

*На пошану пам'яті*  
*кандидата педагогічних наук, доцента*  
**Юрія Ібрагімовича Султанова**  
*з нагоди 70-річчя від дня народження*  
*та 15-річчя від дня смерті*

*Памяти*  
*кандидата педагогических наук, доцента*  
**Юрия Ибрагимовича Султанова**  
*к 70-летию со дня рождения*  
*и 15 годовщине со дня смерти*

*To honor the memory*  
*of the Ph. D. in Pedagogy, Assistant Professor,*  
**Yuri Ibrahimovych Sultanov**  
*on the occasion of the 70th anniversary of his birthday*  
*and 15th anniversary of his death*



**Юрій ІБРАГІМОВИЧ СУЛТАНОВ**  
**(6.III.1948 – 4.V.2003)**

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY  
FACULTY OF PHILOLOGY**

**ISSN 2313-5921 (Print)  
ISSN 2415-3885 (Online)**

**SULTANIVS'KI ČITANNÂ  
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ  
SULTANIVSKI CHYTANNIA**

**BOOK OF ARTICLES**

**Issue VII**

**Founded in 2010**

**Ivano-Frankivsk  
«SYMPHONIYA FORTE»  
2018**

#### EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **Igor Kozlyk**, *Head of the editorial board* (Head of the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Dr., Associate Prof. **Alla Martynets**, *Secretary of the editorial board* (Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Roman Golod** (Head of the Faculty of Philology, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Svitlana Lutsak** (Head of the Department of Linguistics, Ivano-Frankivsk National Medical University, Ukraine); Prof. Dr. **Nataliia Maftyn** (Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Dr. Habil., Associate Prof. **Roman Pikhmanets** (Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Stepan Khorob** (Head of the Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Nataliia Vysotska** (Head of the Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University); Prof. Dr. **Olena Isaieva** (Head of the Department of Methods of Teaching Russian and World Literature, M. P. Drahomanov National Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Zhanna Klymenko** (Department of Methods of Teaching Russian and World Literature, M. P. Drahomanov National Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Olha Kutsevol** (Department of Ukrainian Literature, Mykhaylo Kotsubynski Vinnytsia State Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Elina Sventsytska** (Department of Russian Literature, Donetsk National University, Vinnytsia); Dr. Habil., Associate Prof. **Irena Betko** (University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland); Dr. Habil. **Svetlana Bunina** (Department of German and Russian, Washington and Lee University, USA); Dr. Habil. **Henryka Ilgevich** (Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania); Prof. Dr. **Halina Mazurek** (Department of History of Russian Literature, University of Silesia in Katowice, Poland); Prof. Dr. **Casimir Prus** (Head of the Section of History of Russian Literature, Department of Russian Studies, University of Rzeszow, Poland); Prof. Dr. **Irina Skoropanova** (Department of Russian Literature, Belarusian State University, Belarus).

#### REVIEWERS:

Prof. Dr. **Petro Rykhlo** (Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine); Prof. Dr. **Nadiia Koloshuk** (Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine); Prof. Dr. **Mechyslav Yatskevich** (Olsztyn, Poland).

*Published according to the approval of the Scientific Board of Faculty of Philology  
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Editorial Board's opinion can sometimes differ from the authors' views.  
The materials are published in the language of the original with the authors' style preserved.

**Editorial address:** 76018, Ukraine, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko str.,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Department of World Literature and Comparative Literary Criticism.  
E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

Web-resource of print edition: <http://www.pu.if.ua/depart/WorldLiterature/ua/5697/>  
Web-site of online edition «Sultanivski Chytannia»: [http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index\\_en.html](http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index_en.html)

**S 89** **Sultaniv's'ki čitannâ / Султанівські читання / Sultanivski Chytannia** : [Book of Articles] / editorial board : I. V. Kozlyk (Head of the editorial board) and others. – Ivano-Frankivsk : Symphoniya forte, 2018. – Issue VII. – 304 p. – (in Ukrainian, English, French and Russian).

**UDC 82.091+82(091)+82.091(447)+371.3**  
**BBK 83.3(0)**

**ISSN 2313-5921 (Print)**

**ISSN 2415-3885 (Online)**

*Sultanivski Chytannia* publishes articles on all branches of literary criticism and methods of teaching literature.  
It acts as a forum for the presentation and discussion of researches and concepts.

All rights reserved.

No part of this book may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, PNU, Ukraine.

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЇ**

**ISSN 2313-5921 (Print)  
ISSN 2415-3885 (Online)**

**SULTANIVS'KI ČITANNÂ  
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ  
SULTANIVSKI CHYTANNIA**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ**

**Випуск VII**

**Видається з 2010**

**Івано-Франківськ  
«СИМФОНІЯ ФОРТЕ»  
2018**

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д-р філол. наук, проф. **Ігор Козлик**, *голова редколегії* (завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); канд. пед. наук, доц. **Алла Мартинець**, *відповідальний секретар* (кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Роман Голод** (директор Факультету філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); **Світлана Луцак** (завідувач кафедри мовознавства, Івано-Франківський національний медичний університет, Україна); д-р філол. наук, проф. **Наталія Мафтин** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, доц. **Роман Піхманець** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Степан Хороб** (завідувач кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Наталія Висоцька** (завідувач кафедри теорії та історії світової літератури ім. проф. В.І.Фесенко Київського національного лінгвістичного університету); д-р пед. наук, проф. **Олена Ісаєва** (завідувач кафедри методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна); д-р пед. наук, проф. **Жанна Клименко** (кафедра методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна), д-р пед. наук, проф. **Ольга Куцєвал** (кафедра української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна); д-р філол. наук, проф. **Еліна Свеницька** (кафедра російської літератури, Донецький національний університет, м. Вінниця); д-р філол. наук, доц. **Ірина Бетко** (Вармінсько-Мазурський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук **Світлана Буніна** (кафедра німецької мови і російської мови, Університет Вашингтона і Лі, США); д-р істор. наук **Генрика Льєвевич** (Інститут досліджень культури Литви, Литовська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Галина Мазурек** (кафедра історії російської літератури, Шльонський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Казімеж Прус** (завідувач кафедри російської літератури, Жешувський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Ірина Скоропанова** (кафедра російської літератури, Білоруський державний університет, Республіка Білорусь).

#### РЕЦЕНЗЕНТИ:

д-р філол. наук, проф. **Петро Рихло** (Чернівецький національний університету імені Юрія Федьковича, Україна); д-р філол. наук. **Надія Колошук** (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна); д-р філол. наук, проф. **Мечислав Яцкевич** (Ольштин, Польська Республіка).

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
КВ № 21160-10960Р від 31.12.2014

Входить у Перелік наукових фахових видань України (додаток 8 до Наказу МОН України №1328 від 21.12.2015) та до міжнародної бази даних Index Copernicus із присвоєним індексом ICV 2015: 47.64, ICV 2016: 69.73

*Друкуються за рішенням Вченої ради Факультету філології ПНУ імені Василя Стефаника.*

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

*Адреса редакції:* 76018, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства.

E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

Веб-ресурс збірника: <http://www.pu.if.ua/depart/WorldLiterature/ua/5697/>

Веб-сайт електронного видання «Султанівські читання»: [http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index\\_en.html](http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index_en.html)

**Султанівські читання** : зб. статей / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2018. – Вип. VII. – 304 с.

УДК 82.091+82(091)+82.091(447)+371.3  
ББК 83.3(0)

ISSN 2313-5921 (Print)  
ISSN 2415-3885 (Online)

Збірник статей «Султанівські читання» публікує статті з усіх галузей літературознавства та методики викладання літератури.

## TABLE OF CONTENTS

### COMPARATIVE LITERATURE / ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Ольга Богданова, Луиза Оляндэр.</b> Музыкальный текст «Носа» Н. В. Гоголя и Д. Д. Шостаковича .....	9
<b>Світлана Маценка.</b> Співане слово у контексті розуміння музики Мартіна Лютера .....	41
<b>Yarema Kravets.</b> La littérature belge de langue française vue à travers le processus littéraire en Ukraine .....	49
<b>Владимир Казарин, Марина Новикова.</b> «...Ровно десять лет ходила / Под наганом» (А. А. Ахматова-Горенко и сэр Исайя Бёрлин) .....	61
<b>Оксана Гальчук.</b> Моделі світу в художніх текстах ХХ століття: особливості авторських варіантів.....	85
<b>Леся Генералюк.</b> Вплив науково-культурної парадигми Франції на історіософію М. Волошина .....	100
<b>Ірина Спатар.</b> «Тон вічної туги», або жіноча меланхолія в новелах Елізи Ожешко «Аскетка» та Ольги Кобилянської «Valse melancholique» .....	109
<b>Tetiana Marchuk.</b> The image of a fallen woman in the plays «Narodnyi Malakhii» by Mykola Kulish and «Anna Christie» by Eugene O'Neill .....	119
<b>Галина Бокшань.</b> Міфологема феєри в романах «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк і «Єдиноріг» Айріс Мердок.....	126
<b>Оксана Кіт.</b> Концепція героїчного в художніх творах про Жанну д'Арк .....	135
<b>Юлія Нетлюх.</b> Текст як танець у каприччо «Принцеса Брамбіла» Е. Т. А. Гофмана .....	146

### THEORY OF LITERATURE / ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<b>Ольга Гречешнюк.</b> Генераційний роман у новітній німецькомовній літературі.....	157
---	-----

### UKRAINIAN LITERATURE / УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

<b>Ольга Башкирова.</b> Постаць фатальної жінки в сучасній українській романістиці .....	167
<b>Олеся Омельчук.</b> Літературна критика Михайла Доленги .....	178
<b>Ольга Федько.</b> Виявлення авторської свідомості у віршованому романі Л. Горлача «Мамай» .....	190

### SLAVONIC LITERATURES / СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

<b>Надія Ігнатів.</b> Документальна проза Світлани Алексієвич: проблематика та жанрологія .....	199
<b>Альона Тичініна.</b> Трансгресія епіграфу в структуру художньої цілісності (практика сучасної балканської літератури) .....	215

<b>Инна Гажева.</b> Свет вечерний в творчестве Ф. М. Достоевского .....	225
<b>Олеся-Христина Глуховская.</b> Образ мокрого снега в произведениях Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Записки из подполья» .....	242
<b>Владимир Виниченко.</b> Метаморфозы мотива одиночества в творчестве Н. Баршева сквозь призму интертекста .....	249

LITERATURES OF WESTERN EUROPE AND THE USA /  
ЛІТЕРАТУРИ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США

<b>Ivanna Devdiuk.</b> The semantics of space in the novel «Crome yellow» by Aldous Huxley .....	265
<b>Тетяна Динниченко.</b> Архетипна складова в художньому світі роману А. Франса «Боги жадають» .....	271
<b>Анастасія Витрикуш.</b> Дискурс Першої світової війни в романі Й. Рота «Гробівець капудинів» .....	279
<b>Наталія Воробей.</b> Образ батьківщини в есеї Герти Мюллер «Батьківщина або Оманливість речей».....	292



## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ «НОСА» Н. В. ГОГОЛЯ И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

**Ольга Богданова**

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,  
Институт филологических исследований,  
Санкт-Петербургский государственный университет (РФ),  
199134, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11,  
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

**Луиза Оляндэр**

Доктор филологических наук, профессор,  
Заведующая кафедрой славянской филологии,  
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (УКРАИНА),  
43025, г. Луцк, проспект Воли, 13,  
e-mail: olk32@ukr.net

UDC: 82-32

### РЕФЕРАТ

**Цель.** Статья посвящена анализу образно-мотивной системы повести Н. В. Гоголя «Нос» и ее музыкально-сценическому воплощению Д. Д. Шостаковичем. Цель работы – отказ от сложившегося представления о социологической направленности повести Гоголя и намерение показать своеобразие музыкальной интерпретации художественного текста, стремление обнаружить философские компоненты хрестоматийно известного произведения как на уровне литературы, так и музыки. **Исследовательская методика.** Для анализа использован синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего исторический, сравнительно-сопоставительный, интертекстуальный, типологический, поэтологический, биографический в их взаимосвязи и дополнительности. **Результаты исследования.** В статье рассмотрены образная система повести, его структурно-композиционные особенности, нарративные стратегии изложения и способы и характер их переложения в формы музыкального искусства. Гоголевская повесть включает в себе не только историко-социальные интенции, но и общепсихологические. В процессе исследования акцентированы значимые детали и стилевые маркеры художественного текста, позволяющие глубже и тоньше перенести художественный текст на музыкальную сцену. **Научная новизна.** В ходе исследования достигнуто новое прочтение текста Н. В. Гоголя, впервые осуществлено сопоставление композиторских интенций Шостаковича с текстом литературы и обстоятельствами исторического времени, вызвавшего к жизни гоголевскую оперу. Предложено современное понимание образной и, как

следствие, идейной системы повести Гоголя и оперы Шостаковича, с новых точек зрения рассмотрены характер взаимодействия персонажей и сюжетно-композиционная структура текста и его музыкальной интерпретации. **Практическое значение.** Полученные результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества Н. В. Гоголя с позиций современного литературоведения, Д. Д. Шостаковича – с точки зрения музыкальной интерпретации. Научные наблюдения и выводы могут лечь в основу лекционных вузовских курсов по истории русской литературы XIX века, музыкального искусства XX века, использованы в школьном преподавании истории русской литературы и характера отражения литературного текста в других видах искусства.

**Ключевые слова:** Н. В. Гоголь, Д. Д. Шостакович, «Нос», образно-мотивная система, нарративный комплекс, характер музыкальной интерпретации.

## ABSTRACT

**Olga Bogdanova and Luiza Oliander. *The musical text of «The Nose» by N. Gogol and D. Shostakovich.***

**Aim.** The article analyzes the figurative-motif system of N. Gogol's novel «The Nose» and its musical-scenic embodiment by D. Shostakovich. Purpose of the paper is to reject the prevailing ideas about the sociological orientation of Gogol's and the intention is to show the originality of the musical interpretation of a literary text, to discover the philosopher components famous work in literature and music. **Methods.** In the article there has been applied the system approach. The author uses the synthesis of the basic methods and principles of scientific research. The article relies on historical, comparative, intertextual, biographical, typological and other methods. The principles and methods used in the article are interrelated and completed each other. **Results.** The article presents a new character of the figurative system of the story and its specific structural and compositional features, deals with the narrative signs of presentation in the forms of musical art. The article reviews the current understanding of imaginative and, as a consequence, the ideological system of Gogol and Shostakovich's Opera, with new points of view examines the nature of the interaction of characters and plot-compositional structure of the text and its musical interpretation. **Scientific novelty.** The study achieves a new reading of the text of Gogol. The article offers an innovative understanding of the ideological and image system of the story. It deals with a new point of view on the imagery and compositional structure of the narrative. **Practical value.** The obtained results can be used for further studying of creativity of N. Gogol from the standpoint of modern literary criticism. Scientific observations and insights can form the basis of undergraduate lecture courses on the history of Russian literature of the XIX and XX century, and used on the school teaching of history of Russian literature and Russian music.

**Key words:** N. Gogol, D. Shostakovich, «The Nose», the imagery system, narrative complex, the nature of musical interpretation.

## РЕФЕРАТ

**Ольга Богданова, Луїза Оляндер. *Музичний текст «Носа» М. В. Гоголя і Д. Д. Шостаковича.***

**Мета.** Стаття присвячена аналізу образно-мотивної системи повісті М. В. Гоголя «Ніс» і її музично-сценічному втіленню Д. Д. Шостаковичем. Мета роботи – відмова від усталених уявлень про соціологічну спрямованість повісті Гоголя і намагання показати своєрідність музикальної інтерпретації художнього тексту, стремління виявити філософські компоненти хрестоматійно відомого твору як на рівні літератури, так і музики. **Дослідницька методика.** Для аналізу використано синтез основоположних методів і принципів методів наукового дослідження – насамперед історичного, порівняльно-зіставного, інтер-

текстуального, типологічного, поетологічного, біографічного, взятих в їхньому взаємозв'язку і додатковості. **Результати дослідження.** У статті розглянуто образну систему повісті, її структурно-композиційні особливості, наративні стратегії викладу і способи та характер їх перекладання у форми музикального мистецтва. Гоголівська повість містить у собі не лише історично-соціальні інтенції, а й загально-філософські, загально-психологічні. У процесі дослідження акцентовано значущі деталі і стильові маркери художнього тексту, які дозволяють глибше і тонше перенести художній текст на музикальну сцену. **Наукова новизна.** У дослідження досягнуто нове прочитання тексту М. В. Гоголя, вперше здійснено зіставлення композиторських інтенцій Д. Д. Шостаковича з текстом літератури і обставинами історичного часу, які викликали до життя гоголівську оперу. Запропоновано сучасне розуміння образної і, як наслідок, ідейної системи повісті Гоголя та опери Шостаковича, з нових точок зору розглянуто характер взаємодії персонажів і сюжетно-композиційної структури тексту і його музикальної інтерпретації. **Практичне значення.** Одержані результати дослідження можуть бути використані у подальшому вивченні творчості М. В. Гоголя з позицій сучасного літературознавства, Д. Д. Шостаковича – з точки зору музичної інтерпретації. Наукові спостереження і висновки можуть бути покладені в основу лекційних вузівських курсів з історії російської літератури ХІХ ст., музичного мистецтва ХХ ст., використані в шкільному відкладанні історії російської літератури і характеру відображення літературного тексту в інших видах мистецтва.

**Ключові слова:** М. В. Гоголь, Д. Д. Шостакович, «Ніс», образно-мотивна система, наративний комплекс, характер музикальної інтерпретації.

Как известно, Д. Д. Шостакович был создателем ряда опер, большая часть которых написана на основе литературных произведений: это «Нос» (1927–1928) и «Игроки» (1941–1942) по Н. В. Гоголю, «Леди Макбет Мценского уезда» (1930–1932; вторая редакция – «Катерина Измайлова», 1953–1962) по Н. С. Лескову, «Сказка о попе и его работнике Балде» (1934) по А. С. Пушкину и др. Гоголевский «Нос» занимает в этом ряду особое место, ибо он лег в основу первого оперного произведения Шостаковича и заложил основы будущих музыкальных оперных стратегий Шостаковича.

Идея обращения к тексту повести Гоголя «Нос» была подсказана Шостаковичу Б. В. Асафьевым. Сам же Шостакович объяснял причины обращения к гоголевскому тексту так: «Меня часто спрашивают, почему я написал оперу „Нос“. Ну, прежде всего, я люблю Гоголя. Скажу без хвастовства, что знаю наизусть страницы и страницы. У меня с детства сохранились поразительные воспоминания о „Носе“» [13, с. 58]. Композитор имеет в виду постановку «Носа» в знаменитом кугелевском «Кривом зеркале»: «Это было до революции. Бушевала война, а я еще был ребенком. Помню свое восхищение спектаклем, он был очень умно поставлен. Помнится, позже, когда я искал тему для оперы, я сразу вспомнил эту постановку „Носа“» [13, с. 58].

Современная Шостаковичу критика обыкновенно относила обращение композитора к теме «Носа» к влиянию на него авангардного

творчества Вс. Мейерхольда и, в частности, его постановки Гоголя. Однако Шостакович возражал: «Теперь, когда пишут о „Носе“, всё твердят о влиянии Мейерхольда: якобы его постановка „Ревизора“ так потрясла меня, что я выбрал „Нос“. Это не так. Когда я попал в Москву и в квартиру Мейерхольда, я уже работал над „Носом“. Все уж было продумано, и не Мейерхольдом...» [13, с. 57–58].

К работе над либретто Шостакович приступил вместе со своими друзьями и творческими союзниками. Он пишет об этом: «Я работал над либретто с двумя изумительными людьми: Сашей Прейсом и Георгием Иониным. Это было замечательное, чудное время. Мы собирались рано утром. Мы не работали ночью, прежде всего потому, что нам был противен божественный стиль работы: работать надо утром или днем, нет никакой нужды устраивать полуночные трагедии. А вот вторых, ночью не мог работать Саша Прейс. У него была ночная работа. <...> Нам было очень весело» [13, с. 58].

Между тем, осознавая ответственность обращения к тексту классика, молодые люди первоначально решили прибегнуть к помощи мастера – Евг. Замятина. Обычно эту *важную* деталь отмечает каждый, пишущий о «Носе» Шостаковича. Однако сам композитор был более скептичен, он признается: «Сначала мы обратились к Замятину. Мы хотели, чтобы он стал нашим руководителем, ведь он был большой мастер. Но большой мастер не включился в нашу игру и оказался не лучше нас. Нужен был монолог майора Ковалева. Все отказались его сочинять, а Замятин сказал: „Почему бы нет?“ Он сел и написал. Между прочим, плохой монолог. Вот и весь вклад большого мастера русской прозы. Так что Замятин попал в число соавторов, так сказать, случайно. От него было мало толку, мы справились сами» [13, с. 58].

Более того, основной текст либретто был написан непосредственно самим Шостаковичем: «Помнится, <...> я <...> подумал, что смогу без больших трудностей сам написать либретто. В общем, так я и сделал. Я сам набросал сюжет, основываясь на своей памяти, а потом уже мы вместе стали развивать его. Темп задавал Саша Прейс. Он был сонным, так как приходил прямо с работы, но он зажигал нас, и мы тянулись за ним. И все трое работали как один, весело и дружно» [13, с. 56–58].

Что касается творческой установки, которую реализовывал Шостакович в своем гоголевском «Носе», то она была вполне осмысленной и вдумчивой: «Я не собирался писать сатирическую оперу, да и не очень я себе представляю, что это такое. <...> В „Носе“ находят сатиру и гротеск, но я сочинял совершенно серьезную музыку, в ней нет никакой пародийности или шуточности. <...> В „Носе“ я не пытался острить, и думаю, мне это удалось» [13, с. 58].

Однако возникает вопрос: какова была интенция Шостаковича? что он видел и вычитывал в тексте Гоголя? какие собственные приоритеты соби́рался реализовать в опере?

Учитывая то, что исходным толчком к написанию либретто «Носа» для Шостаковича послужил ранее виденный спектакль в «Кривом зеркале», поставленный по инсценировке, созданной А. И. Дейчем (первоначальное название – «Сон майора Ковалева»), в которой А. Р. Кугель при помощи Гоголя намеревался «гораздо остро» «бичевать взяточничество и тупоумие двадцатого века» [4, с. 102], то становится очевидным, что и Шостакович главным ракурсом изображения злключений носа майора Ковалева избирал обличение социального чиновничьего порядка.

Премьера «Носа» в театре Кугеля состоялась в январе 1915 года (режиссёр Н. Урванцов, художник Ю. Анненков, роль Ковалёва исполнял Л. Лукин, роль Носа – Л. Фенин). В финале спектакля артист, читавший заключительный монолог «от автора» (В. Подгорный), создавал характерный образ чиновника николаевского времени, больше всего почитавшего начальство и боящегося даже тени свободной мысли, слова о чине он произносил с придыханием, вызванным сочетанием испуга и глубокого уважения к советникову положению носа.

Однако трактовка Дейча и Кугеля не была примитивной и плоской. Шостаковича, как и других зрителей спектакля, должна была поразить трагически сочувственная нота, обращенная к «маленькому» человеку Ковалеву. По воспоминаниям Дейча, актеры мастерски обнаруживали сложные переходы настроения героев: «Л. Лукин великолепно передавал все нюансы переживаний бедного коллежского асессора, который в высоком чине статского советника к ужасу своему опознавал сбежавший нос. Растерянность сменялась решимостью поймать самозванца и посадить его на место. Но чиновничья робость вновь овладевала им, и голос начинал дрожать под пристальным взглядом незнакомца, затянутого в белый форменный мундир с высоким стоячим воротником. Л. Фенин, игравший роль Носа, держал себя в этой сцене важно и внушительно, как подобает высокому лицу, говорил медленно, с расстановкой, цедя слова в нос, несколько гнусавя, как это естественно для носа» [4, с. 106–107]. Центральная сцена в газетной экспедиции определяла трагикомический характер представления.

Критика, отозвавшаяся на спектакль «Кривого зеркала», признавала, что пьеса получилась «драматургически слаженной», а известный критик А. А. Измайлов в статье «Кошмар одной бессонной ночи» склонялся к тому, что «режиссёр и театр перенесли повесть Гоголя в психологическую область, ослабив сатирические моменты» [10, с. 271].

Между тем Измайлов считал, что гротескно-фантастическая постановка «Кривого зеркала» вполне *соответствовала* замыслу Гоголя. Однако так ли это?

Как известно, к созданию повести «Нос» Н. В. Гоголь приступил в конце 1832 или в начале 1833 г., намереваясь разместить ее в «Московском наблюдателе» С. П. Шевырева и М. П. Погодина. Однако повесть была отвергнута в Москве как «грязная, пошлая и тривиальная», и «Нос» появился в 1836 г. в Петербурге в третьем номере пушкинского «Современника». В примечании от издателя Пушкин писал: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись. *Изд.*» [11, с. 54].

В. Г. Белинский одним из первых – печатно – отозвался на появление гоголевской повести и первым же наметил и акцентировал ее социально-тенденциозный ракурс. В рецензии на XI и XII тома «Современника» за 1838 г. он писал: «Вы знакомы с майором Ковалевым? Отчего он так заинтересовал вас, отчего так смешит он вас несбыточным происшествием со своим злополучным носом? – Оттого, что он есть не майор Ковалев, а *майоры Ковалевы*, так что после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, – тотчас узнаете их, отличите среди тысячей» [2, с. 52–53] Белинский подчеркивал как сатирическую направленность гоголевской повести, так и социальную типичность образа ее главного героя: «Типизм есть один из основных законов творчества, и без него нет творчества» [2, с. 53].

В современном литературоведении повести Гоголя «Нос» посвящён обширный пласт научной литературы. Но по-прежнему доминирующим ракурсом восприятия повести остаётся тенденция социальная, общественно ориентированная, «чиновничья». Исследователи, как правило, говорят о том, что гоголевская фантастика второй половины 1820–1830-х годов окрашена в тона социального обличения современности, нравственного разоблачения деспотической самодержавной государственности, погружена в лоно «дидактической сатиры». Так, О. Г. Дилакторская называет главной темой «Носа» «тему чина», саму повесть – «повестью о чиновнике, в которой сатирически провозглашается „апофеоза” чину» [7, с. 153]. С точки зрения Дилакторской, «вся фабула „Носа” может быть охвачена пословицей: „Не по человеку спесь. *Нос не по чину*”» [7, с. 162].

Действительно, «электричество чина», кажется, доминирует в повести. Чин героя-носа оказывается выше чина главного персонажа – майора Ковалёва, и ведет себя нос так, как приличествует «значитель-

ному лицу»: служит в департаменте, получил чин статского советника, разъезжает в карете по Невскому проспекту, наносит светские визиты, благочестиво молится в Казанском соборе, намерен выехать в Ригу. Кажется, иерархическое положение носа действительно «парализует» главного героя (и, несомненно, привлекает внимание автора). Однако живой юмор Гоголя, открывшийся еще в его малороссийских повестях, озорная веселость Пушкина, с которой тот воспринял «Нос» Гоголя, позволяют, с одной стороны, «облегчить» тяжесть социальной ориентированности гоголевского «петербургского текста», с другой – увидеть его глубинные философско-психологические константы.

Возникает вопрос: что, если не чин, интересует Гоголя в повести «Нос»? каков главный ракурс гоголевского повествования? в чем философская глубина гоголевской «шутки»?

Как известно, замысел «Носа» тесно связан с царившей в литературе 1820–1830-х годов темой «носологии». Небезосновательно утверждение о том, что в основу гоголевского текста положен ходячий анекдот, объединивший те обывательские истории и байки, расхожие толки и каламбуры, фольклорные максимы и народные присказки, в которых главным действующим лицом оказывался нос, а сюжетная канва историй неизменно была связана с похождениями носа, рассказами о его необыкновенных исчезновениях и удивительных появлениях, которые у образованных людей первой трети XIX столетия смыкались с известными литературными аллюзиями, мотивами, интертекстами как мировой, так и отечественной классики (Л. Стерн, Э. Т. А. Гофман, А. Погорельский, А. Бестужев-Марлинский, В. Одоевский, М. Загоскин и мн. др.). По наблюдениям В. В. Виноградова, «в „носологической” литературе первой половины XIX в., в которой мелькали перед глазами читателя носы отрезанные, запеченные, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся, даны были все элементы, легшие в основу гоголевской разработки темы о носе; намечены отдельные сцены – отрезывание носа, нос в теплом хлебе, обращение к медику, хотя они Гоголем развиты совершенно своеобразно; дан толчок к контрастной реализации некоторых каламбуров о выгодах безносового состояния, напр. о пользовании чувством обоняния, об отсутствии щелчков по носу; подготовлен семантический путь к персонификации носа и подсказан общий характер стиля: бичующий пафос романтического негодования, который звучал в отрывке из книги „Лунный свет”, переходит в вульгарный стиль анекдота, с грубой преднамеренностью сгущающий комические эффекты и наивную косность бытового языка» [14, с. 19].

Как правило, исследователи доверяют утверждению Б. М. Эйхенбаума, что «композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у

него всегда бедный, скорее – нет никакого сюжета» [8, с. 46]. Однако в повести «Нос» сюжетная канва не только четко организована, но и структурирована. Причём основу повествования составляет такая форма наррации, при которой отчетливо имитируется стратегия газетного сообщения: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие...» [9, с. 40]. Обозначено место действия – Петербург, уточнено – Вознесенский проспект [9, с. 40] и Садовая улица [9, с. 44], указана дата (25 марта), назван день недели – пятница [9, с. 56], поименованы непосредственные участники описываемых событий – цирюльник Иван Яковлевич и коллежский асессор Платон Кузьмич Ковалёв. При этом (как нередко принято в газетной статье) фамилия одного из героев «не сообщается» (по тексту – «фамилия его <цирюльника> утрачена»), однако до сведения читателя доносятся важные факты-детали – на вывеске цирюльникова заведения «изображён господин с намыленною щекою и надписью: „И кровь отворяют”» [9, с. 40] – как подтверждение правдивости и достоверности сообщения (или объявления, или газетной статьи). Неслучайно «газетный» мотив будет пронизывать всю повесть Гоголя [9, с. 45 и далее], а сцена в газетной экспедиции займет одну из центральных позиций сюжетного построения [9, с. 49–53]. Возвращение к ней будет закреплено в финале повествования – «как Ковалёв не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе...» [9, с. 65]. Иными словами, рассказ о носе майора Ковалёва и причастности к тому цирюльника Ивана Яковлевича предстает у Гоголя одной из возможных вариаций («очевидностей») обширной петербургской носологии, закрепленной в формате газетной статьи, привычного для публики газетного сообщения, сопровождаемого «действительными» фактами, деталями, подробностями.

«Объективность» хроникальной наррации, маркированная отсутствием *субъекта* повествования и намеренно сохраняемая до определенной поры, поддерживает нейтральность газетного дискурса – тогда как акцентированное отступление от «сухости» газетной фактологии («Но я несколько виноват, что до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях...» [9, с. 42]), наоборот, сознательно обнаруживает присутствие в тексте зоны голоса газетчика-репортера. Обнаруживший (проявивший) себя *я*-рассказчик (*я*-газетчик) впоследствии будет удерживать все повествование в рамках привычной современникам Гоголя городской истории-анекдота, многочисленные образцы которых обыкновенно печатались в столичной прессе пушкинско-гоголевской поры.

Присущая Гоголю сказовая манера повествования, актуализированная посредством субъективированной речи введенного в текст почти



«внесценического», но объективированного репортера, позволяет прозаику дополнить («расцветить») сюжетные перипетии передаваемой истории личностными оценками «знающего» и «опытного» профессионала, способного к суммированию и обобщению: «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный...» [9, с. 42]. Или не менее основательно: «Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумеи и о всех званиях и чинах» [9, с. 44]. Маска газетного репортера дает возможность Гоголю чередовать и совмещать стратегии фактологического хроникального изложения и необременительного аксиологического обобщения, мотивированно приближая художественное повествование к *форме* оживленного и заинтересованного публицистического репортажа, допускающего смешение факта и вымысла, объективности и субъективности, едва ли не приближаясь к параметрам обывательского (газетного) слуха.

Условный гоголевский рассказчик-репортер со всей определённой наделен не только стремлением к точности («две головки луку», «две половинь», «два года», «три цирюльника», «трехлетний сынок», и др.), но и «профессиональной» способностью к моделированию художественно-публицистической наррации – он структурирует текст согласно законам творческой образности. Так, сообразно «парности» двух центральных персонажей композиция повести первоначально двухчастна (I и II), но постепенно – по закону сходства характеров – смыкается и изливается в малую финальную часть (III), обнаруживая в итоге уже не только подобие, но и «равенство» героев.

Однако в чем же *равны* персонажи? Явно не в социальном положении и определено не в чинах.

Представляется, что, если бы Гоголь хотел написать *повесть о чинах* (о высоком чине носа и малом чине Ковалева), то, вероятно, таланта и художественного воображения писателя хватило бы на то, чтобы не нагружать сюжет избыточными перипетиями (фабульная линия цирюльника, его пересечения с полицейским, отношения цирюльника с женой и др.), а образную систему не усложнять излишними персонажами (цирюльник, обер-полицмейстер, частный пристав, чиновник газетной экспедиции, г-жа Подточина, кучер, даже врач). Верится, что Гоголю достало бы умения упростить фабульную нить, создать текст ясный, полный видимого смысла и сфокусированный вокруг чина (чинов) – носа и майора Ковалёва. Между тем Гоголь пошел по иному пути.

Одним из центральных мотивов повести «Нос» становится мотив зеркала, зеркальности, зеркальной симметрии. Образ зеркала, удваивающий и множащий «отражения» обстоятельств, характеров, судеб различных героев, позволяет Гоголю сопоставить прежде всего жизненные ситуации главных персонажей – цирюльника Ивана Яковлевича и коллежского асессора Ковалёва, симметрично-зеркально «запараллелить» их образы, обнаруживая как их видимое сходство, так и (не)видимую разность. Судьбы героев посредством *многokrатно* упомянутого в тексте образа зеркала [9, с. 43, 45, 55, 58, 62, 63, 64 – нередко на одной странице дважды или трижды] оказываются равными, сходными, отраженными. При этом мотив зеркала допускает приумножение отражённости главных героев в их «малых» копиях, посредством отображения качеств характера и типологии характера главных персонажей в героях второстепенных, фоновых, даже внетекстовых.

Принцип симметрии и подобия организует весь текст повести Гоголя. Уподоблению подвергаются всё и вся: живое и мертвое, человеческое и животное, одухотворенное и бездушное, социальное и нравственное. И основа зеркальности закладывается уже в самом начале повествования, когда рассказ о двух главных героях начинается симметрично и внутренне связано. Репортерская точность введения персонажей сохраняется в обоих случаях.

О цирюльнике: «Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы. – Сегодня я, Прасковья Осиповна, не буду пить кофию, – сказал Иван Яковлевич, – а вместо того хочется мне съесть горячего хлебца с луком. <...> Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак и, усевшись перед столом, насыпал соль, приготовил две головки луку, взял в руки нож и, сделавши значительную мину, принялся резать хлеб. Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем. „Плотное! – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?“ Он засунул пальцы и вытащил – нос!..» [9, с. 40–41].

О майоре Ковалеве: «Коллежский асессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: „брр...“ – что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалёв велел подать

воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский ассессор Ковалёв вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!..» [9, с. 43–44].

Обращает на себя внимание абсолютно точно повторенная фраза: часть I – «цирюльник Иван Яковлевич *проснулся довольно рано...*» [9, с. 40], часть II – «Коллежский ассессор Ковалев *проснулся довольно рано...*» [9, с. 43]. В обоих случаях началом повествования служит пробуждение героев и их удивление. Однако зеркальная отраженность оптически изменяет детали каждой ситуации и каждого из героев – словно в зеркале *право* меняется на *лево*, и наоборот. Цирюльник нашел нос – Ковалев потерял нос, цирюльник желает избавиться от носа – Ковалёв прилагает все усилия к тому, чтобы найти нос, цирюльник неряха («У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» [9, с. 42]) – Ковалёв чистюля («воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален» [9, с. 44]), при выходе из дома цирюльник испуган множеством народа на улице – у Ковалева же наоборот: «ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком...» [9, с. 45], цирюльник в попытке избавиться от носа страшится полиции (будь то будочник или квартальный надзиратель) – майор Ковалёв именно у полицейских ищет помощи и защиты [9, с. 44]. И этот ряд можно продолжить.

Симметричная структура композиционной организации обнаруживается в любом сюжетном повороте истории, находит ответ в различных направлениях фабульного развития – мотивация действий и поступков героев может быть различной, характер поведения героев остается единым. Так, фантастическая история появления / исчезновения носа до глубины души поражает обоих персонажей. Однако причину необычайного события каждый из героев видит в различных истоках. Современники Гоголя привыкли к тому, что причиной чудесного курьеза, рассказанного на газетных полосах, нередко оказывались опьянение или сон (неслучайно первый вариант повести «Нос» имел сновидческую этимологию). И Гоголь здраво и реалистически уместно распределяет знакомые газетные мотивации между парными персонажами. Иван Яковлевич – как «всякий порядочный русский мастеровой» – самое первое и самое вероятное объяснение случившемуся ищет в пьянстве: «Пьян ли я вчера возвратился или нет, уж наверное сказать не могу. А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное...» [9, с. 41]. В «пару» к нему Платон Кузьмич пытается пробудиться от затянувшегося (как ему кажется) сна: «Испугавшись, Ковалёв велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал

щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит...» [9, с. 43]. Каждый из героев подбирает (и избирает в итоге) близкую и понятную ему мотивировку, одну из тех, что обыкновенно предлагали газеты.

Гоголь намеренно концентрирует в тексте сюжетные мотивы и композиционные ходы, которые успели стать для читателя привычными, и почти демонстративно превращает сложившуюся газетную традицию в отправную точку для объяснения свершившихся в повести чудес. И потому еще одной – неупущенной и учтенной – мотивацией «несбыточного» в череде событий повести становится вера доверчивой публики в ворожбу, колдовство, чародейство, заговоры и порчу. По сюжету повести майор Ковалёв, не задумываясь, приписывает причину потери собственного носа «мщению» г-жи Подточиной. «Майор Ковалёв, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года. И потому штаб-офицерша, верно из мщениа, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб» [9, с. 55]. Правда, версия с колдовками-бабками вскоре рассыпается, т. к. тон, стиль, характер письма г-жи Подточиной становятся доказательством легковёрности майора Ковалёва и ошибочности его гипотезы, но мотив ворожбы оказывается по-газетному «отработанным» Гоголем.

Что же касается цирюльника Ивана Яковлевича, то на первый взгляд кажется, что рядом с ним мотива ворожбы нет. Однако это не так. Многократно обвиненный в причастности к пропаже носа майора Ковалёва, тем не менее, цирюльник только нашёл нос в хлебе, тогда как испекла хлеб его законная жена Прасковья Осиповна. Рано утром, «приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы» [9, с. 40]. Именно она месила тесто, выпекала хлеба – «и бросила один хлеб на стол» [9, с. 40]. О жене цирюльника сказано, что она очень любила кофий. А затем добавлено: «Пусть дурак ест хлеб; мне же лучше, – подумала про себя супруга, – останется кофию лишняя порция» [9, с. 40]. Понятно, что прием повтора использован Гоголем в данном случае неслучайно, а для того чтобы обозначить «дьявольскую» (магическую) сущность супруги Ива-

на Яковлевича. Ибо, с одной стороны, хорошо известно, что кофе – «напиток дьявола», который долгое время считался вредным и любимым только «черными силами». С другой стороны – именно кофе служит первейшим средством гадания, прежде всего «на кофейной гуще». Потому жена цирюльника оказывается не только не меньше, но скорее даже больше причастна к злоключениям носа, чем другие персонажи. А негодование и злость, которые героиня испытывает при обнаружении цирюльником носа, поистине «дьявольские»: «Где это ты, зверь, отрезал нос? – закричала она с гневом. – Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой!» [9, с. 41]. Гоголь почти однозначно указывает на ведьминские корни цирюльничьей жены, тем самым «уравновешивая» мистические женские (парные) образы как на стороне брадобрея (жена Прасковья Осиповна), так и майора Ковалёва (г-жа Подточина).

Зеркально симметричных деталей, которые сопровождают парноотражённые образы цирюльника Ивана Яковлевича и майора Ковалёва, огромное множество, они обильно рассыпаны по всему тексту [9, с. 40, 45, 56, 58 и др.]. Обилие деталей формирует разветвленную мотивную систему повести «Нос», и, подобно деталям, мотивы последовательно переходят с образа одного героя на другой, в еще большей мере закрепляя связь между сюжетными линиями цирюльника и майора. Так, нос, который должен быть располагаться на лице одного персонажа, оказался в свежее испеченном хлебе другого. При этом «хлебный» мотив тут же подхватывается в образе Ковалева. С одной стороны, майор Ковалёв «нарочно» заходит в кондитерскую, чтобы еще раз взглянуть на себя в зеркало, а там мальчишки «с сонными глазами» выносят на подносах «горячие пирожки» [9, с. 45]. С другой стороны – то «до невероятности ровное» место, где «между двух щек» должен был располагаться его нос, выглядело «как будто бы только что выпеченный блин» [9, с. 52], и чуть позже еще раз – «гладкое, как блин» [9, с. 56]. И хотя цирюльник глубокомысленно произносит: «хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» [9, с. 41], тем не менее связь носа и хлеба оказывается закреплена.

Форма узнаваемого газетного репортажа, избранная Гоголем, позволяет ему настойчиво акцентировать внимание на отдельных деталях, на точности детали, на самом присутствии детали. Газетная стратегия повествования мотивирует и объясняет множественность деталей, которые насыщают текст повести. И за таковым обилием деталей не сразу, но уверенно становится заметна некая особая странность гоголевского повествования – восприятие цельного образа (облика, внешности, личности) того или иного персонажа осторожно и последова-

тельно вытесняется частью – метонимической деталью, то физической (часть тела), то социальной (часть костюма).

Первоначально подобная стратегия словно бы не заметна: «Черт его знает, как это сделалось, – сказал он наконец, почесав рукою *за ухом*» [9, с. 41]. Или: «С досадою закусив *зубы*, вышел он из кондитерской...» [9, с. 45]. И даже: «...как вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими *бакенбардами*...» [9, с. 43]. Однако вскоре, например, губы становятся более «говорящими», чем само лицо: «Чиновник задумался, что *означали* крепко сжавшиеся его *зубы*» [9, с. 51]. Бакенбарды незаметно начинают обретать самостоятельность и личностность: «Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные, румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа» [9, с. 44]. Целый пассаж отводится на разъяснение смысла и значения бакенбард, на осознание их значимости и значительности.

И далее все последующее повествование уже предстает набором «телесных», «биологических», «физиологических» и прочих антропологических деталей, которые наделяются самоценностью и самостоятельностью.

«Вошел полицейский чиновник красивой наружности, с *бакенбардами* не слишком светлыми и не темными, с довольно полными *щеками*» [9, с. 56] – детали характеристики несколько избыточны.

Или: «Радость отняла у него *язык*. Он глядел в *оба* на стоявшего перед ним квартального, на полных *губах* и *щеках* которого ярко мелькал трепетный свет свечи» [9, с. 56] – целостность взгляда подмечена вниманием к отдельной детали.

Обер-полицмейстер: «Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни *носа*, ни *бороды*, ничего не замечу» [9, с. 56] – внимание к детали важно для героя.

Наконец, к финалу образ квартального надзирателя окончательно измельчается и растворяется: «Ковалев слышал уже *голос* его на улице, где он увещевал *по зубам* одного глупого мужика» [9, с. 57].

Т. е. нос (носик), глаза (око), рот (ротик), зубы (даже десна – [9, с. 63]), бровь («не в бровь, а прямо в глаз»), борода, бакенбарды становятся у Гоголя не просто заместителем, но полноценным воплощением всего тела (человека, личности) – прием метонимии (синекдохи) не только реализуется, но материализуется писателем. При этом Гоголь, несомненно, следовал за Пушкиным, подхватывая и «олицетво-

ряя» вслед за современником отдельную «часть тела» [9, с. 63]:

Когда ж, и где, в какой пустыне,  
Безумец, их забудешь ты?  
Ах, *ножки, ножки!* где вы ныне?  
Где мнете вешние цветы?

Вероятно, почувствовав эту связь, создатель «Евгения Онегина» потому и был так весел и радостен при чтении (и дальнейшей публикации) «Носа» – гоголевская детализация была ему близка и понятна.

Сходная с «телесной», примерно та же динамика прорисовывается и на уровне социальном: как подмечает Гоголь, человека (личность) подменяет фрак или сюртук [9, с. 42], шляпа или шпага [9, с. 43], мундир или воротничок [9, с. 45], очки [9, с. 49] или даже пуговица [9, с. 47].

Испуганный обретением чужого носа цирюльник не видит человека (в данном случае полицейского), только воротник и шпагу: «Уже ему мерещился алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага... и он дрожал всем телом» [9, с. 41].

О господине, встреченном Ковалевым на улице: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага» [9, с. 45]. И соответственно: «По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [9, с. 45].

О самом же майоре Ковалёве судят именно по пуговицам: «... между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству...» [9, с. 47].

Т. е. Гоголь не выделяет социальный признак – *чин* – в качестве доминирующего признака человека, как традиционно принято считать в отечественном литературоведении, но демонстрирует раздробленность, разрозненность, многочастность личности – и, как следствие, самостоятельность *части* вопреки *целостности*. Причем части любой – биологически-телесной или форменно-казённой.

В мозаично-калейдоскопичном мире, где всякая целостность стремится к распадению на части, вполне вероятны такие истории, которая произошла с носом. В мире деталей нос майора Ковалева вполне закономерно мог обрести стать и плоть, и как следствие – чин и мундир. Потому встреча майора Ковалёва с господином (носом) в Казанском соборе изображена Гоголем фантастической, но одновременно и обыкновенной, мистической и реалистичной. Гоголь нигде с точностью не утверждает, что господин в мундире статского советника действительно был носом Ковалёва – писатель умело балансирует на грани возможного и предполагаемого, догадки и ошибки.

«Вдруг он <майор Ковалёв> стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы открылись; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалёва, когда он узнал, что это был собственный его нос!» [9, с. 45].

Казалось бы, правомерен вопрос: почему так уверен майор Ковалёв? что заставило его предположить подобное перевоплощение? Однако Ковалев не задаётся этой риторикой и не ищет доказательств – он просто *знает* («узнал»). Ситуация узнавания воссоздается Гоголем как обыкновенная, знакомая, привычная – вызывающая удивление, но не нарушающая границ видимого правдоподобия. Потому и обер-полицмейстер, который доставит нос Ковалеву, тоже *узнаёт* нос и не увидит в том ничего сверхъестественного.

Более того, странность случившегося Ковалев видит не в самом факте обретения персональности носа, но – мундира: «Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, – был в мундире!» [9, с. 46]. Слово *мундир* поставлено Гоголем в самом конце монологизированной сентенции, оно акцентировано.

В ходе последующего общения Ковалева с господином в мундире Гоголь сознательно удерживает равновесие между возможностью и невозможностью обмана / истины. В речи автора незнакомый герой намерено и последовательно называется только «нос», в речи майора Ковалева – неизменно «господин».

«– Милостивый *государь*... – сказал Ковалев, внутренне принуждая себя ободриться, – милостивый *государь*...

– Что вам угодно? – отвечал *нос*, оборотившись.

– Мне странно, милостивый *государь*... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу, и где же? – в церкви. Согласитесь... <...>

– Ничего решительно не понимаю, – отвечал *нос*. – Изъяснитесь удовлетворительнее.

– Милостивый *государь*... – сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, – <...> Здесь все дело, кажется, совершенно очевидно. Ведь вы мой собственный нос!

*Нос* посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.

– Вы ошибаетесь, милостивый *государь*. *Я сам по себе*» [9, с. 46].

Использование слова «нос» в речи повествователя может служить доказательством реальности «неизъяснимого» преобразования, но может



и не быть им, ибо далеко не все наблюдения нарратора-репортера правдоподобны и убедительны – и в данном случае опорой достоверности / недостоверности может служить доверие / недоверие к любой газетной информации, знакомой читающей публике.

С позиции майора Ковалёва неординарность происходящего в Казанском соборе снимается (нивелируется) тем, что поводом для приостановки (фактически прекращения) наиважнейшего разговора с господином-носом служит случайное появление рядом с ним молоденькой дамы – в белом платье и палевой шляпке. Ковалев «обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. Улыбка на лице Ковалёва раздвинулась еще далее, когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы» [9, с. 47]. Любопытно, что и в данном случае стратегия восприятия молодой дамы сохраняется прежней: внешность героини передается посредством описания платья и шляпки, а портрет дается через посредство детали – лоб, ручка, пальцы, подбородок, даже «часть щеки». Шляпка же героини, сравненная с пирожным («легкая, как пирожное»), включается в ранее намеченный мотив хлеба, пирожков, выпечки. И в данном контексте *новоиспеченный* господин-нос самым непосредственным образом обнаруживает и обнажает наличие существующей связи между хлебом и носом, выпечкой и чином – становится понятно, что Гоголь реализует в повести (в том числе и) метафору «новоиспеченности».

Таким образом, в «тьму народу», который ежедневно гуляет в столичном Петербурге по Невскому проспекту, Гоголь красиво и легко включает «цветочный водопад» дам, который растянулся («рассыпался») по главному проспекту города «от Полицейского до Аничкина моста» [9, с. 48], тем самым эксплицируя применимость принципа «частичности» не только в отношении к службе (к чину), но и к неслужащему (обывательскому) населению, не только к чиновникам, но даже к дамам. Гоголь усиливает и подчеркивает эту близость казалось бы случайным названием мостов, пересекающих Невский проспект, однако именно их названия позволяют писателю тонко совместить *полицейское* и *дамское* (неслучайно вместо Аничкова мост, словно бы незаметно, назван Аничкиным). Круговерть частей и частиц, которые составляют петербургское пространство повести Гоголя, оказывается всеохватной, по-своему всеобщей, универсальной. В этом плане неслучайным кажется даже использование Ковалёвым выражения, обращённого к кучеру, – «Валяй во всю Ивановскую» [9, с. 48]. Произнесенное в обращении к кучеру, едущему по Невскому проспекту, оно привносит

в текст оттенок перехода / переходности от столичных улиц к проездам (все)российским, провинциально-окраинным.

Гоголь с удивительной точностью наблюдает и констатирует мозаичность современного ему общества, но не останавливается на антропоцентризме, а идет дальше – его метафора с легкостью распространяется на мир человеческий и животный, материальный и духовный, реальный и мистический.

Уже в самом начале повести в тексте звучит, кажется, огрубленное сравнение цирюльника со зверем: «Где это ты, зверь, отрезал нос?» [9, с. 40]. Так жена цирюльника Прасковья Осиповна бранит мужа за неумение «долг свой <...> исполнять». «Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся» [9, с. 41]. Кажется, брань жены не столько характерологична, сколько эмоциональна. Однако это не вполне так.

Описывая внешний вид Ивана Яковлевича, повествователь сообщает, что фрак у него «был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках...» [9, с. 42]. Кажется, ничего необычного в подобном описании нет – кроме того, что цвет фрака определен как «пегий» и в «серых яблоках». Вычлененные отдельно оба эпитета непременно порождают ассоциацию лошадиную, конную, животную. «Пегий» и серый «в яблоках» говорят о конской масти – и тогда образ цирюльника встраивается в ряд мира действительно звериного, животного. А откликнется подобное сравнение в одном из объявлений, помещенных через газетную экспедицию, – о продаже «молодой горячей лошади в серых яблоках, семнадцати лет от роду» [9, с. 50]. Гоголь иронизирует: если для определения сущности человека используется фрак или воротник, то для идентификации лошади – масть, но какая – «в яблоках». Воедино смешан не только мир человеческий и животный, но и растительный. А название семнадцатилетней лошади «молодой» невольно возвращает к образу молодой (возможно, *тоже* семнадцатилетней) даме, которую Ковалёв встретил в соборе.

Продолжением «ботанической» характеристики героя служит еще одно сравнение, использованное Прасковьей Осиповной в отношении к мужу: «бревно глупое» [9, с. 41]. Поэтому, когда о герое говорится, что он был «ни жив, ни мертв» [9, с. 41], то в словесной игре Гоголя прочитывается уже не только эмфаза, но и воплощение писательского представления о едином, но рассыпавшемся на многие составляющие мире живом и мертвом, одухотворенном и обездушенном. И, по Гоголю, калейдоскоп из частиц-осколков далеко не всегда складывается соответственно логике и здравому смыслу, но порождает невиданные монструозные существа, подобные носу в мундире или лошади, «на ко-

торой шерсть была длинная, как на болонке» [9, с. 49]. Потому нет ничего удивительного в том, что в газетах, по словам нарратора, живо обсуждалась «свежая» «история о танцующих *стульях* в Конюшенной улице» [9, с. 61], а майор Ковалёв будет в какой-то момент ощущать свой нос «как *деревянный*», который «падал на стол с таким странным звуком, как будто бы *пробка*» [9, с. 58].

В мире мистерий и фантазмагорий, которые создает Гоголь, смешиваются и меняются местами не только зеркальные *право* и *лево*, но и верх и низ. Герои с равной частотностью поминают на страницах повести и черта, и Бога, причем с одинаковой мерой убедительности и утвердительности. Войдя в кондитерскую, чтобы взглянуть на себя в зеркало, Ковалев произносит: «Ну, слава Богу, никого нет...» – но тут же следом выпаливает: «Черт знает что, какая дрянь! <...> Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» [9, с. 45]. Упоминание Бога и черта может звучать и внутри одной реплики героя, без особого разграничения (разбору): «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – черт знает что <...>!» [9, с. 55].

В этом ракурсе обыгрывается Гоголем и выражение «черт надомил». В тексте «Носа» решение майора Ковалева поехать в газетную экспедицию объясняется так: «...казалось, само Небо вразумило его» [9, с. 49], где Небо написано с большой буквы, подобно Богу. Примечательно, что вразумление Неба направлено на *газету*, на объявление о носе, могущее быть «припечатанным» через газетную экспедицию. В повести Гоголя, построенной как газетный репортаж, именно газетная экспедиция выступает той высшей инстанцией, где только и можно найти справедливость. Гоголь иронизирует по поводу доверчивости и доверительности наивной публики в отношении к газете и газетной информации, потому эпизод в газетной экспедиции занимает самое значительное по объему место, ему отводится осевая позиция в композиционно-структурной симметрии повести. Заметим, не встреча с господином-носом в Казанском соборе, не эпизод чудесного обретения носа в финале, но длительная и дрящящая сцена в газетной экспедиции и продолжительный разговор с чиновником газетной службы становятся центральным фрагментом повести, в котором показано, что именно газетная экспедиция оказывается тем надежным местом, куда всегда можно попасть и на которое можно положиться. Если обер-полицмейстера трудно застать в должности, что и случилось с майором Ковалёвым – он «за минуточку» не застал [9, с. 48] его на месте, если на Управу благочиния [9, с. 48] нет уверенной надежды, если частный

пристав, «чрезмерный охотник до сахара», предпочитает исполнению обязанностей следование «изречению древних мудрецов», то именно посредством газеты, по мысли отчаявшегося героя, он может разрешить свои сомнения, воплотить родившийся замысел и достичь цели.

Обилие народа, с которым сталкивается в экспедиции майор Ковалёв, подтверждает мысль о том, что население города полагается прежде всего на газету. «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками» [9, с. 50]. Характер объявлений, которые подают просители пожилому служивому чиновнику, свидетельствует о том, что существо их проблем весьма сходно. Потому продемонстрированная «общежительность» лакея «с галунами», показывавшими «пребывание его в аристократическом доме» [9, с. 49], пересказ существа приведшего его дела подвержена тому же закону симметрии, которым пронизан весь текст повести. «Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит восьми гривен, то есть я не дал бы за нее и восьми грошей; а графиня любит, ей-Богу, любит, – и вот тому, кто ее отыщет, сто рублей! Если сказать по приличию, то вот так, как мы теперь с вами, вкусы людей совсем не совместны: уж когда охотник, то держи легавую собаку или пуделя; не пожалей пятисот, тысячу дай, но зато уж чтоб была собака хорошая» [9, с. 50]. Совершенно очевидно, что выслушанная майором Ковалёвым тирада напрямую воспринимается героем как параллель к его собственным бедам, к размышлению о том, какое «достаточное вознаграждение» [9, с. 50] он сможет предложить за информацию о его пропавшем носе.

Гоголь не дает слова каждому из ожидающих в очереди героев, но согласно «газетному формату» повести подменяет живые голоса подобием объявления в газете, стилизует многоголосие под газетное объявление. Здесь «значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой – малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры; молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду; новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса; дача со всеми угольями: двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад; там же находился вызов желающих купить старые подошвы, с приглашением явиться к переторжке каждый день от восьми до трех часов утра» [9, с. 50]. Структура предложения такова, что она имитирует газетную полосу, всю испещрённую многочисленными объявлениями и сообщениями, которые неизменно привлекают внимание обывательской публики. Потому о комнате, в которой «местилось все это

общество», сказано, что «воздух в ней был чрезвычайно густ» [9, с. 50], так, как если бы читатель взглянул на лист газетных объявлений и ощутил их густоту, скученность.

Центроустремленная позиция сцены в газетной экспедиции акцентирована тем, что господин-нос обретает здесь собственную фамилию – «Носов» [9, с. 51], возможное социальное положение – «дворовый человек» [9, с. 51] и явную законопрованность, ибо о нем может быть помещено объявление в газете, как о пропавшей собаке, продаваемой лошади или девке-прачке. «Напечатать-то, конечно, дело небольшое...» [9, с. 52]. Если раньше Ковалёв признавал возможность существования без носа не для себя («Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа»), то теперь он откровенно приравнивает себя и нос: «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе» [9, с. 52]. Теперь они почти эквиваленты, *я* и *нос* равны – в правах, в возможности существования, в размере оплаты объявления, в гонораре за поимку. Газета становится гарантом уравнивания гражданских и социальных прав части и целого.

Заметим, что именно в экспедиции обрабатывается еще одна газетная «версия» – опытный и знающий чиновник вспоминает о ринопластике и рекомендует Ковалеву обратиться к врачу. «Если пропал, то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос» [9, с. 52]. И эта рекомендация будет осуществлена Ковалевым по возвращении домой, врач будет приглашен. Гоголь показывает, как газета направляет жизнь человека, как управляет ею.

Появление образа доктора в тексте повести, как и другие характеры, мотивы, детали находит свою симметричную пару (пары). И ближайшую пару доктору составит образ цирюльника Ивана Яковлевича. Процесс «врачевания» и осмотра «больного» доктором представлен Гоголем так, что он со всей очевидностью находит отражение в поведении и участии в судьбе носа брадобрея-цирюльника.

Подобно тому, как доктор, осматривая пациента, выражает сдержанное изумление («сказал: „Гм!“ <...> „Гм!“») и для уточнения «диагноза» поворачивает голову майора то направо, то налево, так и Иван Яковлевич внутренне удивляется «„Вишь ты! <...> Вона! <...> право, как подумаешь...» и, подобно доктору, поворачивает голову Ковалева из стороны в сторону («потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него <на нос> сбоку»). Просьба же доктора продать нос, поместив его в склянку со спиртом («А нос я вам советую положить в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса» [9, с. 62]), прочитывается как

отзвук начальной сцены – появления носа майора Ковалёва внутри испеченного хлеба. Тем самым одно из композиционных колец повести словно бы замыкается, знаменуя цикличность и повторяемость сходных событий.

Образ доктора не менее «частичен» и мозаичен, чем иные персонажи повести Гоголя. «Доктор этот был видный из себя мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу, ел поутру свежие яблоки и держал рот в необыкновенной чистоте, полоща его каждое утро почти три четверти часа и шлифуя зубы пятью разных родов щеточками» [9, с. 58]. Примечательно не только упоминание яблок, которые поддерживают мотив масти (героя ли, фрака ли, лошади ли – «в яблоках»), но и не менее значимых, чем нос для майора Ковалёва, бакенбард. Любопытно, что *бакенбарды* доктора Гоголь игриво ставит в один ряд с *докторшею* – принцип равенства части и целого обнаруживает себя и на этом уровне, в одном из «малых» подсюжетов повести.

Предзавершением повести «Нос» становится сообщение нарратором-репортером о множестве слухов, связанных с носом майора Ковалёва, распространившихся по городу. Едва ли не каждый из эпизодов этого фейерверка «чрезвычайных» событий находит свой отзвук в основных событиях повести, дублируя, повторяя, оттеняя и варьируя центральный сюжет.

О майоре Ковалёве было сообщено, что он любил прогуливаться по Невскому проспекту – теперь прошел слух, «будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту» [9, с. 61]. Часть вытеснила целое.

Относительно другого слуха «сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера – и возле Юнкера такая сделалась толпа и давка, что должна была даже полиция вступиться» [9, с. 61]. Примечательно, что «один спекулятор почтенной наружности, с *бакенбардами*, продававший при входе в театр разные *сухие кондитерские пирожки*, нарочно поделал прекрасные *деревянные* прочные скамьи, на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек от каждого посетителя» [9, с. 61]. Едва ли не каждая деталь данного слуха обнаруживает свою «пару» в тексте повести.

Но особенно примечателен слух о том, что «не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалёва, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы», «некоторые из студентов Хирургической академии отправились туда» [9, с. 62]. Если последнее упоминание напрямую связано с образом доктора и мотивом

вами ринопластики, то до поры загадочным выглядит упоминание некоего Хозрев-Мирзы, проживавшего в Таврическом дворце. Однако современникам Гоголя это имя было хорошо известно, ибо Хозрев-Мирза был реальным лицом, персидским принцем, сыном наследника престола. Это его, Хозрев-Мирзу, шах Фетх Али делегировал в Петербург с извинениями после убийства в Тегеране в 1829 году русского посла Александра Грибоедова. Современники Гоголя не могли не помнить, что в качестве компенсации за смерть создателя известной комедии «Горе от ума» Хозрев-Мирза привез из Персии огромный и безукоризненно чистый алмаз «Шах», врученный русскому императору Николаю I. Алмазный камень оказался приравнен к жизни человека – и на данном уровне «шутка» Гоголя обретала далеко не шуточный характер. Веселая мистерия наполнялась зловещим смыслом, вбирающим в себя глубоко философское наполнение и гуманистическое содержание. В по-своему банальной житейской истории вырисовывался глубинный сюжет, тайная диалектика жизни, понимание мира в его философско-иносказательном смысле.

Итак, бытующее представление о повести Гоголя «Нос» как о повести, ориентированной исключительно на социальную проблематику, прежде всего на *идею чина*, оказывается требующим существенной корректировки. Мысль о том, что посредством фантастики Гоголь стремился «вскрыть нелепость и нескладность самой действительности, покоящиеся на государственных законах и постановлениях, бюрократической иерархии, бюрократических правилах, раз и навсегда неизменном, порядке, неестественно сковавшем своевольную, непредсказуемо развивающуюся жизнь» [7, с. 157], оказывается справедливой только *отчасти*.

На самом деле Гоголь говорил о стойком ощущении иррациональности всего миропорядка, не только социального, но и психологического. Гоголь обращался к бытовому сознанию читателя, к удивительной и одновременной привычной особенности восприятия мира и человека в его раздробленности и частичности. Сюжетные контуры повести Гоголя очерчивали знакомые жизненные перипетии и ситуации, когда привычным оказывается восприятие части вместо целого, лишь слегка приправленные элементами фантастики, основанной на увлечении публики ясновидением, спиритизмом, вещами снами, идеями магнетизма, колдовства и проч. Гоголь весело и озорно показывал реальность мозаичного мира, в калейдоскопе которого бакенбарды значительнее выражения лица, ножка и талия привлекательнее ее обладательницы, галуны или воротнички внушительнее самого чиновника. В качестве заглавного персонажа Гоголь избрал нос, облеченный в чин

статского советника, но на его месте вполне могла бы оказаться, например, пуговица, приписанная к некоему одному значительному департаменту, или, например, шляпка, кокетливо прикрывающая часть розовеющей щеки молодой дамы. Вероятно, в окончательном выборе Гоголя сыграла роль устойчивая распространенность носологических мотивов (точнее слухов о носе) как в литературе, так и в газетной практике, как среди магов-астрологов, так и среди обывателей. Вполне вероятно, что одной из слагаемых мог быть и собственный гоголевский нос.

Но как бы то ни было, ориентируясь на тип сознания современника (шире – человека вообще), Гоголь воссоздал образ неразгаданного в своей сложности реального мира и сумел отразить удивительную особенность человеческой психологии, когда не только на уровне литературной фантастики, но и в реальном мире часть воспринимается равной (и правоправной) целому, когда, например, глаза исконно считаются зеркалом нравственной человеческой сущности (зеркалом души), а нос едва ли не первейшим признаком «породы». (Ср.: М. Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени»: «Она, т. е. порода <...> большею частию изобличается в поступки, в *руках* и *ногах*; особенно *нос* очень много значит. Правильный *нос* в России реже маленькой *ножки*» (глава «Гамань»). Лермонтов словно бы сознательно обыгрывает / соединяет пушкинскую *ножку* и гоголевский *нос*).

Возвращаясь к опере Шостаковича, следует отметить, что композитор откликнулся на повесть Гоголя «Нос» почти через 100 лет, когда начал своё кровавое шествие «чудовищный по своим злодеяниям» XX век, в котором композитору суждено будет создать музыку беспощадной правды, «великий плач по человеческой судьбе» [1, с. 15–16].

Обогащённый трагическим опытом своей эпохи, Шостакович вступает с писателем в «творческий и многоаспектный диалог» уже на уровне либретто, состоящего из 3-х актов и 10-ти картин: первый акт содержит *Вступление* и 4-е картины, второй – *Вступление* и 2-е картины, третий – 2-е картины, эпилог – 2-е картины. Исходя из новых исторических реалий времени (возникновение тоталитарных режимов, возрастающая угроза Второй мировой войны), Шостакович, размышляя над повестью, философски заостренно поднимает вопросы бытийного характера – человек и история, свобода и несвобода человека, личность и массы, мифологизация особы, подлинная свобода духа, духовность и бездуховность и др. Проблема *жизнь и судьба* разрабатывается Шостаковичем уже к концу 1920-х годов. И в этом отношении композитор, с одной стороны, опережал время, с другой – определил многое, что будет реализовываться им в последующем творчестве и что послу-



жило современному исследователю основанием не только для высокой оценки мастерства Шостаковича, но и для определения специфики его музыкального мышления. «Д. Д. Шостакович, – пишет О. Девятова, – может быть отнесен к самым философски мыслящим композиторам XX века. Масштаб его музыкального, художественного и общекультурного сознания был столь обширен и всеохватен, что позволил писателю Ж. Р. Блоку правомерно сравнить его творчество со «страной гигантов», в которой каждый шаг «измеряется верстами» [6, с. 66].

К сказанному с большой долей основания следует добавить, что результатом философских размышлений Шостаковича над текстом Гоголя явилось введение в либретто кульминационной сцены с дилижансом, которая постепенно подготавливается музыкальной частью оперы и в которой получило выход то, что зарождалось в результате столкновений кричащих противоречий. С одной стороны, кажущаяся необоримость силы власти, выраженная *маршами* – в этом случае символами недремлющего ока полицейской системы, которая все видит, все слышит; с другой – охватывающий эту власть *страх* перед бунтом, *страх*, побуждающий всех подозревать и устанавливать тотальную слежку. Тема власти, основанная на страхе и устрашении, является у Шостаковича сквозной: она заявляет о себе уже в первой картине появлением призрака квартального и с яркой музыкальной выразительностью получает развитие во всей полноте своей антигуманистической сущности во второй. Раскрывая новаторские музыкальные приемы создания образа стража порядка, авторы статьи «„Нос” Гоголя и Шостаковича: два „авангарда”» в своем анализе и интенциях, во-первых, обращают внимание на переключки оперы с гоголевским «Ревизором», напоминая этим о вариативности самого типа *держиморды* в творчестве писателя и указывая на выразительность музыкальной вариативности у Шостаковича. «Композитор, – пишут А. Демченко и Ю. Филиппова, – избирает для него редчайший, специфический тембр – тенор-альтино и „загоняет” его в предельно высокую тесситуру (вплоть до *mi b* второй октавы), что пояснялось им так: „*Это полицейский чиновник, который разговаривает крича*”. Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад, Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, „дребезжащим” тремоло ансамбля домр (ещё одна тембровая натурализация!). Вообще, данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это „значительное лицо” как „*одержимого административным восторгом*” (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть. В частности,

когда Квартальный впервые является провинившемуся цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времён „Гром победы, раздавайся” (искажённая коллажная цитата из музыки О. Козловского)» [5].

Сказано очень верно, с этим нельзя не согласиться, но в то же время недостаточно, потому что *тенор-альтино* и *высокая тесситура* свидетельствуют о наличии ахиллесовой пяты у самой власти. Неслучайно в 7-ой сцене доминирует тема *страха* и *смерти* с мистическим оттенком: бояться все – и полицейские и отъезжающие. В результате наступает момент, когда люди, повинувшись стадному чувству, превращаются в обезумевшую и озверевшую толпу, когда отдельный человек теряет себя окончательно, становясь «человеком массы» (Х. Ортега-и-Гассет), когда раздаётся взрыв её разрушительной энергии и рождается *хаос*, который под пером Шостаковича предстает как повышено-экспрессивный образ, внушающий ужас. Приём *кластера*, используемый композитором в сочетании с другими приемами, вызывая уже на уровне подсознания чувство протеста, неприемлемости происходящего, способствует тому, что реципиент достигает наивысшей ступени своего духовного состояния, катарсиса.

«И опять-таки, – развивают свою мысль А. Демченко и Ю. Филиппова, – амплитуда зафиксированных при этом граней почти необъятна. С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызвать иногда чуть ли не сочувствие. С другой стороны, Шостакович даёт понять, что такие „ковалёвы”, сбившись в массу, способны на что угодно. В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в 7 картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком „Так его!” (повторяется 38 раз – подобный эффект механичного вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее „уханье” всего певческого и оркестрового состава, что усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера, заставляет испытать самые неприятные ощущения» [5].

Следует отметить, что Шостакович в духе революционного и чрезвычайно социологизированного времени, несомненно, был, в отличие от Гоголя, настроен при создании своего «Носа» весьма серьезно. Доминирующим пафосом эпохи 1930-х годов, как известно, был пафос обличительный, сатирический, гротескный. Именно таковым и был магистральный ракурс оперы (и либретто) Шостаковича. По его собственным словам, он «обратился к известной повести Н. В. Гоголя

потому, что она давала возможность создать *сатиру* на времена Николая I» [13, с. 58]. В этом признании очевидно, что упоминание «эпохи Николая I» – всего лишь дань цензурным препонам, тогда как в действительности композитором двигало ощущение осознаваемой исторической параллели: сатирическое начало оперы было направлено не на прошлое, но на современную Шостаковичу действительность, перед репрессивной машиной которой бледнел полицейский режим николаевских времен. Однако, как показывает ход истории, такая направленность сохраняется и на все последующие годы. Поэтому закономерным является тот факт, что Шостакович, создавая к 1930-м годам свой вариант «Носа» в опоре на гоголевский текст, не воспринимал произведение классика как «шутку» и не чувствовал ее легкости и веселости. Отдавая должное глубине замысла композитора, следует признать, что его опера не стала голой и жалящей сатирой. Вслед за кугелевским «Носом» Шостакович умел разглядеть в тексте Гоголя не только время, а *вечность*, не только судьбу отдельного чиновника, но человека вообще. Это отвечало и продолжает отвечать запросам современности. И в XX – XXI вв. актуализуется именно тот пласт шостаковичевской музыки, в т. ч. и оперы «Нос», который подводит к загадке и познанию самой человеческой природы, порождая новые интенции.

Шостакович, несомненно, видел художественные типы, созданные Гоголем, но воспринимал их проявляющимися уже в иных исторических условиях, в новых кризисных ситуациях. Поэтому даже высказывания композитора о гоголевской повести кажутся не изложением собственных суждений, но «сокрытым диалогом» с Гоголем, с которым он сначала соглашается, но одновременно и возражает и ему. Неслучайно позднее композитор так размышлял по поводу судьбы бедного чиновника: «Действительно, если вдуматься, ну что смешного в том, что человек лишился носа? Какой может быть смех над этим несчастным уродом? Человек не может жениться или пойти на работу. <...> „Нос” – ужасная история, а вовсе не забавная история ужасов. Разве может быть забавным полицейское преследование? Всюду, куда ни пойдешь, – полицейский, без него нельзя шагу ступить или бросить клочок бумаги. И толпа в „Носе” тоже далеко не забавна. Каждый по отдельности – неплохой человек, разве что немного странный. Но вместе они – толпа, которая жаждет крови» [13, с. 58]. И это говорит о том, что сцена с дилижансом является для Шостаковича логически обоснованным развитием не только гоголевской концепции человека, но и Достоевского.

Угадываемая апелляция к событиям 1930-х годов в атмосфере советской действительности очевидна и по сути своей диалогична, являясь непосредственной реакцией на размышления я-рассказчика в завершающей части повести: «Вот такая история случилась, – говорит он, – в северной столице нашего государства! Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть *много неправдоподобного*.<...> однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?» [9, с. 65]. Шостакович мгновенно возражает, реагируя на утверждающее начало III части гоголевской повести: *много неправдоподобного* – и одновременно высказывает полное согласие с её завершением, отвечая всем строем оперы на вопрос: «...и где ж не бывает несообразностей?»

«Ничего забавного нет и в образе Носа, – говорил композитор много позднее. – Без носа ты не человек, зато нос без тебя вполне может стать не просто человеком, а важным сановником. И здесь *нет* никакого *преувеличения*, история очень *правдоподобна*. Живи Гоголь в наше время, он бы увидел куда более странные вещи. *Вокруг нас* ходят *такие носы*, что дух захватывает...» [13, с. 58].

И, действительно, *неправдоподобия* нет, есть *несообразность*, которую невозможно понять, ибо она доведена до полного *абсурда*. И сцена с дворниками в редакции газеты в этом случае приобретает значение много вбирающего в себя символа. Музыковеды, констатируя эту трагическую по своей сути ситуацию, указывают вехи для проникновения в глубинные пласты философской мысли композитора. Вот один из таких фрагментов: «Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает на передний план в моменты „тупиковой“ формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении 5-й картины, где восемь дворников подают в газету объявления. Каждый из них интонирует *свой* текст отрывистыми звуками („разорванные“ восьмые) *своей* мелодической линии абсолютно независимо от других. Вновь, как отмечалось это во Вступлении к I действию, возникает сближение с пуантилистской техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не поймёт ни слова. Это отдалённо напоминает изошрения изоритмического гокета Раннего Возрождения, а идея использовать соответствующие тексты, возможно, была инспирирована вокальным циклом А. Мосолова „Газетные объявления“»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Интересно полное название цикла песен А. Мосолова «Газетные объявления» (1926) – «Слова из газеты „Известия ВЦИК“».

Обращаясь к этому фрагменту, необходимо подчеркнуть, во-первых, смысловое значение самого факта введения реципиента через переживание музыки в состояние *непонимания*, дезориентации. Через свои ощущения слушатель, осознавая трагический характер *непонимания*, объективирует его в образ психологического состояния самого общества. Во-вторых, сцена с дворниками важна и сюжетно: она исподволь подводит к сцене с дилижансом, где все происходит в атмосфере *непонимания*, доведенного до высочайшей степени безумия, проявленного прежде всего в момент зверского избиения статского советника Носа.

Кроме того нетрудно заметить, что упоминание музыковедами как бы вскользь «*изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения*» – техники многоголосной композиции в музыке XII–XIV веков – в действительности ведет к глубинным истокам философской мысли Шостаковича, а указание на песни авангардиста 1920-х Мосолова – напротив обращает остроту сатиры на современность. Один из самых выразительных признаков абсурда заключен в словах самого композитора: «*Вокруг нас ходят такие носы, что дух захватывает...*» Вот почему в диалоге с Гоголем Шостакович в отличие от своего великого предшественника фактически создает галерею *Носов* и *носиков*: собственный нос майора Ковалёва стал по отношению к нему важной персоной – *Носом*; сам Ковалёв ощущал себя *Носом* по отношению к цирюльнику (подчеркнутое превосходство звучит в фразе: «Вечно у тебя, братец, руки воняют...»), для Ивана Яковлевича *Носом* была его жена, Парасковья Федорова...

В сцене с дилижансом (квази)статский советник *Нос*, все величие которого даже для него самого состоит только в чине и должности: «Как вы смеете! Я занимаю государственную должность и довольно значительную!» – обнажает свою истинную сущность, становясь маленькой частицей тела, всего лишь *носом* незначительного и пустого Ковалёва, набивающего себе цену акцентированием внимания на чине майора. Кажется, *порядок*, возникший из *хаоса*, должен, освободив человека от ложных ценностей, направить его на путь личного совершенства, но нет. Финальная фраза Ковалёва: «...спроси только, где живет майор Ковалёв... Тебе всякий покажет», – развеивает иллюзии и показывает, что все вернулось на круги своя. Заполучив свой нос назад, Ковалев в то же время сам оставался только *носом*, который спрятавшись за фиктивную значимость возвышался над *Другим* и при случае унижал его.

В связи с этим надо отметить, что построенная на контрастах – прежде всего музыкальных – сцена в Казанском соборе стимулирует

раздумья о сущности ложных и подлинных ценностей. Важно-торжественное появление *Носа* в высоком чине статского советника контрастирует подлинно космическому Величию, выраженного холодным хоралом. Временное и суетно-мелочное противопоставлено Вечному. Ассоциативно, почти как мечта, вспоминаются Рождественские хоралы Иоганна Себастьяна Баха, музыкальный гений которого был, по собственному признанию композитора, особенно близок ему. Ничтожество как сущность *Носа* раскрывается и в том, что голос (тенор) не соответствует тому могуществу и превосходству, передаваемому жестами. И это несоответствие подчеркнуто музыкальными фразами. Говорящему жесту Шостакович придает большое значение. Оркестровая часть оперы «Нос» отличается характерностью и психологизмом.

Таким образом, повесть Гоголя, прочитанная Шостаковичем по своему, давала возможность композитору привнести в текст либретто – а посредством музыки и в пространство всей оперы – глубокое психологическое начало, которое не исчерпывалось сочувствием к «маленькому» человеку, но граничило с философским осознанием сложных и неоднозначных перипетий человеческого общества и судьбы отдельной личности.

Но диалог Шостаковича с Гоголем осуществляется на уровне гоголевского *Слова*, которое и вступает в органическое взаимодействие с авангардной музыкой Шостаковича. Обращает на себя внимание, что Шостакович очень бережно отнесся к гоголевскому слову: почти все речитативы, за исключением 7-й картины, – это неизменный гоголевский текст. Как автор либретто, композитор убрал все, что принадлежало я-рассказчику, передав нарративные функции музыке. При этом надо учесть, что Шостакович тонко почувствовал скрытую музыкальность, свойственную гоголевскому тексту, которая в едва ощутимых намеках проявляется в самом стиле писателя. В этом отношении характерна своеобразная фраза / ключ: «Иван Яковлевич проснулся довольный рано...», – которая по интонационно-ритмическому рисунку и чередованию гласных передает почти натуралистично состояние пробуждения цирюльника, вернее физиологический ритм пробуждения, и написана она едва ли не в стихотворном размере амфибрахия<sup>2</sup>:

и – *á* – *íá* / а – *ú* – и / о – *ý* – а / о – *ó* – ы / – *á* – о

При этом *принцип симметрии* организует текст и на ритмико-интонационном уровне. Начальное пробуждение майора Ковалёва тоже начинается «амфибрахией»:

---

<sup>2</sup> В слове Яковлевич (*í'áì-кав-л'и-в'ич*) основное ударение ослабляется, но есть слабое ритмическое ударение на и(е).

Ко-лѣж – ский / ас – сѣ – сор / Ко-ва – лѣв / про-снѣл – ся / до – вѣль –  
но / рѣ – но / и – сдѣлал / гу – бѣ-ми: брр

Как и в сцене пробуждения Ивана Яковлевича, подробности состояния человека, переходящего от сна к бодрствованию, у Гоголя скрыты в подтексте. Читатель воссоздает все силой воображения, активизированного ритмикой фразы. Шостакович, чтобы передать пробуждение майора Ковалёва, концентрирует внимание слушателя на этом *Брр*, многообразно и разными приемами интонируя его, в т. ч. и другими характерными звуками, мягко звучащими с их своеобразным колористическим эффектом. «Ковалёв, – пишут А. Демченко и Ю. Филиппова, – 14 раз произносит своё „Брр“ во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются у солирующих контрафагота, тромбона и скрипки форшлагами, *glissandi*, флажолетами» [5].

Немаловажно, что в обоих случаях из общего ритма выпадает слово *рано*, образующее ямбическую стопу, акцентируя на себе, как у Гоголя, внимание выпадением из господствующего ритма, но уже не на уровне сознания, а на уровне подсознания. Чутким ухом Шостакович уловил это, развил музыкальный подтекст гоголевского текста, выводя его на первый план. Но если у Гоголя ритмико-интонационный строй подан намеками, как это и свойственно прозе, разряжено, то у Шостаковича напротив – сконцентрировано, и все в звуках и звуками проявлено, прописано почти графически. Шостакович не копировал и не подражал писателю, а, оттолкнувшись от ритмико-интонационной организации «Носа», придал ей новый облик и силу выразительности. А. Сладковский, говоря о взаимодействии композитора с предшественником, отмечает: «Шостакович был гением и просто сублимировал эту информацию, сделав выжимку из шедевров, созданных до него, и на этом фундаменте возвел свой собственный стиль» [12].

Поражает удивительная четкость музыкального рисунка, создающего типы и передающего жесты, и необыкновенная точность музыкальной фразы, которая непосредственно раскрывает смысл выраженного с ясностью слова. Все это говорит о том, что развёртывание содержания оперы совершалось на фоне проникновения в структуру музыкально-смысловых тканей гоголевского художественного текста. И тут нельзя не вспомнить Р. Вагнера, музыкальные искания которого занимали самые выдающиеся умы начала XX века – не только музыкантов такого ранга, как И. Стравинский, но писателей и поэтов, таких как Л. Толстой, Т. Манн и

А. Блок<sup>3</sup>. И отзвуки этих исканий можно найти и в музыкальных устремлениях создателя оперы «Нос». Музыка Шостаковича, как и музыка Вагнера, тяготеет к Слову, но, если у Вагнера *Слово* дополняет музыку, проясняет ее смысл, то у Шостаковича наоборот – музыка проясняет смысл Слов, выражая невыразимое. В опере «Нос» речитатив выявляет музыкальные свойства, а музыка своими ритмами передает характер разговора и разговаривающих. Иными словами, синтез музыки и слова очевиден, но функции музыки и слова меняются.

Сказанным тема диалога Шостаковича с Гоголем не исчерпывается. Однако как в данной работе, так и в статье «„Нос“ Гоголя и Шостаковича: два „авангарда“» А. И. Демченко и Ю. Г. Филипповой или в статье «О музыкальной драматургии оперы „Нос“» А. Л. Британицкой [14, с. 47–53] подняты проблемы, находящиеся на стыке музыковедения, литературоведения и философии, решение которых требует объединенных усилий специалистов. И эта чрезвычайно важная и многоаспектная тенденция требует своего дальнейшего развития.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Вызов времени и ответ художника. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 15–28.
2. Белинский В. Г. *Полн. собр. соч.* : в 13 т. Москва : АН СССР, 1953. Т. 3 : Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 684 с.
3. Британицкая А. Л. О музыкальной драматургии оперы «Нос». *Советская музыка*. 1974. № 9. С. 47–53.
4. Дейч А. И. Голос памяти : театральные впечатления и встречи. Москва : Искусство, 1966. 375 с.
5. Демченко А. И., Филиппова Ю. Г. «Нос» Гоголя и Шостаковича: два «авангарда». *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (дата обращения: 09.03.2018).
6. Деятова О. Л. Философские смыслы музыки Дмитрия Шостаковича (110-летию со дня рождения посвящается). *Успехи современной науки и образования*. 2016. № 12. Т. 10. С. 60–66.
7. Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос». *Рус. лит.* 1984. № 1. С. 153–166.
8. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. *О прозе. О поэзии*. Ленинград: Худож. лит., 1986. С. 45–64.
9. Гоголь Н. В. Нос. *Собр. соч.* : в 9 т. Москва : Рус. книга, 1994. Т. 3 : Повести. С. 40–65.
10. Измайлов А. А. Кривое зеркало. Книга пародии и шаржа. Москва : ИД Ивана Лимбаха, 2002. 336 с.
11. Пушкин А. С. Предисловие [Гоголь Н. Нос]. *Современник*. 1836. Т. 3. С. 54–90. (Репринт: Москва, 1967).
12. Сладковский А. Малер – та ступень, без которой невозможен Шостакович. URL: [http://www.m24.ru/articles/1086886?utm\\_source=CopyBuf](http://www.m24.ru/articles/1086886?utm_source=CopyBuf) (дата звернення 27.06.2016).
13. Мемуары Дмитрия Шостаковича в записи и под редакцией Соломона Волкова. Нью-Йорк, 1979. 219 с.
14. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». *Избр. труды : Поэтика русской литературы*. Москва, 1976. С. 5–44.

#### REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1997), "Challenge and response of the artist" ["Vyzov vremeni i otvet khudozhnika"], *Muzikal'naya akademiya*, No. 4, p. 15-28. (in Russian).
2. Belinskiy, V.G. (1953), *Complete works in 13 vols.* [*Poln. sobr.soch. v 13 t.*], AN SSSR, Moscow, Vol. 3, 684 p. (in Russian).

<sup>3</sup> См. об этом подробно: Бурого С. Александр Блок. Очерки жизни и творчества. Киев : ИД Дмитрия Бурого, 2005. Т. I. 368 с.



3. Britanickaya, A. (1974), "On the musical dramaturgy of Opera 'The Nose'" ["O muzykalnoj dramaturgii opery 'Nos'"], *Sovetskaya muzyka*, No. 9, p. 47-53. (in Russian).
4. Deitch, A.I. (1966). *The voice of memory: theater of impressions and meetings* [*Golos pamyati : teatralnye vpechatleniya i vstrechi*], Iskusstvo, Moscow, 375 p. (in Russian).
5. Demchenko, A., Filippova, Yu. (2013), "The 'Nose' by Gogol and Shostakovich: two 'avant-garde'" ["'Nos' Gogolya i Shostakovicha: dva 'avangarda'"], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, No. 5, available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (in Russian).
6. Devyatova, O. (2016), "Philosophical meanings of music by Dmitry Shostakovich (to the 110th anniversary since the birth of dedicated)" ["Filosofskie smysly muzyki Dmitriya Shostakovicha (110-letiyu so dnya rozhdeniya posvyashhaetsya)"], *Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya*, No. 12 Vol. 10, p. 60-66. (in Russian).
7. Dilectorskaya, O.G. (1984), "The Fantastic in the novel of N. Gogol's 'The Nose'" ["Fantasticheskoe v povesti N.V. Gogolya 'Nos'"], *Russkaya literatura*, No. 1, p. 153-166. (in Russian).
8. Eichenbaum, B. (1994), As made 'The Overcoat' by Gogol, *About the prose. About poetry* [Kak sdelana "Shinel" Gogolya, O proze. O poezii], Leningrad, p. 45-64. (in Russian).
9. Gogol, N. (1994), *The Nose, Collected works in 9 vol.* Vol. 3, Moscow, p. 40-65. (in Russian).
10. Izmailov A. (2002). *Distorting mirror. The book is parody or cartoon* [Krivoe zerkalo. Kniga parodii i sharzha], Moscow, 336 p.
11. Pushkin A. (1836), "Preface" ["Predislovie"], *Sovremennik*, Vol. 3, p. 54-90. (reprint Moscow, 1967). (in Russian).
12. Sladkovsky, A. "Mahler – the stage which is essential Shostakovich" ["Maler – ta stupen, bez kotoroj nevozmozhnen Shostakovich"], available at: [http://www.m24.ru/articles/108686?utm\\_source=CopyBuf](http://www.m24.ru/articles/108686?utm_source=CopyBuf) (in Russian).
13. (1979), *The memoirs of Dmitri Shostakovich in the recording and edited by Solomon Volkov* [Memuary Dmitriya shostakovicha v zapisi i pod redakciej Solomona Volkova], New York, 219 p. (in Russian).
14. Vinogradov, V.V. (1976), *The Naturalistic grotesque. The plot and composition in Gogol's "The Nose", Selected works: Poetics of Russian literature* [Naturalisticheskij grotesk. Syuzhet i kompoziciya povesti Gogolya "Nos", Izbrannye trudy: Poetika russkoj literatury], Moscow, p. 5-44. (in Russian).

## СПІВАНЕ СЛОВО У КОНТЕКСТІ РОЗУМІННЯ МУЗИКИ МАРТИНА ЛЮТЕРА

Світлана Маценка

Доктор філологічних наук, доцент,  
Кафедра німецької філології,

Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),

79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,

e-mail: [svitlana.macenka@t-online.de](mailto:svitlana.macenka@t-online.de)

UDC: 281.133.1.09

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Статтю присвячено феномену співаного слова у художній літературі. Метою є висвітлення поетологічних властивостей співаного слова в літературних творах, покликаючись на його розуміння німецького реформатора і теолога Мартіна Лютера. **Дослідницька методика.** У контексті інтердисциплінарного вивчення літературних творів використано основні засади культурологічного літературознавства. Для аргументування функціональності співаного слова в конкретному літературному творі обрано метод інтермедіальності. Теологічний контекст міркувань Мартіна Лютера слугує плідним інтердисциплінарним плем для усвідомлення ролі співаного слова в художній літературі. **Результати.** Зважаючи

на вагомість співаного слова в музичній теології Мартіна Лютера, виділено його основні поетологічні властивості у літературних творах (особливу пізнавальну цінність, момент підвищеної самоідентифікації реципієнта із сприйнятим через спів посланням, яскраво виражену тілесність музичного тексту, презентованого через спів. Літературний текст, який покликається на співаний музичний текст, набуває інших оповідних вимірів, наслідуючи поліфонічність співу, і, як наслідок, значно інтенсифікує свій вплив. **Наукова новизна.** Досліджується музична теологія Мартіна Лютера в аспекті її теоретичного значення для обґрунтування феномену функціонування співаного слова в літературному творі. З'ясовано, що спів для німецького реформатора був безпосереднім методом овнутрішнення текстів, пов'язаних з вірою. Співане слово, на його переконання, витворює простір розуміння, в якому текст стає суб'єктом, а розуміючий – об'єктом. Тільки у слухові відбувається людина, зворушена словом, бо у співі слово саме стає тим, про що оповідає. До того ж співане слово наділене афективним потенціалом. **Практичне значення.** Основні положення дослідження можуть бути використані для поглибленого вивчення як творчості та реформаторської діяльності Мартіна Лютера, так і традиції усного мовлення та співу в писемній літературі.

**Ключові слова:** співане слово, музика в літературі, овнутрішнення тексту, Мартін Лютер, Ф. Гельдерлін, І. Бахман, Т. Манн.

## ABSTRACT

### *Svitlana Matsenka. Sung word for understanding Martin Luther's music.*

**Aim.** The article is dedicated to the phenomenon of sung word in belles-lettres. It aims at highlighting the poetological features of sung word in literary works with reference to its interpretation by the German reformer and theologian Martin Luther. **Research methods.** As part of the framework of interdisciplinary study of literary works, key foundations of culturological literary studies have been used. Intermediality method has been chosen to substantiate the functions of sung word in a specific literary work. Theological context of considerations by Martin Luther serves as a potent multidisciplinary background for understanding of the role of sung word in fiction. **Results.** Owing to the significance of sung word in Martin Luther's musical theology, the main poetological qualities of the phenomenon in literary works have been singled out (specific cognitive value, the moment of increased self-identification of the recipient with the message perceived through singing, a pronounced corporality of musical text presented through singing). A literary text which refers to a sung musical text acquires other narrative dimensions and an intensified impact as a result. **Scientific novelty.** Martin Luther's musical theology is studied from the standpoint of its theoretical implications for interpretation of the phenomenon of sung word functioning in a literary work. It has been established that for the German reformer singing was a direct way of making religious belief related texts more internal. In his opinion sung word creates a space of understanding in which the text becomes a subject and the person who is comprehending it becomes the object. Only in hearing is a human accomplished, moved by the word, as in singing the word itself becomes the thing it tells about. Moreover, the sung word possesses affective potential. **Practical significance.** The main ideas of the paper may be used for a comprehensive study of both creativity and reformation activities of Martin Luther and the tradition of oral speech and singing use in written literature.

**Key words:** word, music in literature, internalization of a text, Martin Luther, F. Hölderlin, I. Bachman, Th. Mann.

Деякі сучасні підходи музикалізації літератури опираються на «інценовану оральність» («fingierte Oralität», Манфред Кох), тобто на таку організацію письмової мови, яка в акті читання справляє враження ус-

ності, ба навіть *співаного слова*. Це, вочевидь, відгомін дуже давньої традиції, окресленої давньогрецьким терміном «mousiké», який означав єдність мови, вірша, музики і танцю. Уже в німецькій літературі XVIII століття спостерігаються спроби відновити так званий «піндаровий спів» із його неповторною звучністю і динамічністю, зважаючи на його позбавлену пізнаваного смислу мовну музику. Так, у ранній творчості Гете Й. Г. Гердер побачив знак можливого дифірамбового омолодження німецької літератури (стаття «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів у давні і нові часи» – «Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten», 1777). Клопшток, Гердер і Гете розуміли поетичний спів як засіб об'єднання людей один з одним і з богами. Таке бачення було близьке і Ф. Гельдерліну, хоча його лірика, за Карлгайнцом Штірле, це «візія співу», яка співанню не підлягає, «передбачення» тої найвищої форми хорової спільноти і водночас її «стійке відтермінування» [9, с. 500]. Концепція співу Гельдерліна перебуває у тісному зв'язку з його складною музичною поетикою, яку він розгорнув у своїх теоретичних працях, а передусім у вченні про тони («Зміна тонів» – «Wechsel der Töne», 1796), центральною в якому є проблема такого ж безпосереднього впливу на душу реципієнта письмових текстів, який справляє музика. Під «тонами» митець розуміє не окремі звуки музики, а радше – у сенсі тональностей – різні модули свідомості в зв'язку із зовнішнім світом (наївний, ідеальний, героїчний). Оскільки, вважає він, завжди домінує тільки одна певна сила характеру, а інші діють як супротивні сили, утворюючи напругу в кожній настроєвості, навіть миттєво людина не може бути цілісною. Із цього погляду, власна творчість видавалася поету надміру монотонною. Тому саме у хорових піснях Піндара він знайшов структурний план, заснований на багатоголосі. «Техніка Гельдерліна усувати лінійне слідування на користь буквально змонтованих ритмічних і семантичних блоків, яку Норберт фон Геллінграт визначив терміном античної риторики «жорстка зв'язка» («harte Fügung»), вимагає замість лектури, ґрунтованої на рівномірному просуванні вперед, читання з раптовими поворотами, моментами зупинки у дезурах<sup>4</sup>, пасажами сповільненого, а тоді раптово пришвидшеного протікання уяви. У такий спосіб Гельдерлін намагається також і в умовах сучасної рефлексійної культури здійснити піндарівську програму співу, який влучає прямо в серце, засобами до того ще не чуваного в Німеччині ритму», – пояснює Манфред Кох [4, с. 235]. Із часом поет усе рішучіше наголошував на викладені співу в письмовій формі. У «Патмосі» («Patmos», 1803–1804) сказано:

Ми всі служили Матері Землі  
І несвідомо сонячному сляйву ми служили

Ще недавно, та отець всеможний  
Понад усе жадає,  
Щоб твердість букв збережено було і вірно  
Глумачено. Цьому слугує і німецький спів [2, с. 134].

Тут спів уже не передує спільноті, а є прихистком для самотнього Я поета. Тож співане слово поступово стає привабливою формою висловлювання і в прозових творах. У своїй новій книзі «У присутності Шопенгауера» («En présence de Schopenhauer», 2017) французький письменник Мішель Уельбек зауважує про німецького філософа, перефразовуючи відомий вислів Вітгенштайна, що той говорить про те, про що не можна говорити, намагаючись «поширити мову у світ співу» [3, с. 19]. Важливу роль співаному слову відводила також Інґеборґ Бахман. Літературна партитура роману «Маліна» («Malina», 1971) пропонує музику для розуму, який «слухає і бачить», так що можна говорити про своєрідний «ментальний речитатив», а відтак і сам твір постає у вигляді проговореного співу [7, с. 168–170].

Подібні спостереження обґрунтовують інтерес до поетологічного значення співаного слова в художній літературі. Цим зумовлено звернення до його розуміння і шанування німецьким богословом, реформатором і перекладачем Мартіном Лютером (Martin Luther, 1483–1546). До того ж, постать Мартіна Лютера відіграє вагомий роль у німецькій літературі (згадати хоча б новелу «Міхаель Кольхаас» («Michael Kohlhaas», 1808) Генріха фон Кляйста, яка містить один із кращих літературних образів Лютера). Велику увагу німецькому реформатору приділив також Томас Манн, так що можна говорити навіть про його лютерівський літературний проект («Міркування аполітичного», «Німеччина і німці», роман «Доктор Фаустус», незавершена драма «Весілля Лютера»). За доволі критичного ставлення Томаса Манна до Лютера, який, на його думку, був «великою людиною, великою на справжній німецький лад, великою навіть у своїй двоїстості як сила визвольна і разом із тим стримуюча, як консервативний революціонер» («Німеччина і німці»), письменник наголошує на тому, що реформатор уособлював німецький дух передусім своєю неабиякою музичальністю («музичний богослов») Лютер утілював у собі специфічне монументальне німецьке) [8, с. 1135]. У складній констеляції роману «Доктор Фаустус», яку можна виразити низкою ключових понять: Німеччина – внутрішня сутність – теологія – музичність – демонічність, Мартін Лютер виступає як символічна фігура. Леверкюн, німецький композитор із саксонської місцевості Лютера, який вивчає теологію і найкраще розмовляє лютерівською німецькою, перебуває в інтимному зв'язку з реформатором. Лютер і Леверкюн віддзеркалюють один одного як дві символічні

фігури німецького духу: глибоко чуттеві і провінційні, відірвані від життя і душевні, містичні й музичні – «демонічні німці».

Як відомо, Мартін Лютер був здібним музикантом. Особливо він цінував благозвучність людського голосу й музичних інструментів. Сам він писав і komponував псалми (молитовну поезію), захоплено співав, тому Ганс Сакс назвав його «Віттенберзьким солов'єм». У зв'язку з реформою культури богослужіння і практики благочестя мислитель відводив музиці центральну роль як *axis pietatis*. Музика, на його переконання, значно більшою мірою, ніж інші мистецтва, була чудово придатна для мети благовіщення шляхом «співу і промовляння». Надзвичайний вплив музики як Божого дару («*donum Dei*») виправдовував, за Мартіном Лютером, її класифікацію як «*optima ars*» і обґрунтовував її перевагу над іншими мистецтвами. Тож зерно лютерівської музичної теології полягає у «таємній спорідненості слова Божого і музики як природної форми Євангелії». «Євангелія – це висока школа співу, а музика своєю чергою надзвичайно близько підводить до Євангелії, знаючи більше про таємницю Євангелії, як будь-який високоосвічений теолог. Ключем до цього є притаманна музиці здатність формуватися, покликаючись на слово, що і пояснює її сплетеність із Євангелією», – відзначає Йоганнес Блок [1, с. 21].

Похвальні висловлювання про музику – це давній жанр, який у часи Лютера досяг свого особливого розквіту. Показово, що реформатор з цією метою не пише музико-теоретичних трактатів, а натомість знаходить доступ до неї через *Praefatio*, яке слугувало передмовою до збірок композицій, тобто було вступом до практичної музики, яку сприймали на слух. У передмові під назвою «Відданим любителям музики» до книги «Приємні симфонії» («*Symphoniae iucundae*», 1538) віттенберзького композитора, музичного теоретика і видавця Георга Рау (Georg Rhau, 1488–1548) Мартін Лютер прославляє музику і стверджує, що вона була сотворена вже на початку світобудови разом з усіма іншими творіннями. Про неї було повідомлено кожному з них і усім їм разом. «Однак перед людським голосом музичність усього іншого тьмяніє, такою пребагатою і водночас недосяжною явилась у ньому щедрість і премудрість преблагого Творця. Філософи болісно намагалися зрозуміти це дивне вміння людського голосу, яким чином повітря, яке так легко виштовхується внаслідок коливань язика і ще легше коливаннями гортані, за волею правлячої душі, творить безмежне різноманіття голосу й розбірливе мовлення, до того ж робить це так сильно й енергійно, що в різних місцях навколо всі люди можуть не лише чітко чути його, але й розуміти» [6]. Музика, за М. Лютером, – перше після Слова Божого, що заслуговує на прославлення, вона володарка людських настроїв,

які керують людьми, заповнюючи їх і ведучи за собою. Музика сприяє добрим справам і протистоїть злим намірам. Тому Слово Боже так добре поєднується саме з музикою. Саме тому існує так багато пісень і псалмів, які діють на душу слухачів і словами, і звуком водночас. Тільки людина здатна приєднувати до звуку мовлення, бо знає, що Бога слід прославляти словами і музикою, поєднанням приємних мелодій зі словами. «Якщо ж людина добавить ученість і мистецьку музику, виправну, облагороджувальну і витончену музику природню, тоді можна відчутти (хоч і не досягнути) абсолютну і довершену премудрість Бога в цьому дивному його творінні – музиці. Тут особливо прекрасно, коли один голос виводить свій наспів, а тим часом багато голосів навколо дивно бавляться, пустують і найприємнішими переливами прикрашають його, наче водять поряд із ним божественний хоровод, і тим, кого це хоч трохи зворушує, здається, що немає в цьому світі нічого прекраснішого» [6]. Тож, висловлюючись про музику, теолог майже завжди має на увазі спів і тим самим наголошує на зв'язку музики і біблійного слова. Часто вживаним сполученням у нього є тому «співати і промовляти». Основним принципом Лютера був: усе, і текст, і ноти, акцент, спосіб і жест, має походити із справжньої рідної мови і голосу. Саме у період Реформації в музиці розпізнали звукову мову з її безмежними можливостями: «Ноти роблять текст живим», визнавав Лютер. Музика мала для реформатора як теологічно-рефлексивний, так і спонтанно-практичний виміри. Врешті, вона містила інтердисциплінарне начало, поєднуючи риторику і математику з теологією. Проте здійснювала це музика не насамперед спекулятивно, а значно більше практично, у живому процесі співу та музикування. Спекулятивний аспект у період Реформації вважався другорядним, по-іншому, ніж у Середні віки, як розмисли про музику в якості співу і музикування.

Розуміння музики, усвідомлення її сутності вдається, на переконання Мартіна Лютера, тільки через розуміння за допомогою музики, в результаті схвилюваності і зворушеності нею. У досвіді, набутому завдяки музиці, його носій сам стає частиною руху, від самого початку притаманного творінню. Тобто, те, чим є музика, можна досягнути тільки завдяки власній участі. Тож зворушливий *vox musicae* (музичний голос) як рушійна сила покликаний нести божественне слово як *verbum effica* (ефективне слово) у серця людей.

Отже, в епоху Реформації теологію практикують і розуміють за допомогою співу. Цей метод розуміння увиразнюється формулою «слухати і промовляти». Мартін Лютер часто говорить про спів і промовляння. Тобто, поняття музики Мартіна Лютера вміщує нерозривно пов'язані слово і звук, сказане і проспіване. Йдеться про єдність

двох сторін – зміст слова і звучання слова, які перебувають у тісній взаємодії, не розчиняючись одне в одному. «Тут спів і з музичного боку стає промовлянням, а промовляння, що вже як таке має своє звучання і свою мовну мелодію, здійснюється, коли звучить як *musica artificialis* (музика як вид мистецтва). Споріднена зі словом сторона музики має особливе звучання. Те, що спів саме як музика є і залишається промовлянням, і то так сильно, що ця музика навіть там, де вона звільняється від слова все ще «говорить», і що, з іншого боку, промовляння не втрачає свого характеру як *sermo* (щоденна мова), стаючи співом, саме це творить таємницю співу і промовляння Мартіна Лютера» [1, с. 38]. У лютерівському розумінні співу і промовляння тим самим закладено герменевтичну основну структуру, як наче скроєну за тілом Євангелія форму його з'явлення. Найцікавішим у цьому є зв'язок теологічного слова (*verbum theologiae*) і усного голосу (*vox musicae*). Музичному голосу відведена за цього особлива роль – практикування віри в музиці. Мартін Лютер, як відомо, добре знав традицію григоріанського співу, співане слово якого є особливим прикладом усної культури Середніх віків. Спів тут розуміють не як озвучений текст, а як атмосферу, відповідну до суті слова. Слово тут ніколи не буває просто текстом, бо воно живе у звуковому тілі голосу. Слово і мелодія не протиставлені одне одному, а вкладені одне в одного, тому григоріанський хорал не озвучує тексту, а наголошує на ньому. Оральна культура слова була дуже близькою Лютеру. Цього принципу він дотримувався і у своїй творчості: не прагнучи озвучити тексти, а створюючи пісні в єдності слова і звуку. У співаному слові духовне розуміння відбувається по-іншому, ніж у зображенні, носієм якого є тільки слова. У співі реалізується сама форма життя духовного розуміння. Тому співане слово прославляється як подія розуміння. Людина разом із своїми афектами переноситься словом на місце того, що слід зрозуміти, у свою систему зв'язків зі світом, у *для-чого* свого буття. Слово у співі стає володарем над своїм тлумачем і його афектами, так що людина потрапляє у місце, де може зрозуміти саму себе, бо воно уможливує їй уявити її сутнісну реляційність. Тож співане слово є важливим носієм розуміння.

Зважаючи на вагомість співаного слова в музичній теології Мартіна Лютера, в якості його поетологічних властивостей у контексті художньої літератури можна виділити: особливу його пізнавальну здатність, націлену водночас на емоційне сприйняття й розмисли, момент підвищеної самоідентифікації реципієнта із сприйнятим через спів посланням, яскраво виражену тілесність музичного тексту, презентованого через спів, пов'язану із голосом виконавця. Літературний текст, який покликається на співаний музичний текст, набуває інших оповід-

них вимірів, наслідуючи поліфонічність співу, і, як наслідок, значно інтенсифікує свій вплив.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Block J. Verstehen durch Musik : Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers. Tübingen ; Basel : Francke, 2002. 234 S. (Mainzer Hymnologische Studien ; Bd. 6).
2. Гельдерлін Ф. Поезії / пер. М. Бажана. Київ : Дніпро, 1982. 150 с.
3. Houellebecq M. In Schopenhauers Gegenwart / Übersetzt ins Deutsche von Stephan Kleiner. Köln : DuMont, 2017. 76 S.
4. Koch M. Der Dichter-Sänger: Antikes Modell und spätere Adaptionen. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin; Boston : De Gruyter, 2017. S. 217–245.
5. Das Luther-Lexikon / Hrsg. von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludoff. Regensburg : Bücke & Böhm, 2015. 808 S.
6. Лютер М. Предисловие к «Symphoniae jucundae» Георга Рау / пер. с лат. А. Зубцова. URL: [http://luteranstvo.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=356](http://luteranstvo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=356) (дата звернення: 22.01.2017).
7. Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 527 с.
8. Mann Th. Deutschland und die Deutschen. *Mann Th. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main : Fischer, 1974. Bd. 11. S. 1126–1147.
9. Stierle K. Die Friedensfeier – Sprache und Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin. *Das Fest* / Hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning. München : Fink, 1989. S. 481–525. (Poetik und Hermeneutik XIV).

#### REFERENCES

1. Block, J. (2002), *Understanding through Music: Sung Word in Theology* [Verstehen durch Musik: Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers], Francke, Tübingen, Basel, 234 p. (in German).
2. Hölderlin, F. (1982), *Verses* [Poezii], Dnipro, Kyiv, 150 p. (in Ukrainian).
3. Houellebecq, M. (2017), *In Schopenhauer's Presence* [In Schopenhauers Gegenwart], DuMont, Köln, 76 p. (in German).
4. Koch, M. (2017), “Poet-Singer: Antique Model and Subsequent Adaptations” [“Der Dichter-Sänger: Antikes Modell und spätere Adaptionen”], in Gess, N., Honold, A. (Ed.) *Handbuch Literatur & Musik*, De Gruyter, Berlin, Boston, p. 217-245. (in German).
5. Leppin, V., Schneider-Ludoff, G. (Ed.) (2015), *Luther's Lexicon* [*Das Luther-Lexikon*], Bücke & Böhm, Regensburg, 808 p. (in German).
6. Luther, M. (2017), *Preface to Georg Rhau's Symphoniae Jucundae* [Предисловие к «Symphoniae jucundae» Георга Рау], trans. by A. Zubtsov, available at: [http://luteranstvo.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=356](http://luteranstvo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=356) (in Russian).
7. Macenka, S. (2014), *Musical Score of a Novel* [*Partytura Romanu*], Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 527 p. (in Ukrainian).
8. Mann, Th. (1974), “Germany and Germans”, *Collected Works*, Bd. 11, [“Deutschland und die Deutschen”, *Gesammelte Werke*], Fischer, Frankfurt am Main, p. 1126-1147. (in German).
9. Stierle, K. (1989), “Peace Celebration – Language and Celebration in Pre- and Post-Revolutionary France and in Hölderlin's Works” [“Die Friedensfeier - Sprache und Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin”], in Haug, W., Warning, R. *Das Fest*, Fink, München, p. 481-525. (in German).



# LA LITTÉRATURE BELGE DE LANGUE FRANÇAISE VUE À TRAVERS LE PROCESSUS LITTÉRAIRE EN UKRAINE

Yarema Kravets

Maître de conférences  
Chaire de la littérature mondiale,  
Université nationale Ivan Franko (UKRAINE),  
79000, Lviv, 1, rue Ouniversitytetska  
e-mail: yaremakravets@gmail.com

UDC: 821.09:821.131.1(493):821.161.2

## RÉSUMÉ

**Le but.** L'article informe de quelques faits importants de l'assimilation de la littérature belge de langue française au processus littéraire de l'Ukraine les racines de laquelle remontent aux dernières décennies du XIX siècle. Le but de l'article est de définir les moments intéressants de la lecture de l'œuvre des classiques belges francophones (E. Verhaeren, M. Maeterlinck) par les écrivains ukrainiens fin du XIX-e début du XX-e s. **Les méthodes.** La méthodologie de cette recherche consiste à l'utilisation de l'étude systématique avec l'emploi des méthodes historique, littéraire et génétique. Recourant à la méthode historique et littéraire on a établi l'histoire de la pénétration de deux écrivains belges au processus culturel ukrainien; la méthode génétique a permis de souligner ce qui était le plus important dans l'œuvre des écrivains ukrainiens choisis les poussant à lire certains écrits poétiques et dramaturgiques d'E. Verhaeren et de M. Maeterlinck. **Le résultat.** Dans cette étude on propose l'information sur l'entrée de la poésie d'E. Verhaeren dans la critique littéraire d'I. Franko par l'intermédiaire des conférences Lviviennes de Miriam; l'aperçu des traductions des vers d'E. Verhaeren faites par V. Chitourat et O. Loutskyi encore du vivant du poète belge; l'appréciation de l'œuvre d'E. Verhaeren appartenant à Lessia Oukraïnka. On y parle aussi de la lecture de la poésie et de la dramaturgie de Maurice Maeterlinck dans la littérature ukrainienne grâce aux traductions faites par P. Hrabovskiy, Lessia Oukraïnka et Natalie Kobrynska. **La nouveauté scientifique.** Cet article présente une des pages importantes de l'histoire des contacts littéraires ukraïno-belges. Pour la première fois on y parle de l'intérêt à la poésie d'E. Verhaeren encore de la vie du poète belge ce qui prouve une fois de plus l'orientation européenne du processus littéraire ukrainien. **La valeur pratique.** L'article peut servir de l'ouvrage de fond pour l'étude plus détaillée comment les écrivains ukrainiens lisaient les deux classiques de la littérature belge de langue française sous les aspects théoriques et pratiques, concernant également la traduction de leurs œuvres.

**Mots clés:** la méthode historico-littéraire, la littérature belge de langue française, l'europanisation du processus ukrainien littéraire, la lecture des textes du vivant du poète belge.

## ABSTRACT

**Yarema Kravets. *Belgian Francophone Literature Through the Literary Process in Ukraine***

**Aim.** The article examines some major facts of the entry of Belgian francophone literature into the Ukrainian belles-lettres process whose origins date back to the 1870s–1880s. The paper aims at outlining the first-rate facts of more outstanding Ukrainian writers of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century getting acquainted with E. Verhaeren and M. Maeterlinck – the classics of Belgian

francophone literature. **Research methodology.** The paper employs the system approach with the application of historical-literary and genetic methods. Based on the literary and historical method, a delineation was made in the history of the above-mentioned Belgian writers entering the Ukrainian literary-theoretical process; the genetic method made it possible to distinguish the most essential in the works by the selected Ukrainian writers which led to their reading of certain samples among what E. Verhaeren and M. Maeterlinck had authored. **Results.** The research presents the history of Iv. Franko's familiarization with E. Verhaeren's poetry through the mediation of Miriam's [Zenon Przesmycki's] Lviv-held lectures, history of life-time translations from Verhaeren done by V. Shchurat and O. Lutskyi; the high appreciation of the Belgian poet's works expressed by Lesia Ukrayinka. Special mention is made of Maurice Maeterlinck's poetry and dramas' entry into Ukrainian literature owing to P. Hrabovskiy's, Lesia Ukrainka's and Nataliia Kobrynska's translations. **Scholarly novelty.** The paper is an important page in the history of Ukrainian-Belgian literary relations. It pioneers the panorama of interest in E. Verhaeren's poetry back in the Belgian poet's life-time, which is convincing evidence of the Europeanism of Ukrainian literary process. **Practical value.** The paper may provide a basis for a more profound reading of the two classics of Belgian francophone literature by the above-mentioned Ukrainian writers in the theoretical and translation studies aspects.

**Key words:** literary and historical method, Belgian francophone literature, life-time reading, Europeanism of the Ukrainian literary process.

## РЕФЕРАТ

**Ярема Кравець. Бельгійська французькомовна література крізь літературний процес в Україні.**

У статті розглядаються окремі важливіші факти входження бельгійської французькомовної літератури у письменницький процес в Україні, початки якого датуються ще з 70–80-х рр. XIX ст. **Метою** статті є окреслення непересічних фактів пізнання видатнішими українськими письменниками кінця XIX – початку XX століття класиків бельгійської французькомовної літератури – Е. Вергарна і М. Метерлінка. **Дослідницька методика.** У статті використовується системний підхід із застосуванням історико-літературознавчого та генетичного методів. На основі історико-літературознавчого методу було визначено історію входження згаданих бельгійських письменників в український літературознавчий процес; генетичний метод дозволив виокремити те найсуттєвіше у творчості обраних українських письменників, що спонукало їх до прочитання окремих зразків написаного Е. Вергарном та М. Метерлінком. **Результати.** У дослідженні подано історію ознайомлення Ів. Франка із поезією Е. Вергарна через посередництво львівських доповідей Міріама; історію прижиттєвих перекладів з Е. Вергарна, здійснених В. Щуратом та О. Луцьким; високу оцінку творчості бельгійського поета, яку висловила Леся Українка. Окремо говориться про входження поезії та драматургії Моріса Метерлінка в українську літературу завдяки перекладам П. Грабовського, Лесі Українки та Наталі Кобринської. **Наукова новизна.** Стаття є однією із важливих сторінок історії українсько-бельгійських літературних взаємин. Вперше подано панораму зацікавлення поезією Е. Вергарна ще в роки життя бельгійського поета, що є переконливим свідченням європейськості українського літературного процесу. **Практична вартість.** Стаття може стати підрунтям для глибшого прочитання згаданими українськими письменниками двох класиків бельгійської французькомовної літератури в теоретичному і перекладознавчому аспектах.

**Ключові слова:** історико-літературознавчий метод, бельгійська французькомовна література, прижиттєве прочитання, європейськість українського літературного процесу.

Avec l'accès de l'Ukraine à son indépendance et le retour au champ européen politique et culturel les études historico-littéraires et comparatives concernant l'assimilation de la littérature ukrainienne par d'autres littératures européennes, y compris celles francophones, deviennent très actuelles. Les rapports de la culture ukrainienne avec le monde français datant encore du Moyen âge s'élargissent pendant la Renaissance et le siècle des Lumières étant productifs surtout au niveau diplomatique et d'enseignement. Au début du XIX s. la francophonie entre largement aux divers domaines de la culture ukrainienne. Le processus d'échanges culturels est très abondant dans les dernières décennies du XIX siècle et au début du XX siècle. C'est justement alors qu'on voit la pénétration de la littérature belge de langue française au processus culturel ukrainien comme en réponse à ce qu'on faisait en Belgique pour la culture ukrainienne. Les articles consacrés à la culture et à la littérature d'Ukraine furent alors publiés dans les revues scientifiques belges *La Revue de Belgique*, *La Société nouvelle* et *Revue des traditions populaires*, et ce notamment grâce aux bons soins du professeur belge Eugène Hins (1839–1923). Pendant les sept années où il a travaillé comme professeur de français en Russie. E. Hins prit connaissance des littératures russe et ukrainienne, apprit ces deux langues slaves et fut le premier en Belgique à traduire le plus grand poète ukrainien Tarass Chevtchenko (1814–1861). Il compléta sa traduction du poème «Catherine» par une préface intitulée «Le poète oukrainien Tarass Chevtchenko» [6, p. 501–508], qui permet de mieux comprendre l'héritage du poète ukrainien ainsi que les problèmes de la culture ukrainienne en général, notamment de la langue ukrainienne interdite par la loi tsariste de 1876. La traduction d'E. Hins suscita un vif intérêt dans les milieux littéraires ukrainiens et le professeur M. Drahomanov a qualifié le savant belge «d'un des plus sérieux connaisseurs étrangers de notre peuple» [2, p. 294]. Presque à la même époque, l'écrivaine ukrainienne Marko Vovtchok (1833–1907) ayant visité la Belgique en août-septembre 1859, s'intéressa aux lettres belges et en particulier à l'activité littéraire du médecin biologiste Ernest-Charles Candez (1827–1898). Elle désirait en effet traduire son récit fantastique pour les enfants «Les aventures d'un grillon» (sa lettre à Lobatch-Joutchenko du 12/24 février 1878). Quelques années plus tard, en 1895, Charles van Lerberghe publia dans *La Société nouvelle* le premier essai belge sur Marie Bachkirtseff. Intéressé à la vie tragiquement si brève de la femme-peintre ukrainienne et à son oeuvre unique, le poète belge a étudié son «Journal» qu'il mentionne à maintes reprises dans ses propres cahiers.

Les premiers articles parlant des problèmes littéraires et sociaux-politiques de la Belgique parurent dans les revues ukrainiennes des années 1870. Les revues *Pravda* (La Vérité) et *Zoria* (L'Aurore), les *Mémoires de la*

*Société scientifique Tarass Chevtchenko*, le journal polonais *Kurjer Lwowski* publièrent les essais d'Ivan Franko, de V. Chtchourat, de O. Makovév et d'autres écrivains sur l'état actuel de la littérature et de l'art belges; il est à remarquer que le lecteur ukrainien assimilait la littérature belge en ses deux composantes – wallonne et flamande.

L'article «La littérature flamande» publié dans *Literatourno-naoukovyi vistnyk* [13, p. 181–183] parlait de la situation lamentable des écrivains belges francophones alors oubliés malgré le vrai flot d'oeuvres littéraires françaises qui inondait périodiquement le marché du pays. Cet article intéressa les littéraires ukrainiens de l'époque par ses idées qui rappelaient les besoins de perfectionnement de la langue ukrainienne à servir non seulement de larges couches de la société humaine mais aussi les écrivains et les intellectuels: «de la sorte elle doit manifester toute sa souplesse et richesse comme une langue satisfaisant le besoin de rendre toutes les nuances des sentiments humains». [13, p. 182]

La première traduction ukrainienne d'un écrivain belge francophone paraît en 1891: il s'agit de l'interprétation littéraire du récit de Camille Lemonnier «A la veille de la Saint-Nicolas» («Fleur-de-blé» dans l'original) publiée dans *Narodna chasopys* (La Revue du peuple) sans indication du nom du traducteur.

### **Les articles de I. Franko et Verhaeren**

Dans les années 1890, les Ukrainiens commencèrent l'étude scientifique de la littérature belge sous l'impulsion d'I. Franko (1856–1916). En tant que collaborateur du journal polonais *Kurjer Lwowski* (Le courrier de Lviv), I. Franko y publia sa critique portant sur trois conférences de Zenon Przymicki (pseud. Miriam) faites en janvier 1894 à Lviv et au cours desquelles ce poète polonais parlait des symbolistes belges [*Kurjer Lwowski*, numéro 52 du 21 février 1894, p. 2–3].

Cet article de I. Franko qui fut le premier à parler des poètes belges (Rodenbach, Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Gilken, etc.) est à l'origine d'une autre question concernant un problème plus global, à savoir: Pourquoi I. Franko, si proche des oeuvres et tendances poétiques d'Emile Verhaeren ne mit-il l'oeuvre du poète belge ni dans son *Anthologie de la poésie mondiale*, ni dans sa pratique littéraire et de traduction?

La résolution de cette énigme, nous la lisons dans la deuxième partie de l'article «Odczyty Miriama» (Conférences de Miriam) où I. Franko mit l'accent sur trois tendances essentielles de l'oeuvre des poètes belges: «La haine envers la société et l'admiration par son propre Moi; la théorie de l'art pour l'art, le penchant au mysticisme, le désir de pénétrer aux profondeurs des phénomènes mystérieux et inexploités» [*Kurjer Lwowski*, numéro 52 du 21 février 1894, p. 3]. Ayant reçu une information superficielle et indirecte sur

l'oeuvre des poètes belges (l'auteur de l'article le répéta deux fois), I. Franko se créa une sorte de stéréotype des qualités idéologiques et artistiques de l'oeuvre de Verhaeren. Ne refusant pas à ce dernier une grande maîtrise artistique dans la création des images brillantes de «l'absorption par la ville des formes de la vie physique», I. Franko ne vit malheureusement pas dans le poète belge le littéraire qui lui aurait été proche par ses idées esthétiques.

La critique négative des idées esthétiques des poètes belges exprimée par I. Franko ne fut pas accidentelle. Suivant en cela les théoriciens de la pensée esthétique J.-W. Goethe et G.-E. Lessing proclamant la nécessité d'un «travail continu et dur pour la société» [3, p. 159] et voyant le but suprême de la littérature «en homme véridique et vivant, en individu humain et en communauté humaine» [3 p. 159], I. Franko adoptait ces préceptes esthétiques dans ses articles scientifiques et sa correspondance des deux dernières décennies du XIXe siècle.

En défendant un élan vif orienté vers le progrès, la fraternité et l'amour (*Poezje pana Kasprowicza*, 1889), refusant «l'approfondissement ultime à son „Moi”» [4, p. 163], un examen permanent de la propre âme des poètes décadents, I. Franko jugeait la poésie en tant que «la servante des besoins vitaux, la servante de cet ordre supérieur idéologique menant les gens au progrès et à l'amélioration de leur sort» [5, p. 269].

A une époque où la littérature ukrainienne était étroitement liée aux opinions socio-politiques, de tels idéaux paraissaient nécessaires à l'écrivain ukrainien. Emile Verhaeren s'éleva au niveau des exigences esthétiques de I. Franko à travers ses grandioses cycles poétiques, entre autres *Les Forces Tumultueuses* (1902), *Les Tendresses premières* (1904), *La Multiple Splendeur* (1906) et *Les Rythmes souverains* (1910). I. Franko est très proche de Verhaeren par l'orientation démocratique de sa poésie, par son appel à l'unité des hommes et par la compréhension du rapport réciproque «artiste-peuple», par le rôle de la parole artistique dans la formation de l'individualité humaine. Tout de même, l'écrivain ukrainien, ne sachant pas de compromis dans ses opinions théoriques et ses estimations des phénomènes littéraires, ne put pardonner aux poètes belges modernes (Verhaeren y compris), leurs hésitations esthétiques et idéologiques. Connaisseur sublime de la littérature mondiale, il ne vit pas dans le grand maître de la poésie belge l'exemple à suivre. Le rapport de Z. Przymicki a influencé de manière négative l'assimilation de l'oeuvre de Verhaeren par le poète ukrainien.

### **Les traducteurs Vassyl Chtchourat, Ostap Loutskyi et Pavlo Hrabovskiy**

En ce qui concerne les premières traductions de la poésie de Verhaeren en Galicie, elles sont liées à l'activité littéraire des poètes Vassyl Chtchourat (1871–1947) et Ostap Loutskyi (1883–1941).

Grand connaisseur de la littérature européenne, **Vassyl Chtchourat** publia sa traduction de Verhaeren dans l'hebdomadaire *Nedila* (Dimanche) où il collabora un certain temps. Parallèlement avec un important travail littéraire, l'écrivain traduisit les oeuvres poétiques de 15 littératures nationales. Influencé par son ami et compagnon I. Franko, il débuta comme traducteur littéraire dans les années 1890 avec la publication de traductions des poètes français dans les revues *Zorya*, *Literatoumo-naoukovyi vistnyk* et *Narodna chasopys*.

C'est à l'époque où il vivait à Vienne (1893–1895) que le poète projeta la création d'une Anthologie de la poésie française du XIXe siècle. Les rencontres avec les poètes polonais élargirent son savoir de la littérature mondiale; ce cercle littéraire «m'a orienté vers l'étude de la littérature moderne de l'Europe de l'ouest» écrit-il à ce sujet [15, p. 9].

Dès 1901, V. Chtchourat se mit à réaliser ce projet. Intéressé à l'oeuvre de Verhaeren, le traducteur choisit un de ses poèmes religieux, «Le troisième jour», et le publia dans l'édition pascalle de l'hebdomadaire *Nedila*. Le choix de cette poésie répondait à son attirance envers les sujets bibliques, comme le montrent son premier recueil poétique *Lux in tenebris* (1895) et le recueil *Mes lettres* de 1898 qui contenait une trentaine de traductions portant essentiellement sur des thèmes religieux. Après la parution de son dernier recueil *Choix de chansons* (1909), V. Chtchourat s'occupa intensivement de la traduction de poésies à sujet biblique. Les critiques de son oeuvre attirent l'attention sur le fait que le poète publiait constamment à la veille de Noël et à Pâques «la poésie inspirée par l'esprit religieux». C'est justement sous ce jour qu'on peut interpréter son intérêt envers la poésie de Verhaeren. La traduction de V. Chtchourat fut quelquefois réimprimée dans les périodiques galiciens sans faire l'objet d'une oeuvre à part.

**Ostap Loutskyi**, un poète de l'ouest de l'Ukraine, membre du groupe symboliste *La Jeune Muse*, commença à traduire Verhaeren en 1914. Sa traduction du poème «L'Action» (du recueil *Les Visages de la vie*, 1899) fut publiée dans l'almanach du groupe artistique *Oukraïnska khata* (La khata oukrainienne). Le dramatisme, le pathétique et un certain mysticisme du poème verhaerenien correspondait bien aux sentiments complexes et contradictoires non seulement des héros des oeuvres poétiques des membres des cercles *Jeune Muse* et *Oukraïnska khata*, mais aussi bien aux recherches esthétiques de deux groupes d'écoles littéraires en poésie ukrainienne de Galicie qui se penchaient sur l'expression active et réelle de la phrase poétique. Par sa traduction de «L'Action» et avec l'appui d'autres éminents poètes-traducteurs ukrainiens, Ostap Loutskyi orientait les belles-lettres nationales vers les plus importants courants de la littérature ouest-européenne.

Deux fois encore le poète s'adressa à l'héritage de Verhaeren en publiant les traductions de ses poèmes «La joie» (du recueil *La Multiple Splendeur*) et «Aujourd'hui» dans les revues littéraires ukrainiennes en 1922. Les particularités artistiques de la traduction d'Ostap Loutskyi, les pertes stylistiques qui en résultent, ainsi que les déplacements lexicaux de la poésie de Verhaeren sont mis en évidence à travers une comparaison avec l'interprétation fournie par l'excellent poète et traducteur Sviatoslav Hordynskyi publiée en 1934. Ces libertés sont d'ordre divers: la violation du sens de la strophe-refrain initiale du poème, le devancement de l'idée du poète, la surcharge par une information supplémentaire n'existant pas dans le texte français, voire même des strophes créées de toute pièce.

La poésie de Maurice Maeterlinck entra dans la littérature ukrainienne en 1899 grâce au poète exilé **Pavlo Hrabovskyi** (1864–1902). Un poème extrait de *Serres chaudes* fut en effet inséré dans le recueil de traduction *Ondes* composé dans le but de «rendre au lecteur contemporain, surtout ukrainien, les poètes peu connus » [7, p. 7]. L'oeuvre publiée du poète belge lui était proche par la volonté de l'auteur de réveiller les rêves juvéniles dormants en les orientant vers la vie future. Dans une lettre écrite depuis Yakouts en Sibérie, le poète informe son correspondant de son désir de traduire quelques oeuvres de Maeterlinck qu'il venait d'y découvrir [7, p. 383].

Toute la variété de genre et de style de l'oeuvre de Maeterlinck (dramaturgie, poésie, ouvrages critiques et philosophiques) sera ainsi étudiée au tournant de ce siècle par d'éminents écrivains ukrainiens: Olha Kobylanska, Lessia Oukraïinka, V. Stefanyk, O. Makovév, I. Nétchouy-Levytskyi, M. Voronév, Natalie Kobrynska.

### **Olha Kobylanska**

Dans sa lettre du 15 août 1895 au savant folkloriste O. Kolessa, Olha Kobylanska (1863–1942) écrivit: «Je sympathise énormément avec Maurice Maeterlinck. Il me parle de tout son coeur. Je lui suis très reconnaissante pour tout ce qu'il vient de me dire» [9, p. 219]. Elle exprimera la même idée cinq ans plus tard dans une lettre à son correspondant Petko Todorov: «Connaissez-vous toutes les oeuvres de Maurice Maeterlinck? Il me parle de tout son coeur, je connais quelques-unes de ses oeuvres» [10, p. 463–464]. L'écrivaine ukrainienne apprenait la dramaturgie de l'écrivain belge par l'intermédiaire des traductions allemandes. Olha Kobylanska prenait ainsi connaissance de différents courants de la littérature moderne; elle estimait surtout ceux qui permettaient un riche tableau psychologique des personnages et la description artistique de leurs émotions. La finesse du style de Maeterlinck et l'image délicate des intrigues de ses drames psychologiques mis en scène à Vienne et à Berlin ont intéressé O. Kobylanska à l'auteur. Les drames de ce dernier devinrent pour elle une sorte d'étalon de la perfection artistique.

Elle essaya d'apprendre tout l'héritage dramatique et critique de M. Maeterlinck. En s'adressant à V. Stefanyk et à O. Makový, elle leur demandait «du Maeterlinck» [10, p. 461], parlait des oeuvres qu'elle avait lues avec avidité (y compris les essais philosophiques). Sa correspondance touchait les récents drames de Maeterlinck, les spectacles dans les théâtres de Cracovie, de Vienne et de Berlin. «Je visite les théâtres. J'ai même été invitée au théâtre libre créé par Przybyczewski. On y montrait *Intérieur* de Maeterlinck. C'est beau», lui écrivit de Cracovie V. Stefanyk. [16, p. 172]. En écrivant à O. Makový, elle l'informa: «J'ai *Der Schatz der Armen* de Maeterlinck. Si vous voulez le lire, je pourrai vous l'envoyer.» [10, p. 531] Dans sa lettre du 28 septembre 1901 à O. Makový, elle regrettait beaucoup de ne pas avoir pu voir les nouveaux drames de l'auteur belge à son arrivée à Vienne dans la perspective «d'une conférence sur Maeterlinck» [10, p. 494].

En correspondant avec O. Makový et Petko Todorov, elle ne se bornait pas à l'appréciation critique de certains drames de l'écrivain belge mais exprimait des idées concernant tout d'abord les problèmes du développement de la littérature moderne, à savoir le perfectionnement des valeurs artistiques de l'oeuvre littéraire et de ses particularités stylistiques. Elle portait son attention sur le laconisme et la profondeur des essais philosophiques de Maeterlinck en estimant qu'il fallait accepter certaines idées de sa méthode artistique «quoiqu'il ne faille pas emprunter à d'autres à l'aveuglette» [10, p. 529].

Dans les lettres adressées à son correspondant bulgare, Olha Kobylanska prévoyait la renommée mondiale de Maeterlinck qui, à son avis, avait créé sa propre école au début du XX<sup>e</sup> siècle : «Maeterlinck est très sérieux et profond dans son art, et je crois qu'il se tiendra pour longtemps à la surface de la vie littéraire » [10, p. 470]. O. Kobylanska répéta encore une fois son admiration des drames de Maeterlinck en y voyant «la négation du théâtre de l'action, du bruit, du tapage et de l'éclat», l'aspiration à la description véridique des profonds sentiments de ses héros. Il est intéressant de noter que la même idée fut exprimée par l'écrivain M. Kotsioubynskyi dans sa lettre du 6 février 1904 à V. Hnatiouk: «En lisant, tu vois de bons exemples des grands maîtres en mots, tu te persuades de ce qu'on peut en faire. Savez-vous, cher monsieur, quand je lis un bel écrivain <...>, je veux ne plus écrire en sentant que je n'arriverai jamais à ce que ses talents ont réalisé <...>» [11, p. 309]. Et il ajoutait que «ces derniers temps <...>, il s'intéresse plutôt au thème psychologique» en s'adressant de nouveau aux grands maîtres de la littérature mondiale.

En parlant de l'intérêt de O. Kobylanska envers l'oeuvre de Maeterlinck, il faut savoir qu'elle assimilait sous un angle plutôt critique certains drames comme *Monna Vanna*, ne croyant pas par exemple le mysticisme digne de la



plume du dramaturge. Le motif de l'intérêt de O. Kobylanska à l'oeuvre de Maeterlinck fut le mieux expliqué par la savante tchèque Thérèse Tournerova: Kobylanska «éprouve une grande sympathie pour Maeterlinck; comme lui, elle se serrerait volontiers contre les poitrines humaines pour écouter ce qui chante, pleure et crie dans leur profondeur» [14, p. 296].

### **Lessia Oukraïnka**

La poétesse Lessia Oukraïnka (1871–1913) considérait l'oeuvre de E. Verhaeren non seulement comme un événement original dans la poésie moderne européenne mais aussi comme un facteur important pour le processus général du développement de la traduction en Ukraine (c'est elle en effet qui initia quelques traductions de Verhaeren dans les recueils poétiques et les almanachs de Kyïv en 1908). L'intérêt qu'elle portait à l'oeuvre du poète belge (v. sa correspondance de 1903 et de 1911) prouvait une certaine unité dans sa poésie avec l'esprit et la tonalité des poèmes de l'auteur flamand, le même élan à la «vraie existence» (selon S. Hordynskyi), le désir de vaincre et de faire renaître son moral, «d'énergie indomptable» qui «pousse au combat avec la fureur d'une mer déchaînée» (selon D. Dontsov) [1, p. 135–150].

En 1900 parut la première traduction ukrainienne du drame de Maeterlinck *L'Intruse* [12, p. 344–358]. En préparant cette publication, Lessia Oukraïnka écrivit à V. Hnatiouk dans sa lettre du 18–30 mai 1900: «Je voudrais bien que notre public ukrainien fasse connaissance avec ce dramaturge moderne à travers ses meilleures oeuvres, et ce surtout en traduction ukrainienne. <...> Je suis sûre que cette oeuvre originale écrite d'une manière très délicate ne peut manquer d'attirer l'attention d'un lecteur même très indifférent. Je ne suis pas une admiratrice absolue de Maeterlinck ni du théâtre moderne, mais je vois bien dans les trois drames de cet auteur des éléments nouveaux d'art combinés avec un grand talent» [19, p. 180–181].

L'oeuvre de Maeterlinck occupa une place importante dans l'activité littéraire de la poétesse ukrainienne qui en connaissait parfaitement les côtés dramatiques et critiques. Nous trouvons souvent dans sa correspondance et ses essais critiques la mention de Maeterlinck. On peut ainsi affirmer sans le moindre doute que Lessia Oukraïnka entama l'analyse scientifique de l'oeuvre et l'interprétation de la carrière littéraire complexe du dramaturge belge dans la critique ukrainienne. Elle lisait ses oeuvres en français. Pendant un voyage à Berlin où elle se soignait chez un médecin de renom, elle avait l'occasion de visiter le *Deutsches Theater*, d'y voir les drames de Maeterlinck et de lire «beaucoup en différentes langues» [19, p. 99]. N'étant pas satisfaite de l'état actuel du théâtre ukrainien, Lessia Oukraïnka était à la recherche de nouveaux thèmes et de nouveaux héros. Elle créa ainsi un drame

psychologique, *La Rose bleue* (1896), proche des drames de Hauptmann et d'Ibsen qui étaient à la mode à cette époque.

Lessia Oukraïnka mentionnait abondamment Maeterlinck dans ses articles parus entre 1900 et 1906. Soulignant le rôle de ce dernier dans le perfectionnement du nouveau type alliant humeur et symbolique, elle indiquait qu'il «avait découvert un pays nouveau et avec ce pays un champ nouveau pour le travail» [18, p. 283]. Préparant un essai sur les symbolistes européens, elle se mit à relire attentivement les ouvrages scientifiques de Maeterlinck (v. sa lettre du 7 février 1903 à O. Kossatch). La même année, elle conseilla à sa mère de lire les essais de Maeterlinck *Le Trésor des Humbles*, *La Mort*, *La Pitié*, *La Sagesse et la Destinée*, *Le Silence*. Elle lut en ce temps-là *Les Rameaux d'olivier* et utilisa la traduction pour un article intitulé «L'Utopie dans les belles-lettres». L'essai de Maeterlinck était bien proche des idées esthétiques et sociales de la poétesse ukrainienne qui avait trouvé dans l'oeuvre du littéraire belge «une foi profonde dans le progrès social et l'humanisme» [17, p. 18].

Les deux premières décennies du XXe siècle apportèrent en Ukraine un intérêt énorme envers les oeuvres dramatiques de l'auteur belge, et ceci était surtout dû à l'animation de la vie théâtrale dans le pays. On était en effet en quête d'oeuvres dramatiques de premier plan pour la scène théâtrale, notamment celles d'Anton Tchekhov, de Gerhart Hauptmann et de Maurice Maeterlinck.

### **Nathalie Kobrynska**

Les éditions à part des drames de Maeterlinck (*Les Aveugles*, 1907; *Intérieurs*, 1908) traduites par Eugène Tymtchenko virent peu à peu le jour. En 1907, Marie Zahirna publia sa traduction du drame *Monna Vanna*. Ces traductions furent insérées dans des recueils et almanachs poétiques, et ce surtout en 1908. En 1913 parut à Lviv l'édition ukrainienne du drame de Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue* traduite par Nathalie Kobrynska (1855–1920). Dans une préface volumineuse sur l'auteur, la traductrice portait l'attention sur son analyse affinée de l'âme humaine, l'élan de ses héros portés par de grands idéaux et la protestation contre l'oppression despotique. Porte-parole des idées féministes en Ukraine Occidentale, Nathalie Kobrynska fut surtout attirée par la femme forte et énergique qui luttait non seulement pour sa propre indépendance mais aussi pour la libération de ses soeurs dans le drame de Maeterlinck. Il s'ensuivit pour la femme de lettres ukrainienne un traité original sur la vie des femmes dans des pays à différents régimes sociaux, analyse qui conduisait aux temps modernes qui permettaient aux femmes «avec une flamme d'énergie dans l'âme» et remplies «de vaillants projets» de «marcher sur les voies nouvelles» [8, p. 18]. Maintenant que «la femme autrefois émancipée s'était remise aux questions économiques, il lui fallait la lumière d'Ariane» [8, p. 2].

La préface de Nathalie Kobrynska prouve qu'elle connaissait très bien les œuvres de l'écrivain belge, notamment la féerie *L'Oiseau bleu*, ainsi que les éditions successives en français d'*Ariane et Barbe-bleue*, ce qui se remarque dans le choix qu'elle avait fait pour la «Bibliothèque féminine». L'auteur de l'article y parlait au lecteur ukrainien de l'évolution de Maeterlinck depuis la première édition du drame jusqu'au texte choisi par elle et se caractérisant par une action scénique plus vive et plus animée.

L'assimilation de l'héritage d'E. Verhaeren et de M. Maeterlinck par la littérature ukrainienne n'est en fait qu'un fragment intéressant et original de la naissance des rapports mutuels qui se sont établis entre deux cultures européennes. En effet, l'héritage de Charles de Coster, de Georges Rodenbach, de Camille Lemonnier, de Charles Van Lerberghe et de maints autres écrivains étudiés et traduits en Ukraine pendant plus de cent ans témoigne de l'importance artistique et de la valeur esthétique du dialogue continu et scientifiquement motivé de diverses cultures et littératures nationales.

#### LITTÉRATURE

1. Донцов Д. Поетка українського Risorgimento (Леся Українка). *Літературно-науковий вісник*, Київ, 1922. Т. 76. Кн. 2. С. 135–150.
2. Драгоманов М. Листочки до вінка на могилу Шевченка в ХХІХ роковини його смерті. *Літературно-публіцистичні праці : у двох томах*. Київ : Наук. думка, 1970. Т. 2. С. 289–296.
3. Франко І. Перша передмова до перекладу «Фауста» Й.-В. Гете. *Збір. творів: у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1980. Т. 26. С. 155–160.
4. Франко І. З галузі науки і літератури. *Збір. творів у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1980. Т. 28. С. 145–166.
5. Франко І. Леся Українка. *Збір. творів у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1981. Т. 31. С. 254–274.
6. Hins E. Chevchenko T. Catherine: Poème / Trad. et préface «Un poète oukrainien: Tarass Grigoriévitch Chevchenko». *La Société nouvelle*. Bruxelles, 1887. Mai. P. 501–508.
7. Грабовський П. Передмова. *Твори в двох томах*. Київ : Дніпро, 1964. Т. 2. С. 7.
8. Кобринська Н. Передмова. *Метерлінк М. Синьобородий і Аріяна, або даремний визвіл* / пер. Н. Кобринської. Львів : Накладом Н. Кобринської, з друк. «Діла», 1913. С. 3–28. (Жіноча б-ка; ч. 2).
9. Кобилянська О. Слова зворушеного серця (Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади). Київ : Дніпро, 1982. 359 с.
10. Кобилянська О. *Твори : в 5 т.* Київ : Держлітвидав УРСР, 1963. Т. 5. 767 с.
11. Коцюбинський М. *Твори : в 7 т.* Київ : Наук. думка, 1975. Т. 5. 432 с.
12. *Літературно-науковий вісник*. 1900. Т. 11. Кн. 9. 584 с.
13. *Літературно-науковий вісник*. 1904. Т. 25. Кн. 3. 384 с.
14. Ольга Кобилянська в критичі і спогадах. Київ : Держлітвидав УРСР, 1963. 559 с.
15. Щурат С. Василь Щурат. Життя і науково-літературна діяльність. *Щурат В. Вибрані праці з історії літератури*. Київ : вид-во АН УРСР, 1963. С. 3–24.
16. Стефанік В. *Твори : в 3 т.* Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1954. Т. 3. 328 с.
17. Українка Леся. Публікації. Статті. Дослідження. Київ : Наук. думка, 1984. 296 с.
18. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст. *Твори : в 12 т.* Київ : Наук. думка, 1977. Т. 8. С. 282–286.
19. Українка Леся. Твори : в 12 т. Київ : Наук. думка, 1977. Т. 6. 416 с.

#### REFERENCES

1. Dontsov, D. (1922), "Poetess of the Ukrainian Risorgimento (Lesia Ukrayinka)" ["Poetka oukrainskoho Risorgimento (Lessia Oukrainka)"], *Literaturno-naukovyi visnyk*, Vol. 76 Book 2, pp. 135-150. (in Ukrainian).

2. Drahomanov, M. (1970), "Leaves for the Wreath onto Shevchenko's Grave in the XXIV<sup>th</sup> Anniversary of his Death", *Literary and journalistic works: in 2 vols.* Vol. 2 [Lystochky do vinka na mohyloju Shevchenka v XXIX rokovyny yoho smerti, Literaturno-publitsystychni pratsi u 2 t. T. 2], Naukova dumka, Kyiv, pp. 289-296. (in Ukrainian).
3. Franko, I. (1980), "First Preface to the Translation of 'Faust' by J.-W. Goethe", *Collected works in 50 vols.* Vol. 26 ["Percha peredmovy do perekladou 'Faust' J.-W. Goethe", Zibrannia tvoriv u 50 t. T. 26], Naukova dumka, Kyiv, pp. 155-160. (in Ukrainian).
4. Franko, I. (1980), "From the Field of Science and Literature", *Collected works in 50 vols.* Vol. 28 [Z halouzi nauky i literatoury, Zibrannia tvoriv u 50 t. T. 28], Naukova dumka, Kyiv, pp. 145-166. (in Ukrainian).
5. Franko, I. (1981), "Lesia Ukrayinka", *Collected works in 50 vols.* Vol. 31 [Lesia Ukrainka, Zibrannia tvoriv u 50 t. T. 31], Naukova dumka, Kyiv, pp. 254-274. (in Ukrainian).
6. Hins, E. (1887), "Shevchenko T. Kateryna: poem, trans. from Ukr., pref. 'Ukrainian poet: Taras Grigorievich Shevchenko' ["Chevtchenko T. Katherine: Poeme, trad. et préface 'Un poète oukrainien: Tarass Grigoriévitch Chevtchenko'" par E. Hins], *La Société nouvelle*, Bruxelles, Mai, pp. 501-508. (in French).
7. Hrabovskiy, P. (1964), "Preface", *Works in 2 vols.* Vol. 2 ["Peredmovy", *Tvory u 2 t. T. 2*], Dnipro, Kyiv, p. 7. (in Ukrainian).
8. Kobrynska, N. (1913), "Preface", *Maeterlinck, M. Ariane and the Blue Beard*, trans. from French ["Peredmovy", Meterlink, M. Synioborody i Ariiana, abo daremnyi vyzvil], Nakladom N. Kobrynskoj, z druk. "Dila", Lviv, pp. 3-28. (in Ukrainian).
9. Kobyljanska, O. (1982), *Words of the Moved Heart (Diaries. Autobiography. Letters. Articles and Memoirs)* [Slova zvorushhenoho sercia (Shchodennyky. Avtobiohrafija. Lysty. Statti ta spohady)], Dnipro, Kyiv, 359 p. (in Ukrainian).
10. Kobyljanska, O. (1963), *Works in 5 vols.* Vol. 5 [*Tvory u 5 t. T. 5*], Derzhlitvydav UkrSSR, Kyiv 767 p. (in Ukrainian).
11. Kotsiubynskiy, M. (1974), *Works in 7 vols.* Vol. 5 [*Tvory u 7 t. T. 5*], Naukova dumka, Kyiv, 432 p. (in Ukrainian).
12. (1900), *Literary and Scientific Herald [Literaturno-naukovyi visnyk]*, Vol. 11 Book 9, Lviv, 584 p. (in Ukrainian).
13. (1904), *Literary and Scientific Herald [Literaturno-naukovyi visnyk]*, Vol. 25 Book 3, Lviv, 384 p. (in Ukrainian).
14. (1963), *Olha Kobyljanska in Critique and Memoirs [Olha Kobyljanska v krytyci i spohadach]*, Derzhlitvydav Ukrainy, Kyiv, 559 p. (in Ukrainian).
15. Shchurat, S. (1963), "Vasyl Shchurat. Life and Scientific-Literary Activity", *Shchurat, V. Selected Works on the History of Literature.* ["Vasyl Shchurat. Jytтя i naukovo-literaturna diialnist", Shchurat, V. Vybrani pratsi z istorii literatury], Vydavnytstvo AN UkrSSR, Kyiv, pp. 3-24. (in Ukrainian).
16. Stefanyk, V. (1954), *Works in 3 vols.* Vol. 3 [*Tvory u 3 t. T. 3*], Vydavnytstvo AN UkrSSR, Kyiv, 328 p. (in Ukrainian).
17. Ukrainka, Lesia. (1984), *Publications. Articles. Research.* [Poublikatsii. Statti. Doslidjennia], Naukova dumka, Kyiv, 296 p. (in Ukrainian).
18. Ukrainka, Lesia. (1977), "The European Social Drama in the Late 19<sup>th</sup> c.", *Works in 12 vols.* Vol. 8 ["Evropeiska sotsialna drama v kintsi XIX st.", *Tvory u 12 t. T. 8*], Naukova dumka, Kyiv, pp. 282-286. (in Ukrainian).
19. Ukrainka, Lesia. (1977), *Works in 12 vols.* Vol. 6 [*Tvory u 12 t. T. 6*], Naukova dumka, Kyiv, 416 p. (in Ukrainian).

**«...РОВНО ДЕСЯТЬ ЛЕТ ХОДИЛА / ПОД НАГАНОМ»  
(А. А. АХМАТОВА-ГОРЕНКО  
И СЭР ИСАЙЯ БЁРЛИН)**

**Владимир Казарин**

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой,  
Кафедра русской и зарубежной литературы,  
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),  
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,  
e-mail: kazarvlad@gmail.com

**Марина Новикова**

Доктор филологических наук, профессор,  
Кафедра русской и зарубежной литературы,  
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),  
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,  
e-mail: kazarvlad@gmail.com

**UDC: 821.161.1-82 Ахматова**

**РЕФЕРАТ**

Статья продолжает цикл публикаций авторов, посвящённых реальному и поэтологическому комментарию текстов Анны Ахматовой-Горенко (1889–1966), одной из ключевых фигур европейской литературы и культуры XX столетия. Тексты связаны с трагичными событиями в ахматовской биографии 1940-х – 1950-х годов, в том числе теми, которые были, по мнению поэта, спровоцированы её контактами с известным британским учёным еврейского происхождения, философом и историком сэром Исайей Бёрлиным.

**Ключові слова:** Анна Ахматова-Горенко (1889–1966), европейская литература XX века, 1940-е – 1950-е годы, биография, сэр Исайя Бёрлин, реальный комментарий, поэтологический комментарий.

**ABSTRACT**

**Vladimir Kazarin and Marina Novikova. «...Every ten years went / Under the naghan» (A. A. Akhmatova and sir Isaiah Berlin).**

The paper belongs to a series of the authors' publications containing referential and poetological comments on lyrical texts by Anna Akhmatova-Gorenko (1889–1966), one of the most influential poets in the European literature and culture in the 20<sup>th</sup> century. Her texts have been inspired by tragic events in her biography of the 1940-s and the 1950-s. After Akhmatova, these events have been provoked by her contacts with the famed British-Jewish philosopher and historian sir Isaiah Berlin.

**Key words:** Anna Akhmatova-Gorenko (1889–1966), the European literature of the 20<sup>th</sup> century, the 1940s and the 1950s, biography, sir Isaiah Berlin, realia comments, in-depth poetological analysis.

## РЕФЕРАТ

**Володимир Казарін, Марина Новікова. «Рівно десять років була/ Під наганом...» (А. А. Ахматова-Горенко та сер Ісайя Бьорлін).**

Розвідка продовжує цикл публікацій авторів, що їх присвячено реальному та поетологічному коментареві текстів Анни (Ганни) Ахматової-Горенко (1889–1966) – однієї з провідних фігур європейської літератури та культури ХХ сторіччя. Тексти пов'язано з трагічними подіями ахматовської біографії 1940-х – 1950-х років, у тому числі тими, які, на думку поета, було спровоковано її контактами з відомим британським ученим гебрейського походження, філософом та істориком сером Ісайєю Бьорліним.

**Ключові слова:** Анна (Ганна) Ахматова-Горенко (1889–1966), європейська література ХХ сторіччя, 1940–1950-ті роки, біографія, сер Ісайя Бьорлін, реальний коментар, поетологічний коментар.

*Прелиминариш:* В серії предшествующих публікацій [11; 12; 13; 7; 8; 9] автори настоящей статті задалися целью дати реальний и поетологический коментарий к некоторым стихам Анны Ахматовой-Горенко (далее сокращённо – А. А.). Тексты связаны с наиболее трагичными событиями ахматовской биографии – сначала 1910-1920-х, а затем и 1940-1950-х годов.

Цель данной статьи остаётся прежней, но в фокус внимания на сей раз взято поэтическое отображение контактов А. А. с известным британским философом и историком сэром Исайей Бёрлиным (далее сокращённо – И. Б.). В качестве фоновых текстов привлекались также мемуары и эпистолярный И. Б., заметки, устные «истории» как самой Ахматовой-Горенко, так и её современников и / или соотечественников интересующего нас периода.

Встречи А. А. с И. Б. произошли в Ленинграде в самом начале послевоенного времени – осенью 1945-го (первая) и зимой 1946-го (последняя) годов. Инициатором визита к А. А. на дом выступил, собственно говоря, не И. Б. – тогда первый секретарь Британского посольства в Москве, занимавшийся анализом общественных настроений в СССР, в первую очередь, в кругах интеллектуальной элиты. Рвался к поэту другой гость – военный разведчик, а после войны журналист, сын известного политика сэра Уинстона Л. С. Черчилля – Рэндольф Черчилль. Подробности их посещения исследованы и описаны уже неоднократно [16]. Нас сейчас интересует только диалог Ахматовой – Бёрлина и его отображение в ахматовской поэзии и документалистике.

Для начала приведём ахматовские поэтические строки из «Поэмы без героя», безусловно адресованные И. Б.

Цитата первая:

За тебя я заплатила  
Чистоганом,  
Ровно десять лет ходила

Под наганом.  
Ни налево, ни направо  
Не глядела,  
А за мной худая слава  
Шелестела.

[1, т. 3, с. 200–201]

И вторая цитата из «Поэмы без героя». В ней предстаёт фантасмагорическая картина Новогоднего бала – не то в Ленинграде, не то в Петербурге, не то в 1940–1941-м, не то в 1913-1914-м годах. Среди гостей возникает некто, и реальный, и невозможный, ибо он «Гость из Будущего»:

Звук шагов, тех, которых нету,  
По сияющему паркету,  
И сигары синий дымок.  
И во всех зеркалах отразился  
Человек, что не появился  
И проникнуть в тот зал не мог.

[1, т. 3, с. 174]

Поверили ли современники А. А. (в частности, её «товарищи по музам» – поэты) документальности строк о десяти годах «под наганом»? Иначе говоря, поверили ли убеждению самой Ахматовой в том, что (как писал её биографу Аманде Хейт в начале 1980-х, уже после смерти А. А., адресат этих строк, сэр Исайя Бёрлин) оба – и «Он», и «Она» – оказались в результате этого визита не персонажами лирического сюжета, а «персонажами мировой истории» [2, с. 13–14]? Ибо вызвал этот визит якобы не только августовское 1946 года Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда” и „Ленинград”» с погромной оценкой творчества Ахматовой, а и Фултонскую речь Черчилля-старшего марта того же года, которая, с одной стороны, положила конец антигитлеровскому союзничеству СССР и западных держав, но с другой, – стала началом Холодной войны.

Поверили далеко не все и далеко не в таких масштабах. Это касается и адресата А. А. – сэра Исайи. Не без самоиронии он заметил, что любая локальная трактовка их с Ахматовой сюжета означала для неё «разрушение созданных ею наших образов». А образы эти были отнюдь не просто лирическими: они были «космической значимости, и в реальности, и на символическом уровне» [2, с. 13–14].

Скептической была и реакция такого бесспорно одарённого ровесника А. А., как поэт П. Г. Антокольский (1896–1978). В начале 1970-х, перед своим вынужденным отъездом из СССР, профессор Е. Г. Эткинд рассказывал одному из авторов данной статьи, как он восхищался, бесе-

дую с Павлом Антокольским, строками Ахматовой «За тебя я заплатила чистоганом...»:

– Ну, положим, – отвечал тот, – «десять лет» она «под наганом» не ходила.

– Зато рифма какова! – попытался спасти тему Е. Г. Эткинд.

– Рифма, рифма... – проворчал П. Г. Антокольский, – рифму перецеголять всегда можно.

И тут же выдал экспромт: «Аннушка, не тем ты дорога нам, / Что десять лет ходила под наганом».

Энтузиазм Ефима Эткинда, признаемся, выглядел по-человечески симпатичнее, чем скепсис Павла Антокольского.

– Во-первых, – пришлось парировать слушательнице этого рассказа, – «Аннушка» – это бестактность и безвкусица. Никто в присутствии А. А. не посмел бы так к ней обратиться. А во-вторых, кто сам «десять лет» ходил «под наганом», у того, может, и есть право на сей счёт каламбурить. А нет, так нет...

Вернёмся, однако, к строкам А. А. – к их обоим фрагментам, хромотопным и персонажным меткам. Это документальные строки («ровно десять лет»). Это историко-стилистические реалии («наган» – ср. «пистолет»; «чистоган» – ср. «наличные»). Это, наконец, предметная реальия («сигара»). С неё начиная, и приступим к комментарию.

*Сигара.* Ни один из мужских персонажей ахматовской интимной лирики (или их реальных прототипов) курить сигару в ахматовских текстах не мог. В 1910–1920-е годы не мог потому, что сигара – деталь, ассоциировавшаяся с «буржуазным» бытом; позже – потому, что сигары вообще исчезли из «советского» употребления. Сталин накрепко ассоциировался в советских умах с курительной трубкой. Были даже стихи для детей о «голубом колечке» дыма, летящем из кремлевской трубки надо всей Советской страной. По этому колечку с утра советские люди узнают, что Сталин встал раньше каждого из них и уже трудится во имя их благополучия (Н. Незлобин, «Колечко»).

Зато сигара в первую очередь отсылает ко вполне определённом, притом всемирно известному в 1930–1950-е годы персонажу – британскому премьеру Черчиллю. Именно его сын, посещая Ленинград в 1945–1946 годах, буквально затащил к Ахматовой (которую он жаждал увидеть) своего спутника Исаяю Бёрлина. Тогда ещё не «сэра», но уже известного британского философа и историка, знакомого многих русских эмигрантов первой волны. Курил ли Бёрлин, как и Черчилль, сигары – не столь важно (хотя есть указание, что курил [11, с. 43, 70]). Важнее то, что сам он позднее признавал – эта деталь «указывает на меня в той или иной степени» [2, с. 21]. А. А. нигде не назовёт его в



стихах по имени или по фамилии, а если бы и назвала – для её соотечественников в СССР (не в эмиграции) имя это ничего бы не значило.

Значило другое. Зеркальный зал с сияющим паркетом (отсылка к реальному Фонтанному Дому). Сигара с синим дымком. Бал-маскарад с кузминской Коломбиной и с булгаковским «Владыкой мрака»... Все они, вместе взятые, создают единое мифопространство, где отсутствующие присутствуют, а живые встречаются с мёртвыми. Где Новый год длится сначала без малого тридцать лет (1913–1941), потом тридцать три года (1913–1946), а затем ещё «ровно десять лет» (до года 1956-го).

Сама эта – поэтом запечатлённая – атмосфера веселья над бездной (накануне I Мировой войны – накануне II Мировой – накануне III Мировой «холодной» войны, открывшейся Фултонской речью Черчилля-отца) резонирует послевоенным упованиям 1945-1946-го на «демократизацию общества», на «расширение контактов» с заграницей, вообще – на новую светлую жизнь. Тем упованиям, которые запечатлены и в мемуарах К. Симонова, и в письмах Б. Пастернака, и в массовых киноутопиях 1940-х, типа «Весны» или «Кубанских казаков».

Обратимся теперь к реалиям ахматовского 8-стишия и посмотрим, как поэт с ними работает.

*Наган.* Здесь не место для развёрнутых экскурсов в историю стрелкового оружия. Однако даже те читатели, кого история оружия не слишком интересует (зато интересует история литературы), ощущают, что «наган» вяжется скорее с Гражданской войной и ЧК (Чрезвычайной Комиссией) Ф. Э. Дзержинского, нежели с годами 1940-ми – 1950-ми и НКВД (плавно перетекшим в МГБ, а потом также плавно перетекшим в КГБ).

Словарные источники [20; 17; 5; 6] сообщают нам, что среди множества систем револьверов, существовавших в конце XIX века (Смит-Вессона, Пипера, Мосина и других), наибольшего признания добился револьвер, разработанный в 1895 году по заказу Российской империи бельгийским оружейником Леоном Наганом и принятый на вооружение русской армии. Уже к началу Первой Мировой войны было выпущено без малого 450 000 револьверов «наган», за 1914–1917 годы их было дополнительно произведено ещё почти 475 000 штук. Во время Гражданской войны этот арсенал снова пополнился более чем на 175 000 револьверов. Понятно, что «наган» стал одним из символов «русского лихолетья». По популярности с ним мог соревноваться разве что немецкий самозарядный пистолет «маузер», разработанный в том же 1895 году и выпущенный в количестве 1 000 000 экземпляров. Именно «маузеру», как мы помним, предлагал «дать слово» В. В. Мая-

ковский, что породило популярную советскую шутку: «Как дали ему слово, так до сих пор он и говорит».

Вывод можно сделать такой. Люди с «наганом» запомнились Ахматовой, видимо, ещё со времён революционного Петрограда, когда их было так много вокруг. Что же касается сотрудников в форме НКВД-МГБ-КГБ (притом со служебным оружием, которым уже стал отечественный пистолет конструкции Токарева – ТТ), то поэт в 1940–1950-е годы открыто их рядом с собой не встречала. Времена стали другие, по городу сотрудники спецорганов чаще ходили в штатском. Подобно случаю с «Либавой», стихи А. А. сохранили не саму реалию прошлого (этот город уже при её жизни сделался литовским Лиенае), сколько память о ней. И память не столько о реалии, сколько об атмосфере, которая когда-то её окружала.

В этом смысле «наган» и сэр Исаяя Бёрлин сочетаются в мифопоэтическом мире А. А. как следствие и причина. А. А. «ходила под наганом» потому, что за 10 лет до этого она встретила «агента иностранного влияния» и проговорила с ним у себя дома несколько ночей. А значит, и «наган», и сэра Бёрлина – История-Миф вписала в единый мифосюжет. Следовательно, оба они исполняют ту же мифогенерирующую функцию и имеют тот же историко-мифологический возраст.

*«Ровно десять лет».* Ахматовское пристрастие к нумерологии, к точным числам (фиксирующим наиболее значимые вещи, «времена и сроки», встречи и «не-встречи») критики заметили давно. Ещё в 1918 году эту настойчивую нумерологизацию подметил Д. П. Якубович [19, с. 139]. Но и в 2010 году аналогичную нумерологизацию, только в датировках ахматовских текстов, заметит Л. Г. Кихней. Заметит – и объяснит: числа у А. А. исполняли сразу несколько функций. И меморативную, и «объединяющую», циклизирующую лирические тексты (даже фрагменты текстов, наподобие цитированных отрывков с «наганом» или с «анафемой»). А циклизация превращает эти осколки лирики в особый, лирический эпос. И, наконец, числа реализуют у А. А. ещё и функцию «шифровальную», «самый потаённый уровень кодирования» смысла – то, что сама Ахматова-Горенко назовёт «третьим дном» своей поэтической шкатулки [см.: 15, с. 120].

К перечисленным функциям можно прибавить, как минимум, две: прогностическую («пророческую») – и мифогенную.

В рабочих записях А.А. выстраивает столбец из совпадающих дат смерти (или её, смерти, дуновений): дата смертного приговора Данте

(10.03.1321), эта же дата – смерти Е. Замятина (10.03.1937), ареста сына Ахматовой – Л. Гумилёва (10.03.1938), смерти М. Булгакова (10.03.1940). В этот ряд позднее поразительным образом впишется дата постретного отпевания самой А. А. (10.03.1966) [15, с. 121].

Мифогенная функция чисел как раз с этого у А. А. и начиналась: с того, что «просто» числа превращались в числа-символы. Возможно ли такое превращение для десятки? Безусловно, возможно – от времён фольклорных до времён тоталитарных. В сборнике «Чётки» (1914) сама А. А. назовёт начальную пору своей личной и творческой биографии «десять лет замираний и криков» [1, т. 1, с. 116]. От фольклора славянского до нас дошли магические формулы, типа «в тридесятом царстве» (то есть бесконечно далеко – магическое пространство, куда заговоры изгоняют беды и болезни). Или единица исчисления монгольских войск – десять тысяч, «тумен», – превратившаяся у русичей в «тьму тьму-щую»: единицу неисчислимого, полчище врагов как космическое нашествие сил тьмы.

От сталинского режима (намного его пережив) дошёл не менее магический счёт на пятилетки (полудесятки): «пятилетки индустриализации» и «коллективизации», «решающие» и «завершающие». В этот же ряд магических «времён и сроков» следует поставить так называемые декады – 10-дневки. Они, в основном, приходились на сферу литературы и искусства союзных и автономных республик. Попутно эти же магические сроки помогали решать острейший для полиэтничного государства вопрос – национальный. На долю А. А., например, выпало 45 таких декад (1935–1966 гг.).

А ведь были ещё более громкие события «искусства и литературы», которые также подчинялись 5-ричному и 10-ричному счёту. То были – юбилеи.

Вспомним их размах. «Постановления» партии и правительства. Оргкомитеты, совещания и собрания. Статьи в партийной и государственной прессе. Доклады – и не всегда литературоведов о писателях, искусствоведов о художниках. Делали доклады и министры, и партийные секретари. А по мере того, как юбилей спускался по номенклатурным ступеням, – делали доклады и директора, и инструкторы (по современному, референты)...

19 октября 1965 года А. А. (несомненно, в свете её собственной – международной! – премии и зарубежного почётного доктората), – сделала доклад на 700-летнем юбилее Данте в Москве. В Большом театре СССР. В присутствии высокой «советской» номенклатуры и итальянского дипкорпуса. Не будучи ни «амнистированной», ни – тем паче – «реабилитированной» от Постановления 1946 года.

Таковых юбилеев (от Низами до Горького) А. А. пережила целых двенадцать.

«Ни налево, ни направо / Не глядела». А. А. любила поэтические автопортреты. Из её стихов читатель сможет многое узнать о её руках и о её перчатках – и перепутанных, надетых с левой руки на правую; и о театральных, «до самого локтя». О её стройной фигуре (и «узкой юбке», в которой та казалась «ещё стройней»). О плечах и груди (которые ей герой «напрасно» и «бережно» кутает «в меха»). И о царственном взгляде («в пол-оборота»), напишет о нём О. Мандельштам), и о шали («ложноклассической», скажет он же).

Что же означает на фоне этих портретных деталей приведённое двустушие? Куда может «глядеть» героиня А. А. – на ходу! – если она не глядит «ни налево, ни направо»?

«Не глядеть» по сторонам на ходу возможно только в двух случаях: если говорящий смотрит себе под ноги или прямо перед собой. Смотреть под ноги А. А. не умела никогда. На этом наблюдении сходятся все мемуаристы. Смотреть прямо перед собой идущая может, если её ведут под руку, – как ведут не только галантные мужчины своих дам, но и представители «силовых структур» своих арестантов. А в этих кругах среди конвоиров издавна существует неписанное правило (многократно при этом описанное в литературе), что при транспортировке «живого груза» шаг вправо или шаг влево – приравниваются к побегу, попытка которого даёт право открывать стрельбу на поражение.

Есть ещё одна мизансцена, отвечающая ахматовскому двустушию. Не глядит «ни налево, ни направо» человек, проходящий сквозь строй. Не обязательно сквозь шпицрутены. Пройти сквозь строй улюлюкающих, оскорбляющих, да просто угрюмо или угрожающе молчащих – тоже испытание, ко взглядам по сторонам не располагающее.

Откуда же явилась к А. А. эта «живая картина»? Источники могли быть разными. Рассказы арестованных и «каторжан» 1930-х, вернувшихся как раз в конце 1950-х (разумеется, тех, кто выжил). Рассказы «космополитов» конца 1940-х, кому на рынке (как «агентам империализма») не продавали продуктов. В конце концов (а для А. А. – в начале начал), память Гражданской войны.

Когда-то перепутанные перчатки в ранней лирике Ахматовой-Горенко символизировали перепутавшийся, обезумевший любовный мир молодого поэта. Теперь это мир, где левая и правая (т. е. «неправильная» и «правильная») стороны отняты у самого Мироздания.

В поздних стихах А. А. признавалась, что, возможно, давно уже лежит – живём в могиле («... я в гостях у смерти / Была так долго и так много раз» [1, т. 2, кн. 2, с. 67]; «она была со мной в моей могиле» [1,

т. 2, кн. 2, с. 200]). Экспромт о нагане – взгляд примерно с той же оптической (и лирической!) позиции.

«А за мной худая слава / Шелестела». Это двустишие (как представляется поначалу) ни в каких комментариях не нуждается. Его смысл вроде бы откомментирован другим фрагментом А.А. – о «грозной анафеме», которая «гудит» («Это и не старо, и не ново...») [1, т. 2, кн. 2, с. 34].

Но как раз сопоставление этих двух фрагментов наводит на вопросы, требующие комментариев.

- |               |                               |
|---------------|-------------------------------|
| 1. За мной;   | 1. От Либавы до Владивостока; |
| 2. Шелестела; | 2. Гудит;                     |
| 3. Слава;     | 3. Анафема;                   |
| 4. Худая.     | 4. Грозная.                   |

Сразу же становится очевидным: фрагменты говорят не об одном и том же. Второй фрагмент повествует о том, как ширится Постановление – прежде всего, через вузы и школы, где его «проходили» и «сдавали» ежегодно, вплоть до 1988 года (!). Оттого так огромно пространство, на котором оно «гудит». Оттого же так глубоко скрыты в нем аллюзии на ещё двух «анафематствованных» спутников А.А.: на Н. С. Гумилёва (Либава) – и на О. Э. Мандельштама (Владивосток).

Н. С. Гумилёва с Либавой (именно с Либавой, хотя во время написания второго фрагмента она уже давно носит имя Лиэпае!) связывает известная развязка в начале июля 1914 года их короткого романа с Т. В. Адамович, о чём знала А. А. [3, с. 96]<sup>1</sup>.

Другой из двух авторов данной статьи, проживая в начале 1970-х годов во Владивостоке, специально занимался разысканием «дома скорби» на Второй речке, где окончил свои дни ссыльный О. Э. Мандельштам, и адресом его последнего упокоения, для чего даже ездил в Москву, чтобы встретиться с Н. Я. Мандельштам.

Т.е. второй фрагмент и вправду насыщен реалиями. Все они прежде всего историчны – и лишь потом мифопоэтичны.

В первом фрагменте всё наоборот. Реалий – формально – в нём нет вовсе, зато сплошь идут символы. Такова здесь даже фоника: змеиная, шипящая глухими согласными (Х–С–Ш–СТ). Это шёпоты литературной «черни», смакующей «блудные» обвинения, сплетничающей у поэта за спиной.

Отсюда и разное жанровое определение: грозная «анафема» – и худая «слава».

---

<sup>1</sup> Ранее нами было высказано предположение о возможной связи Либавы с другим «спутником» А. А. Ахматовой – М. Л. Лозинским [см.: 9].

Со времён Киевской Руси язык русичей разграничивал то, что сегодня представляется нам почти синонимами. Рыцарский кодекс славян гласил: «Ищи себе чести, а князю славы». Князь – начальник, должностное лицо; ему приличествует «слава» – оценка его деяний внешняя, а потому изменчивая и зачастую амбивалентная. «Честь» – состояние внутреннее, его нужно «беречь» каждому человеку, притом всю жизнь и «смолоду». Честь может быть только позитивной. Слава способна быть и правдивой, и ложной, и доброй (хорошей), и худой (плохой, – как в строке А. А.).

Распространителей такой «славы» героиня А. А. видеть не хочет, даже проходя сквозь их сплетни, как сквозь строй. Но не слышать их она не может. Для 1946–1956 годов они служат и напоминанием от «верхов», и предвкушением «черни», и нахлынувшим авторским переживанием «нагана» – воплощение ужаса и насилия Гражданской войны.

Если вслушаться в ахматовское восьмистишие, оно, помимо слов, красноречиво самой своей интонацией.

Сперва Её, лирическую героиню, переполняет человеческая – и женская – обида. Она предьявляет Ему, лирическому герою, счёт: «За тебя я заплатила / Чистоганом <...>». Обида сказывается уже в том, что Она переходит здесь (и дальше) на язык не свой, не Его, а «их»: циничных службистов-чужаков. Это на их криминально-чиновничьем жаргоне «платят чистоганом» и «ходят под» следствием (или пуще того – «под наганом»); это в их обиходе обсуждаются сроки «отсидки» и «ходки», а «ровно десять лет» (без права переписки?) имеют уже к «нагану» прямое отношение.

Как саркастически-элегантно звучат в подобном контексте шаги «по сияющему паркету», пахнет – «сигары синий дымок», смотрится – отраженье «во всех зеркалах» дворцового «зала»! А ведь отразился в них тот, кто «не появился» в 1940 году, зато появился в году 1945-м, а «проникнуть» к А. А. «не мог» в году 1956-м...

Эта «невстреча» была увидена (и осмыслена) с двух противоположных сторон: Её – и Его. А. А. пересказала «Люке» (Лидии Корнеевне) Чуковской, своей надёжной confidentке, телефонный разговор с сэром Исайей Бёрлиным. Тот снова приехал в СССР, на сей раз уже в период «оттепели», в 1956 году, и позвонил А. А.

«Один господин <...> позвонил мне по телефону и был весьма удивлён, когда я отказалась с ним встретиться. Хотя, мне кажется, мог бы и сам догадаться, что *после всего*<sup>2</sup> я не посмею снова рискнуть...<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Интонация А. А. выделена Л. Ч.

Сообщил мне интересную новость: <сколько величия, выдержки и яда!> он женился только в прошлом году<sup>4</sup>. Подумайте, какая учтивость относительно меня: *только!*<sup>5</sup> Поздравление я нашла слишком пресной формулой для данного случая<sup>6</sup>. Я сказала: „вот и хорошо!“<sup>7</sup>, на что он ответил...<sup>8</sup> ну, не стану вам пересказывать, что он ответил... » [4, с. 226; запись Л. К. Чуковской от 23.08.1956].

А вот тот же телефонный диалог в пересказе Её, «Гостя из будущего», за кого «заплачено чистоганом», из-за кого «десять лет» Она «ходила под наганом» и подверглась всесоюзной «анафеме». Он пересказывает этот диалог лондонскому корреспонденту советского Гостелерадио В. Шишковскому в 1989 году. Уже четверть века, как нет в живых Её; уже 45 лет прошло после их первой – и последней – встречи. Но тайный жар того события продолжает жечь.

«– Я ей позвонил<sup>9</sup>. Она сказала: „Вы?..“<sup>10</sup> Я говорю: „Да“<sup>11</sup>. Она сказала: „Пастернак мне сказал, что Вы женаты“. Я сказал: „Это так“. „Когда Вы женились?“ – „В этом году“. Длинное молчание» [2, с. 14].

Заметим разницу: насколько насыщен подтекстами Её пересказ – и насколько пересказ Её лишён каких бы то ни было подтекстов и комментариев. (Комментарий будет, но в конце.)

«Длинное молчание. Потом: „Ну что же я могу сказать?“<sup>12</sup> „Поздравляю!“ – очень холодным голосом<sup>13</sup>. Я ничего не сказал. Потом<sup>14</sup> она мне сказала: „Ну что ж“<sup>15</sup>. Встретиться с Вами я не могу, видите ли...“<sup>16</sup> – и она мне кое-как объяснила<sup>17</sup>. Я сказал: „Я Вас понимаю“<sup>18</sup>.

---

<sup>3</sup> Многоточие принадлежит Л. Ч. Видимо, А.А. сделала здесь паузу.

<sup>4</sup> Т. е. через 10 лет – «ровно десять лет!» – после встречи с А. А.

<sup>5</sup> Здесь А. А. цитирует-передразнивает.

<sup>6</sup> Обратим внимание: А. А. становится от ярости любезно-ледяной; способная на одесский жаргон, на лихие мемуары-«пластинки», она переходит на подчёркнуто книжный и старомодный стиль.

<sup>7</sup> А это уже удар.

<sup>8</sup> Резкий обрыв.

<sup>9</sup> Напомним: позвонил в августе 1956 г.

<sup>10</sup> Через десять лет разлуки, с первой «Его» фразы, простого приветствия, «Она» узнаёт этот голос.

<sup>11</sup> Ему, очевидно, тоже нелегко говорить.

<sup>12</sup> Несмотря на эмоции, А. А. не забыла, что в таких случаях говорить «положено». Но сказать, «как положено», она не в силах.

<sup>13</sup> Сэр Исайя тоже человек воспитанный, он тоже помнил (по-британски!), «как» говорить в данном случае «положено». «Крещенский холод» в реплике А. А. звучит для него нарочито: Она явно хочет Его задеть. Но Он не поддаётся.

<sup>14</sup> То есть после выжидательной паузы.

<sup>15</sup> Его молчание Она тоже прочитала как нарочитое. Плюс – как ожидание приглашения к ней домой.

<sup>16</sup> На Его слух, Она опять – ещё больней – хочет обидеть собеседника. Но по интонации – Она оправдывается.

<sup>17</sup> Сэр Исайя – учёный, однако его «кое-как» стоит томов «художественной», «психологической» прозы. Наконец-то Она вспомнила, что Её телефон прослушивался. Сама А. А. была уверена, что прослушиваются – теми или иными способами – все её разговоры: и телефонные, и просто комнатные... Здесь Он

А. А. стремительно меняет тему: она переводит стихи с корейского, её переводы скоро выйдут. „Вы представляете, насколько я знаю корейский” – „Я понимаю, да”. Далее Он говорит, что хотел бы прочесть её переводы. Она обещает их прислать<sup>19</sup>. После чего А. А. спрашивает снова: „Значит Вы женились... Да...”. Конец разговора. Я понял, что совершил преступление <...>» [2, с. 14].

Это конец разговора, но не множащихся комментариев сэра Исайи. Вот интервью М. Игнатъеву: «<...> это был миф, она была трагической королевой и сожгла себя на погребальном костре. Я без сомнения обидел её, я отрицал<sup>20</sup> свои обязанности, но я в самом деле оставил её. Как и Эней Дидону...» [2, с. 14–15].

Для обоих, как выяснилось, прошлое отнюдь не прошло. Оба обижены на Другого (Другую); оба не хотят (или не могут) играть чужую для себя роль: приветливого друга и благовоспитанной дамы (или мужчины).

Для мифа бесполезно уточнять: так кто же из двоих был «весьма удивлён», Он или Она? Кому следовало сразу же и наотрез отказаться от встречи, а кому от поисков объяснения? Кому поздравить с браком означало поздравить с изменой, а кто всё же поздравил, но «очень холодным голосом»? На чьём «погребальном костре» сожгла себя «трагическая королева»? (Выскажем осторожное предположение, что в понимании А. А. скрытая в этих формулах аллюзия может отсылать не только к уже отмеченным в литературе сюжетам Дидоны и Марии Стюарт, но и к мифу Брунгильды и Зигфрида, возможно, опосредованного оперой «Валькирия» Рихарда Вагнера. Вторая часть тетралогии «Кольцо Нибелунгов» была впервые поставлена в СССР в Большом театре Сергеем Эйзенштейном в 1940 году – незадолго до времени действия «Поэмы без героя», её «новогоднего» эпизода.) Кто не погиб, хотя обязан был погибнуть? Как Недоброво. Как Гумилев. Как Мандельштам. Как Модильяни. Как Пунин.

Даже корейская тема носит мифологизирующий оттенок. Она не жалуется на денежные трудности. (А ведь, исключенная в 1946 году из Союза писателей, Она автоматически лишилась и возможности печататься в «писательских» издательствах Ленинграда и Москвы, и

---

наконец уловил, насколько Она потрясена Его звонком. Вряд ли сэр Исайя – даже теперь – догадается, после *каких* десяти лет «невстречи» они сейчас разговаривают, – и как невозможно это «объяснить».

<sup>18</sup> Похоже, в этот миг Она окончательно поняла, насколько Он Её не понимал – ни 10 лет назад, ни 10 лет спустя.

<sup>19</sup> Сколько облегчения в этой смене темы.

<sup>20</sup> По-русски правильнее было бы «отверг».



права получать «писательскую» пенсию, последнее, правда, ненадолго.) Но Она символически даёт Ему понять, что от хорошей жизни поэты с «неизвестного» языка не переводят.

Это так. Однако есть у медали с корейскими переводами и оборотная сторона. Подстрочники Ей составляли и с оригиналами Её знакомили крупнейшие ленинградские специалисты по классическим литературам Дальнего Востока. И книга переводов с корейского выходила у Неё к 1956 году уже не первая. И Ему ли, жившему в Англии, с Оксфордом и его библиографической службой под боком, было о том не знать, если, конечно, Он следил за Её библиографией...

С другой стороны, новость о женитьбе сэра Исайи Б. Пастернак узнал на даче в Переделкино, под Москвой, куда сэр Исайя приехал к нему со своей женой. Со свойственным ему умением поступать не по-пад, Б. П. тут же передал эту новость А. А. Так оттого ли А. А. отказалась от встречи, что «не посмела» рискнуть «после *всего*»? (Как тяжело звучит – выделенное курсивом внимательной Л. К. Чуковской – это слово!) Или, понявши Его, не понявшего Её, услышав *не те* слова, каких ожидала, Она отказалась от «не-своего» сюжета – точно так же, как отказался от «не-своего» сюжета и Он?

Брунгильда, с которой мы сопоставили Ахматову-Горенко, – фигура в германском эпосе особенная. Она любимица самого таинственного, самого шаманистского из германских богов – Одина. Она – вещая дева, валькирия, но притом валькирия строптивая, нарушившая волю Одина, за что и была погружена им в магический сон на вершине горы за оградой из огненных щитов. Легко увидеть, как близка подобная характеристика той, которую дал юной Анне Н. С. Гумилёв – «жена-колдунья». И попытки «приручить» её талант, и вереница мужчин, желавших сделать из неё «нормальную» спутницу, и «мнимость» её браков, и долгое оцепенение-сон, в которое она была ввергнута после отъезда многих её друзей (по сути – всего её «серебряного» мира) в эмиграцию или их уничтожения в период Гражданской войны и репрессий, – все эти подробности биографии мифо-эпической германской королевы без труда накладываются на лиро-эпическую русскую художницу с украинскими (и польскими, и тюркскими) корнями. И тот факт, что Брунгильда ни разу не упомянута в наследии А.А., как и отсутствие в позднем творчестве поэта записей о Ф. Ницше или З. Фрейде [см.: 1, т. 2, кн. 2, с. 301], сами по себе совсем не свидетельствуют об отсутствии у неё интереса к вещей деве-воительнице или о прекращении многолетнего внутреннего диалога с германским миром, когда-то начавшегося, по признанию самой А. А., под влиянием Н. С. Гумилёва [см.: 1, т. 2, кн. 2, с. 301]. После

Второй мировой войны такой интерес и такие диалоги со многими персонажами надолго стали невозможными.

Об эпичности А. А. исследователи упоминали часто. Однако оценивали это её свойство (на наш взгляд) скорее как особенность чисто поэтологическую, нежели мировидческую. Но равновеликая тяга А. А. и к истории, и к мифу, – но масштаб её жизненной, не только поэтической оптики («от Либавы до Владивостока»), – но постоянная потребность включать себя не в одни лишь воображаемые, а и в реальные события и «легендарного», и «календарного» времени, – свидетельствуют: А. А. ощущала себя внутри трагического мифо-эпоса не только как поэт, но (говоря по-пушкински) как «частичка бытия»: как человек, женщина, друг, жена, мать.

Следовательно, учитывать подобное качество ахматовского мировидения и самоощущения обязаны и ахматовские комментаторы.

Распространяется ли это требование на «бёрлиновский» сюжет ахматовской биографии? Безусловно, и не просто распространяется.

Если замкнуть встречи-невстречи сэра Исаяи и Анны Андреевны сугубо лирическими рамками, добавить к установленному останется немало. Но не самое главное. Уже открыты (хотя и неполностью) архивы репрессивных служб, созданы (хотя и не завершены) новейшие отечественные и зарубежные жизнеописания А. А., опубликована (хотя далеко не вся прокомментирована) переписка И. Б. с русскими эмигрантами, знавшими А. А. или её друзей ещё до 1917 года. Все эти дополнительные источники оставляют, конечно, пробелы для реинтерпретаций (и реконструкций) диалога Ахматовой – Бёрлина.

Однако речь сейчас идёт о новых возможностях при изменении самого подхода. Поэтической фантазией счёл строки А. А. о «нагане» Павел Антокольский. Мифомышление разгадал в них сэр Исаяя Бёрлин. Кстати, по-человечески можно понять обиду обоих участников этого сюжета. Обиду Её – на Него, недовыполнившего роль героя; обиду Его – на самую обязанность играть какую-то роль. Но в координатах мифа (не женской фантазии!) обижаться обоим было не на кого.

Размышляя о том, почему так трудно определялись заглавие и жанр «Поэмы без героя», А. А. вспоминала, как «рвалась» её поэма от замыслов автора «куда-то в темноту, <...> в петербургскую историю от Петра <то есть от самого начала российского Нового времени> до осады 1941–1944 гг. <то есть до кульминации ахматовского XX века>, или вернее в петербургский миф» [1, т. 3, с. 222].

Здесь для исследователя каждое слово драгоценно. И устремлённость к первоначалам<sup>21</sup>. И то, что история для А. А. – это «темнота», куда её личный сюжет рвётся как бы наощупь<sup>22</sup>. И переживание любого эпизода истории всей «свежестью чувств» на малых лирических площадках; зато далее «зренья острота» на больших эпических дистанциях. И постоянное наложение своих начал на свои концы (по цитате А. А. из Т. С. Элиота: «В моём начале мой конец» [1, т. 3, с. 190]), – наложение, которое рождало у окружающих чувство ахматовской пророчественности, ясновидения.

Сэр Исаяя неоднократно – к чести его – писал о сокрушительном впечатлении, какое произвели на него беседы (ночные и долгие) с А. А. в 1945–1946 годах. При всём личном обаянии Её, – при всей интеллектуальной (да и человеческой) незаурядности Его, – думается, всё-таки не одна только «лирика», а именно «эпос», не одна лишь «хроника», а именно «миф» так поразили Её гостя. И подобно тому, как в год 1940-й Он пришёл не просто гостем, но «Гостем из будущего», – какое-то будущее должно было (согласно мифомышлению) просвечивать в их встречах 1945–1946-го годов.

Так появилась у авторов настоящей статьи «Фултонская гипотеза». Так стала вырисовываться и вторая гипотеза, тоже помогающая реконструировать содержание и воздух тех послевоенных встреч, – гипотеза «Дальневосточная».

*Фултонская гипотеза.* Поскольку нами она уже высказывалась [см.: 9], есть резон обсудить её первой.

Сэр Исаяя, пересмешник и автоиронист, проявил немалую интуицию, когда сформулировал, в каком ключе, по его мнению, истолковала А. А. их встречи. Развернём это мнение вширь.

1) А. А. отказалась признавать какую бы то ни было бытовую интерпретацию этих встреч. (Включая ответы на вопрос, и поныне очень интересующий ахматолобов, а иногда и ахматоведов: «А если это <была> любовь?»). 2) А. А. связывала последствия названных встреч не только с собственными политическими драмами («анафемой» – Постановлением 1946 года), но и – ни много, ни мало – с началом Холодной войны между СССР и Западом, объявленной сэром Уинстоном Черчиллем в его речи, которую тот произнёс в небольшом университетском

---

<sup>21</sup> Ср. как «рвётся» молодая А. А. в кульминационный момент её «серебряного» периода – рождение сына в 1912 году – к самому началу своего мира – к «дикой девочке», «последней херсонидке» [1, т. 1, с. 117; 4].

<sup>22</sup> Ср. «царство тени», куда рвался сюжет другой встречи-прощания, в бахчисарайском стихотворении А. А. 1916 года [1, т. 1, с. 275; 11].

американском городке Фултоне. 3) Саму же Холодную войну (а значит, и роль тех двоих, чьи встречи послужили для неё пусковым механизмом) сэр Исайя назвал (вслед за А. А.) «космической».

Почему ахматоведы не обратили (как нам думается) надлежащего внимания на этот эпитет? Не тому ли, что сочли его простой поэтической гиперболой? (Как «наган», как «анафему», как «ровно десять лет» ахматовского хождения по мукам.) Или их дезориентировала бёрлиновская ироничность – черта агностика или «афея»? Философа? Либерала XX века? Британца? Еврея – питомца народа, склонного скорее преуменьшать, чем преувеличивать катастрофизм отдельной человеческой судьбы в жерновах Большой Истории?..

Ортодоксальный традиционалист с непорухенным духовным (а не только бытовым) укладом мог бы сказать, что А. А. различила за «бытом» и «политикой» *метафизическое* значение их встречи. В устах И. Б. такой термин едва ли был бы привычным. Расслышав (мы полагаем) именно этот ахматовский смысл, И. Б. передал его максимально допустимым для себя термином «*космическое*». Но масштаб мышления А. А. он – не будучи поэтоведом! – ощутил адекватно.

Что даёт нам основания так полагать?

Во-первых, сами тексты А. А., – если читать их в большом контексте ахматовской биографии и «вокруг-ахматовской» истории. Во-вторых, уже выявленная ахматовская привычка мыслить «незабвенными датами», непрерывно их сопрягая. Для неё это было необходимо: постоянно держать в поле зрения связь дат, событий, чувств, людей – «из-под развалин» перманентно взрываемого биографического единства, исторической целостности. Тогда-то можно докопаться до металогии «Творца миров» (как сказал бы, наверно, подлинный ахматовский «герой», Пушкин).

1945-й год (и даже год 1946-й) ещё полны упований. Август 1945-го (за 3 месяца до встречи А. А. и И. Б.) – это капитуляция Японии. 02.09.1945 – окончательное завершение II Мировой войны. А в 1946 году в СССР ещё легально выходит информационный бюллетень «Британский вестник». Легально транслируются по «советскому» радио передачи BBC. Идут на «советских» экранах «трофейные» фильмы. Получает Сталинскую премию за полный перевод «Божественной комедии» Данте друг и соратник А. А. Михаил Леонидович Лозинский...

Зато вот как будут заполняться следующие «ровно десять лет» – интервал между встречами 1945–46 годов и «невстречей» 1956 года.

*Юбилей*, праздновать которые НЕ приглашали (после «анафематствующего» Постановления) Ахматову-Горенко. 1949 – не приглашали на 200-летие рождения Гёте (при том, что «Поэма без героя» безус-

ловно перекликается с «Фаустом»). 1964 – не приглашали на 150-летие Т. Г. Шевченко (несмотря на украинские корни А. А., на её учёбу в Первой Киевской гимназии, на её переводы из И. Франко). Тот же год – А. А. не приглашали на аналогичный юбилей М. Ю. Лермонтова. Здесь уместно вспомнить и «мцырические», и «демонические» мотивы у А. А., – или поразительное сходство «портрета украинки» у Лермонтова (стихотворение «На светские цепи...») с психологическим портретом А. А. в «ледяном» контексте репрессивного Ленинграда (поэма «Реквием»).

*Декады* литературы и искусства «народов СССР», где без опальной А. А. обошлись тоже. Особенно зияет её отсутствие в 1954 году, когда в Киеве проходит декада русской литературы (приуроченная к 300-летию воссоединения Украины и России). А. А. не «воссоединили» – ни с Украиной, ни с русской литературой. Не «воссоединится» она и в 1960 году, когда в Москве пройдут «Дни»<sup>23</sup> украинской литературы).

И, естественно, невозможно представить себе «корейскую» книгу А. А. в обществе книг и пьес лауреатов Ленинской и Государственной премии СССР (то есть недавней Сталинской премии разных степеней), типа «Бури» И. Эренбурга, «Счастья» П. Павленко, «Борьбы без линии фронта» А. Якобсона (1948), «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, «Заговора обречённых» Н. Вирты (1949) и т. д., и т. п.

Что же до биографии семейной, – там скрытых и явных «бездн» было ещё больше. Достаточно назвать лагерную судьбу 1940-х годов у Н. Н. Пунина, мужа А. А., или аресты Л. Н. Гумилёва, её сына. По-прежнему были наглухо отрезаны от А. А. эмигранты первой волны – знакомцы и друзья по Серебряному веку...

Так что иноземец сэр Исайя угадал её самоощущение верней, чем многие земляки. Да, мифопоэтическая фигура. Да, участница «космических» по масштабу сюжетов. Да, ходившая «под наганом», даже если наган этот был метафизическим и невидимым... Можно и нужно уточнять многие детали бытия А. А. эпохи Холодной войны и Оттепели. Нельзя сужать и обытовлять эти периоды её человеческой и творческой эволюции.

*Дальневосточная гипотеза.* Фултонская гипотеза, как бы к ней ни относиться, была всё же в известном смысле выдвинута самой Анной Андреевной. Этого нельзя сказать о гипотезе Дальневосточной. Оттого стоит собрать воедино те – вроде бы не очень значительные, разрозненные, не всегда строго-«ахматовские» – реалии, из которых может сложиться именно ахматовский «дальневосточный» контекст.

---

<sup>23</sup> Новая формулировка.

Зачем он нужен?

Затем, что личность художника, самый тип его мировосприятия едины, с какими бы реалиями этот художник ни работал. Перед нами уже вставал вопрос: отчего в лирическом фрагменте А. А., посвящённом одному из горчайших эпизодов её биографии, возникла далёкая литовская реалья? Да ещё в «старомодной» огласовке «Либава», вместо современного «Лиепая»?

Ответ на этот вопрос увёл нас (см. [9]) в эпоху I Мировой войны. Вывел на авансцену фигуры людей, чрезвычайно близких А. А., – Н. С. Гумилёва и М. Л. Лозинского. Навёл на скрытые связи этого фрагмента с ахматовским стихотворным письмом вдове-солдатке – «Утешением».

Но ведь рядом с «Либавой» в том же фрагменте стояла другая реалья, другой топоним – «Владивосток» («От Либавы до Владивостока...»)? Также по видимости «нелогичный» и для А. А. «чужой»?

Следовательно, есть резон предположить обратное. Не могла А. А. поставить в один ряд два имени, никак друг с другом не связанные. Или связанные лишь одной целью: назвать зону действия «анафемы» – от одного, восточного «конца» советских «владений» (перефразируя А. С. Пушкина) до другого «конца», западного.

То есть, важна и эта цель. Существенна эта закрепившаяся в обыденном сознании *мифопоэтическая система координат*. «От потрясённого Кремля / До стен недвижимого Китая...» – напишет тот же классик русской поэзии. «От Москвы до самых до окраин, / С южных гор до северных морей...» – подхватит советская песня («Широка страна моя родная...»). Так что «от Либавы до Владивостока» – это реплика, почерпнутая из патриотического мифопоэтического дискурса, но попавшая в дискурс трагико-исторический.

Переводя на общепонятный язык того времени, это означает два утверждения. Первое: проклятие («анафема»), посланное в адрес А. А. 1946-м годом не закончилось. Уже без малого полтора десятилетия оно продолжает лететь над огромной (и родной!) страной «от края до края», от моря до моря, от восхода солнца до заката. И второе утверждение: патриотом этого пространства мог считать себя только тот, для кого «грозная анафема» была действительно проклятием, а не просто глупым чиновничьим документом (и тем паче не сорвавшимся на голову А. А. плодом московско-ленинградских функционерских интриг). Для кого страна, над которой (подобно бесам у того же Пушкина) продолжает кружить это проклятие, остаётся огромной (и родной!).

Однако и этим «дальневосточный» аспект биографии А. А. не ограничивается.

Начало дальневосточных интересов для «серебряного» поколения А. А. уходит вглубь – дальше, чем даже Русско-Японская война 1904–1905 годов. После так называемой «революции Мэйдзи» (1868–1889) Япония, наглухо закрытая дотоле для всех иностранцев, хотя бы частично открылась. Европейские торговцы устремились на новые рынки; в России и в Западной Европе замелькали японские изделия из лака и фарфора (или подделки под них). Вошли в моду (и в западноевропейские словари) кимоно и сакура; на сценах появились японские рыцари самураи (с их ритуальным самоубийством харакири) и обворожительные гейши. Опера «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан») родится на волне того же увлечения. В чеховском рассказе 1899 года «Дама с собачкой» в курортной Ялте уже открыт «японский магазин», и главная героиня покупает там духи. Во Франции А. де Тулуз-Лотрек оформляет афишу «японского» эстрадного ревью (1892). В России сочный колорист-этнограф К. Коровин будет в 1898 году писать типично российскую дачу, летние сумерки – и японские фонарики на веранде, где, очевидно, скоро начнут пить из самовара бесконечный вечерний русский чай...

Женские портреты Серебряного века также отражают эту новую моду. Длинные булавки-спицы подкалывают дамские волосы в «японский» узел на портретах В. Серова, З. Серебряковой – и на множестве изображений молодой Анны Ахматовой-Горенко. Привычка А. А. накидывать на дарёные (и нередко рваные) шёлковые халаты старую, но всё ещё величавую шаль, – это, быть может, знак верности А.А. давнишним кимоно её молодости...

Европа подпадёт под обаяние хокку и танка. Эти старинные формы японской поэзии (хокку формировались в XVI–XVII столетиях, танка ещё раньше, в VIII–X веках) окажутся близки поэтическому модерну рубежа XIX–XX веков и на Западе, и в России. До сих пор удивляет, как перекликаются внешне простая, внутренне сложная, всегда со «вторым дном» непрямого смысла, говорящая больше ассоциациями, чем декларациями, – лирика Ахматовой-Горенко и стихи кого-нибудь из почти пятисот авторов первой поэтической антологии Японии «Манъёсю» (759 года н. э.).

Таков «дальневосточный» историко-культурный контекст, в котором жила и творила А. А. Но был и контекст историко-политический, также со своим «дальневосточным» акцентом.

Песня о крейсере «Варяг» и вальс «Амурские волны» настолько стали явлением массовой российской культуры начала XX века, что, конечно, не могли миновать художественного сознания А. А. На Алтае, в Барнауле, существовал район пригородных лачуг под экзотическим

именем «Порт-Артур». (Был и другой район, именовавшийся «Сахалином»). Матросы и солдаты-инвалиды Русско-Японской войны рассеялись по всей стране (как растеклись по ней бывшие каторжане).

В 1927 году почти на полгода генеральным комиссаром художественной выставки уедет в Японию муж А. А. – искусствовед Н. Н. Пунин. В экспозиции будет показан её известный портрет работы К. С. Петрова-Водкина, имевший, как и творчество Ахматовой, отклик в культурной среде страны восходящего солнца. В своём письме из Токио от 28 июня Н. Н. Пунин объяснит жене, что данное ей в своё время В. К. Шилейко имя-прозвище Акума по-японски означает «злой демон, дьяволица» [16, с. 241]. Потом трактовки этого имени, прилипшего к А. А. на всю жизнь, будут только множиться.

Младшие современники А. А. помнили, что знаменитую «Катюшу» М. Исаковского и М. Блантера впервые запели не на фронтах 1941–1945 годов, а осенью 1938 года (!). Стало быть, «песенка девичья», летящая «туда, где солнца свет», – летела прямо на Дальний Восток. Где и служил «боец на дальнем пограничье». А дети этих младших современников читали совсем малыми ребятами в «Круглом годе», альманахе-ежегоднике для младшеклассников, «Легенду о седой девушке», навеянную Корейской войной 1950–1953 годов. (Она же, для северных корейцев, «Отечественная Освободительная война»).

Между тем, эта историческая веха имеет к А. А. уже самое непосредственное отношение. Отнюдь не случайно литература (в том числе поэзия) Дальнего Востока начинает так активно переводиться на русский язык и издаваться в СССР именно с середины 1930-х и до середины 1950-х. Первая русскоязычная антология «Современная корейская поэзия» выйдет (в обгон антологии классической) в Москве в 1950 году. Издание первой (зато 4-томной) антологии китайской поэзии завершится в 1958 году. Первая японская поэтическая антология будет издана в 1956-м. Но «Японская революционная литература» – в 1934 году.

Та книга ахматовских переводов из классической корейской поэзии, о которой скажет по телефону сэру Исайе Бёрлину Анна Андреевна, – это уже второе, дополненное издание. Оно появится в 1957 году. В 1959-м А. А. напишет стихи об «анафеме» и упомянет в них «Владивосток».

Но и год 1945-й – время первой встречи А. А. с И. Б. – также связан с Дальним Востоком и его «военной столицей» Владивостоком. 1945-й – год возвращений. После окончания Второй мировой войны (в мае – с нацистской Германией, в сентябре – с Японией) начнут возвращаться солдаты – с фронтов, эвакуированные – из зауральского тыла; пойдут пачками запросы об угнанных в Германию на принудработы, о пропавших без вести, о разбомбленных по пути в эвакуацию, – да просто о



родных и близких, кого разметала война. Вспыхнет надежда на возвращение репрессированных, на «исправление ошибок», на чудо...

Среди этого шквала сбывшихся и несбывшихся надежд нельзя себе представить, чтобы А. А. не вспомнила своих не вернувшихся, своих исчезнувших – даже без известия о месте захоронения. Владивосток – это память, с одной стороны, о младшем брате Анны Андреевны – Викторе Горенко. Мичман Черноморского флота, покинувший Севастополь в ночь перед началом массовых расправ с офицерами, после долгой дороги прибывает в тихоокеанскую столицу России в марте 1918 года. В. А. Горенко оставит Владивосток с приходом красных в 1922 году, перебравшись сначала на Сахалин, а потом (на пороге прихода красных теперь уже на остров) через Китай в США. Кстати, через Владивосток покидали страну во время Гражданской войны многие представители творческой интеллигенции из окружения А. А.

С другой стороны, этот город – память об О. Э. Мандельштаме. Последним его земным пристанищем сделался один из пригородов Владивостока – станция Вторая речка, где содержали осуждённых в ожидании дальнейшей отправки и где недождавшихся этой отправки хоронили. Горькая ирония судьбы: потом в этих бараках долгое время размещалась городская психиатрическая лечебница.

Таких мандельштамовских «реалий» А. А. знать не могла. Но то, что следы осуждённого поэта уведут далеко на Восток, – это она могла знать (хотя бы через жену О. Э.). А главное – это была уже третья пропавшая без вести родная могила (после Н. С. Гумилёва и Н. В. Недоброво). Двух первых поглотила бесследно Гражданская война. Не могла ли А. А. – именно после войны Отечественной, в трагико-оптимистической атмосфере 1945-го – попытаться отыскать хотя бы третий след? А если да, с кем же уместнее было бы поговорить на эту тему, как не с представителем союзнической Великобритании И. Бёрлиным? Тесно общавшимся с «гамошными», эмигрировавшими сверстниками и знакомцами и молодой Ахматовой, и молодого Мандельштама?..

Так протягиваются новые – пока не доказанные, но достойные проверки – ниточки к дальневосточному кругу ассоциаций нашего поэта.

Наконец, не следует забывать, на каком актуально-историческом фоне проходила «незабвенная» встреча-1945.

Акт подписания капитуляции Японией был чрезвычайно важным политическим событием для США. Военное участие Штатов во II Мировой войне было не соизмеримо с участием Советского Союза, а дипломатическая роль – с ролью, положим, Великобритании. (Чем мы несколько не преуменьшаем значения высадки американцев в Нормандии, – или шире, открытия Второго фронта, – или, ещё ранее, значение

американского ленд-лиза.) И всё же завершение II Мировой войны на дальневосточных – сухопутных и морских – направлениях США постарались превратить в свой апофеоз.

СССР (и лично Сталин) к осени 1945 года был уже сильно раздосадован и этими попытками, и – до того – сепаратными переговорами отдельных представителей США с военно-политической верхушкой Третьего рейха. Могла ли наблюдательная и пронизательная А. А. не заметить перемену тональности в газетной хронике ТАСС о капитуляции Японии? Могла ли не ощутить, что «встреча на Эльбе», один из основных источников советских упований не только на «миру мир», но и на новый мир внутри самого Союза, – что эта встреча начинает выхолащиваться и использоваться совсем с другими политическими целями?

«Либава» по-ахматовски – это не мирный рыбацкий порт Литовской ССР, это эпицентр кровавых сражений I Мировой войны. Что же тогда «Владивосток» по-ахматовски, поставленный бок о бок с «Либавой»? Только ли столица Дальнего Востока? Только ли закрытый тихоокеанский военный город-порт? (Тогда на другом конце СССР ему бы соответствовала не Либава, а скорее Кронштадт или Севастополь.) Или это также эпицентр, но уже других событий? Завершающих одну войну, «горячую», и открывающих (пока подспудно) другую войну – Холодную? Войну, которая на долгие годы наглухо «задраит», говоря по-морскому, стальные двери в жизни как самой А.А., так и Европы и всего мира.

Не о том ли могли, в числе иных тем, беседовать философ и историк из Великобритании Исайя Бёрлин и «трагическая королева» страны победителей и репрессантов – Анна Андреевна Ахматова-Горенко?

*Вместо заключения.* Проведённый анализ (пока ещё предварительный, исходящий подчас не из готовых теорий, а из гипотез) позволяет, тем не менее, прийти к некоторым выводам.

1. В картине мира А. А. Ахматовой-Горенко равноценны для автора и равнодейственны для текста два подхода, обычно считающиеся не совместимыми. Это подход исторический, почти документальный, – и подход мифопоэтический, «космический», метафизический.

2. Первый подход зиждется на точных датах, именах и событиях, на бытовых и психологических реалиях. Благодаря ему А. А. сумела создать из малых текстов (и даже из их фрагментов) «лирический эпос» XX столетия.

3. Второй подход превращает ахматовские реалии в символы, а ключевые исторические мотивы – в мифологические сюжеты. Он также

сослужил поэту службу, возведя её эпос на уровень мифа или мистерии. При этом (подчеркнём) ни первый подход не отменял второго, ни второй первого.

4. Отсюда проистекает двойственное впечатление, какое производит поэзия А.А. на читателей XX-го, а теперь уже и XXI-го веков. С одной стороны, она заорожила (и продолжает заороживать) своей искренностью, правдой – от интимной «правды для двоих» до вселенской правды перед лицом Мироздания и Бога.

5. С другой стороны, та же поэзия вызывала (и, по-видимому, будет и дальше вызывать) сомнения в авторской достоверности. Будет провоцировать прямые или полускрытые обвинения в личном мифотворчестве, в превращении живой жизни (и живой истории) в костюмированный «бал ста королей» и одной королевы.

В предлагаемой работе отстаивается иная позиция. Авторы исходят из убеждения в том, что мифопоэтизм, мистериальность, профетизм, глобальность переживаний и оценок суть нормальные свойства нормальных творцов-гениев, – то есть тех, кто творит на порубежье между текстопорождением и жизнестроительством.

На материале ахматовских текстов, не привлекавших донныне особого внимания исследователей, авторы попытались обнаружить и / или реконструировать эти ахматовские масштабы. Те, что поставили её в ряд нормальных гениев, – людей (как сказал Бен Джонсон о Шекспире) «не только своего времени», но и «на все времена».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Собр. соч. : в 6 т. Москва : Эллис Лак, 2004. Т. 7 (дополнительный). 704 с.
2. Берлин И. «Я незаслуженно получил бессмертие в её поэзии» : (Из переписки Исайи Берлина). *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь : Крымский Архив, 2009. Вып. 7. С. 3–30.
3. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой : 1889–1966. Изд. второе, испр. и доп. Москва : Идрик, 2008. 768 с. : ил.
4. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Изд. 3-е, испр. и доп. Москва : Согласие, 1997. Т. II. 832 с. : ил.
5. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лёхина и Ф. Н. Петрова. Издание 3-е, перераб. и доп. Москва : Государственное изд-во иностр. и национальных словарей, 1949. 805 с.
6. Англо-русский словарь / сост. В. К. Мюллер. Изд. 9-е, испр. и доп. Москва : Сов. энциклопедия, 1962. 1192 с.
7. Казарин В. П., Новикова М. А. Ахматова. Данте. Крым. (К постановке проблемы). *Султанієські читання : зб. статей*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. Вип. V. С. 72–88.
8. Казарин В. П., Новикова М. А. Ахматова. Данте. Крым: (Статья 2). *Східнослов'янська філологія : зб. наук. праць*. Артемівськ, 2015. Вип. 28. С. 31–46.
9. Казарин В. П., Новикова М. А. «...Грозная анафема гудит»: (Загадки одного ахматовского восьмистишия). *Султанієські читання : зб. статей*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2017. Вип. VI. С. 120–141.
10. Казарин В. П., Новикова М. А. «Не бойся, подожди...»: (Установлена и документирована дата смерти Н. В. Недоброво). *Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь : Бизнес-Информ, 2013. Вып. 11. С. 178–188.

11. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 1. *Лукикин. Крым*. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kazarin-novikova-vnov-podaren-mne-dremotoj.htm> (дата обращения: 31.08.2012).
12. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 2. *Південний архів: зб. наук. праць*. Херсон: ХДУ, 2012. Вип. LV (55). С. 50–57.
13. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...»: (Опыты реального комментария). Публикация 3. *Бахчисарайский историко-культурный заповедник*. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kazarin-novikova-vnov-podaren-mne-dremotoj-3.htm> (дата обращения: 06.06.2013).
14. Казарин В. П., Новикова М. А. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможенной...»: (Опыты реального и поэтологического комментария)ю *Література в контексті культури: зб. наук. праць*. Київ: Видав. дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 25. С. 55–72.
15. Кихней Л. Г. Дантовский код в поэзии Анны Ахматовой. *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь: Крымский Архив, 2010. Вып. 8. С. 114–127.
16. Копылов Л., Позднякова Т., Попова Н. «И это было так»: Анна Ахматова и Исая Берлин. Санкт-Петербург: Драйв, 2009. 119 с.: ил.
17. Русско-английский словарь / сост. О. С. Ахманова, З. С. Выготская, Т. П. Горбунова; под общим рук. А. И. Смирницкого. Изд. 12-е, стереотипное. Москва: Русский язык, 1981. 766 с.
18. Тименчик Р. Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой. *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Симферополь: Крымский Архив, 2011. Вып. 9. С. 109–145.
19. Б. а. [Якубович Д. П.] [Рец. на сб. А. Ахматовой «Белая стая»]. *Русское богатство*. 1918. № 1-2-3. С. 303.
20. Жук А. Б. Справочник по стрелковому оружию: Революеры, пистолеты, винтовки, пистолеты-пулемёты, автоматы. Москва: Воениздат, 1993. 735 с.: ил.

#### REFERENCES

1. Akhmatova, A.A. (2004), *Collected works in 6 vols*. 7 vol. additional [*Sobranie sochinenij v 6 t. T. 7 dopolnitelnyj*], Ellis Lak, Moscow, 704 p. (in Russian).
2. Berlin, I. (2009), “‘I undeservedly received immortality in her poetry’: (From the correspondence of Isaiah Berlin)” [“‘Ya nezasluzhenno poluchil bessmertie v eyo poezii’: (Iz perepiski Isaji Byorlina)”], *Anna Akmatova: epokha, sudba, tvorcestvo. Krymskij Akmatovskij nauchnyj sbornik*, Issue 7, Krymskij Arkhiv, Simferopol, pp. 3-30. (in Russian). (in Russian).
3. Chernych, V.A. (2008), *Chronicle of the life and work of Anna Akhmatova: 1889-1966*, Second edition, revised and enlarged [Letopis zhizni i tvorcestva Anny Akhmatovoj: 1889-1966, Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe], Indrik, Moscow, 768 p. (in Russian).
4. Chukovskaja, L.K. (1997), *Notes on Anna Akhmatova*. Vol. 2. 1952-1962, edition 3<sup>rd</sup> revised and enlarged [*Zapiski ob Anne Akmatovoj*. T. 2. 1952-1962. Izdanie 3-e ispravlennoe i dopolnennoe], Soglasie, Moscow, 832 p. (in Russian).
5. (1949), *Dictionary of foreign words*, in Lokhin, I.V. and Petrov, F.N., 3<sup>rd</sup> edition, revised and supplemented [*Slovar inostrannyx slov*, pod red. I.V. Lyokhina i F.N. Petrova], State Publishing House of Foreign and National Dictionaries, Moscow, 805 p. (in Russian).
6. (1962), *English-Russian dictionary*, Müller, V.K. (Comp.), Edition 9<sup>th</sup>, amended and supplemented [*Anglorusskij slovar*, sostavitel V.K. Myuller, Izdanie 9-e, ispravlennoe i dopolnennoe], Sovetskaya enciklopediya, Moscow, 1192 p.
7. Kazarin, V. and Novikova, M. (2016), “A. Akhmatova. Dante. Crimea (To setting of problem)” [“A. Akhmatova. Dante. Krym: (K postanovke problemy)”], *Sultanivski chytannia*: editorial board: Kozlyk, I.V. (Head of the editorial board) and others, Ivano-Frankivsk, Issue V, pp. 72-88. (in Russian).
8. Kazarin, V. and Novikova, M. (2015), “A. Akhmatova. Dante. Crimea (Article 2)” [“A. Akhmatova. Dante. Krym (Statya 2)”], *Skhidnoslovianska filoholiiia: Zbirnyk naukovykh prats*, Issue 28, Artemivsk, pp. 31-46. (in Russian).
9. Kazarin, V. and Novikova, M. (2017), “‘...Terrible accursed buzzing’ (Riddles Akhmatova one octave)” [“‘...Groznaia anafema gudit’ (Zagadki odnogo akhmatovskogo vosmistishiya)”], *Sultanivski chytannia*: editorial board: Kozlyk, I.V. (Head of the editorial board) and others, Ivano-Frankivsk, Issue VI, pp. 120-141. (in Russian).

10. Kazarin, V. and Novikova, M. (2013), “‘Do not be afraid; come...’: (The date of N.Nedobrovo’s death is established and documented) [‘Ne bojsya; podojdi: (Ustanovlena i dokumentirovana data smerti N.V. Nedobrovo)’], *Anna Axmatova: epokha, sudba, tvorchestvo. Krymskij Axmatovskij nauchnyj sbornik*, Issue 11, Biznes-Inform, Simferopol, pp. 178-188. (in Russian).
11. Kazarin, V. and Novikova, M. (2012), “The poem by A.A. Akhmatova ‘Again given to me by a nap...’: (Experiences of real comment). Publication 1” [“Stikhotvorenje A.A. Axmatovoj ‘Vnov podaren mne dremotoj...’: (Opyty realnogo kommentariya). Publikacija 1”], Pushkin. Crimea, available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kazarin-novikova-vnov-podaren-mne-dremo-toj.htm> (in Russian).
12. Kazarin, V. and Novikova, M. (2012), “The poem by A.A. Akhmatova ‘Again given to me by a nap...’: (Experiences of real comment). Publication 2” [“Stikhotvorenje A.A. Axmatovoj ‘Vnov podaren mne dremotoj...’: (Opyty realnogo kommentariya). Publikacija 2”], *Pivdennij arkhiv: Zbirnyk naukovykh prats*, Issue LV (55), KHDU, Kherson, pp. 50-57. (in Russian).
13. Kazarin, V. and Novikova, M. (2013), “The poem by A.A. Akhmatova ‘Again given to me by a nap...’: (Experiences of real comment). Publication 3” [“Stikhotvorenje A.A. Axmatovoj ‘Vnov podaren mne dremotoj...’: (Opyty realnogo kommentariya). Publikacija 3”], *Bakhhchisarajskij istoriko-kulturnyj zapovednik*, available at: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kazarin-noviko-va-vnov-podaren-mne-dremotoj-3.htm> (in Russian).
14. Kazarin, V. and Novikova, M. (2014), “A poem by AA Akhmatova ‘I see a faded flag over the customs...’: (Experiments of real and poetic commentary)” [“Stikhotvorenje A.A. Axmatovoj ‘Vizhu vycvetsnij flag nad tamozhnej...’: (Opyty realnogo i poetologicheskogo kommentariya)”], *Literatura v konteksti kultury: Zbirnyk naukovykh prats*, Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, Kyiv, Issue 25, pp. 55-72. (in Russian).
15. Kikhnej, L.G. (2010), “Dante’s code in the poetry of Anna Akhmatova” [“Dantovskij kod v poezii Anny Akhmatovoj”], *Anna Axmatova: epokha, sudba, tvorchestvo. Krymskij Axmatovskij nauchnyj sbornik*, Issue 8, Krymskij Arkhiv, Simferopol, pp. 114-127. (in Russian).
16. Kopylov, L., Pozdnyakova T. and Popova, N. (2009), “*And it was so*”: *Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* [*«I eto bylo tak»: Anna Axmatova i Isajya Berlin*], Drajv, Saint Petersburg, 119 p. (in Russian).
17. (1981), *Russian-English Dictionary*, Ahmanov, O.C., Vygotskaya, Z.S. and Gorbunova, T.P. (Comp.), under the overall leadership of Smimitsky, A.I., Edition 12<sup>th</sup>, stereotyped [Russko-anglijskij slovar, sostaviteli O.S. Axmanova, Z.S. Vygotskaya, T.P. Gorbunova, pod obshhim rukovodstvom A.I. Smimickogo, Izdanie 12-e, stereotipnoe], Russkij yazyk, Moscow, 766 p.
18. Timenchik, R.D. (2011), “From the Index to the ‘Notebooks’ by Akhmatova” [“Iz Imennogo ukazatelya k ‘Zapisnym knizhkam’ Axmatovoj”], *Anna Axmatova: epokha, sudba, tvorchestvo. Krymskij Axmatovskij nauchnyj sbornik*, Issue 9, Krymskij Arkhiv, Simferopol, pp. 109-145. (in Russian).
19. W. a. [Yakubovich, D.P.]. (1918), “Review of Akhmatova’s collection ‘The White Pack’” [“Recenziya na sbornik A. Akhmatovoj ‘Belaya staya’”], *Russkoe bogatsvo*. No. 1-2-3, pp. 303. (in Russian).
20. Zhuk, A. B. (1993), *Handbook of small arms: Revolvers, pistols, rifles, submachine guns, machine guns* [*Spravochnik po strelkovomu oruzhiyu: Revolyery, pistolety, vintovki, pistolety-pulenyoty, avtomaty*], Voenizdat, Moscow, 735 p. (in Russian).

## МОДЕЛІ СВІТУ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКИХ ВАРІАНТІВ

**Оксана Гальчук**

Доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри,  
Кафедра світової літератури,  
Київський університет імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),  
04212, м. Київ, вул. Тимошенка, 13 Б,  
e-mail: oksana.galchuk5@gmail.com

**UDC: 821.161.2-1.09**

## РЕФЕРАТ

Статтю присвячено дослідженню літературних територій, створених за міфопоетичними принципами. **Метою** статті є виокремити типологічні ознаки романів «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, «Галас і шаленство» В. Фолкнера і «Сто років самотності» Г. Гарсії Маркеса як художніх проєкцій моделей світу. **Дослідницька методика** ґрунтується на використанні історико-літературного, культурно-історичного, міфопоетичного та компаративного методів. **У результаті** дослідження встановлено, що письменники створюють динамічну панораму світобудови з її ієрархічними світами, виявляють їхній вплив на духовний, душевний і фізичний рівні буття, на природну й історичну реальності, пропонують відповідну систему цінностей, визначають місце і роль людини як мікрокосму в Макрокосмі. Спільними для художніх моделей світу є міфологічний простір, маніпуляції з часом, характерні для міфологічної свідомості метаморфози з іменами. Літературні території втілюють деміургічні функції автора; пошук антитези недосконалий реальній дійсності; реалізацію концепції неоміфологізму в новітніх метажанрах. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що порівняльний аналіз романів Гарді, Фолкнера і Гарсії Маркеса крізь призму поетики літературних територій не здійснювався. Стаття спрямована на створення підґрунтя для прецедентних компаративних досліджень аналогічних явищ у світовій літературі. Матеріал статті може бути **використаний** для подальшого вивчення проблеми літературних територій, а її наукові результати можуть лягти в основу при написанні курсових та дипломних робіт.

**Ключові слова:** літературна територія, міфочас, міфопростір, міфогерой, роман-міф.

## ABSTRACT

**Oksana Halchuk. World's models in literary texts of 20<sup>th</sup> century: specifics of author's variants.**

The article is dedicated to the study of literary areas created by mythopoetic principles. **The aim** of the article is to reveal typological features of the novels «Tess of the d'Urbervilles» by Thomas Hardy, «The Sound and the Fury» by William Faulkner, «One Hundred Years of Solitude» by Gabriel Garcia Marquez as artistic projections of the world's models. Historical and literary, cultural-historical, mythopoetic and comparative **methods** are used for research. On the basis of comparative study of the novels we analyzed author's guidelines for the mythologization of the natural cosmos, society, and human soul. In the texts these guidelines are manifested in mythospace, mythotime and mythology of the name, as well as archetype-mythological basis of novels and their expressive intertextuality. The **results** of the research show that the authors create a dynamic panorama of the universe with its hierarchical worlds; reveal their influence on the spiritual, mental and physical levels of life, on the natural and historical reality; offer an appropriate system of values; determine the place and role of man as a microcosm in the Macrocosm. Common for artistic models of the world are mythological space, manipulations over time, characteristic of mythological consciousness metamorphosis with names. Literary areas are an embodiment of the demiurgic function of the author; search for antithesis of imperfect reality; realization of the concept of neomythologism in modern metagenres. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that comparative analysis of the works of Hardy, Faulkner and Garcia Marquez has not been done before. The article aims to create the basis for further comparative studies of similar phenomena in world literature.

**Key words:** literary areas, chronotope, mythospace, mythohero, novel-myth.

Бажання спробувати себе в ролі Творця не лише Слова, а й Світу має таку ж давню історію, як і саме мистецтво. Серед авторів міфопое-

тичних «усесвітів» – Лукрецій Кар («Про природу речей»), Данте («Божественна Комедія»), Дж. Мільтон («Втрачений рай»), В. Блейк («Пісня невідання» і «Пісні пізнання»), Й.-В. Гете (друга частина «Фауста» і цикл «Бог і світ»), які запропонували власні одкровення про світ і людину. Їхній художній досвід знайшов продовження і в літературі кінця XIX – XX століть, коли модерністська естетика актуалізувала поняття «модель», «форма», «міф»: графство Уессекс Томаса Гарді, Йокнапатофа Вільяма Фолкнера, Макондо Габріеля Гарсія Маркеса. В українській літературі – Пакуль Володимира Дрозда, «свій» світ Валерія Шевчука та ін.

На відміну від попередніх історико-літературних епох, де панувала тенденція створення художніх моделей світу космічного масштабу як варіантів світобудови, моделі новітньої літератури локалізуються в «територію», «країну», «місто». Але незмінною залишається авторська мета спроектувати їх на динамічну панораму всієї світобудови з її ієрархічними чинниками, а разом виявити вплив цих чинників на духовний, душевний і фізичний рівні буття, на природну й історичну реальності, запропонувати відповідну систему цінностей, визначити місце та роль людини як мікрокосму в Макрокосмі. Актуальність дослідження літературних територій як авторських моделей світу, запропонованих літературою XX ст., зумовлена породженими ними художніми імпульсами як джерелами діалогів і полілогів, які уможливили творчий агон митців різних національних літератур, їхнє прагнення інтенсифікувати власні естетичні пошуки для збагачення світового письменства через творення національного.

Питання авторських моделей світу так чи так було одним з аспектів вивчення творчості як окремих письменників (праці В. Гиґія, А. Гурдуза, російських дослідників М. Урнова, Н. Михальської, О. Гордієнко в царині романістики Т. Гарді; дослідження А. Зверєва, Т. Денисової, А. Миколайчук, О. Заболотської, О. Ситник, Н. Нев'ярович, О. Співак, а також В. Толмачова, Б. Грибанова, І. Делазарі з поетики фолкнерівських творів; наукові розвідки В. Земськова, І. Тертеряна, І. Дейнеки, Ю. Попова, А. Кофмана та багатьох інших, присвячених прозі Г. Гарсія Маркеса), так і в монографічних студіях (М. Еліаде, Дж. Кемпбелл, Є. Мелетинський, Д. Пашиніна, В. Півоев та ін.) з неоміфологізму в літературі XX ст. Проте їх порівняльний аналіз як мета спеціальної студії не здійснювався. Завдання цього дослідження – виокремити, узагальнивши основні напрацювання в цьому напрямі, типологічні ознаки романів «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, «Галас і шаленство» В. Фолкнера і «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса як проєкцій художніх моделей світу та розглянути питання індивідуально-авторських інтерпретацій.

Вихідним положенням нашої студії є теза щодо аналізованих творів як текстів-міфів, у яких автори здійснили кількарівневу міфологізацію – світу, соціуму та людської душі. Натхнені створеним Богом світом, вони, за визначенням М. Епштейна, звертались до художнього слова як універсального методу пересотворення життя і космосу, адже людина «як образ Творця, покликана творити метафори, множити свої образи й подібності в навколишньому світі» [13, с. 94]. У пошуках типологічних рис спільної авторської стратегії йдемо шляхом акцентуації на характерних ознаках тексту-міфу: міфопросторі, міфочасі та міфології імені.

Спільною тенденцією для усіх аналізованих романів є проголошення авторами умовності часу та простору насамперед через нерозмежування реального і вигаданого, коли кожен із «всесвітів» має і риси міфопростору, і ознаки реального топосу. Так, спільним місцем дії циклу «романів характерів і середовища» Т. Гарді, до якого належить «Тесс із роду Д'Ербервіллів» як репрезентант усіх основних тем творчості прозаїка, є Уессекс. Використання стародавньої назви англо-саксонського королівства продиктоване насамперед бажанням автора означити історичну наступність, де вигадана територія перетворюється на своєрідний символ зв'язку минулого з теперішнім, гармонія якого порушена. При цьому географія Уессексу, як стверджують дослідники, нагадує карту графства Дорсет і його околиць, хоча безпосередній зв'язок із реальною місцевістю на цьому завершується. Результатом художнього осмислення Г. Гарсія Маркесом міста свого дитинства Аракатаки – містечка на півночі Колумбії – стало літературне Макондо, впізнавано-латиноамериканське поселення в оточенні бананових плантацій і водночас місто взагалі. В. Фолкнер, намагаючись надати своїй Йокнапатофі рис реальності і продовжуючи в такий спосіб започатковану автором «Пригод Робінзона Крузо» традицію, навіть складає карту округу і подає статистичний зріз його «населення». Водночас в обрисах, і в долі фолкнерівської Йокнапатофи легко вгадуються і рідний авторові Лафайет, і Нью-Олбені, і Оксфорд штату Міссісіпі (приєднавшись до цього «діалогу», подає картографію Пакулю і В. Дрозд у «Листі землі»). Таким чином, спільним для літературних «територій» є акцент на реальності вигаданого світу, який, попри свою ірреальність, наповнений географічно-територіальними та духовно-ментальними реаліями й перетворюється на особливий топос авторської свободи, розімкнення усталених дискурсів топосів реальних. Окрім того, фіктивний простір дозволяє конструювати автономну реальність як самостійну, що, своєю чергою, визначає сюжетні особливості твору і є не лише «іншим світом», а і своєрідним топосом із внутрішніми закономірностями і зв'язками між локусами. Та насамперед Уессекс, Йокнапатофа і Макондо (за



визначенням Д. Дроздовського щодо літературної території Г. Гарсія Маркеса) – символи фантазійної реальності [5, с. 3], де саме час і простір зазнають міфологізації першою чергою. Це відбувається внаслідок ієрархієзації просторових образів, накладання на реальну історію міфосюжетів та архетипів, наскрізної уваги авторів до часу і простору [18, с. 153] (де останній і структурований, і фрагментарний, і «кінечний»), у результаті чого сакральні та профанні хронотопічні символи мікшуються.

Сакральний час, як і сакральний простір, протистоять буденному. У сакральному часі минуле, сьогодення і майбутнє не відділені одне від одного і водночас є вимірами актуальності. Сакралізуючи профанний історичний час і додаючи до нього певний вищий зміст, людина звільняється від історичного часу, проблем буденності, повертається у священний час міфічного минулого та приєднується до сакрального світу вічності. Так, вигаданою стає сучасність Уессексу, який, як давнє англосаксонське королівство мав би «належати» минулому. За авторським задумом, шанс прожити сучасний конфлікт отримує давній, патріархальний устрій, що витісняється меркантильним і егоїстичним сучасним. Не розподіляється час на минуле, теперішнє та майбутнє і у В. Фолкнера – відкривача поняття «неперервного часу» у світовій літературі: для нього є лише теперішнє («не існує ніякого було, є тільки є»), у якому постійно живе минуле. Це дозволяє персонажам йокнапатофського циклу вільно «переміщатися» впродовж історії Йокнапатофи (а це понад століття – від часів Громадянської війни до середини ХХ ст.). Але вони не в змозі зупинити хід історії, яка створює трагічні і безвихідні «пасти». Один із найвиразніших конфліктів у світі В. Фолкнера, що визначений владою ілюзій над свідомістю героїв, які мріють про поновлення зруйнованої гармонії і духовної цілісності патріархального Півдня, перегукується з марними зусиллями героїв Т. Гарді реанімувати цілісність «старої доброї Англії». Щоправда, для фолкнерівських героїв це «завдання» ускладнене расовою ворожнечею і усвідомленням своєї історичної провини. Таким чином, ідея про тяжіння влади минулого над сучасним, сакрального часу над профанним, є спільною для творів, часопростір яких будується за міфологічною моделлю.

Є. Мелетинський вказував, що міфічні уявлення про час містять у зародку причинну концепцію («минуле» – сфера причин «теперішнього») і що міфологічною моделлю є дихотомія сакральних первісних часів творення та часу, який тече емпірично. За його ж спостереженням, Г. Гарсія Маркес, віртуозно оперуючи різними темпоральними планами, «створює чітку „модель світу” (в образі поселення Макондо), яка одночасно і „колумбійська”, і „латиноамериканська”, і почасти „загаль-

нолюдська» [17, с. 240]. Магія часу розпочинається вже з назви твору, де «сто років» і конкретний хронологічний вимір життя шести поколінь роду Буендіа, і метафора часу взагалі. Із-поміж авторів аналізованих творів Г. Гарсія Маркес чи не найяскравіше демонструє маніпуляції з часом: це і поєднання двох – лінійного і циклічного – типів часу, і характерний для міфочасу поділ на епохи, у символічному чергуванні яких втілена «есхатологічна метафора» (за А. Кофманом) історії роду людського: епоха першотворення, виходу, дощу, посухи, панування бананової компанії тощо. Тож із часом відбуваються дивовижні метаморфози: він то уповільнюється, то пришвидшується, то взагалі завмирає, як у кімнаті Мелькіадеса, де завжди березень і завжди понеділок.

Мета Т. Гарді, В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса – змусити читача «сплутувати» вигаданий і реальний світи, припускатися, за А. Компаньоном, «рефераційною помилки» – не розпізнавати фіктивного статусу художньої реальності і водночас (як магістральна мета магічного реалізму Г. Гарсія Маркеса) надати магічному статусу реального. Умовне розмежування вигаданого і дійсного, сприйняття реальності як видіння, сну, невідповідність уявлень персонажів про дійсність істинному становищу речей – це не тільки виразний перегук із романтичною поетикою, а й одна із провідних тем аналізованих творів – типова для романтизму тема конфлікту мрії і дійсності. У текстах це оприявнюється через оніричну парадигму, укорінену в романтичну традицію, і через такі типові романтичні теми, як протиставлення патріархального села місту (у Т. Гарді), фатального кохання, відтворення національного колориту тощо. Онірично-фантазійний часопростір творів зумовлює динамічний характер звичних статичних образів, що виявляється у їхній дифузії та метаморфозах.

Умовність категорії часу в аналізованих романах творить і свідоме дистанціювання кожного з авторів від сюжету (як, наприклад, псевдо-документальне фіксування «чудесного» в Г. Гарсія Маркеса) і відмова від ролі літописця (особливо у В. Фолкнера, який передовіряє свій «голос» чотирьом нараторам, у тому числі і хворому Бенджи, специфіку сприйняття світу якого зумовлює нездатність досягнути причинно-наслідкової зв'язки). Це уможливило, по-перше, універсалізм тексту, по-друге, певну відстороненість від конкретних історичних подій і водночас використання автором історичного матеріалу на власний розсуд, не обмежуючись часовими рамками. Народжений синтез історичного й символічного первнів перетворює романи Т. Гарді, В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса на актуальні для всіх часів твори.

Водночас кожен із авторів, створюючи власну фікційну реальність, долучився до міфологізації реальних територій. Зокрема, Т. Гарді прим-

ножив міф «старої доброї Англії», зіштовхнувши «два різні – старий і новий – шляхи розвитку людства: світ <...> Англії вікторіанства, „природного” села та міська цивілізація, що заперечує природу і здійснює експансію в село» [11]. В. Фолкнер міфологізував образ американського Півдня, протиставляючи його «північному оголеному індивідуалізму» (Т. Денисова), але водночас виявив і точки «неповернення» до первісної гармонії південного світу. Із тексту «Ста років самотності» проростає авторський міф Латинської Америки як особливого, на перетині європейсько-католицької, індіанської та африканської культур всесвіту, де за визначенням неможливо провести межу між реальним і надприродним, науковим і містичним, добром і злом.

Ознакою будь-якого міфопростору як сукупності окремих об'єктів є перервність, звідси – по-перше, і фрагментарний характер міфологічного простору, і те, що зміна локації може проходити поза часом, а сам час може або стикатись, або розтягуватись. По-друге, особливість міфологічного простору моделювати інші, непросторові (семантичні, ціннісні тощо) відношення уможливлують метаморфози з персонажами, що відбуваються як тільки вони потрапляють у нове місце, при цьому нерідко змінюється й ім'я. За спостереженнями Ю. Лотмана, міф та ім'я безпосередньо пов'язані за своєю природою. У певному сенсі вони взаємопов'язані, позаяк міф – персональний (номінаціональний), ім'я – міфологічне. Саме у сфері власних імен відбувається характерне для міфологічних уявлень ототожнення слова і денотата, ознаками якого є, з одного боку, різноманітні табу, з другого – ритуальна зміна власних імен. Тож називання і назвоживання перетворюються на ще один різновид гри з масштабом авторських світів: міфологічний простір як такий, що заповнений власним іменами, а відтак обмежений і, отже, замкнутий і відносно невеликий, водночас претендує на космічні масштаби.

«Організуюючи» свій усесвіт і даючи йому назви, письменники обирають схожу стратегію: назви літературних територій або відсилають до фольклору (як запозичена В. Фолкнером із мови індіанців чікасо назва Йокнапатофа для «свого шматочка землі») чи давнього письменства (віднайдена Т. Гарді в рукописах давніх хронік назва Уессекс), або є звуконаслідувальною (як мелодія дзвону в назві Макондо Г. Гарсія Маркеса). Тобто пов'язані з категорією «давноминуле», а отже, майже не реальне, або з інтуїтивним сприйняттям світу – нераціональним. Ізпоміж багатьох мотивацій такого вибору – це і надання зумисної екзотичності, фантастичного, казкового колориту, посилення ефекту фікційності.

У назвах окремих, як, скажімо, у «Тесс із роду Д'Ербервіллів» Т. Гарді, відображена спільна для усіх аналізованих романів тема історії родини, роду. У драматичних колізіях долі головного персонажа чи кількох генерацій (як у «Ста роках самотності» Г. Гарсія Маркеса), чи кількох кланів (як історії Сарторісів, Компсонів, Бандренів, Маккаслівнів у романному циклі В. Фолкнера) метафорично відтворюється поступ людства крізь призму міфологічної деградаційної моделі, тобто як рух від золотого віку до залізного. Гине Тесс Т. Гарді – краща з-поміж нащадків колись славетного роду, у Г. Гарсія Маркеса зникає безслідно рід Буендіа, що так і не спромігся в жодному з поколінь пізнати справжньої любові, деградує родина Компсонів у фолкнерівському «Галасі і шаленстві». При цьому можна відстежити закономірність: доля кожного з мешканців фікційного світу визначається внутрішнім сенсом його особистості, тобто персонаж є, якщо скористатись визначенням Б. Шалагінова, трагічною монадою, що «сама по собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя» [20, с. 280]. Разом із тим в долях головних персонажів аналізованих романів досягає своєї кульмінаційної точки трагедія усієї сім'ї, актуалізуючи в такий спосіб питомий для міфопоесів мотив родового прокляття. Віщує смерть дзвінок карети-фантому – родинного жаху Д'Ербервіллів у Т. Гарді, сто років у Г. Гарсія Маркеса несуть у собі прокляття самотності нащадки Буендіа, «*В недуге рождены, вскормлены тленом, подлежим распаду*» [6, с. 60], – такий вирок виносить своїй сім'ї старий Компсон у «Галасі і шаленстві» В. Фолкнера. Будь-які зусилля зупинити руйнування як руху до хаосу безсилі. Як відомо, у міфологічній свідомості хаос уособлював відсутність чіткого простору, тож, намарно намагаючись зупинити невідворотне, персонажі болісно витворюють ілюзію визначеності у своєму житті. Так, матір родини Компсонів прагне встановити тотальний контроль над тілами (образ рівної спини як ознаки приналежності до славетного роду), душами («дозовані» материнські почуття, власна «хвороба» як розплата за хвору дитину, якої соромиться) і навіть іменами. Фолкнерівська героїня змінює ім'я хворого сина і забороняє вживати ласкаві імена («*уменьшительные имена вульгарны. Они в ходу лишь в простонародья*» [6, с. 68]). Таке характерне для міфоуявлень табування імені безпосередньо пов'язується із сакральністю місця: «*Как месту не быть злосчастным, когда тут имя собственной дочери под запретом*» [6, с. 71], – резюмує старий слуга.

Як і в міфах, де сюжет нерідко заснований на перетині персонажем меж «свого» простору і переході в зовнішній безмежний світ, що є «чужим» насамперед через наявність у ньому речей, назви (імена) яких

невідомі. Звідси, з одного боку, своєрідність розгортання інваріантного мотиву мандрів, зумовленого химерною взаємодією реального та ментального світів. Їх тотожність постулюється в неоміфологізмі. Цей мотив реалізує двовекторну семантику, втілену в мотивах утечі та пошуку дому-притулку як «свого Космосу» в кожному з аналізованих романів. Тож топоси Уессексу, Йокнапатофи і Макондо постають просторовою моделлю, що співвідноситься з символікою кола, розірвання якого є трагедією для його персонажів. Із другого, сюжети про неминучість загибелі героїв, які вийшли в зовнішній світ без знань «чужої» системи номінацій (як інші «правила гри» нового для Тесс соціуму в романі Т. Гарді, забуття слів у новоствореному світі мешканці Макондо Г. Гарсія Маркеса, первозданність якого також підкреслюється відсутністю слів (*«Мир был еще таким новым, что многие вещи не имели названия и на них приходилось показывать пальцем»* [8, с. 7], а фолкнерівський Роскус переконаний, що *«...Злосчастное тут место, <...>. Я с самого рождения заметил, а как сменили ему имя, понял окончательно»* [6, с. 67]).

Сакральність міфологічних топосів підтверджує і поява «особливо-го» героя або, за юнгівською типологією архетипів, Трикстера. Так, у В. Фолкнера це втілюється в історії глухонімого Бенджи – «дурника», «блаженного», наділеного особливим сприйняттям навколишнього світу. Бенджи відчуває «справжність» живих, де «позитивний» – «негативний» розрізняється як свобода від цивілізації (*«Кедди пахнут деревьями»*) або залежність від неї (*«А мы с Бенджи не любим духов»*). Але особливим, тваринним (не дивно, що Рокус порівнює Бенджи з собакою) є його відчуття смерті, що вражає і лякає: *«Он знает больше, чем люди думают. <...> Он все три раза чувл, когда их время приходило, – не хуже нашего поинтера»* [6, с. 70]. Смерть і весь образно-мотивний комплекс Танатоса – повноцінний персонаж і прози Г. Гарсія Маркеса, що зумовлено специфікою авторського світогляду, у якому домінує питоме колумбійцям відчуття смерті, оприявлене в таких лейтмотивах роману, як самотність, порожнеча, невідворотність насильства.

Міфологізація імені в аналізованих романах виявляється і в прийомі повторення. До принципу повторювання або встановлення парних імен вдається В. Фолкнер (Квентін / Квентіна, два Джесони Компсони – батько і син, два Морі – дядько Морі і Бенджи, який отримав нове ім'я в п'ять років). Ще виразніша ця тенденція в Г. Гарсія Маркеса: повторення тих самих імен у кожному з поколінь роду Буендіа з обов'язковим збереженням їх носіями характерологічних, міфологічно гіпертрофованих рис, де «кожен „героїчний“ Ауреліано не схожий на кож-

ного „романтичного” Хосе Аркадіо» [3], унаочнює рух часу по колу, виразний мотив «вічного повернення» та акцентує на ідеї зв'язку імені і долі. Останнє виводить на діалог Г. Гарсія Маркеса і з В. Фолкнером («*Імена меняють – счастья не будет*» [6, с. 65], – вважає фолкнерівський герой), і з Т. Гарді, який розгортає історію головної героїні Тесс крізь призму фаталістичних мотивів. Із семантикою її імені, у якому за визначенням закладений сенс зв'язку з природою як природним середовищем (Тесс скорочення від Тереза, що походить від латинського «земля»), пов'язаний мотив її цілісності як особистості. Його підсилюють численні алюзії на богинь родючості Цереру, Кібелу, Деметру, а також прізвище Дарбейфілд (Durbeylefield) із компонентом field – «поле». Але зміна імені стає одним із перших кроків руйнування цієї цілісності, що, врешті-решт, призводить до трагічної розв'язки: на відміну від трансформованого англосаксонського варіанта Дарбейфілд, аристократичне прізвище нормандських предків Тесс д'Ербервіль (d'Urberville) вказує на «urb» – місто, що вступає, за авторською концепцією, у непримиренний конфлікт. Дисгармонія імені і прізвища проектується на зовнішній світ, у який героїня потрапляє зі «свого», але так і не інтегрується в ньому.

Рух від приватного до колективного, від окремого до загального простежується в аналізованих романах на перетіканні чи переростанні теми трагедії окремого персонажа (роду) переосмислення сучасної авторам цивілізаційної кризи. Так, в авторському міфі Т. Гарді Уессекс утілює патріархально-селянський світ «старої доброї Англії», який відходить. Трагедія головної героїні роману «Тесс...» невідворотна не лише тому, що, за переконанням автора, вона наздоганяє кожного, хто, розриває зв'язок зі своїм середовищем (це лейтмотив усього циклу романів «характерів і середовища»), а й тому, що порушений архаїчний зв'язок із землею. У В. Фолкнера разом із характерними для літератури «південної школи» мотивами патріархальних, ієрархічних взаємин, єдності громади, важливості дому, історії краю тощо, виразним є трагізм та гротесковість буття (звідси «дефективний» сюжет і «дефективні» персонажі), тотальне почуття втрати тощо. На цей мотив як на магістральний налаштує і Г. Гарсія Маркес, акцентуючи, що історія сім'ї Буендіа – це ланцюг неминучих повторів, колесо, що обертається, яке продовжувало б крутитись до безкінечності, якщо б не всезростаючий «незворотний знос осі» [8, с. 70]. Цивілізаційна криза як «знос осі» (маркесівський варіант Шекспірового «вивиху часу») осмислюється автором і на реально-історичному матеріалі, як-от громадянська війна в Колумбії, так і на символічному рівні через дослідження втрати здатності гармонійного існування.

Роздумуючи про мистецтво як велику ілюзію, З. Фройд наголошував, що митець – це людина, «яка спочатку відвертається від дійсності, тому що неспроможна примиритися з необхідністю відмовитися від задоволення бажань: митець відкриває простір своїм егоїстичним та шанобливим помислам у галузі фантазії. Проте з цього світу фантазій він знаходить зворотний шлях у реальність, перетворюючи завдяки особливим здібностям свої фантазії на новий вид дійсності, який сприймається людиною як цінне відображення реальності. Таким чином, він стає дійсним героєм, королем, митцем, улюбленцем, яким він хотів стати, позбавляючись необхідності дійсного перетворення зовнішнього світу» [7, с. 148]. В аналізованих романах означений З. Фройдом авторський шлях від фантазії до реальності як нової художньої реальності пов'язаний із системою архетипно-міфологічних комплексів, які й зумовлюють нелінійність художньої структури творів. У кожному з романів функціонують мотиви першостихій – води, вогню, повітря, землі як первісних елементів творення Всесвіту, що відображають циклічність природи й долучають людину («мікрокосм») у її повсякденності до універсального Всесвіту («макрокосму»). У романі Т. Гарді особливого значення набувають архетипні мотиви вогню (сонця) як утілення караючого чоловічого первня, землі тощо. Архетипно-міфологічна природа притаманна і художньому світу В. Фолкнера. У дослідженні поетики його прози А. Миколайчук доходить висновку, що міфосемантика мотивних комплексів води, вогню і землі, які «перетинаються» в тексті «Галасу і шаленства», відображає душевні пориви персонажів і зумовлює їхні вчинки [18, с. 150]. Так, амбівалентна семантика водної стихії визначає символічний і парадоксальний підтекст назви фолкнерівського світу, де Йокнапатофа – це і «тихо тече вода долиною», і водночас бурхливий плін життя персонажів і місце їхньої смерті (саме в річку збирається кинутись Квентін, щоб звести рахунки з життям); міфологічна семантика вогняної стихії має негативні конотації в образі обпеченого тіла Бенджи, мотивах палючого сонця, спеки. Як і в романі Т. Гарді, у фолкнерівському тексті мотив землі, як і рідного дому, має концептуальне значення: наявність чи відсутність глибинних зв'язків людини із землею зумовлюють долю і вчинки персонажів. Міф у найширшому розумінні як універсалія культури, засіб осягнення світу й конструювання реальності стає в романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» основою його новітніх – космогонічного, антропологічних та есхатологічного – міфів народження і загибелі Макондо. Але, на відміну від фолкнерівського «космосу», який, за спостереженням літературознавців, художньо однорідний і принципово невичерпний, «космос» Г. Гарсія Маркеса «кінечний» через його завершену і доско-

налу модель» [15, с. 87]. Домінантою цієї моделі стає пов'язаний з архетипом води образно-семантичний ряд: море, дощ, лід, сльози тощо. Взаємодіючи з ними, маркесівська людина стає частиною Космосу і водночас відображає його.

Оскільки проблематика всіх аналізованих романів розкривається крізь призму закорінених у сакральні тексти концепти, це зумовлює високу концентрацію прецедентних образів і мотивів. Усі романи з виразною інтертекстуальністю, джерелами яких є не лише і не стільки «життя», але і «текст»: античний і біблійний інтертексти в романі Т. Гарді, шекспірівські алюзії роману «Галас і шаленство» В. Фолкнера, численні міжтекстові зв'язки «Ста років самотності» Г. Гарсія Маркеса з історією роду автора й історією Колумбії, з біблійними й античними мотивами, хроніками іспанських завоювань, європейським лицарським романом, Шекспіром, Дефо, Вулф, Хемінгуейм, і звичайно, латиноамериканськими письменниками – Борхесом, Астуриасом, Карпент'єром, Руйфом. Дослідники давно спостерегли цю особливість аналізованих романів, але, вважаємо, що вона є не лише стилістичною ознакою, а й наслідком концептуального авторського підходу до створення літературної території як цілісності. За аналогією до визначення, яке у праці «Велика павутина: Форма головних романів Гарді» запропонував І. Грегор до творів письменника як складників єдиного ідеального цілого, своєрідної символічної «павутини», що виникає в результаті схрещення змісту і форми, інтертекстуальність романів англійського прозаїка, як і В. Фолкнера та Г. Гарсія Маркеса, сприймаємо за «інструмент» скріплення фундаменту авторської літературної світоспоруди і її зв'язку з традиціями попередників. Характерно, що і самі автори наголошують на діалозі, зокрема в промові нобеліанта своїм учителем Г. Гарсія Маркес назвав В. Фолкнера. Порівнюючи творчість обох письменників, А. Бочаров підкреслював, що роль інтертексту у В. Фолкнера і Г. Гарсія Маркеса свідчить про зміну тенденції в рецепціюванні традиції, коли в «XX столітті на зміну європейській художній традиції прийшов світовий художній досвід» [2, с. 232]. Слідом за Ю. Лотманом означаємо цю тенденцію свідченням міфологічної свідомості з характерним уявленням про світ як про книгу, коли «пізнання прирівнюється до читання, яке ґрунтується на механізмі розкодування і ототожнення» [16, с. 72].

Ще одна спільна риса аналізованих романів зумовлена, на нашу думку, певною закономірністю появи цих творів як письменницьких реакцій на естетичні виклики історико-літературної доби і зокрема у площині жанротворення. Така, якщо скористатись висловом В. Фолкнера, «сміливість спроби» вилилась у Т. Гарді в зразки роману-трагедії,



який засвідчив кризу традиційного для вікторіанської доби епічного жанру. Йокнапатофський цикл В. Фолкнера перетворився на кульмінацію заснованої на уявленні про символ, підсвідомість, міф, на вільних асоціаціях, техніці монтажу ідеї створення «великого американського роману», у якому б відобразився феномен американського життя, особливості американського «універсуму». А «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса переконливо довели світу не лише факт існування латиноамериканської літератури, а й потужного потенціалу її нового роману як утілення «магічного реалізму».

За умови типологічної схожості міфосесвітів, авторські інтерпретації мають оригінальні «обличчя», репрезентовані авторськими ідіостиліями. Наприклад, такі стильові чинники, як елементи потоку свідомості, фрагментація, порушення «сюжету» щодо «фабули», переваги «дискурсу» над «історією», вказують, за спостереженнями І. Делазарі, на нелінійний характер, багатоманітність і плинність самої реальності В. Фолкнера [див.: 4]. Оригінальність Т. Гарді – у порушенні принципу деперсоналізації прози, у коментарях «від автора». Для творення свого світу-міфу письменник застосовував прийом контрасту: реальний Уессекс контрастує з надлюдською системою координат, втіленою в мотиві фатуму, яка у фіналі роману постає як «безсмертя». Отже, у міфологічній системі Т. Гарді знаходиться місце і людині, і потойбічним силам, що, власне, і зумовило його чи не найприскіпливішу увагу з-поміж аналізованих авторів до архетипних понять і мотивів, а також структурування світу Уессексу. Як і світ античної міфології, Уессекс тричленний: його населяють звичайні «смертні» – пересічні селяни, герої – сильні особисті, головні герої романів, «боги» (тобто божества природи, землі, стихій), а над ними усіма – доля, фатум, потрактований як грізна безлика сила, з якою неможливо ні домовитись, ні боротись. На відміну від романів Т. Гарді і В. Фолкнера, конструктивним елементом художнього світу Г. Гарсія Маркеса є фантастичний первінь, карнавалізація. Як відзначив свого часу М. Андреев, карнавал виникає в певні моменти історії – «на межах (кордонах) – соціальних, культурних, історичних, – там, де є можливість побачити „іншого” і в ньому, як у дзеркалі, самого себе... де зіштовхуються культурні світи, ламаючи жорстку непроникність» [1, с. 188–189]. Фантастика дійсності Г. Гарсія Маркеса – це карнавалізована дійсність, тобто дійсність, осмислена у двох – серйозному і комічному – аспектах. Ця тенденція, а особливо сприйняття життя як тексту і персонажа як романіста, який творить цей текст, зближує аналізовані романи з постмодерністською поетикою.

Усвідомлюючи подальшу перспективу дослідження літературних світів ХХ ст., доходимо таких висновків: по-перше, створення автор-

ських моделей світу сприймаємо як варіанти реалізації іманентної суті будь-якого творчого процесу конструювати (творити) світ навколо себе, тобто здійснювати деміургічну функцію. Як результат деміургічної діяльності постає і новий тип твору, якому притаманні риси, що, надаючи текстові універсальності, зближують його з міфом через конструювання міфологічного часопростору, специфічну наративну стратегію, наявність архетипних схем тощо. По-друге, авторські світи – результат пошуку антитези недосконалий реальності та спроби формування нової системи, укоріненого в почуття внутрішнього незадоволення реальною дійсністю та усвідомлення кризи її фундаментальних понять. Так реалізується і базова потреба культури «у створенні і підтримці соціального порядку і психологічного комфорту, освоєнні світу, формуванні культурних смислів і трансляції досвіду» [19, с. 8]. По-третє, літературні світи засвідчують реалізацію концепції неоміфологізму в таких метажанрових утвореннях літератури ХХ ст., як роман-метафора, інтелектуальний роман, роман-антиутопія тощо. По-четверте, написані в різний час і в різному національному художньому просторі романи з моделями світу об'єднує тип свідомості, у якому з максимальною повнотою втілюється процес смисловтрати буття культурою, названий С. Великовським екзистенціалістським «пан-трагічним» типом свідомості [21, с. 42]. По-п'яте, усі аналізовані романи потрапляють під уже хрестоматійну характеристику А. Карпант'єра «тотального роману», різноманітні контексти якого (політичні і соціальні, расові і етнічні, фольклору і обрядів, архітектури і світла, специфіки простору і часу) зцементовує «історія, народне буття».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев М. Фердинандо Камон и смеховая традиция. *Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе*. Москва : Наука, 1982. С. 164–200.
2. Бочаров А. Экзаменует жизнь. *Новый мир*. 1982. № 8. С. 230–236.
3. Дейнеко И. Поэтика магического реализма в романе Габриеля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». URL: <http://natapa.msk.ru/sbomiki-pod-redaktsiyey-n-t-pahsaryan/poetika-magicheskogo-realizma-v-romane-gabrieilya-garsia-markesa-sto-let-odinchestva.html> (дата звернення: 01.09.2017).
4. Делазари И. Паломничество в Йокнапатофу. *Вопр. лит.* 2008. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/de11.html> (дата звернення: 15.08.2017).
5. Дроздовський Д. У Макондо не вмирають. *Всесвіт*. 2014. № 5–6. С. 3.
6. Фолкнер В. Шум і ярость. Москва : Азбука, 2011. 336 с.
7. Фрейд З. Будущее одной иллюзии. *Вопр. философии*. 1988. № 8. С. 132–160.
8. Маркес Гарсиа Г. Сто лет одиночества. Москва : Олимп, 2002. 472 с.
9. Гордиенко О. Поэтика уэссекского цикла Т. Харди : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2008. 20 с.
10. Гарди Т. Тесс из рода Д'Эрбервиллей. Москва : Худож. лит., 1987. 317 с.
11. Гурдуз А., Федорова О. Перегляд літературознавчих стереотипів: поетика «уэссекських романів» Томаса Гарлі. URL: <http://litzbimyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/1.4.6.pdf> (дата звернення: 08.10.2017).
12. Ионик Г. Уильям Фолкнер и сотворенный им мир / Ионик Г. [электронный ресурс] // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/55/1o35.html> (дата звернення: 25.09.2017).

13. Эштетин М. Сверхпоэзия и сверхчеловек. *Знамья*. 2015. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/1/11e.html> (дата звернення: 01.10.2017).
14. Кофман А. Латиноамериканский художественный образ мира. Москва : Наследие, 1997. 318 с.
15. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. Москва : Сов. писатель, 1983. 423 с.
16. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура. *Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т.* Таллинн : Александр, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 58–76.
17. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Мир, 2012. 336 с.
18. Миколайчук А. Мотивна організація часопростору у романістичі В. Фолкнера. *Світова література на перехресті культур і цивілізацій*. 2012. № 5. С. 146–156.
19. Раздьяконова Е. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Томск, 2009. 20 с.
20. Шалагінов Б. Зарубіжна література : Від античності до початку ХІХ сторіччя : історико-естетичний нарис. Київ : Вид. дім «КМ-Академія», 2004. 360 с.
21. Веліковської С. В пошуках утраченного смысла. Москва : Центр гум. инициатив, 2012. 272 с.
22. Заболотська О. Символика простору і межі у романі В. Фолкнера «Галас і шаленство». *Південний архів. Сер. : Філологічні науки*. 2009. Вип. 45. С. 161–168.

## REFERENCES

1. Andreev, M. (1982), “Ferdinando Camon and laughter tradition” *New artistic trends in the development of realism in the West* [“Ferdinando Kamon i smehovaja tradicija”, *Novye hudozhestvennye tendencii v razvitiі realizma na Zapade*], Nauka, Moscow, pp. 164-200. (in Russian).
2. Bocharov, A. (1982), “Examination of life” [“Jekzamenuet zhizn”], *Novyj mir*, No. 8, pp. 230-236. (in Russian).
3. Dejneko, I. (2011), “Poetics of magical realism in the novel *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Marquez” [“Pojetika magicheskogo realizma v romane Gabrielya Garsia Markesa ‘Sto let odinochestva’”], available at: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsarayan/pojetika-magicheskogo-realizma-v-romane-gabrielya-garsia-markesa-sto-let-odinochestva.html> (in Russian).
4. Delazari, I. (2008), “Pilgrimage to Yoknapatawpha” [“Palomничество v Joknapatofu”], *Voprosy literatury*, No. 2, available at: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/del11.html> (in Russian).
5. Drozdovskyy, D. (2014), “There is no death in Macondo” [“U Makondo ne vmyrayut”], *Vsesvit*, No. 5-6, p. 3 (in Ukrainian).
6. Faulkner, W. (2011), *The Sound and the Fury*, trans. from Eng. [Shum i jarost, per. s angl.], Azbuka, Moscow, 336 p. (in Russian).
7. Frejd, Z. (1988), “The future of one illusion” [“Budushhee odnoj illjuzii ”], *Voprosy filosofii*, No. 8, pp. 132-160. (in Russian).
8. Garcia Marquez, G. (2002), *One Hundred Years of Solitude*, trans. from Eng. [Sto let odinochestva, per. s angl.], Olimp, Moscow, 472 p. (in Russian).
9. Gordienko, O. (2008), *Poetics of the Wessex cycle by T. Hardy*: Author’s thesis [Pojetika ivessekskogo cikla T. Hardi: avtoref. dis. kand. filol. nauk], Moscow, 20 p. (in Russian).
10. Hardy, T. (1987), *Tess of the d’Urbervilles*, trans. from Eng. [Tess iz roda D’Jerbvillej, per. s angl.], Hudozhestvennaja literature, Moscow, 317 p. (in Russian).
11. Hurduz, A., Fedorova, O. (2013), “Recollection of literary stereotypes: the poetics of the ‘Usesk Romantic’ by Thomas Hardy” [“Perehlyad literaturoznavchykh stereotypiv: poetyka ‘ivessekskykh romaniv’ Tomasa Hardi”], available at: <http://litzbimyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/146.pdf> (in Ukrainian).
12. Ioniks, G. (2007), “William Faulkner and the world he created” [“Uiljam Folkner i sotvorenyj im mir”], *Slovo*, No. 55, available at: <http://magazines.russ.ru/slovo/2007/55/1o35.html> (in Russian).
13. Jepshtejn, M. (2015), “Superpoetry and superman” [“Sverhpoezija i sverhchelovek”], *Znamja*, No. 1, available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/1/11e.html> (in Russian).
14. Kofman, A. (1997), *The Latin American artistic image of the world* [Latinoamerikanskij hudozhestvennyj obraz mira], Nasledie, Moscow, 318 p. (in Russian).
15. Kutejshhikova, V. and Ospovat, L. (1983), *A New Latin American novel* [Novyj latinoamerikanskij roman], Sovetskij pisatel, Moscow, 423 p. (in Russian).
16. Lotman, Ju. and Uspenskij, B. (1992), Myth - Name - Culture, *Lotman, Ju., Selected articles*. Vol. 1 [Mif - imja - kul'tura, Lotman, Ju. Izbrannye stati. T. 1], Aleksandr, Tallinn, pp. 58-76. (in Russian).
17. Meletinskij, E. (2012), *Poetics of the myth* [Pojetika mifa], Mir, Moscow, 336 p. (in Russian).

18. Mykolajchuk, A. (2012), "The motive organization of the chronotope in the novels by V. Faulkner" ["Motywna orhanizatsiya chasoprostoru u romanisty V. Folknera"], *Svitova literatura na perekresti kultur i tsyvilizatsij*, No. 5, pp. 146-156. (in Ukrainian).
19. Razdjakonova, E. (2009), *Myth as reality and reality as a myth: mythological foundations of modern culture*. Author's thesis [*Mif kak realnost i realnost kak mif: mifologicheskie osnovanija sovremennoj kultury*]: avtoref. dis. kand. filol.nauk: 24.00.01], Tomsk, 20 p. (in Russian).
20. Shalahinov, B. (2004), *Foreign literature: from antiquity to the beginning of the 19<sup>th</sup> century (Historical and aesthetic essays)* [*Zarubizhna literatura: Vid antychnosti do pochatku XIX storichchya (Istoryko-estetychny narys)*], Vyd. dim «KM-Akademiya», Kyiv, 360 p. (in Ukrainian).
21. Velikovskij, S. (2012), *In search of the lost meaning [V poiskah utrachennogo smysla]*, Centr humanitamyh iniciativ, Moscow, 272 p. (in Russian).
22. Zabolotska, O. (2009), "Symbolism of space and boundaries in the novel 'The Sound and the Fury' by Faulkner" ["Symvolika prostoru i mezhi u romani V. Folknera 'Halas i shalenstvo'"], *Pivdennyi arkhiv. Ser.: Filolohichni nauky*, No. 45, pp. 161-168. (in Ukrainian).

## ВПЛИВ НАУКОВО-КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ ФРАНЦІЇ НА ІСТОРІОСОФІЮ М. ВОЛОШИНА

Леся Генералюк

Доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник,  
Відділ світової літератури,  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (УКРАЇНА),  
01001, Київ-1, вул. Михайла Грушевського, 4,  
e-mail: legeneraliuk@ukr.net

UDC: 821.161.1+008(44)-043.2

### РЕФЕРАТ

**Мета** статті – актуалізувати французькі впливи на М. Волошина, котрі зіграли визначальну роль у формуванні його картини світу; окреслити коло французьких мислителів, що мали безпосередній вплив на історіософську концепцію поета. **Дослідницьку методик**у зумовив міждисциплінарний підхід із залученням порівняльного, історико-біографічного, історико-функціонального, контекстуального методів. **Результати**. Масштаб історіософської думки Волошина в поезії та публіцистиці 1917–1926 рр. зумовлений його колосальною ерудицією та посиленою увагою до історії, зокрема історії французьких революцій. Осмислення трагічних подій початку ХХ ст. та всієї російської історії у творчості поета будується на міжкультурних паралелях, значну увагу він приділяє рецепції Росії та росіян французами – істориками, письменниками, мандрівниками, політичними діячами. Формулу циклічних катастроф (духовна криза, стиль правління вождів, одержимість мас агресією), формулу геополітичної моделі поведінки Росії (терор як державна ідея та інструмент влади) Волошин вивів завдяки працям Ж. Мішле, І. Тена, А. Ламартіна, Ж.-Ж. Руссо, Г. Лебона, А. Мартена, А. де Кюстіна, Жоржа Ленотра та ін. **Наукова новизна**. У статті вперше подаються позиції французьких авторів, котрі вплинули на ключові засади історіософії Волошина. **Практичне значення**. Матеріал статті може використовуватися у літературознавчих та історико-філософських студіях, присвячених оцінкам катастроф початку ХХ ст., запропонованим очевидцями трагедій.

**Ключові слова**: історіософія, французькі інтелектуали, російська історія, поезія соціальної тематики, публіцистика, Максиміліан Волошин.

## ABSTRACT

**Lesia Generaliuk.** *Influence of the scientific and cultural paradigm of France on M. Voloshin's philosophy of history.*

The *aim* of the article is to actualize the French influences on M. Voloshin which played a key role in formation of his world view; to outline a circle of the French thinkers which had a direct influence on the poet's concept of historical philosophy. **Methods.** The research technique was caused by the interdisciplinary approach involving historical-biographic, historical-functional, comparative, contextual methods. **Results.** The scale of Voloshin's historiosophical thoughts in poetry and journalism of 1917–1926 was caused by his enormous erudition and strong focus on history, in particular on history of the French revolutions. In the poet's works, his reflections on tragic events of the early XX century and throughout the whole Russian history are based on a cross-cultural parallel. He pays significant attention to the reception of Russia and Russians by the French historians, writers, travelers and political figures. The formula of cyclic catastrophes (spiritual crisis, governing style of leaders, mass obsession with aggression), and the formula of Russia's geopolitical behavior model (terror as a state ideology and a tool of power) was derived by M. Voloshin thanks to the works of J. Michelet, H. Taine, A. de Lamartine, J.-J. Rousseau, Gustave Le Bon, H. Martin, A. de Custine, Georges Lenotre etc. **Scientific novelty.** The article presents the positions of French authors who affected the key principles of Voloshin's philosophy of history for the first time. **Practical importance.** The article material can be used in literary, historical and philosophical studies devoted to assessments of catastrophes of the early XX century offered by eyewitnesses of the tragedies.

**Key words:** philosophy of history, French intellectuals, Russian history, social poetry, journalism, Maximilian Voloshin.

Максиміліан Волошин, поет-художник, філософ, проходив «персональні університети» у книгосховищах і музеях багатьох столиць Європи. Однак лише Францію вважав своєю духовною вітчизною. Її культуру, «древний яд отстоянної печали», увібрав як органічну, писав: «Париж мене цілковито підкорив, знищив і заховав у себе» [7, с. 349]. Навчався у Сорбонні та в Російській вищій школі суспільних наук у Парижі, відвідував лекції в Луврі, вивчав історичні та філософські трактати в Національній бібліотеці, студював живопис в академії Коларосі. У 1905 став членом Великої ложі Франції. Винятково контактний, спілкувався з французькими літераторами – Анрі де Реньє, Ж. Леметром, О. Мірбо, Е. Верхарном, Г. Аполлінером, Р. Гілем, А. Франсом, Р. Ролланом, з художниками (Оділоном Редоном, Бланш Орі-Робен, Шарлем Лакоста, А. Матіссом, Ф. Леже, П. Пікассо), скульпторами (А. Бурделем, Ж. Шармуа, А. Майолем, А. Меродак-Жано), істориками, філософами. Робив переклади, надсилав для російських видань статті про нові течії у французькій поезії та живописі, знайомив росіян з театральними подіями Парижа.

Трагування спадщини цього унікального універсаліста Срібного віку має певні лакуни. Закривати їх російські науковці не поспішають, ставлячись з осторогою до історіософських викладок Волошина. Його

картину світу досліджують тенденційно, лектуру освоюють дозовано: цей «срязковий парижанин» (А. Бєлий) не вписується в парадигму російської культури. Спротив системи викликає вся поезія та публіцистика 1917–1926 рр. Що зрозуміло, оскільки Волошин зафіксував страшні кадри масових убивств, голоду, створив словесні портрети авторів червоного терору. Номінуючи ситуацію поч. ХХ ст. як вихід на волю інфернального Зла, позиціонував себе як «соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы». Глибоко релігійна людина, писав: «Здесь, в тесноте, на дне преисподней, / Я пережил испытанье огнем: / Страшный черед всероссийских ордалий... / В шквалах убийств, в иступленьи усобиц / Я охранял всеединство любви» [8, с. 249–250]. Головна заслуга Волошина в тому, що він озвучив не лише факти чи міркування над перебігом історичних процесів у Росії та Європі, над сенсом історії, а подав філософськи узагальнений портрет Росії: вивів головні закономірності, рушійні сили, котрі зумовили саме такий хід історії. Своїм аналізом історичної моделі поведінки цієї країни він показав неспроможність ідеї Третього Риму, ідеї панмонголізму, панславїзму, месіанської ролі Росії, довів, що «ордалії» ХХ ст. зумовлені самим алгоритмом російської історії [3, с. 37–47].

На формування історіософського меседжу великий вплив мала його лектура. Це, в основному, франкомовні джерела. Друзям пропонував лише французьку літературу: «жодної, за роки й роки, ні німецької, ні російської книги ніхто з його рук не отримав» [2, с. 258]. Коли передавав свою бібліотеку Спілці письменників у 1931 р., повідомив, що там «8–9 тисяч томів, з яких більша частина французькою мовою». У Коктебельському музеї (зважаючи на те, що у радянські часи багато видань «зникло») тепер 9 250 позицій, з них тільки третя частина латиницею. Проте пропорція, вказана власником, важлива: саме французи формували картину світу Волошина.

Безумовно, митець студіював літописи, праці В. Кричевського, М. Костомарова (відшукав, зокрема, у Костомарова, що рід Кириєнко-Волошиних походить з козаків Запорізької Січі, що одного з них, Матвія Волошина, поляки в ХVІ ст. закатували за політичні погляди), знав роботи П. Пірлінга, В. Соловійова, М. Бердяєва. Водночас він блискуче знав історію Франції, праці французьких філософів (для прикладу, «Вступ до загальної історії» Жуля Мішле був його настільною книгою; улюбленими авторами з історії древнього світу – Е. Ренан і А. Море). У зв'язку з подіями 1905–1917 рр. посилений інтерес викликали Французька революція, Жиронда; епоха Івана Грозного і Смутні часи в Росії. Це були головні теми історії, завдяки яким він зміг вибудувати оригінальну історіософську концепцію. На ґрунті паралелей між Великою

французькою революцією та Жовтневим переворотом, ментальністю європейців та росіян, завдяки аналізу різних історичних дискурсів Волошин дав вражаючий футурологічний прогноз: у 1919 передбачив сталінізм, диктатуру, а пишучи, що шляхом насилля «Москва сшивает снова лоскуты / Удельных царств» [8, с. 198], означив перспективу подальшого «зшивання» – від Фінляндії та «союзних» республік – до країн т.зв. соцтабору й нинішніх клаптів на південно-західному кордоні.

Одна з таких історичних паралелей: подібно до Великої французької революції 1790-х рр., котра розгорнулася як помста за знищення ордену тамплієрів у 1310-х рр., виникли і російські «ордалії» з їхнім терором: вони – наслідок пролитої крові в період Смути XVI–XVII ст. Цю думку, відстежуючи причинно-наслідковий зв'язок, Волошин висловив у статті 1906 р. «Пророки й месники (Передвістя Великої революції)», причому мав тверде переконання, що «пружина, стягувана протягом віків, умить розвертається одним жахливим махом» [6, с. 205]. Паралелі у поезії та публіцистиці проводить часто, а його володіння матеріалом французької історії промовисте: лише стаття «Пророки й месники» актуалізує до 50 історичних постатей Франції.

Французький корпус текстів складається з кількох блоків: а) фундаментальні праці, б) мемуари; в) листи; г) дорожні нотатки. Повна картина їхніх впливів на Волошина буде помітна через детальний аналіз цитат, відсилань, щоденникових згадок. Її масштаб, при ґрунтовному підході, важко переоцінити, оскільки винесена в заголовок проблема є ключем до світогляду та всієї спадщини поета. У статті окреслимо лише загальний дискурс. Попри те, що укладений працівниками Музею Волошина каталог «Мемориальная библиотека М. А. Волошина в Коктебеле: книги и материалы на иностранных языках» (Москва, 2013) так і не потрапив у наукові бібліотеки України внаслідок окупації Криму, цілісна картина є доступною; вона промовиста.

Фундаментальна семитомна «Історія Франції» Жуля Мішле, простудійована Волошиним, має величезну кількість поміток. Передусім у 3-му томі (нарис про тамплієрів), у томах, присвячених Революції, Жиронді, Горі: особливо там, де йдеться про наслідки масових вбивств та про ту роль, яку відігравали «Глядачі». Посилена увага до «Історії французької революції» Мішле (1847) та його окремої книги «Солдати революції» (1878) прокинулася у Волошина в 1905 році. Побачені ним кадри побоїща в Петербурзі, котрі трактував як «дрижання завіси перед початком драми», зумовили його історіософські розмисли назагал. Тоді й уперше висловив їх у статті «Кривавий тиждень у Санкт-Петербурзі. Розповідь свідка» (опублікована в лютневому номері газети «Le Courrier Européen»). Інший улюблений автор – Альфонс Ламартін, кот-

рого Волошин шанував як поета, згадував у статтях, присвячених Барбе д'Оревілі, Поллю Клоделю. Він цінував і республіканські настрої Ламартіна, задекларовані в «Історії жирондистів» (1847), часто перечитував його «Історію лютневої революції» (1849), де описані жахи революційного терору, «Історію Реставрації» (1851–1863), врешті «Історію Росії» (1855). У переддень терору сталінського, у 1932 р., він зазначав, що «лише до Ламартіна і Гюго ще не втратив смаку» [4, с. 519].

Після Жовтневого перевороту надавав перевагу не «великому плакальнику революції» Мішле, а розважливому аналітику Іполиту Тену. На праці його як теоретика мистецтва, Волошин часто відсилався, а відсторонений погляд Тена-історіософа, який у п'ятитомнику «Походження сучасної Франції» показував феномени повстань «без гніву і пристрасті», давав можливість тверезої оцінки сьогодення. Праці Тена, котрий був назагал проти ідеї революції, формували позицію митця. У тенівському зображенні народного безумства, «великого страху» і паризьких безчинств 1789 р, картин взяття Бастилії, походу на Версаль – аж до падіння монархії, Волошин бачив «вражаючі аналогії з тим, що відбувалося» (лист від 15 листопада 1917 до Ю. Оболенської). Більше, був переконаний – «ці історичні паралелі говорять: нема ніяких підтверджень, щоби більшовизм, як заведено втішатися, сам себе зжив у дуже короткий термін... Взагалі справа зараз за терором, який, вірогідно, настане після великого, організованого урядом погрому» [4, с. 33]. І не помилився. У квітні 1921 р. він з жахом писав мистецтвознавцю К. Кандаурову, що за п'ять місяців у Криму «страчено близько 30 тисяч – стільки, скільки у всій Франції за всі 10 років Великої революції!» [10, с. 359–360]. Численні спостереження, зіставлення, аналіз дали йому право ствердити: «Никто не делал более кровавой / И страшной революции, чем мы. /... – никто / С такой хулой не потрошил святыни, / Так страшно не кощунствовал, как мы» [8, с. 199]. Французький мислитель не пропонував алгоритму протидії хаосу, тому, читаючи 3-й том листів філософа («Іполит Тен, його життя та листування», Париж, 1902), митець відчуває спустошення: «Я все літо читав Тена, він більше не задовольняє мене» (лист до Р. Гольдовської від 4 січня 1918) [10, с. 19].

Гюстав Лебон, історик і соціолог, творець доктрини масового суспільства – також один з улюблених авторів поета. Його ідеї про прихід царства натовпу, «ери мас», диктат посередності, що веде до занепаду культури, були близькими Волошину, прихильнику індивідуалізму в житті й мистецтві. Окрім «Психології мас» (1895) сильний вплив на нього мала й праця «Французька Революція та соціологія революцій» (1912). Відтак Робесп'єр, Кутон, Марат, якобінці корегу-



вали волошинську рецепцію подібних подій у Росії (вірші «Термідор», «Голова мадам де Ламбаль»).

Подібною настільною книгою стала й праця «Револуційний Париж» Жоржа Ленотра – її Волошин мав і в оригіналі, і в перекладі Теффі під назвою «Щоденне життя Парижа в часи Великої революції» (1895). З Ленотром познайомив Івана Буніна перед його еміграцією. Той писав в «Окаянних днях»: «(11 травня 1919 р., Одеса). Якраз читаю Ленотра. Сен-Жюст, Робесп'єр, Кутон... Ленін, Троцький, Держинський... Хто підліший, кровожерливіший, огидніший? Звичайно, все-таки московські. Але й паризькі були непогані». Волошин високо цінував «репортера історії» Ленотра, згадував у статті «Сучасний французький театр» (1910) [6, с. 161], а у 1906 опублікував рецензію на третю частину його «Револуційного Парижа» (вийшла у видавництві Перрена під назвою «Старі будівлі, старі папери» [6, с. 804]).

Історичні паралелі – кістяк волошинських викладок. Критик і мистецтвознавець, він порівнював ментальність, культуру Франції та Росії через художні твори. А порівняннями соціальних зрушень у Європі й Росії, по суті, продовжив дискурс компаративу французьких науковців. Враховував і те, що французькі вчені відстежували дух часу й причини Револуції через тексти Руссо, Вольтера, Бомарше [6, с. 563]. Мав прихильність до Ж.-Ж. Руссо, з руссоїстських позицій критикував теорії Артюра Гобіно, зокрема «Нарис про нерівність людських рас» (1855). Як і Руссо, негативно ставився до політичних партій: той вбачав у них загрозу вільному вибору громадян. Волошин: «все знамена, партії и программы / То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома» [8, с. 246]). Водночас відрізняв «справедливість жирондистів від обманливої справедливості Руссо» [6, с. 195], вважав, що думки цього філософа «з іменем Жан-Жак підготували нові жакерії» [6, с. 207]. Має у нього проекцію й інша деталь: відомо, що Руссо вкрай негативно оцінював перспективи російської держави та петровські реформи. Волошин вважав Петра I «першим більшовиком», антихристом, оскільки той долучав Росію з її географічно розкиданими територіями до європейської науки й культури вельми специфічно («Антихрист Петр распаренную глыбу / Собрал, стянул и раскачал, / Остриг, обрил и, вздернувши на дыбу, / Наукам книжным обучал» [8, с. 131]).

Окреслимо головне у французьких впливах на Волошина. З XVIII ст. у суспільній свідомості французів функціонували два образи Росії: країни просвітницького абсолютизму і варварської деспотичної держави. Перший міф підтримував та фінансував російський двір – його як містифікацію розвінчав Альбер Лортолари. Другу лінію формували незалежні історики, які безпосередньо перебували в країні, починаючи

від Шарля Левека з його класичною п'ятитомною «Історією Росії» (1780–1782) та 2-томною «Історією народів, під владою Росії» (1783), та близького до енциклопедистів і Дідро Ніколя Леклерка з його 3-томною «Історією фізичною, духовною, громадянською і політичною Росії в минулому та сучасності» (1783–1784). Обоє за достовірність досліджень Катерина II назвала «гнусними скотами» й замовила відомий фальсифікат історії Д. Карамзіну. Тому, коли Жуль Мішле писав про росіян як про варварів, що мають огиду до ідей власності, відповідальності й праці та прогнозував, що Росія не має майбутнього – тим лише виказував свою приналежність до певних наукових кіл та певної позиції. Волошин був прихильником саме такого вектора, підкріпленого Філіпом де Сенюром з його «Історією Росії та Петра Великого» (1829), спогадами Астольфа де Кюстіна (1840-і), фундаментальною працею Анрі Мартена «Росія і Європа» (1855). Практично усі його тексти, присвячені Росії, підтримують і розвивають думку інтелектуалів Європи.

Для зразка: Волошин, прагнучи збагнути перспективи терору і більшовизму, осмислює витоки буття країни: «Скупые дети Калиты / Неправдами, насильем, правезами / Ее собирали лоскуты... / Как лютый крестовик-паук / Москва прядла при Темных и при Грозных / Свой тесный безысходный круг... / Ломая кость, вытягивая жилы, / Московский строился престол» [8, с. 131]. Сенюр писав, що оскільки Московія виникла на «кривавому болоті монгольського рабства», то татаро-монголи встановили режим систематичного терору. Спустошення і масова різанина були необхідністю з огляду на те, що чисельність татар у порівнянні з величезними розмірами їх завоювань була невелика і вони прагнули збільшити свої сили через масове винищення населення, яке могло підняти повстання. Волошин подібно коментує політику «збирання земель», вказує методи, якими московіти завойовували території: «С топором, да с косой, да с оралом / Уходили на север – к Уралам, / Убегали на Волгу, на Дон. / Их разлет был широк и несвязен, / Жгли, рубили, взымали ясак. / Правил парус на Персию Разин, / И Сибирь покорял Ермак» [8, с. 134]. Але, пише він у статті «Росія розіп'ята», і пізніша «історія Петербурзького періоду полягала у принесенні духовного розвитку народу в жертву несамовитому територіальному розширенню» [8, с. 318].

Окремі французи, хоча б Жюль Легра («В русской стране», 1895), таку модель поведінки трактували як незрілу. Дійсно, починаючи від Вольтера, Росію намагалися виправдати як надто молоду країну. Та у Волошина інша позиція: держава, будована «антихристом Петром», уже від початків свого існування формувалася виключно на військовий

лад (лінія А. Кюстіна, Жана-Бенуа Шерера й ін.); власне, ще Руссо у «Суспільній угоді» висловив думку про те, що реформи Петра були надто стрімкими. Кюстін пише: «Росія – це сувора військова дисципліна замість громадянського правління, це перманентний військовий стан, що став нормальним станом держави» [2, с. 432–433]. Волошин відзначає «дикий сон военных поселений, / Фаланстер, парадов и равнений, / Павлов, Аракчеевых, Петров, / Жутких Гатчин, страшных Петербургов, / Замыслы неистовых хирургов / И размах заплечных мастеров» [8, с. 169]. Вкупі з констатацією: «Великий Петр был первый большевик... / Он, как и мы не знал иных путей / Опричь указа, казни и застенка / К осуществленью правды на земле» [8, с. 195], поет доходить висновку, що антигуманний стиль правління, мілітарна психологія правителів і населення з їх готовністю до вбивства, зумовили періодичність виблисків насильства на території імперії: «В России революция была / Исконнейшим из прав самодержавья, / Как ныне в свой черед утверждено / Самодержавье правом революций» [8, с. 198–199]. Специфічний погляд на «царів московських», зокрема Петра I, формувався і «Мемуарами» Сен-Сімона, і книгою Дюма-батька «Дорожні враження. В Росії» (1860); критичні позиції деяких французів розглянув С. Мезін [5].

Отже, історіософський меседж Волошина, який значною мірою спирався на французькі джерела, має провідну думку: червоний терор не закінчиться у 20-х рр., оскільки є ідеологією, державною ідеєю, інструментом влади. Країною керує програма циклічних катастроф, які повторюються щораз із все більшою силою (думка В. Ключевського, яку озвучували, окрім Волошина, і Бунін в «Окаянних днях», і Бердяєв у статті «Чи була в Росії революція?»). Історія Росії – не зміни, не розвиток, не поступальність, а вічний повтор одного сюжету. Панує одна, пише поет у вірші «Северовосток» (1920), руйнівна сила: «Черный ветер ледяных равнин, / Ветер смут, побоищ и погромов... / В этом ветре вся судьба России – / Страшная, безумная судьба / В этом ветре – гнет веков свинцовых, / Русь Малют, Иванов, Годуновых, / Хищников, опричников, стрельцов, / Свежевателей живого мяса... / Быль царей и явь большевиков» [8, с. 168–169]. У статті «Російська безодня» (1919) констатує, що «мікроби більшовизму просочуються крізь усі історичні отвори», бо «більшовизм – явище національне», «досить було більшовицькій пропаганді звернутися із закликком – як древне, темне історичне життя Росії, що довго ховалося під сподом імперії, зразу вийшло з берегів, піднялися страшні привили 16 й 17 століть» [9, с. 414].

Самий по собі червоний терор не був би настільки жахливим, якби не люди, яких він породив (услід за Мішле, котрий вважав росіян «ско-

тами-варварами, негідними спілкуватися з європейськими народами») підсумовує Волошин. Він вказує на відмінність: у європейських революціях «головну роль відігравав не народ, а безумці-диктатори» на кшталт Кутона, в Росії ж усе навпаки – там народ і вождь єдині – терористи і ті, й інші. Не випадково у січні 1917 р. просив книжкову фірму Пікара вислати йому «Роздуми про насильство» Жоржа Сореля та «Зміни понять суспільної сили» Макса Леруа [4, с. 12]. Висловився на цю тему в циклі «Личини» (1919), задум якого не зміг реалізувати повністю із-за антипатії до т. зв. «діячів» революції. Один із них, переповнений агресією матрос («Взгляд мутный, злой, как у дворян... / Устроить был всегда не прочь / Варфоломеевскую ночь. / Грабил дома, искал наживы, / Награбленное грабил, пил»), планує: «Возьмем Париж... весь мир... а после / Передадимся Колчаку» [8, с. 160].

У підсумку центральна думка Волошина: «не Запад, а Россия / Зажжет собою мировой пожар» [8, с. 197] практично співпадає з позицією французьких інтелектуалів (А. де Кюстин, зокрема, передбачав, що «під'яремний народ», котрий «вартує свого ярма», стане загрозою для інших народів [1, с. 451]). Поет надзвичайно чітко формулює своє попередження. Він наголошує, що Європа, виключно з метою самозбереження повинна уникати контактів з Москвою: «тайна долі Росії викликає жах і запаморочення умів. Доторк іноземця до неї – смертельний» [9, с. 413]. Символічні слова: «Кто там? Французы? Не суйся, товарищ, / В русскую водовертъ! / Не прикасайся до наших пожарищ! / Прикосновение – смерть» [8, с. 140], безумовно, знакові не лише в загальноєвропейському чи сучасному контекстах. Вони адресовані у першу чергу тій нації, котрій митець-філософ завдячував своєю культурою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кюстин А. де. Россия в 1839 году. *Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев* / подгот. текстов, вступ. ст. Ю. А. Лимонова. Ленинград : Лениздат, 1991. С. 421–660. (Б-ка «Страницы истории Отечества»).
2. Цветаева М. Живое о живом. *Воспоминания о Максимилиане Волошине* / сост. и комм. В. П. Купченко, З. Д. Давыдова. Москва : Сов. писатель, 1990. С. 199–267.
3. Генералюк Л. Пасинок Росії. Максимиліан Волошин у силовому полі катастроф початку XX ст. *Слово і Час*. 2017. № 6. С. 36–47.
4. Купченко В. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. Санкт-Петербург : Алетея ; Симферополь : Сонат, 2007. Т. 2 : 1917–1932. 608 с. (Историческая книга).
5. Мезин С. А. Взгляд из Европы : французские авторы XVIII века о Петре I. Саратов : Изд-во Саратов. госун-та, 2003. 214 с.
6. Волошин М. Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Ленинград : Наука, Ленингр. отделение, 1988. 848 с. (Серия «Литературные памятники»).
7. Волошин М. Автобиографическая проза : Дневники / вст. ст. и прим. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. Москва : Книга, 1991. – 416 с. (Из литературного наследия).
8. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников / сост., вступ. ст., подг. текста и комм. З. Д. Давыдова, В. П. Купченко. Москва : Правда, 1991. 480 с.

9. Волошин М. Русская бездна. *Собр. соч.* : в 17 кн. / под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова и др. — Москва : Эллис Лак, 2008. Т. 6, кн. 2 : Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / сост., подг. текста А. В. Лаврова. С. 413–416.
10. Волошин М. А. *Собр. соч.* : в 17 кн. / под общ. ред. В. П. Купченко, А. В. Лаврова и др. Москва : Эллис Лак, 2013. Т. 12 : Письма 1918–1924 / сост. А. В. Лавров. 992 с.

#### REFERENCES

1. Custine, A. de. (1991), "Russia in 1839", *Russia of the 1<sup>st</sup> half of the XIX century through the eyes of strangers* ["Rossiya v 1839 godu"], Rossiya pervoj poloviny XIX v. glazami inostrancev], Lenizdat, Leningrad, pp. 421-660. (in Russian).
2. Cvetaeva, M. (1990), "A Living Word About a Living Man", *Memories of Maximilian Voloshin* ["Zhivoe o zhivom", *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine*], Sovetskij pisatel, Moscow, pp. 199-267. (in Russian).
3. Heneraliuk, L. (2017), "Stepson of Russia. Maksimilian Voloshin within the force field of disasters of the early XX century" ["Pasnok Rosii. Maksymilian Voloshyn u sylovomu poli katastrof pochatku XX st."], *Slovo i Chas*, No. 6, Part 2, pp. 36-47. (in Ukrainian).
4. Kupchenko, V. (2007), *Works and Days of Maksimilian Voloshin: the Chronicle of Life and Artwork. Vol. 2: 1917–1932* [*Trudy i dni Maksimiliana Voloshina: letopis zhizni i tvorchestva*. T. 2: 1917-1932], Aletejya, Saint Petersburg, Sonat, Simferopol, 608 p. (in Russian).
5. Mezin, S.A. (2003), *The View from Europe: The French Authors of the XVIII century on Peter I* [*Vzglyad iz Evropy: francuzskie avtory XVIII veka o Petre I*], Izdatelstvo Saratovskogo gosuniversiteta, Saratov, 214 p. (in Russian).
6. Voloshin, M. (1988), *Faces of creativity* [*Liki tvorchestva*], Nauka, Leningrad, 848 p. (in Russian).
7. Voloshin, M. (1991), *Autobiographical prose: diaries* [*Avtobiograficheskaya proza: dnevniki*], Kniga, Moscow, 416 p. (in Russian).
8. Voloshin, M. (1991), *Poems. Articles. Memories of contemporaries* [*Stixotvoreniya. Stati. Vospominaniya sovremennikov*], Pravda, Moscow, 480 p. (in Russian).
9. Voloshin, M. (2008), "Russian Chasm", *Collected works*. Vol. 6, Book 2: Prose of 1900-1927. Essays, articles, lectures, reviews, sketches, plans ["Russkaya bezdna", *Sobranie sochinenij*. T. 6, kn. 2: Proza 1900-1927. Ocherki, stat'i, lekcii, recenzii, nabroski, plany], Ellis Lak, Moscow, pp. 413-416. (in Russian).
10. Voloshin, M.A. (2013), *Collected works*. Vol. 12: Letters 1918-1924 [*Sobranie sochinenij*. T. 12: Pisma 1918-1924], Ellis Lak, Moscow, 992 p. (in Russian).

## **«ТОН ВІЧНОЇ ТУГИ», АБО ЖІНОЧА МЕЛАНХОЛІЯ В НОВЕЛАХ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО «АСКЕТКА» ТА ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ «VALSE MELANCHOLIQUE»**

**Ірина Спатар**

Кандидат філологічних наук, викладач,  
Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: irynaspatar@ukr.net

**UDC: 82.091'162.1+162.2**

#### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню жіночої меланхолії у новелах Елізи Ожешко «Аскетка» та Ольги Кобилянської «Valse melancholique». Метою статті є проаналізувати

художню інтерпретацію меланхолії як специфічного світовідчуття жінки, що знаходиться у межовій ситуації. *Дослідницька методика.* Для зіставного аналізу застосовано низку основних методів наукового дослідження, зокрема історико-літературний, типологічний, біографічний підходи. *Результати.* У статті розглянуто своєрідність інтерпретації жіночої меланхолії в новелах польської та української письменниць. Здійснено спробу аналізу меланхолійного стану героїнь, що вирізняється певною психічною розбалансованістю, близькою до депресії. Особливий стан є наслідком відчуття втрати, яку молоді жінки свідомо намагаються заповнити певними фізичними діями та несвідомо продукують ненависть, презирство до втраченого еротичного об'єкта. Відзначено, що жіноча меланхолія пов'язана також з національними контекстами розпаду. Польська героїня переживає через складну політичну ситуацію й неможливість ідентифікувати себе на державному рівні, а в образі української дівчини сфокусовано мрії авторки про «європеїзацію» земляків, розширення інтелектуальних та культурних горизонтів. *Наукова новизна.* У запропонованій роботі вперше шляхом компаративного зіставлення досліджено типологічні паралелі жіночої меланхолії в новелах Е. Ожешко та О. Кобилянської. *Практичне значення.* Основні результати дослідження можуть бути використані при подальшому вивченні польського та українського літературних процесів другої половини XIX – початку XX століття, а також творчості Е. Ожешко та О. Кобилянської.

**Ключові слова:** меланхолія, туга, суїцид, типологія, емансипація.

#### ABSTRACT

**Iryna Spatar. «Tone of perpetual anguish» or female melancholy in the short stories «Asceitk» by Eliza Orzeszkowa and «Valse Melancholique» by Olha Kobylianska.**

*Aim.* The article deals with the analysis of the female melancholy in in the short stories «Asceitk» by Eliza Orzeszkowa and «Valsemèlancholique» by Olha Kobylianska. The purpose of the paper is to analyze the fictional interpretation of the melancholy as a specific worldview of the woman being in the limit situation. *Methods.* The comparative analysis draws a range of basic methods of scientific research, namely historical and literary, typological and biographical approaches. *Results.* The article presents the specificity of the female melancholy interpretation in the short stories by the Ukrainian and the Polish writers. An attempt was made to analyze the special status of heroines, characterized by a certain mental imbalance, close to depression. The special condition is a result of the feeling of loss, which the young women are consciously trying to fill with certain physical actions, thus subconsciously producing the hatred and contempt for the lost erotic object. It has been noted that the female melancholy is also associated with the national contexts of despair. The Polish heroine experiences a difficult political situation and the impossibility to identify herself on the state level and the image of the Ukrainian girl embodies the author's dreams about the «Europeanization» of fellow countrymen, the expansion of intellectual and cultural horizons. *Scientific novelty.* In the proposed work, the typological parallels of women's melancholy in the short stories by E. Orzeszkowa and O. Kobylianska have been investigated for the first time by comparative analysis. *Practical meaning.* Main results of the research can be used in further study of the Polish an Ukrainian literary process of the second half of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> century and of E. Orzeszkowa's and O. Kobylianska's works.

**Key words:** melancholy, anguish, suicide, typology, emancipation.

Еліза Ожешко й Ольга Кобилянська – це дві талановиті постаті, індивідуальна творчість яких стала осердям формування і розвитку позитивізму в польському літературному просторі та раннього модернізму в українському красному письменстві. Незважаючи на те, що

імена згаданих майстринь слова асоціюються з протилежними художніми методами, є чимало схожостей в ідейно-естетичному світогляді авторок, який транслиювався у тексти крізь призму проблемно-тематичного та поетикального рівнів.

Мистецька доля польської й української письменниць формувалася під впливом межового «духу часу» другої половини ХІХ – початку ХХ століття, який, на слухну думку Л. Томчук «можна назвати періодом напруженого пошуку – своїх витоків, власної держави, себе, але водночас періодом «розщеплення» особистості як творчої одиниці, знайдення внутрішніх, психологічних чинників, що викликають драматичні суперечності» [6, с. 464].

Найбільш виразними ознаками літературно-критичної творчості та, зрештою, життєвої позиції Е. Ожешко й О. Кобилянської були активна діяльність щодо відстоювання емансипаційних ідей, боротьба проти гендерної нерівності та утисків елементарних прав жінок на освіту, саморозвиток, зміну усталених кліше щодо місця й ролі осіб «слабкої» статі в суспільстві. У художніх текстах письменниць представлено багатоаспектну палітру фемінних образів, виписаних у різних життєвих колізіях та емоційно-психічних станах, що виникали внаслідок контакту героїнь з середовищем, а також були спричинені особливою рецепцією дискримінаційних реалій та глибоко нервовим відчуттям екзистенційної ситуації перехідної доби. Усвідомлення жінкою того, що вона не може змінити сформовані віками догми, але й не хоче залишатися в рамках традиційних канонів берегині домашнього вогнища, ще немає достатньої сили впливу на зовнішні фактори, але прагне бути володаркою власного життя, призвело до своєрідного стану психічної розбалансованості, близької до депресії, яка є синонімом меланхолії.

Мистецьке зображення загостреної жіночої реакції на світ у творах польської й української письменниць стала предметом вивчення низки наукових розвідок. Меланхолія як елемент творчої рефлексії Е. Ожешко була осмислена А. Мазур. Польська дослідниця вважає, що меланхолійна позиція героїні твору «Аскетка» пов'язана з середньовічною традицією акедії<sup>1</sup>, тобто одного з семи гріхів. Меланхолійна семантика творчості О. Кобилянської проаналізована у розвідках Т. Гундорової, Н. Зборовської, Л. Томчук. Попри наявність ґрунтовних літературознавчих студій актуальним є типологічне дослідження, що дозволить виокремити й порівняти особливості художнього відтворення жіночої меланхолії в різних національних середовищах.

---

<sup>1</sup> Акедія (acedia від грец. байдужість). У Середньовіччі слово *acedia* розглядалось як синонімом до терміна меланхолія.

Мета даної статті – охарактеризувати художню інтерпретацію жіночої меланхолії як специфічного світовідчуття жінки, що знаходиться у межовій ситуації, крізь призму компаративного зіставлення.

Жіноча меланхолія варіювала емансипаційну тематику художніх полотен Е. Ожешко і засвідчила мистецьку цікавість до трагічної тональності душі, яку спровокували кризові індивідуальні ситуації та жорсткі історичні випробування. Таке змістове фокусування супроводжувалось відмовою культивувати лише позитивські гасла та потребою звернутися до процесу модерної ідентифікації людини, її світовідчуття.

Меланхолійний стан героїнь буковинської авторки також пов'язаний з гендерною позицією і, на думку Т. Гундорової, «стає атрибутом процесу модернізації України, яка еротизується і фемінізується у творчості Кобилянської» [1, с. 147]. «Понура, ненаситна туга» і утомлений дух, виокремлені героїнею «Царівни», на переконання дослідниці, мають ще й ментальне підґрунтя. Тому Наталка стверджує, що «цей тон вічної туги» неможливо подолати, оскільки він є властивістю й особливістю нації.

Суспільно-історичний контекст та амбівалентна опозиція, пов'язана з втратою бажаного на особистому рівні, мали значний вплив на формування меланхолійного світовідчуття героїнь новели «Аскетка» та фрагменту<sup>2</sup> «Valse melancholique». Вони не можуть змінити реальність і неспроможні прийняти її, тому підсвідомо створюють інший екзистенційний простір, змодельований як альтернатива захисту від духовно некомфортного буття. Невід'ємними складовими меланхолійного характеру є прагнення самотності, байдужість, розчарування в чомусь, підкреслена гордія та ігнорування інших, підвищена чутливість та емоційність.

Меланхолійний дискурс у творчості Е. Ожешко й О. Кобилянської був не лише характерною рисою письменницького стилю, а й послужив розвиткові неординарних літературних тенденцій у національних письменствах двох країн наприкінці XIX століття. Спостереженнями про особливий «нервовий» дух часу та його вплив на людину Е. Ожешко поділилася з читачем в останній період своєї літературної діяльності, написавши новелу «Аскетка» та низку творів малої прози, що увійшли до двотомного циклу «Меланхоліки» (1896). Предметом художнього дослідження збірки, для якої Е. Ожешко розглядала назви «Неспокійні душі», «У розпачі», є песимізм, що охопив людські душі і «виконує дії, характерні для хробака в дереві: згризає енергію, відбирає надію, гасить

---

<sup>2</sup> Таке жанрове уточнення належить О. Кобилянській.



запал<sup>3</sup>» [4, с. 6]. Конотаційний вектор «Меланхоліків» відрізняється від позитивістського ракурсу попередньої творчості інтерпретацією «межових» відчуттів людини, зокрема жінки, яка знаходиться у стані крайнього розчарування, туги, страху. Згідно з теорією З. Фройда, таке особливе почуття «виникає як наслідок горювання чи розчарування, викликане втратою предмета (об'єкта) любови» [цит. за: 1, с. 146].

Героїня новели «Аскетка» переживає зраду коханого, заховавшись за стінами монастиря. Вона намагається врятуватися від душевних мук і знайти спокій у фанатичних молитвах та розмовах з Богом. На відміну від Марти («Марта») і Франки («Хам») – персонажів із попередніх романів Е. Ожешко – сестра Мехтильда не бачить потреби йти з життя. Вона естетизує страждання, бореться зі спогадами про минуле, що стало причиною її відмежування від світу.

Межові психічні стани, споріднені з почуттям меланхолії, не завжди переростають у суїциди. Перебуваючи в полоні апатії й туги, персонажі обох майстринь слова часто змодельовані в руслі вітаїстичного контексту. Вони є представницями активної та національно свідомої частини суспільства, однак схильні до мазохізму і нарцисизму. Меланхолійні фемінні образи О. Кобилянської це тип жінок, що, на переконання Т. Гундорової, «репрезентує особистість, позначену самотою і в певний спосіб травмовану нерозділеним коханням, негідним чоловіком, прив'язаністю до матері» [1, с. 138]. Персонажі української авторки це жінки-інтелектуалки, естетки, творчі особистості (Гортенза повісті «Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини», Наталка з повісті «Царівна», Софія, Ганнуся з новели «Valse melancholique»), які прагнуть до гармонії між фізичним і духовним, наділені унікальною здатністю відчувати красу і розвивати її у музиці, малярстві, письменстві. Молодих жінок не лякає нещадна дійсність, проте приборкати її не завжди вдається. Зовнішні фактори провокують внутрішні конфлікти, некеровані емоції, що посилюють почуття меланхолії. Такий особливий стан, як вже зазначалося вище, є наслідком відчуття втрати й породжує приховану спустошеність, яку персонаж свідомо намагається заповнити певними фізичними діями та несвідомо продукує ненависть, презирство до втраченого еротичного об'єкта.

Меланхолійний настрій героїнь Е. Ожешко та О. Кобилянської спричинений розлукою з коханим чоловіком, точніше зрада останнього та шлюб з іншою обраницею. У творі «Аскетка» Мехтильда звинувачує свою подругу, яка стала розлучницею: «...з тим, хто їй присягав вічне кохання, зауважила іншу, таку віддавна близьку й дорогу, що якби з-

---

<sup>3</sup> Тут і далі переклад з польської наш. (І. С.).

поміж тих двох їй сказано вибирати, то серце довго вагалось між коханням і дружбою» [5, с. 25]. Нерозділене кохання травмувало гордість дівчини настільки, що вона відмежувала себе від зовнішнього світу, переступивши поріг монастиря назавжди.

Софія Дорошенко з новели «Valse melancholique» зі зневагою висловлюється про молодого чоловіка, що одного дня «від'їхав, а ліпше сказати – втік» [2, с. 282] і став «уже не той, що був, із побідним духом» [2, с. 283]. Учинки найближчих людей були для обох жінок переломним моментом, що чітко розмежував життя на періоди «з ним» і «без нього», перехідним етапом від кохання до ненависті. «Він навчив мене ненавидіти й задавив цілу мою істоту від голови до стіп упокоренням. Був першим, що дав мені відчуття поганість покороти» [2, с. 283]. Напружені емоційні стани також активізували загострене відчуття туги через те, що обидві героїні усвідомили свою безпорадність і безсилля щось змінити як у власному екзистенційному просторі, так і в мінливому недосконалому світі. Психологічно згубним для Мехтильди є не тільки розчарування, пов'язане з крахом таких морально-етичних категорій, як вірність, чесність, порядність, а й глибокий смуток у зв'язку з поразкою Січневого повстання. Меланхолійний розпач черниці зумовлений національною трагедією, до якої призвело жорстке придушення спроби відновити державність й переслідування учасників збройного протистояння. «Чула рев вистрілів, дивилася на палаючі стіни свого будинку, на трупи батька і братів, на людей...» [5, с. 45]. Про цю невтішну для польського народу подію нагадала дівчинка Кларця, яка потрапила до монастиря з Сибіру, оскільки була надто кволою й виснаженою суворим кліматом. В обличчі маленької особи героїня впізнала риси, що колись полонили її серце. «Ті очі, великі, темні, що з-під золотих вій і волосся світилися великим солодом та глибиною, були знайомі їй. То два джерельця, з яких колись, в іншому житті, струменіло для неї безмежне щастя, а потім невимовна мука...» [5, с. 15].

Мехтильда, упізнавши знайомі очі, ретроспективно візуалізує фрагмент дванадцятирічної давності. Це своєрідний образ-спалах, що одночасно нагадує про щасливі миті та про обітницю гордині до минулого. Героїня прагне триматися осторонь від дівчинки, проте чітко розуміє, що її думки охопили спогади, з якими важко боротися, від них неможливо сховатися чи втамувати болісними фізичними покутами. Виснажена напруженою боротьбою, черниця безрезультатно намагається втекти від надривного внутрішнього болю, який змогла утамувати в монастирі завдяки молитвам та щоденній чернечій рутині. Мехтильда звинувачує у своїй слабкості демона, що прагне надломити її віру, спокушаючи, бодай подумки, згадками про щасливе минуле.

Інфантильний ескапізм молодій жінки частково має еротичні конотації, пов'язані з нереалізованим фізичним контактом. Відчайдушне бажанням відсторонитися від будь-якого нагадування про попереднє життя є ознакою слабкості героїні, яку чернече вбрання не врятувало від могутньої влади природних інстинктів. «Сила її спогадів <...> вивільнила з прірви простору і часу духів уже померлих поцілунків, які пестили її чоло, уста, щоки і з щемливим трепетом, наче відлуння давно померлої розкоші, розбігалися по її тілі <...> Повільним, автоматичним рухом припідняла з колін свою схудлу руку. Ця рука спочивала у його долоні; глянула на свій силует – її огортало його плече» [5, с. 44]. Героїня прагне подолати страх перед власною неспроможністю вистояти у боротьбі із собою і намагається притупити підсвідомі імпульси бичуванням та відстороненням від Кларці, яка стала для молодій жінки проекцією нещастя. Мехтильда, на відміну від Софії, не може жити у середовищі. Тут варто пам'ятати й про національний контекст розпаду, зокрема складну політичну ситуацію й неможливість ідентифікувати себе на державному рівні.

Однією з причин, що породжували меланхолійний стан героїнь О. Кобилянської Т. Гундорова вважає «феміністичні й патріотичні розчарування» [1, с. 147]. Загострене відчуття туги, внутрішнього неспокою у жінок буковинської письменниці не пов'язані з якоюсь хронологічно обумовленою подією в українській історії. Це радше проекція особистої кризи, яку відчувала О. Кобилянська, усвідомивши «розбіжність між «мужицтвом» і «європейством» [1, с. 147], застарілою формулою безпомічної жінки й естетичною свободою, індивідуальним самовираженням. Подвійному кодуванню меланхолійного світовідчуження підпорядкований образ Софії. На тлі суб'єктивного відчаю душу молодій музикантці терзає біль універсального характеру, що пов'язаний з витонченим стражданням через порушення гармонії, яка можлива лише у полярному поєднанні різних об'єктів та суб'єктів. «Вона вічно шукала гармонії» [2, с. 254], а відсутність «молодого техника» у житті авторки вальсу є катастрофою космічного масштабу, оскільки будь-яке порушення природного балансу може спровокувати творчий регрес. «Кожний рух його був для мене потребою, його вид був мені потребою, голос його був для моєї душі потребою, його хибі і добрі сторони... Був мені потребою, щоб я стала викінченою, і щоб багато дечого, що спало в мені, збудилося. Мав стати сонцем для мене, щоб я розвинулася в його світлі й теплі вповні» [2, с. 282]. Особисті трагедії породили іншу любов: фанатичну, надривну і рятівну, яку Мехтильда знайшла в постаті Бога, а Софія ще більше відчула в музиці. Зовнішня відстороненість героїнь від світського життя (Мехтильда живе у чітких рамках

обов'язків черниці, здійснюючи щоденні молитви та покути; Софія не переймається своїм зовнішнім виглядом) постійно перебуває під прицілом підсвідомого рецидиву власної слабкості. Вони зневажають винуватців трагічного минулого («Я подала йому свою душу, розложила перед ним, мов вахляр, а він – мужик... З неописаною погордою вимовила се слово» [2, с. 283]), з презирством і гордістю ставляться до драматичних фрагментів біографії: «Злість і відраза двома мечами остаточно відтяли у ній коріння колишнього життя; на кривавих ранах її серця проросли спустошення і тривога. Зерня меланхолії, яке властиве для кожної людини, <...> тепер проросло і швидко розквітло» [5, с. 25]. Однак ненависть межує зі стихійним іманентним прагненням пристрасті, якій Софія дає волю, занурюючись у вир звуків резонатора. «Був сумерк, і вона грала з пам'яті. Почала злегка, граціозно, неможлими тонами якийсь вальс. Перша часть була весела, зграбна й елегантна. Друга змінилася. Почалося якесь глядання між звуками, неспокій, розпачливий неспокій! Спинялася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак покидала їх і переходила шалено скорою болючою гамою до вищих звуків. Звідси бігла з плачем наново до басів, – і знов глядання, повне розпуки й неспокою <...> все наново, і знов ряд звуків у глибину...» [2, с. 279]. Глибокий ліричний смуток, спричинений надто болісним внутрішнім терзанням через втрату бажаного на різних рівнях, посилює стан психічного напруження і проявляється як меланхолійний конфлікт, пов'язаний з амбівалентним переживанням.

Нескінченні душевні баталії між любов'ю і ненавистю, гордістю та покорою виснажують героїнь, підштовхують до підсвідомого пошуку шляхів порятунку від нав'язливих невротичних станів. За таких обставин людина «повертається до первісного самолюбубання як захисної реакції від знецінювання власного Я» [7, с. 255]. Таким чином формується своєрідна депресивна жіноча психологія, яку потрібно трактувати як особливу, не обов'язково деструктивну складову образу. Вона по-різному проявляється у поведінці Мехтильди й Софії. Молода музикантка володіє винятковим, невидимим для інших шармом: «Коли вмивається, не забуде ніколи насипати кілька крапель найтоншої парфуми до води [2, с. 274]. Вона здатна витончено відчувати світ та віртуозно виражати власні емоції. Виконання відомих композицій та авторського вальсу здійснює паралельно з розмірковуваннями, спогадами, переживаннями. Подруга Марта характеризує дівчину як «натуру тонкого стилю, дбалу про красу і штуку в повнім розумінні» [2, с. 274]. Софія цілеспрямована, вона упевнено й нарцистично моделює майбутнє, у якому обов'язково досягне майстерності та визнання: «Наша музи-

ка <з резонатором> запре всім віддих. Тепер я ще простий музикант, не вдам так, але відтак... відтак і я, і він роз живемо вповні...» [2, с. 284]. Меланхолійний стан одночасно стає для Софії джерелом творчості, незвичайного інтуїтивного пізнання та ще більшого бажання вивчати й удосконалювати мистецтво. Героїня О. Кобилянської – це жінка, якій притаманна естетична вразливість і латентне прагнення гармонії не лише на особистісному рівні. В образі Софії сфокусовано мрії української авторки про «європеїзацію» земляків, розширення інтелектуальних та культурних горизонтів. Дівчина прагне розімкнути власний духовний простір за допомогою нового досвіду, який може здобути під час навчання у Віденській консерваторії. Для цього їй потрібно подолати суспільно-ментальні перешкоди і перетнути національний кордон. Депресивна семантика меланхолійного характеру «музики» спровокована кількома чинниками: прагненням мистецького самоствердження та евристичного досвіду інших країн, маскуліною потребою на фізичному й духовному рівнях, необхідністю викоринити гендерні стереотипи, бажанням подолати духовно-культурну відсталість національної дійсності й долучитися до європейського способу мислення.

Основною меланхолійного контуру образу Мехтильди є амбівалентне ставлення до минулого. Героїня намагається реабілітувати травмовану гордість і знайти спокій у пристрасних молитвах. Але навіть найщиріші розмови з Богом не здатні вивільнити втомлену душу від грішних, на переконання черниці, думок. Страх не встояти перед спокусою зради власним принципам призводить до крайнього нервового збудження, що виснажує фізично та психологічно. Страждання черниці, подібно до душевних терзань Софії, також мають естетичний вимір. Однак це інший ракурс зображення способу заповнити втрату об'єкта любові. Оскільки сюжет новели «Аскетка» розгортається у межах монастиря, то й меланхолійний настрій героїні передається за допомогою своєрідних асоціативних ефектів: «Мехтильда лежала на мармуровій підлозі, її шия була кілька разів обмотана грубим канатом, її чоло оперлося на мрамур, її руки були розімкнені на знак хреста» [5, с. 21]. Занурившись у жорсткі умови чернечого життя, Мехтильда змогла приборкати гнів, який відчувала через зраду, втамувати розчарування, пов'язане з придушенням повстання, але не позбулася одного з найважчих гріхів – духовної гордині та зневаги. Черниця усвідомлює власне безсилля і шукає нових шляхів аскези: просить дозволити оселитися у найвіддаленішій келії. Меланхолійний стан героїні вирізняє її з-поміж інших персонажів і стає атрибутом протистояння з найсильнішим ворогом – самим собою.

Психічна розбалансованість, яка є підґрунтям для меланхолійного настрою, часто призводить до суїциду. Людина не може перебороти по-

чуття втрати і настирливо думає про самогубство. Матильда також схильна до такої негативної перспективи. Проте в останній момент вирішує присвятити своє життя Кларці, що захворіла на тиф. Дівчинка, якої черниця намагалася уникати, відіграла особливу роль у духовному переродженні героїні. І ось екстатична черниця повернулася у світ від якого так прагнула сховатися. Вона не покинула території монастиря, проте визнає, що догляд за дитиною це її обов'язок. Таким чином польська письменниця повернула жінку до її традиційної ролі – жертвовної матері, самозреченої березині, яка вирішила присвятити своє життя дитині. Мабуть, Е. Ожешко не була ще готовою до того, аби вивільнити жінку від обов'язку опікунки й захисниці чи поєднати меланхолійний стан з почуттям материнської любові й турботи.

Отже, меланхолійне світовідчуження героїнь – це особливий стан, що характеризується амбівалентним ставленням до втраченого об'єкта. Окрім розчарувань, туги, ненависті, гордині, поява яких пов'язана з особистими причинами, становлення меланхолійного характеру жінок зумовлене також історико-політичною ситуацією («Аскетка») та прагненням упроваджувати в національному просторі нові культурологічні тенденції («Valse melancholique»).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. *Femina melancholika*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 271 с.
2. Кобилянська О. «Valse melancholique». *Зібрання творів у 10 т.* Чернівці : Букрек, 2013. Т. 1. С. 254–293.
3. Mazur A. Pod znakiem Saturna. *Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*. Opole : Wydawnictwo UO, 2010. 378 s.
4. Orzeszkowa E. «Asketka». *Pisma w XXXt.* Warszawa : Nakład Gebethnera i Wolffa, 1939. – Т. XXIV. S. 5–91.
5. Orzeszkowa E. Przedmowa. *Pisma w XXXt.* Warszawa : Nakład Gebethnera i Wolffa, 1939. Т. XXIII. S. 5–13.
6. Томчук Л. Жіноча меланхолія як текст. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна*. Острого, 2008. Вип. 10. С. 464–471. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_20\\_08\\_10\\_49](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_20_08_10_49) (дата звернення: 10.09.2018).
7. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

#### REFERENCES

1. Hunderova, T. (2002), *Gender and culture in Olha Kobylianska's gender utopia [Femina melancholica. Stat i kultura v hendemii utopii Olhy Kobylianskoj]*, Krytyka, Kyiv, 271 p. (in Ukrainian).
2. Kobylianska, O. (2013), “Valse melancholique”, *Works in 10 vols*. Vol. 1 [“Valse melancholique”, *Tvory v 10 t* Т. 1], Bukrek, Chernivtsi, pp. 254-293. (in Ukrainian).
3. Mazur, A. (2010), *Under the sign of Saturn. Topic of melancholy in Eliza Orzeszkowa's late works [Pid znakom Saturna. Topik amelancholii u pizniij tvorchosti Elizy Ozheszko]*, Wydavnytstvo OU, Warsaw, 378 p. (in Polish).
4. Orzeszkowa, E. (1939), “Ascetka, E. Orzeszkowa”, *Works in XXX vols*. Vol. XXIV [“Asketka”, *Tvory v XXXt* Т. XXIV], Tyrzsh Gebethnera i Wolffa, Warsaw, pp. 5-91. (in Polish).
5. Orzeszkowa, E. (1939), “Preface, E. Orzeszkowa”, *Works in XXX vols*. Vol. XXIII [“Peredmowa”, *Tvory v XXXt* Т. XXIII], Tyrzsh Gebethnera i Wolffa, Warsaw, pp. 5-13. (in Polish).
6. Tomchuk, L. (2008), “Female melancholy as text” [“Zhinocha melankholiia yak tekst”], *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”*, No 10, pp. 464-471, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2008\\_10\\_49](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2008_10_49) (in Ukrainian).

7. Zborovska, N. (2006), *Code of Ukrainian Literature. Project of psycho-history of the latest Ukrainian literature [Kod ukraïnskoï literatury. Proekt psykhoïstori i novitnoi ukraïnskoï literatury]*, Akademvydav, Kyiv, 504 p. (in Ukrainian).

## THE IMAGE OF A FALLEN WOMAN IN THE PLAYS «NARODNYI MALAKHII» BY MYKOLA KULISH AND «ANNA CHRISTIE» BY EUGENE O'NEILL

**Tetiana Marchuk**

Ph. D. in Philology, Lecturer,  
English Philology Department,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (UKRAINE),  
76018, Ivano-Frankivsk, 57, Shevchenko str.,  
e-mail: tania\_klyuka@ukr.net

UDC: 82.091:821.111:821:161.2

### ABSTRACT

**Aim.** The article deals with the image of a fallen woman in the plays «Narodnyi Malakhii» by M. Kulish and «Anna Christie» by Eu. O'Neill. The aim of the research is to identify typologically similar traits of modeling tragic images of the fallen heroines in the plays of the Ukrainian and American playwrights, as well as to determine specific artistic techniques and devices caused by the national and individual peculiarities of the creative thinking of the playwright's. **Methods.** The research is based on the comparative-typological and cultural-historical approaches that made it possible to identify common and distinctive features of the behavioral paradigm of Anna's and Liubunia's images in the artistic structure of the plays; to study their ideological and thematic content. The biographical and psychoanalytic methods allowed to trace the genesis of the authors' interpretation of the female characters in the comparative key. **Results.** The comparison of the images of Liubunia from the play «Narodnyi Malakhii» by M. Kulish and Anna Christie from Eu. O'Neill's play revealed both the typological features of the simulation of the tragic participation of the disadvantaged heroines in the analyzed plays, as well as specific artistic techniques and means, dictated by the national-individual peculiarities of the creative thinking of the authors. In the paper it is underlined that Anna Christie is a volitional woman who, having overcome social conditions, was able to start a new life in an atmosphere of love and harmony. Instead, Liubunia from the play of the Ukrainian playwright, having found herself in a situation determined by the social dogma, committed suicide, thus showing an example of self-denial and sacrifice that is typical of the Ukrainian woman-guardian. It is proved that the peculiarity of the composition of the plays by the Ukrainian and American playwrights is that with the development of the plot line, the tension of the dramas is amplified, culminating in an unexpected solution, in which the idea of the works is actualized. In spite of some differences in the final scenes of the plays, in both cases the authors emphasize the invincibility of the social gap that pushes women into crimes, and even suicide. **Scientific novelty.** Despite the increased attention to the legacy of M. Kulish, in particular the play «Narodnyi Malakhii» [Ya. Goloborodko, L. Zaleski-Onyshkevych, M. Korenevych T. Sverbilova S. Horob] in recent decades, up till now in the Ukrainian literary criticism no comparative research has been done in which this type of a woman would be studied in the broader

context of world literature, in particular typological comparison of Liubunia and Anna («Anna Christie») has been made for the first time. **Practical significance.** The article can serve as a basis for further research of the Ukrainian-American literary and dramatic relations of the first half of the XX century. The results of the study can be used when writing course papers and diploma papers devoted to comparative literary studies.

**Key words:** fallen woman, tragedy, artistic structure of the play, illusion, image, doom.

#### РЕФЕРАТ

**Тетяна Марчук. Образ пропавшої жінки у драмах «Народний Малахій» М. Куліша та «Анна Крісті» Ю. О'Ніла.**

**Мета.** У статті розглядається образ пропавшої жінки у драмах «Народний Малахій» Миколи Куліша та «Анна Крісті» Юджина О'Ніла. Мета дослідження – виявити типологічно споріднені риси моделювання трагічної участі обездолених героїнь у п'єсах українського та американського драматургів, а також специфічні художні прийоми та засоби, зумовлені національно-індивідуальними особливостями творчого мислення драматургів. **Дослідницька методика.** В основу дослідження покладено порівняльно-типологічний та культурно-історичні підходи, які дали змогу виявити спільні й відмінні риси зовнішньо-поведінкової парадигми образів Анни та Любуни, визначити їхнє ідейно-тематичне наповнення та місце в художній системі п'єс. Біографічний та психоаналітичний методи дозволили простежити в компаративному ключі генезу авторської інтерпретації жіночих образів. **Результати.** Зіставлення Любуни з п'єси «Народний Малахій» М. Куліша з образом Анни Крісті з однойменної п'єси Ю. О'Ніла виявило як типологічно споріднені риси моделювання трагічної участі знедолених героїнь у аналізованих п'єсах, так і специфічні художні прийоми та засоби, продиктовані національно-індивідуальними особливостями творчого мислення авторів. Визначено, що Анна Крісті з твору американського драматурга є рішучою та вольовою жінкою, котра, переборовши суспільні умовності, змогла розпочати нове життя в атмосфері любові та гармонії. Натомість Любуна з п'єси українського драматурга, опинившись у ситуації обумовленого суспільними догмами вибору, через почуття вини та сорому за свій ганебний статус вчинила самогубство, що розглядається як приклад самозречення та жертвності – рис, традиційних для морально-ціннісної парадигми української жінки-берегині. Доведено своєрідність композиції п'єс українського та американського драматургів, яка полягає у тому, що з розвитком сюжетно-фабульної лінії загальна напрута драм посилюється, завершуючись неочікувано розв'язкою, у площині якої актуалізується ідея творів. Попри різницю фінальних сцен п'єс, в обох випадках автори акцентують увагу на непероборності соціальної прірви, яка штовхає людей на злочини, а то й на самогубство. **Наукова новизна.** Незважаючи на посилену увагу в останні десятиліття до спадщини М. Куліша, зокрема п'єси «Народний Малахій» [Я. Голобородько, Л. Залеська-Онишкевич, М. Кореневич, Т. Свербілова, С. Хороб, Ю. Шерех та ін.], досі в українському літературознавстві не створено жодної порівняльної студії, в якій такого типу жінка досліджувалась б у широкому контексті світового письменства, відтак зіставлення Любуни з образом Анни з однойменної п'єси американського драматурга здійснюється вперше. **Практична цінність.** Стаття може слугувати базисом для подальших досліджень україно-американських літературно-драматичних зв'язків першої половини XX століття. Результати дослідження можуть бути використані під час написання курсових та дипломних робіт з порівняльного літературознавства.

**Ключові слова:** пропавша жінка, трагедія, художня структура п'єси, ілюзія, образ, приреченість.



The common ground of «Narodnyi Malakhii» and «Anna Christie» is the presence of the image of a «fallen woman», through which M. Kulish and Eu. O'Neill raise a wide range of social and moral-ethical issues, actualizing the inner conflicts of characters that are placed in a situation of moral choice. Unlike Anna, who is the main character of the American playwright's work, Malakhii's daughter Liubunia plays a minor role in M. Kulish's drama. Nevertheless, she performs one of the key functions in the work, embodying the author's concept of national consciousness that makes her one of the most striking female characters in Ukrainian writing.

The playwrights' reference to the images of the representatives of the social bottom is not accidental and is primarily related to the ideological and content dominators of the drama of the 20's, in particular the expressionist drama with its sympathy for a «little man» - «lonely, humiliated and unprotected against the harsh cruelty of the world» [1, p. 71]. His feelings of grief and pain, - as I. Devdiuk admits, -»are projected on the whole artistic reality» [1, p. 71]. As a result, the poetics of expressionism filled the images of the disadvantaged (prostitutes, clowns, acrobats) with a completely a new, unconventional sound that contributed to the individual authors' search in this direction.

From the exposition of the play «Narodnyi Malakhii» it becomes known that the rural postman Malakhii Stakanchyk, who believes in the socialist ideas of bright future, invented the idea of «immediate human reform», which, in his opinion, should contribute to the restructuring of the person's inner world according to the requirements of a new time. Socialist ideology is so deeply rooted in Malakhii's mind that he is committing the one of the most difficult of moral crimes against which he actually struggles – renounces his family and goes to Kharkiv, demanding the immediate adoption of his reforms. This leads to a tragedy whose victims are not only the hero himself, but also his beloved daughter Liubunia.

Liubunia is portrayed in a positive key as simple and naive reminding, according to Yu. Sherekh, «the Khytir Madonna» [6, p. 366]. Removing the image of the girl to the background is not accidental, this adds more expression and depth to it. Liubunia's speeches and thoughts, built on the basis of expressionistic poetics, are fragmental and emotionally tense. The special position of this character in the artistic structure of the play is evidenced by the fact that two older Malakhii's daughters are not endowed with names, the author calls them simply «senior» and «middle», while the youngest's name is Liubunia. Literary critic Ya. Goloborodko, analyzing the play, notes that the introduction of Liubunia's image is «an original interpretation of folk traditions» [2, p. 55], according to which the youngest daughter is father's favorite.

The exposition of Eugene O'Neill's drama is more versatile. «Anna Christie» begins with a picture of the abandoned seaport saloon where we find the main characters: Anna and her father Chris. The man has not seen his daughter for 15 years, but he knows a little about her life. His thoughts will become the key to understanding the drama conflict as a whole. From his words, it becomes known that after the death of his wife Chris sent his daughter to his relatives on a farm in Minnesota. He is sure that he has done everything he could, because he saved the little girl from the most terrible enemy of the person – the sea, as well as from relations with sailors. It seems that her father had already planned the daughter's life in advance, even without seeing her.

When he learns about the daughter's arrival, Chris is happy, he wants to make her feel the best, even breaks the relationship with his mistress Marthy. However the latter being a woman with great life experience, understands all the tragedy of the situation, she tries to reconcile two relatives, defending Chris in front of Anna and begging the old man to take care of his daughter.

In fact it is rather easy, as Chris lives in the world of his own illusions – Anna is vulgarly dressed and has a bright makeup, but Chris does not attach much importance to it, more of that he tries to take Anna from the saloon, as he believes that this is not a place for a decent girl. Both of them seem to play the roles they have invented themselves: Anna likes what her father thinks of her, and Chris constantly praises the daughter.

The same dramatic scene takes place between father and daughter in the play «Narodnyi Malakhii», when Liubunia finally finds her father in Kharkiv, near the building of RNA. The girl is timidly approaching her father, at the same time she is very happy to meet him «*Papon'ko! ... (trembling lips, stammering)*» [3, p. 25]. She asks him to return home, says that her mother will curse her if she returns without her father, and in response the girl hears the cruel words: «*Shadows of the past, go away!*» [3, p. 27]. Unlike Eugene O'Neill, who represents Anna and Chris's meeting in the form of a rather long dialogue, Mykola Kulish models this scene fragmentary and brief. The reader can only guess which contradictory feelings overflowed Liubunia's vulnerable nature. The above-mentioned scenes are the landmarks of the tragic fate of the heroines, as they create a situation of a non-alternative choice, due to national and psychological factors.

Anna in Eu. O'Neill's play initially chooses the life in illusions, and thus deepens her tragedy. A short period of time spent on the vessel radically changes the girl. Returning to her roots, Anna finally finds peace and spiritual equilibrium. In the author's remarks, we read: «*She looks healthy, transformed, the natural color has come back to her face*» [4]. Anna recognizes that she fell in love with the sea, it gives her strength and new

possibilities. And this 'new' emerges just from the sea: at night the barge picked up a seaman - a stoker called Burke. Mat, considering the girl to be decent, is ready for a sincere and long-lasting relationship. Anna, on her part, supports the guy's intentions. However, after a few days of the acquaintance, she realizes that she can not lie to this man, regretting that she did not meet him four or two years ago: *«If I'd met him four years ago – or even two years ago – I'd have jumped at the chance, I tell you that straight And I would now - only he's such a simple guy – a big kid - and I have not got the heart to fool him»* [4].

When Burke asks the girl to marry him, there is a dispute between him and her father, each of the men tries to bend her on his side, but neither one nor the other really understands her, moreover, they do not even seek for it.

Anna, being misunderstood, does not want to be a toy in the men's hands, she does not want anyone to decide for her *«You can go to hell, both of you! You're just like all the rest of them – you two! Gawd, you'd think I was a piece of furniture! I'll show you! I'm asking either of you for a living. I can make it myself - one way or another. I'm my own boss. So put that in your pipe and smoke it!»* [4]. Therefore, she makes a painful, but an honest choice: tells both men the truth about her «honest and decent» past. The bitter truth pushes the guy away; he accuses his beloved in manipulating his feelings, and curses her. The girl is trying to justify herself, the time spent at the barge made her clean, the sea washed away her sins. Imbued with traditional views on the norms of morality, Mat did not manage and did not want to see the changes in Anna's behavior, continuing to brand her. According to the American researcher Keith Winther, Mat from the very beginning did not perceive Anna as a person who has not only the present but also the past. He viewed it as «an institution, as an ideal, which life created specifically for him» [7, p. 66] in reward for his suffering as a guarantee that now he will finally be happy. Obviously, it was comfortable for Mat and Chris to live with the illusions they had invented without looking for deep content in the surrounding events.

Malakhii, like Mat and Chris, also does not realize that he sacrifices his own daughter. The tragedy of Malakhii is a tragedy of infantile fanatical thinking. Despite all the warnings Liubunia takes a fatal decision: to stay in the city and to continue seeking her father. Such an intention is dictated primarily by the desire to fulfill the promise given to her mother: Liubunia, like Anna, is deprived of her choice, because she acted in accordance with the circumstances that were formed beyond her will. The absurdity of the situation is emphasized by the kum's words: *«... and the chickens remain without water, and the queen does not know what to do next, where to look for water»* [3, p. 29] who ironically represents the historically national mentality of the heroine.

The outcome of the play «Narodnyj Malakhii» impresses with its tragedy. The reader finds Liubunia in a house of ill fame. However, such circumstances did not change the girl at all. In fact she is really worried about her father: «... *I thought, and the whole world was blackening me. And what, if my father is at home, and I'm here! ...*» [3, p. 31]. When she finally finds her father, the girl rushes towards him, explains that she was forced to sell her body because of money. Liubunia rejoices, her dream has come true, finally she can return home. However, Malakhii does not hear his daughter's words; he declares that he renounced his family, refusing to return home. Liubunia does not know what to do, there is no way back: her mother will not accept her home, and her father denies her. If Anna in Eu. O'Neill's play has a chance to change her and manages to begin a new life, Liubunia, on the contrary, is for the second time in a situation of non-alternative choice. Realizing this, the girl commits a suicide. Malakhii completely loses his mind, which gives the play hopelessly tragic tonality.

The final of the American play follows the example of the Ancient tragedy, poetics and artistic structure of which are considered an important components of Eugene O'Neill's dramas. It seems that heroes will finally be happy. Mat forgives Anna and returns to her, as if not hearing her reproach, that in fact, he is the same as she, because he had had a girl in each port.

In both plays, there are images of the second plan. One of them is the character of a woman with ill fame, a friend of the old Chris – Marthy Owen, and the other is the nurse Olia. The first acquaintance with Marthy in the play «Anna Christy» makes a negative impression: «*She might be forty or fifty. Her jowly, mottled face, with her thick red nose, is streaked with interlacing purple veins. Her thick, gray hair is piled in anyway in a greasy mop on top of her round head. Her figure is flabby and fat; her breath comes in wheezy gasps; she speaks in a loud, mannish voice*» [4]. However, she has got the woman's extraordinary insight and willingness to understand Chris, who is in fact ashamed of her. Eugene O'Neill deliberately tore off Marthy's story line, leaving the reader to reflect on her future. Obviously, she will find a new captain and a new barge. Such a limb emphasizes the typology of women's misfortune caused by the lost of material and moral support. Marthy, according to Anna, is her own projection in forty years. Understanding the depth of the tragedy, the woman decided to give up the last chance to improve her life at least a little, she did everything possible to help the young girl to find her dreamed happiness. Negatively in this situation, one can appreciate Chris's choice, who, knowing that Marthy is nowhere to go, still drives her out.

The image of the nurse Olia in M. Kulish's play is marked by tragedy and doomness. For the first time Malakhii meets her near the church, he tries

to protect her and persuade not to follow Madame Apollinaria's advice to live in a brothel. The paradox of the situation is that, with such a bizarre behavior, the man pushes his own daughter, who finds herself in the city, to staying in a house of ill fame. Olia lives in the memories of the past, which will no longer return, therefore, she is concerned with illusory reforms of Malakhii, perceiving them rather as dreams in which she would like to believe. At the end of the play, we see the tragic solution: Olia, like Liubunia, finds herself in a brothel. In a bitter irony of fate, it is she who leads Malakhii to Lyubunia, but if Marthy in Eugene O'Neill's play tried to smooth the relationship between father and daughter, Olia, on the contrary, accentuates on Malakhii's refusal to return home. She realizes the true nature of illusory ideas and becomes self-sufficient. However, the price of such a «recovery» is too high.

The peculiarity of the composition of both plays is in the fact that the plot lines of the female images develop in the opposite directions – Liubunia from a decent girl turns into a fallen woman; slut Anna, on the other hand, after wandering, makes an attempt to improve her personal being. However, life story of both ends with a tragic finale, the fatal doom of the characters is evident from the very beginning of the work, since the first acquaintance with them. Anna and Liubunia become hostages of social circumstances, moral-ethical and ideological settings, within which a sincere and loving soul, deprived of protection and asylum, becomes a commodity. The tragic doom of disadvantaged women is emphasized by the images of the second plan (Marthy and Olia).

#### BIBLIOGRAPHY

1. Девдюк І.В., Кучера А.М. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. *Зарубіж. літ. в ишк. України*. 2012. № 7/8. С. 68–71.
2. Голобородько Я. Художньо-інтелектуальна аура Миколи Куліша. *Українська література в ЗОШ*. 2003. № 1. С. 50–54.
3. Куліш М. Народний Малахій : п'єса. *Твори : у 2-х т.* Київ : Дніпро, 1990. Том 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади; упорядн. / вступ. ст. ЛІ. Танюк. С. 3–85.
4. O'Neill Eu. Anna Christie. URL: <http://www.eoneill.com/texts/ac/contents.htm> (дата звернення: 20.02.2018).
5. Шамина В. Традиції американського романтизму в драматургії Юджина О'Ніла. *Романтизм и реализм в литературных взаимодействиях*. Казань, 1982. С. 114–126.
6. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша. *Вибрані праці. Літературознавство*. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 1150 с.
7. Winther S.K. Eugene O'Neill. A Critical Study. New York : Random House, 1961. 255 p. URL: <http://www.eoneill.com/library/winther/contents.htm>

#### REFERENCES

1. Devdiuk, I.V. (2012), “The main tendencies of the development of world literature of the first half of the twentieth century” [“Osnovni tendencii rozvytku svitovoi literatury pershoi polovyny 20 stolittia”], *Zarubizhna literatura v shkolakh Ukrainy*, No. 7/8, pp. 68–71. (in Ukrainian).
2. Holoborodko, Ya. (2003), “Artistic and intellectual aura of Mykola Kulish” [“Khudozhnyo-intelektualna aura Mykoly Kulisha”], *Ukrainska literatura v ZOSH*, No. 1, pp. 50–54. (in Ukrainian).
3. Kulish, M. (1990), *Narodnyi Malakhii, Collected works in 2 vols.* Vol. 2 [Narodnyi Malakhii, Zibrannia tvoriv u 2 t. T. 2], Dnipro, Kyiv, pp. 3–85. (in Ukrainian).
4. O'Neill, Eu. (1920), *Anna Christie*, available at: <http://www.eoneill.com/texts/ac/contents.htm> (in English).

5. Shamina, V. (1982), "Traditions of American romanticism in Eugene O'Neill's dramas", *Romanticism and realism in literary interactions* ["Tradiciji americkanskogo romantizma v dramaturhii Yu. O'Nila", Romantyzm i realizm v literaturumux vzaemodistivuuax], Kazan, pp. 114-126. (in Russian)
6. Shereh, Yu. (2008), "Sixth Symphony by Mykola Kulish", *Selected Works. Literary studies* ["Shosta symfoniya Mukoly Kylisha", Vybrani praci, Literatyroznavstvo], Vud. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", Kyiv, pp. 343-357. (in Ukrainian).
7. Winther S. K. *Eugene O'Neill. A Critical Study*, Random House, New York, 255 p., available at: <http://www.eoneill.com/library/winther/contents.htm> (in English).

## МІФОЛОГЕМА ФЕЙРИ В РОМАНАХ «ЗАЧАРОВАНІ МУЗИКАНТИ» ГАЛИНИ ПАГУТЯК І «ЄДИНОРИГ» АЙРІС МЕРДОК

Галина Бокшань

Старший викладач,  
Кафедра іноземних мов,  
Херсонський державний аграрний університет (УКРАЇНА),  
73000, м. Херсон, вул. Стрітенська 23,  
e-mail: alebo@ukr.net

UDC: 82.091

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Статтю присвячено міфологічному аналізу романів «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк та «Єдиноріг» А. Мердок. Мета дослідження – з'ясувати специфіку втілення кельтської міфологеми фейрі у творах обох авторів, а також виявити типологічні паралелі у художній прозі письменниць. **Дослідницька методика.** Для дослідження використано порівняльно-типологічний метод, який дав змогу визначити типологічні й оригінальні риси міфомислення Г. Пагутяк і А. Мердок; інтертекстуальний, семіологічний і поетологічний методи, що уможливили виявлення міфологічних інтертекстів, з'ясування семантики міфологічних мотивів і образів, міфологем і міфем та аналіз міфопоетики творів. **Результати.** Виявлено, що генеза головних персонажів і основних мотивів у романах Г. Пагутяк і А. Мердок пов'язана з кельтською міфологією фейрі, яку обидві авторки інтерпретували в готичному ключі. Найвиразніше типологічні збіги у їхніх творах прослідковуються у візуалізації образів чарівної спокусниці, у використанні неоміфологічного прийому дегероїзації образу лицаря, у домінуванні атмосфери фатальної таємниці, кореляції трагічного модусу з топосом болота, а також у зображенні загадкових паралельних світів із відмінними темпоральними ознаками. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено порівняльний аналіз романів «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк і «Єдиноріг» А. Мердок крізь призму авторської рецепції кельтської міфології, а також визначено типологічні схожості міфомислення письменниць. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для подальшого вивчення типологічних паралелей у творчості Г. Пагутяк і А. Мердок. Наукові результати можуть лягти в основу написання курсових і випускових робіт.

**Ключові слова:** міфологема фейрі, типологічні збіги, художня інтерпретація, хронотоп паралельних світів, лицарський епос.

## ABSTRACT

**Halyna Bokshan.** *The fairy mythologem in the novels «The enchanted musicians» by Halyna Pahutiak and «The unicorn» by Iris Murdoch*

**Aim.** The article is devoted to mythopoetic analysis of the novels «The Enchanted Musicians» by H. Pahutiak and «The Unicorn» by A. Murdoch. The aim of the article is to reveal the specific character of interpreting the Celtic mythologem «fairy» in both authors' works and to reveal the typological parallels in the literary prose of these writers. **Methods.** In the article there have been applied comparative, intertextual, semiological and poetological methods. The applied methods made it possible to determine typological and original features of H. Pahutiak's and A. Murdoch's mythological thinking; reveal mythological intertexts, examine the semantics of mythological motifs and images, mythologems and mythemes and analyze the mythopoetics of the novels. **Results.** The research shows that the genesis of the main characters and major motifs in H. Pahutiak's and I. Murdoch's novels is related to the Celtic mythologem «fairy» which is interpreted in a gothic tradition by both authors. The typological resemblances are traced most vividly in visualizing the Fairy lover mythologem, in using a neo-mythological technique of deheroization of the knight character, in the dominant atmosphere of a fatal mystery, the correlation of tragic modus with the bog topos, and also in constructing enigmatic parallel worlds with different temporal features. **Scientific novelty.** The paper is the first attempt to perform a comparative analysis of the novels «The Enchanted Musicians» by H. Pahutiak and «The Unicorn» by A. Murdoch in the light of literary reception of Celtic mythology, and also to determine typological resemblances of the writers' mythological thinking. **The practical significance.** The article may serve for further study of the typological parallels in H. Pahutiak's and A. Murdoch's creative works. The results of the research can be used for writing course and diploma papers.

**Key words:** fairy mythologem, typological resemblance, literary interpretation, chronotope of parallel worlds, chivalrous romance.

Образи й мотиви кельтської міфології інспірували появу численних персонажів і сюжетів світової літератури. Кельтські міфологеми лежать в основі поезики багатьох фентезійних творів. Природним видається апелювання до них письменників, біографія яких географічно чи етнічно пов'язана з Ірландією. Так, у художній прозі А. Мердок, зокрема в її романі «Єдиноріг», рецепція кельтської міфології є закономірною. Утім, і серед українських письменників є ті, у творчості яких інтерес до кельтської архаїки виявляється на рівні авторської міфопоетики. Так, Г. Пагутяк вбачає подібність карпатських ландшафтів та ірландських краєвидів, а також відчуває у землі бойків «кельтську магію», тому саме на рідній Дрогобиччині вона «шукала декорацію до майбутнього роману про Тих, що літають в повітрі» [7, с. 146]. Есеї письменниці наповнені оповідями про духів природи, зокрема, ельфів, які вночі танцюють на галявинах поблизу печери Прийма [7, с. 153]. Навіть витоки образу Пана в чорному костюмі з блискучими гудзиками авторка пов'язує з тими, «кого британці називають фейрі» [10, с. 54].

Поетика романів «Зачаровані музиканти» Г. Пагутяк і «Єдиноріг» А. Мердок була об'єктом різноаспектних досліджень: Н. Букіна схарак-

теризувала готичні елементи «Зачарованих музикантів» крізь призму гендерної проблематики і з'ясувала типологічну спорідненість феєрії Г. Пагутяк зі «Замком Отранто» Г. Волпола [1; 2]; О. Романенко окреслила функції оніричних мотивів і визначила їх роль у створенні унікального хронотопу роману української письменниці [12]; С. Павличко розглянула роман «Єдиноріг» як «утілення авторської концепції людської долі і свободи» [11, с. 297]. Утім, порівняльний аналіз обох творів крізь призму авторської рецепції кельтської міфології досі не здійснювався, що й визначає актуальність теми нашого дослідження.

Мета статті – з'ясувати специфіку втілення кельтської міфологеми фейрі у творах Г. Пагутяк і А. Мердок, а також виявити типологічні паралелі у художній прозі письменниць.

Міфологема фейрі в романах «Зачаровані музиканти» та «Єдиноріг» репрезентована образами чарівної спокусниці (fairly lover), топами чарівної землі (fairly land), зачарованих музикантів (fairly musicians), миготливих вогнів (fairly lights), мотивами викрадення (fairly kidnapping) і покарання за порушення табу (fairly stroke).

Утіленням міфологеми чарівної спокусниці в романі-феєрії Г. Пагутяк «Зачаровані музиканти» є Княгиня Тих, що живуть під землею і літають у повітрі, а в романі А. Мердок «Єдиноріг» – «полонянка» замку Гейз Анна Крін-Сміт. Інтертекстуальні зв'язки з кельтськими міфами, зокрема про Пані зі золотим волоссям (Niamh of Golden Hair), візуалізуються передусім у зовнішності героїнь. Атрибутивною ознакою фейрі вважалися руде волосся та одяг зеленого кольору [5, с. 167]. «Пані з огненным волоссям» уперше явилася паничу Матвієві Домницькому «у пишній сукні, поверх якої здіймався під вітром зелений плащ» [8, с. 13]. У романі Г. Пагутяк цей маркер фейрі набуває номінативної функції: загадкова героїня постає саме як Пані з жовтим/огненным волоссям. Описове називання загадкових істот у «Зачарованих музикантах» відображає кельтську традицію говорити про фейрі евфемізмами, що свідчить одночасно про страх і шанобливе ставлення до них [5, с. 167]. Рудоволоса авторка відчуває якийсь містичний зв'язок з фейрі: «У нікого в роду не було такого волосся. Воно з'явилося з дідової пам'яті про панну-молоду, чий привид пронісся над нічним багаттям, чия неспокійна душа живе, можливо, в моєму тілі» [9, с. 59].

У портретних описах Анни Крін-Сміт неодноразово акцентується колір її волосся: «Вона мала пишне червоно-золотаве волосся, золотисті очі й бліде, вкрите ластовинням, обличчя без натяку косметики» [6, с. 25]. Окрім того, всі покоївки сусіднього замку Райдерс та його господиня Еліс Лер мали волосся такого ж кольору. На зустрічі з Еффінгамом Купером тасмнича полонянка Гейза була одягнена в «коротку



сукню з темно-зеленого льону» [6, с. 106]. У фольклорних джерелах зазначається, що фейрі не подобалося, коли люди одягали їхні кольори (зелений або червоний), і могли завдати клопотів тим, хто наважувався використовувати їх у вбранні [5, с. 170].

Кельтські міфи характеризують Чарівну спокусницю (fairy lover) як неймовірно вродливу жінку, яка викрадала красивих земних чоловіків і робила їх своїми коханцями / слугами. Зазнавши любові до неї, полонені забували про людський світ і повністю присвячували себе високим почуттям. Фейрі викрадали не лише юнаків перед весіллям, а й молодих дівчат (наречених) [5, с. 173–174]. У «Зачарованих музикантах» юну Докію забрав до іншого світу «гарний на вроду і шляхетний на виду» [8, с. 210] Князь Тих, що живуть під землею і літають у повітрі, якого супроводжували музиканти. Пані з огненним волоссям з'явилася Матвієві через тиждень після заручин із Теклею Ліською. Після зустрічі з Княгинею юний Домницький мимохіть зрікся попереднього життя і вирушив на пошуки красуні, яка лишила рану на його серці.

У романі «Єдинокорі» кожен чоловік, який знайомився з надзвичайно привабливою Анною Крін-Сміт (Макс Лер і його син Філіп, Еффінгам Купер, Джеральд Скоттоу, Деніс Ноулан), наповнювався романтичними почуттями до неї. Коли Еффінгам уперше дізнався про полонянку Гейза, «образ цієї жінки заволодів ним, відібрав спокій, проникав навіть у сни» [6, с. 83]. Описуючи свої почуття до Анни, він використовував такі вирази, як «миттєва підкореність», «налаштованість», «тяжіння» [6, с. 84]. Несамовита пристрасть повністю заволоділа Еффінгамом: «Дивно-трагічна і разом з тим скромна краса Анни віднині уявлялася йому тим чарівним замком, якого, як передчував, він буде прагнути до кінця свого життя» [6, с. 85]. Чари Анни не залишають байдужим навіть літнього власника Райдерса – поважного філософа Макса Лера: на думку Купера, «полонянка якимось чином хвилює і уяву старого» [6, с. 85].

Мотив кохання до Прекрасної Пані в інтерпретації Г. Пагутяк та А. Мердок більше суголосний кельтським міфам, ніж лицарському епосу, в якому поклоніння поєднується з героїкою. Образ Матвія Домницького цілком позбавлений героїчного первня: він більше схожий на заблуканого сновиду, ніж на звияжного воїна. Хоча письменниця й порівнює його з куртуазним лицарем, «що лягає, встає і чинить славні діла з думкою про свою Прекрасну Даму» [8, с. 147], у ньому все-таки домінує семантика служіння: був «як чернець, залоблений в Ісуса чи Діву Марію» [8, с. 147].

У «Єдинокорі» закохані в Анну чоловіки або виявляють довготривалу пасивність, або є недостатньо активними щодо звільнення чарівної

полонянки, тому спроба викрадення приречена на невдачу. Мешканець сусіднього замку Філіп Лер «спостерігає і чекає», відмовившись від думки змінити ситуацію: «Відступив. <...> Спочатку хотів її звідси забрати, хотів звільнити» [6, с. 71]. Деніс Ноулан сумнівається, чи цей чоловік «хоче що-небудь зробити... зараз» [6, с. 74]. Еффінгаму здавалося, що Філіп «черпає дивне задоволення з усвідомлення того, що прекрасна істота знаходиться в ув'язненні» [6, с. 88]. Лише через сім років чекання молодший Лер наповнився готовністю звільнити Анну. Не здатний на рішучий крок і сам Купер: «<...> думка про те, що йому насправді трапляється можливість забрати Анну, жахливо його лякала» [6, с. 86]. Йому більше подобалася інша роль: «Повинен бути закоханим в Анну, повинен бути її слугою» [6, с. 87]. В образі Еффінгама акцентується схильність до дезертирства у звичайний світ [6, с. 267]. Натомість семантикою героїзму наділено жіночий персонаж: саме Меріан Тейлор – компаньйонка місіс Крін-Сміт – з азартом полководця пропонує Еффінгаму визволити Анну, «знищити зачаровану стіну навколо неї» [6, с. 149].

Образ Прекрасної Пані в обох романах корелює з мотивом смерті і, відповідно, генерує трагічний модус творів. У «Зачарованих музикантах» після втечі Матвія за дивних обставин помирає його батько – Олександр Домницький, потім гинуть товариші дідича, які вирушили на пошуки молодого панича, а далі трапляється низка загадкових смертей (перекупки, маленького хлопчика, різьбяря, двох волоцюг, хатника, слуги Петра). Музиканти пов'язували загибель цих людей із прокляттям, що нависло над родом Домницьких: «За тими, хто потрапляє під землю, тягнеться кривавий слід» [8, с. 208]. Пані з огненным волоссям, як і міфологічні фейрі, здатна на помсту за заподіяну їй кривду, наприклад, за зрубане дерево [5, с. 179]. Саме так вона пояснила Матвієві нещастя його сім'ї: «Твій дідо зрубав моє дерево. І за це його рід несе покуту» [8, с. 217].

У «Єдиного» Анну звинувачували у спробі вбивства її чоловіка Пітера, смертельну кулю від неї дістав Джеральд Скоттоу, а Філіп Лер випадково застрелився, коли чистив рушницю. Міс Тейлор вразила «упевнена у своїй всевладності жорстокість» [6, с. 50], що прозвучала у словах Анни про Деніса Ноулана: «Я думаю, він дозволив би мені повільно вбивати його» [6, с. 50]. Меріан також побачила у ній не лише королеву, а й жінку, «здатну на злочин» [6, с. 262]. Еффінгам Купер називає Анну демонічною істотою, провісницею чогось фатального, Прекрасною Безжальною Дамою, блідим вампіром, який намагався його вбити, чарівницею, яка сіє смерть [6, с. 313–314]. Зловісна семантика образу прочитується й у самохарактеристиці Анни: «Я таємно годува-

лася вами, як вампір» [6, с. 256]. Таке аранжування жіночих персонажів алюзійно пов'язане з поемою Джона Кітса «La Belle Dame sans Merci» («Безжальна красуня»), у якій ідеться про безіменного лицаря і загадкову фею, та картинами Артура Хьюза, Френка Діксі й ін. із такою ж назвою.

«Нещасний, чом ти помарнів,  
Чом день у день блукаєш сам?  
Зів'яв комиш, у лісі змовк  
Пташиний гам».

<...>

«Зустрів я панну у лугах,  
Красу гаїв, дитину фей;  
З-під довгих локонів палав  
Огонь очей» [4].

Прикметно, що трагічні випадки в обох романах співвіднесені з топосом болота. У романі Г. Пагутяк підступна твань поглинула обох друзів Олександера Домницького: «Лукашів кінь опинився в болотяній ямі, по вінця налитій водою <...>. Серце вершника не витримало шаленого бігу, й Лукаш вмер за мить до того, як копита торкнулись води»; Миколаєві, який поїхав товаришеві навперейми, «знесло півголови гіллею верби, що нависла над болотом» [8, с. 172]. Героя А. Мердок – Еффінгама Купера – дивом урятував від такої смерті Деніс Ноулан, який знав безпечні місця.

Утіленням міфологеми Чарівної землі (fairly land) у романі «Зачаровані музиканти» є Країна за Дунаєм, де владарюють Княгиня і Князь Тих, що живуть під землею і літають у повітрі, а в «Єдиногогу» – замок Гейз, у якому мешкає Анна Крін-Сміт та її «наглядачі». Інтерпретуючи цю кельтську міфологеми, обидві письменниці актуалізують хронотоп паралельних світів. Ознакою Чарівної землі, яка була віддаленим прекрасним місцем на острові в океані, під пагорбами або на болотах, є відмінний від земного часовий вимір: вечір танцю міг прирівнюватися до століть людського життя [5, с. 174]. Докія, яка перебувала упродовж року у Країні за Дунаєм, відчула її особливість: «То був не рік, а цілих сім, бо час серед тих, що літають у повітрі й живуть під землею, спливає по-іншому» [8, с. 137]. Після повернення у земний світ вона «хотіла залишити для себе відчуття простору й часу того прекрасного світу» [8, с. 149]. Наявність ще однієї реальності усвідомлюють й інші персонажі «Зачарованих музикантів»: на думку Миколая, Олександр Домницький «жив одночасно в нашому та іншому світі» [8, с. 56]. У книзі «Уріж та його духи» Г. Пагутяк особливо відчутна суголосність семантики топосу Країни за Дунаєм і міфологеми Чарівної землі: це країна, «де немає печа-

лі й горя <...>. Там грають музики, що літають на прекрасних конях, там вічне свято, як на острові Авалон» [10, с. 56–57].

У версії А. Мердок топос Чарівної землі набуває виразних готичних атрибутів, що акцентує С. Павличко: «Готичний будинок Анни Крін-Сміт на тлі вражаючого ландшафту (з одного боку зловісне, холодне море, з другого – непрохідні болота, що ночами випромінюють зелене сяйво), і тяжка атмосфера загадок і жахів, і дивакуваті мешканці дому – все це нагадує традиції готичного роману. <...> «Єдинокріт» належить до тих романів письменниці, де вирують демонічні пристрасті, а образи насичені темною символікою» [11, с. 297]. Прибувши до замку Гейз, що знаходився на березі моря («віддалена і, на думку більшості, прекрасна земля» [6, с. 9]), Меріан Тейлор одразу ж помітила його відмінність від звичної для неї реальності та усвідомила «початок переходу до цілком невідомого життя» [6, с. 16]. Після невдалої спроби викрадення Анни дівчині здалося, що «не два дні минуло, а дуже багато років» [6, с. 251]. Еффінгам також відчував наявність кількох реальностей, дивлячись на людей, які мешкали поза замком Гейз: «Вони ж зовсім із іншого світу, зовсім з іншого часу, не з того, з якого він щойно вийшов» [6, с. 224]. Джеймсі Еверкріч мав макабричне уявлення про мешканців замку: «Усі його місцеві жителі перебувають у родинних стосунках з нечистою силою» [6, с. 51]. Меріан Тейлор вважала, що кров фей тече в жилах Деніса Ноулана, якого Джеймсі зараховував до невидимих створін: «Ми його так і називаємо – «людина-невидимка» [6, с. 54]. Джеральд Скоттоу також видавався Меріан досить таємничим: «Значить, і в ньому тече кров казкових істот!» [6, с. 55]. Еффінгаму міс Тейлор нагадувала «тендітного ельфа, крихітну чарівну панянку» [6, с. 225], а він сам «загравав з чорною магією, підтримував зв'язок з темними силами» [6, с. 225]. Згідно з уявленнями кельтів між світами знаходилися ворота або входи [5, с. 174]. Ця міфема акцентується у зверненні Філіпа Лера до Анни: «Вийти через ворота у реальний світ – ось що тобі потрібно» [6, с. 261].

Міфологічна Чарівна земля була монархією, якою керувала феїрі-королева [5, с. 177]. У версії Г. Пагутяк Країною за Дунаєм правили Князь і Княгиня Тих, що живуть під землею і літають у повітрі. Утім, головною у ній усе ж вважалася Княгиня: один із музикантів підкреслив це, звертаючись до Матвія: «Чи ти знаєш, що ми служимо Княгині й вона для нас важніша, ніж Князь?» [8, с. 208]. Саме двір Княгині, а не Князя був місцем, у якому лише раз на рік сходилися духи землі, повітря, води й дерев.

У романі А. Мердок образ «полонянки» Анни амбівалентний, бо в ньому поєднується семантика жертви й володарки: «Це був голос королеви, голос тієї, над якою ніхто не мав влади» [6, с. 51]. Така специфіка

образу оприявнюється в роздумах Меріан: «від Анни віяло силою, навіть у цій жалогідній кімнаті вона лишалася королевою, полоненою королевою, і, як царська особа, вона мала право сама вирішувати свою долю» [6, с. 289]. Еффінгам Купер називав Анну принцесою, таким же «титолом» її нагородила його подруга Елізабет.

Фейрі відзначаються любов'ю до музики. Майже ніхто не міг встояти проти нав'язливого мотиву, гіпнотичний ритм якого відрізнявся від мелодій смертних. До улюблених фейрі інструментів належали сопілка, арфа [5, с. 176]. Мотив чарівної музики є одним із основних у романі Г. Пагутяк. Його розгортання співпадає зі зав'язкою твору: «нелюдська» музика є частиною «дикого весілля», яке бачив Матвій Домницький. Він не володів грою на інструментах до зустрічі з Пані, а потім отримав дар музикування: «Руки самі завертілись, а ремінь бубна приріс до шиї. І все це без зусиль, так легко, наче Матвій ще в колисці мав бубон і бив по ньому ногами» [8, с. 110]. Музика в романі наділена потужною силою, і це відчув на собі юний Домницький: «Та вона встигла змінити його незворотно, асоціюючись з образом пані, що її ця музика супроводжувала» [8, с. 86]. Сопілка була одним із інструментів зачарованих музикантів, які брали участь у «дикому весіллі». Настя, яку малою порятувала в лісі «пані, вбрана, як крульова», розповіла Осипу, що «там, де нібито було болото, чулася музика, співи» [8, с. 74]. Погоджуємося з Н. Чухонцевою, яка зазначає: «У романі-феєрії «Зачаровані музиканти» музика є смисловим і структуротворчим стрижнем, а відповідний концепт постає в інтерпретаціях, близьких до ідей давньосхідної та античної філософії, а також кельтського та українського міфомислення» [3, с. 114].

Атрибутом Чарівної землі в «Єдиногогу» також можна вважати містичну мелодію, хоча цей мотив у ньому не такий виразний, як у романі Г. Пагутяк: у замку Гейз «ніби ледве чутно звучала безугавна, ниюча музика» [6, с. 33]. «Один із невидимих створінь» – Деніс Ноулан – мав хист до гри на фортепіано і співу. У зображенні сцени музичного вечора в романі А. Мердок домінує атмосфера таємничості: «Звуки наповнювали собою кімнату, об'єднували всіх у ній присутніх і нібито відносили на величезній золотій хмарині у простори» [6, с. 164]. Коли Деніс виконував пісню, здавалося, що «слухачам, які сидять на своїх стільцях, належить стати учасниками якогось чудесного перетворення. Але сам Деніс зробився майже невидимим, настільки з його волі звуки заволодили зовнішнім світом» [6, с. 164].

Переміщаючись із одного місця в інше, фейрі тримали над головами крихтіні ліхтарі, тому люди сприймали їхні процесії як миготливі вогники [5, с. 174]. Образ «дивовижного зеленого світла» є лейтмотивним у «Зачарованих музикантах»: воно з'являється у пивниці маєтку Домниць-

ких, у покинутому замку, в якому ночували Миколай і Лукаш. У романі А. Мердок цей образ має зловісну семантику. Еффігам Купер, заблукавши на болоті, побачив «відьмині вогні»: «Плямка світла; яскраво-зелений вогник; його начебто хтось увімкнув на землі. Світіння серед чорноти, натяк на чиюсь присутність, чітку, незбагненну, загрозливу» [6, с. 191]. Хоча він не вірив в існування відьом і духів, однак «відчував, що навколо збираються грізні сили, ворожі людям» [6, с. 191], і пошкодував, що не має на собі хрестика.

Таким чином, генеза головних персонажів і основних мотивів у «Зачарованих музикантах» Г. Пагутяк і «Єдиного» А. Мердок пов'язана з кельтською міфологією фейрі, яку обидві авторки інтерпретували в готичному ключі. Найвиразніше типологічні збіги у романах письменниць прослідковуються у візуалізації образів чарівної спокусниці (Niamh of golden hair) – Пані з огненним волоссям і Анни Крін-Сміт, а також у кореляції обох героїнь з мотивом смерті та аллозійних зв'язках із баладою Дж. Кітса «La Belle Dame sans Merci». Окрім того, схожість помітна й у використанні неоміфологічного прийому дегероїзації образу лицаря, у домінуванні в обох творах атмосфери фатальної таємниці, кореляції трагічного модусу з топосом болота, у зображенні загадкових паралельних світів із відмінними темпоральними ознаками.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Букіна Н. «Готика» в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк під кутом зору гендерних інтерпретацій. *Наукові праці. Літературознавство*. Миколаїв, 2014. Вип. 219. Т. 231. С. 24–28.
2. Букіна Н. Типологія родинного прокляття та помсти в романі «Зачаровані музиканти» Галини Пагутяк. *Слово і Час*. 2013. № 6. С. 93–97.
3. Чухонцева Н. Семіосфера концепту «музика» в романах Галини Пагутяк. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2017. Вип. 28. – С. 110–115.
4. Кітс Дж. La Belle Dame Sans Merci URL: [www.ukrcenter.com/Література/Джон-Кітс/59356-1/La-belle-dame-sans-mercj](http://www.ukrcenter.com/Література/Джон-Кітс/59356-1/La-belle-dame-sans-mercj) (дата звернення: 18.05.2017).
5. Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore. New York : Facts On File, 2004. 512 p.
6. Мердок А. Єдиного. Москва : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : Изд-во «Фолио», 2002. 317 с.
7. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 192 с.
8. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти. Київ : Ярославів Вал, 2010. 224 с.
9. Пагутяк Г. Панна з жовтим волоссям. *Потонулі в снігах*. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. С. 59.
10. Пагутяк Г. Уріж та його духи. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. 120 с.
11. Павличко С. Лабіринти мислення : інтелектуальний роман сучасної Великої Британії. *Зарубіжна література : дослідж. та критич. статті*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 271–389.
12. Романенко О. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. Київ, 2012. Вип. 23. С. 16–21.

#### REFERENCES

1. Bukina, N. (2014), “‘Gothic’ in Halyna Pahutiak’s novel ‘The enchanted musicians’ in the light of gender interpretations” [“‘Готика’ в романі ‘Zacharovani muzykanty’ Halyny Pahutiak pid kutom zoru gendernykh interpretatsii”], *Naukovi pratsi. Literaturознавство*, Issue 219, Vol. 231, pp. 24-28. (in Ukrainian).
2. Bukina, N. (2013), “The typology of a family curse and revenge in Halyna Pahutiak’s novel ‘The enchanted musicians’” [“Типологія родинного прокляття та помсти в романі ‘Zacharovani muzykanty’ Halyny Pahutiak”], *Slovo i Chas*, No. 6, pp. 93-97. (in Ukrainian).

3. Chukhontseva, N. (2017), "Semiosphere of the concept 'music' in Halyna Pahutiak's novels" ["Semiosfera kontseptu 'muzyka' v romanakh Halyny Pahutiak"], *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Seria "Linhvistyka"*, Issue 28, pp. 110-115. (in Ukrainian).
4. Keats, J. (1958), *La Belle Dame Sans Merci*, available at: [www.ukrcenter.com/Література/Лжон-Кірк/59356-1/La-belle-dame-sans-merci](http://www.ukrcenter.com/Література/Лжон-Кірк/59356-1/La-belle-dame-sans-merci) (in Ukrainian).
5. Monaghan, P. (Ed.). (2004), *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, Facts On File, New York, 512 p. (in English).
6. Murdoch, A. (2002), *The unicorn [Yedynorih]*, AST, Moscow; Folio, Kharkov, 317 p. (in Russian).
7. Pahutiak, H. (2014), *Sentimental Journeys around Halychyna [Sentymentalni mandrivky Halychynoiu]*, LA «Piramida», Lviv, 192 p. (in Ukrainian).
8. Pahutiak, H. (2010), *The enchanted musicians [Zacharovani muzykanty]*, Yaroslaviv Val, Kyiv, 224 p. (in Ukrainian).
9. Pahutiak, H. (2010), "The lady with golden hair", *Drowned in snow* ["Panna z zhovtym vollossiam", *Potonuli v snihakh*], LA «Piramida», Lviv, p. 59. (in Ukrainian).
10. Pahutiak, H. (2012), *Urish and its spirits [Urish ta ioho dukhy]*, LA «Piramida», Lviv, 120 p. (in Ukrainian).
11. Pavlychko, S. (2001), "The labyrinths of thinking: an intellectual novel of the modern Great Britain", *Foreign literature: critical studies* ["Labyrinty myslennia: intelektualnyi roman suchasnoi Velykoi Brytanii"], *Zarubizhna literatura: doslidzhennia ta krytychni statii*, Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", Kyiv, pp. 271-389. (in Ukrainian).
12. Romanenko, O. (2012), "A semantic mirror of dream in Ukrainian high and mass literature" ["Semantyчне dzerkalo snu v ukrainskii vysokii i masovii literaturi"], *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo, movoznavstvo, folklorystyka*, Issue 23, pp. 16-21. (in Ukrainian).

## КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЇЧНОГО В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ПРО ЖАННУ Д'АРК

**Оксана Кіт**

Аспірант,  
Кафедра світової літератури,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: oksanochkakit@gmail.com

**UDC: 821.091(100):7.046:179.6(092)Ж.д'Арк**

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню концепції героїчного в художніх творах про Жанну д'Арк. Метою статті є виявити особливості трактування героїчного у творах, присвячених французькій національній героїні, англійської, німецької, французької, бельгійської та української літератур. **Дослідницька методика.** Для дослідження використано порівняльно-історичний та культурно-історичний методи, а також застосовано характерологічний та локально-темпоральний підходи. Використані методи дослідження дали змогу проаналізувати концепцію героїчного в художній літературі про Жанну д'Арк, зокрема у творах європейської літератури. **Результати.** У статті розглянуто специфіку вираження героїчного у творах, присвячених французькій національній героїні, різних літератур, епох та літературних напрямів, з'ясовано вплив особливостей літератури-реципієнта на формування і вираження героїчного у таких творах, а також специфіку авторського трактування героїчного подвигу на прикладі творів про Жанну д'Арк авторства В. Шекспіра,

Вольтера, Р. Сауті, Ф. Шиллера, Б. Шоу, Б. Брехта, Ш. Пері, П. Клоделя, М. Метерлінка, М. Загірної, Л. Селянського, Лесі Українки та Юрія Клена. *Наукова новизна.* Таке комплексне дослідження концепту героїчного на прикладі творів про Жанну д'Арк європейських, зокрема включаючи й українських, авторів дає змогу розширювати вивчення героїчного в художній літературі загалом та поглиблювати дослідження даного концепту в інших творах, присвячених французькій національній героїні. *Практичне значення.* Дана стаття може бути використана для подальшого вивчення концепції героїчного в художній літературі. Результати дослідження можуть бути використані для написання курсових і дипломних проєктів.

**Ключові слова:** героїзм, історичний образ, героїчний подвиг, трансформація історичного образу, авторське трактування.

#### ABSTRACT

**Oksana Kit.** *Concept of heroism in the fiction about Joan of Arc.*

*Aim.* The article is dedicated to the study of concept of heroism in the fine literature about Joan of Arc. The aim of the research is to investigate the heroism interpretation specificity basing on the works about French national heroine in English, German, French, Belgian and Ukrainian literatures. *Methods.* For this research, the comparative-historical and the cultural-historical methods with the assistance of the characterological and the local-temporal approaches are used. The applied methods made it possible to analyze the concept of heroism in the fine literature about Joan of Arc, especially in the works of European literature. *Results.* The heroism interpretation specificity in the works about French national heroine of various literatures, periods and literary schools is considered in this article. There has been elucidated the influence of literature-recipient features on formation and interpretation of heroism in such works and characteristics of author's interpretation of heroic deed based on the works about Joan of Arc by W. Shakespeare, Voltaire, R. Southey, F. Schiller, B. Shaw, B. Brecht, Ch. Péguy, P. Claudel, M. Maeterlinck, M. Zagirnaya, L. Selyanskyj, Lesya Ukrayinka and Yurii Klen. *Scientific novelty.* Such comprehensive research of concept of heroism based on works about Joan of Arc by European, including Ukrainian, authors makes it possible to further the study of heroism in fine literature in general and to increase the researching of such concept in other works about French national heroine. *The practical significance.* This article may serve for the further investigation of the concept of heroism in fiction. The results of the research can be used for writing course projects and qualification papers.

**Key words:** heroism, historical image, heroic deed, transformation of historical image, author's interpretation.

У літературі героїчне втілюється в образі героя, активної особистості, дії якої натхненні пафосом загальнолюдських цінностей. Герой діє в екстремальній ситуації, оскільки від його дій залежить, врешті-решт, майбутнє усього суспільства: герой є виразником передових тенденцій суспільного прогресу або захисником існуючого світоустрою. Герой володіє самостійністю характеру і волі, а отже він бере на себе тягар усієї дії і усієї відповідальності за наслідки цієї дії. Ціна успіху в героїчному діянні завжди гранично висока – аж до самопожертви. Смерть героя є виразом граничного ступеня людської свободи – це момент торжества героя, вищого співпадіння його суб'єктивних прагнень і надособистісних вартостей.



Визначальною ознакою, яка характеризує образ Жанни д'Арк в усіх його інтерпретаціях, є героїзм. Проблема героїчного начала в окремій людині і героїзму в цілому існує відтоді, як людина стала мислячою: подвиг завжди спонукає свідків та сучасників до його інтелектуального осмислення. А багаторазові спроби повторити у тій чи іншій формі фабулу про Жанну пояснюються, очевидно, тим, що в даному випадку кожна нова інтерпретація – це нова концепція, вираження історичного мислення її автора. Сама історія Жанни д'Арк ніби створена для таких різномірних концепцій. Оскільки окремої студії, присвяченої дослідженню трактування героїчного в художніх творах про Жанну д'Арк в українському літературознавстві ще не було, це і визначає наукову новизну та актуальність пропонованої розвідки.

Отож, основна мета статті полягає у дослідженні концепції героїчного в художніх творах про Жанну д'Арк, з'ясуванні специфіки вираження героїчного у творах різних літератур, епох та літературних напрямів, присвячених французькій національній героїні, та впливу особливостей літератур-реципієнтів на формування і вираження героїчного у таких творах, а також авторського трактування героїчного подвигу.

Історична Жанна д'Арк, яка вийшла на арену Столітньої війни задля визволення рідної країни від чужоземних завойовників, стала у літературі символом героїзму, патріотизму, відродження національної самосвідомості. Саме героїзм став тією визначальною ознакою, яка особливо характеризує образ Жанни д'Арк. У зв'язку із цим літературознавець О. Червінська слушно наголошує, що «проблема героїчного начала в окремій людині і героїзму в цілому існує з того часу, як людина стала мислячою: подвиг завжди спонукає свідків та сучасників до його інтелектуального осмислення <...> Перед нами передусім образ героїчної особистості, до того ж в одній особі герой як персонаж і як особистісний тип, що особливо проявив себе, здатний на важливі вчинки, які за своїми суспільним діями, потребують особистої мужності і часто навіть самопожертви» [4, с. 147].

Оскільки в героїчному, зазвичай, відображаються «об'єктивний зміст суспільного життя певної епохи і його суб'єктивна оцінка», то, задумавши твори на історичному матеріалі, письменник, безперечно, намагається проїнятися усвідомленням епохи, витворюючи, однак, власну концепцію героя. Свідченням цього маємо зображення французької національної героїні у творах, написаних до середини XIX ст., які з точки зору характерологічного та локально-темпорального підходів відповідають вимогам свого історичного часу.

Так, наприклад, зображення французької національної героїні у першій частині п'єси-хроніки Вільяма Шекспіра «Генріх VI» (1592) [15]

викликало у багатьох критиків різкий осуд. Англійського драматурга звинуватили в тому, що сліпий націоналізм завадив йому побачити Жанну у всій своїй героїчній величі. Однак, на думку деяких дослідників, в образі Жанни д'Арк відчувається подвійність: Шекспір повинен був підкоритися переконанням глядачів, але водночас він побачив в її образі риси національної героїні [8, с. 40].

Драматург не міг не бачити її такою, якою вона була у свідомості англійського народу, що впродовж цілого століття воював проти Франції, такою, якою змальовували її англійські хроніки, що були для нього підставовим матеріалом для створення п'єс на історичну тематику. Протилежні оцінки Жанни д'Арк визначалися інтересами ворогуючих сторін. Наприклад, для більшості глядачів у сцені наприкінці п'єси, коли Жанна готова віддати демонам свої кров, тіло і душу аби лишень Франція перемогла, був закладений осуд чаклунки, якій не зможе допомогти навіть пекло. Для інших, навпаки, героїчна рішучість Орлеанської діви у цій сцені, її безстрашність, готовність усім пожертвувати заради порятунку Франції, могли викликати співчуття.

Окрім того, у п'єсі В. Шекспіра англійський полководець Тальбот і Жанна д'Арк протиставлені одне одному як два різні втілення войовничості і героїзму. І якщо драматург позбавив французьку героїню тих достоїнств, які забезпечили їй безсмертя, він наділив ними Тальбота. Тим не менше, автор не відмовляє Жанні ні в хоробрості, ні у кмітливості, ні в здатності очолювати війська. Вона фанатично віддана своїй батьківщині, заради якої готова пожертвувати власною душею, а своїм патріотизмом вміє запалити інших. Та все ж, інтерпретація образу Жанни д'Арк В. Шекспіром викликала своєрідну хвилю обурення наступних поколінь літераторів.

Цікавим і неординарним щодо трактування образу Жанни д'Арк в літературі є, на наш погляд, XVIII ст., яке збагатило європейську літературу такими шедеврами, як бурлескно-сатирична поема Вольтера «Орлеанська діва» і героїчна поема Роберта Сауті «Жанна д'Арк».

Поема Вольтера «Орлеанська діва» (1755) [19] була задумана автором як пародія на поему письменника XVII ст. Жана Шаплена, в якій героїчний подвиг Жанни д'Арк зображувався як подвиг релігійної віри, а сама Жанна виступала наслідком божественного провидіння. В «Орлеанській діві» Вольтера головна героїня постає по-селянськи неотесаною, безмежно наївною. Її світогляд традиційний: вона щиро вірить у свою патріотичну місію і готова на самопожертву заради блага батьківщини. Введені у поему численні непристойності і фривольні сцени зваблення Жанни помітно приземлюють її образ і позбавляють його героїчних рис та ореолу святості. Образ Жанни стає травестійним

втіленням епічного героя, яким автор вводить у поему тему пародіювання військових ідеалів. Проте, основною метою Вольтера, очевидно, було не висміювання історичної Жанни д'Арк, а розвінчання релігійної легенди про святу спасительку Франції, оскільки він сам писав у «Досвіді про мораль», що історична Жанна д'Арк – це «мужня дівчина, яку інквізитори і вчені у своїй боягузливій жорстокості привели на вогнище» [цит. за: 11, с. XXX].

Поема Вольтера мала відчутний резонанс – відразу ж після своєї появи вона була внесена до «Індексу заборонених книг», а більшість критиків та вчених засуджували Вольтера за негідне ставлення до національної героїні Франції. Свою реабілітацію Орлеанська діва знайшла, як не дивно, в Англії, в особі романтика-лейкіста Роберта Сауті, який прославив її в епічній поемі «Жанна д'Арк» (1796) [17], трактуючи Вольтера «зрадником батьківщини».

Більшість дослідників переконана, що поема англійського романтика була написана як полемічний виклик вольтерівській поемі. Відповідаючи на «Орлеанську діву» Вольтера, Р. Сауті прагнув ідеалізувати французьку героїню. Його Жанна – абсолютний виняток, особа, яка насамперед є пророком, визволителем і мученицею, а вирішальною ознакою її унікальності, про яку автор постійно нагадує читачеві упродовж усієї поеми, є її жіночість.

Жанна – беззаперечний центральний образ поеми, яка переважно виступає не лише вільним лицарем-мандрівником чи рятівником, а воєначальником, який веде своє військо у бій і бере активну участь у військовій справі. Несучи не лише своє знамено, яке, як знаємо з історії, було зброєю реальної Жанни д'Арк на полі бою, Жанна Р. Сауті володіє багатьма видами зброї, включаючи меч, спис і арбалет, і активно використовує їх для знищення ворога. З усіх жіночих образів поетів романтиків Жанна д'Арк Роберта Сауті – найцілеспрямованіший воїн і найвідданіший захисник народу.

У поемі «Жанна д'Арк» англійський романтик доволі реалістично зображує жакіття війни, детально описуючи рани, каліцтва, смерть воїнів; навіть сама героїня двічі поранена в шию. Через увесь текст проходить думка, що Жанна виступає не лише проти англійського ворога-загарбника, а проти війни взагалі, а основний ефект поеми полягає в тому, щоб «підкреслити пафос війни і засудити хибну славу героїчних діянь» [1, р. 30].

Окрім Р. Сауті, свою романтичну трагедію «Орлеанська діва» (1801) [13] як гнівний протест проти спаплюження французької героїні написав і німецький просвітник Фрідріх Шиллер. У ній автор загалом слідує історичному плину подій, хоча і вніс деякі зміни та доповнення:

вигаданою особою є англійський полководець Ліонель, в якого закохується Йоганна; повністю змінений кінець історії Жанни д'Арк, яка у трагедії Ф. Шиллера гине на ратному полі. Якраз починаючи зі сцени зустрічі Йоганни з ворожим полководцем Ліонелем, зовнішній конфлікт (війна між Англією і Францією) доповнюється ще й внутрішнім конфліктом. В душі Йоганни відбувається боротьба між обов'язком перед батьківщиною і прагненням особистого щастя. Йоганна стоїть перед вибором. Маємо тут, безперечно, канонічне втілення головного конфлікту трагедії класицизму – конфлікт між моральними прагненнями людини і її чуттєвою природою. Йоганна переборює свої почуття. Вона перемагає себе, кінець трагедії є апофеозом героїні, яка зуміла перебороти почуття і виконати свій обов'язок перед Батьківщиною і народом.

Головне в образі Йоганни у Ф. Шиллера – це героїзм селянської дівчини, яка несамовито любить рідну країну, мужня і безстрашна у битві і готова пожертвувати особистим щастям для блага батьківщини. Задля виконання свого патріотичного обов'язку Йоганна відмовляється від заміжжя, покидає любі їй серцю отари і долини, стає на чолі занепалих духом французьких військ – веде їх від однієї перемоги до іншої. Жанна д'Арк – ідеал Ф. Шиллера його класичної епохи не тому, що проміняла на меч свій пастуший посох, а тому, що вона є прикладом абсолютно «моральної», «розумної» істоти, яка перемогла свою залежність від «чуттєвого світу» [2, р. 69]. Лише таке створіння і володіє єдино справжньою, на думку Ф. Шиллера, «внутрішньою ідеальною свободою».

Отже, у п'єсі-хроніці В. Шекспіра «Генріх VI» знаходимо перенесення рис героїчного з національної героїні Франції на рядового воїна Англії, що пояснюється національною приналежністю автора п'єси; бурлескно-сатирична поема Вольтера «Орлеанська діва», в якій бачимо нівелювання героїчного в образі Жанни д'Арк, висміює тогочасний суспільний лад, але аж ніяк не саму героїню; а романтична трагедія Ф. Шиллера та поема романтика Роберта Сауті, що мали своїм завданням реабілітувати образ французької національної героїні, вийшли дещо зромантизованими, героїчне у них подається як найвища форма самоствердження людини.

Наприкінці XIX – початку XX ст. особливістю прочитання традиційних образів історичного походження стало прагнення авторів з'ясувати, який психологічний феномен прихований за тим чи іншим конкретним образом, за конкретним героїчним вчинком, що саме спонукало історичну особу до його здійснення. Стосовно образу Жанни д'Арк, етапними і показовими є твори, зокрема, Бернарда Шоу, Шарля Пегі,

Поля Клоделя, Бертольда Брехта, Моріса Метерлінка, Лесі Українки, Юрія Клена, в яких на передній план виступає «психологізація» героїчного вчинку, завуальовані роздуми авторів про мотивацію, спонукання та прагнення до подвигу на відміну від творів попередніх епох, де сам героїчний вчинок відображався, власне, як факт.

Звертаючись до образу французької національної героїні, автори кінця XIX – першої половини XX ст. вбачали у цьому традиційному матеріалі насамперед джерело філософських роздумів про найактуальніші явища своєї епохи. Має рацію А. Мінакова, стверджуючи, що «популярність» певних традиційних образів та сюжетів в ту чи іншу епоху обумовлюється її духовними потребами, коли закладені у відповідному традиційному сюжетно-образному матеріалі проблеми (деколи несподівано) здобувають особливу соціальну активність» [10, с. 105].

Варто зазначити, що наприкінці XIX – на початку XX ст. відбуваються вагомі зрушення саме у європейській драматургії. Це пов'язане, перш за все, з наполегливими спробами драматургів привести європейське театральне мистецтво у відповідність із новим історичним часом. Драматургію цього періоду сучасники називали «новою драмою», підкреслюючи радикальний характер змін, що в ній відбулися. «Нова драма» з'явилася у час панування «добре зроблених», проте далеких від життя п'єс, і з самого початку намагалася привернути увагу до її найактуальніших проблем.

У полеміці зі своїми попередниками відомі драматурги (не лише практики, а й теоретики театру), Бернард Шоу та Бертольд Брехт створюють п'єси, присвячені французькій національній героїні.

Образ французької національної героїні Б. Шоу створив у полеміці зі своїми попередниками, особливо із Ф. Шиллером, якому дорікав у відході від історичної правди та надмірній романтизації героїні. «Свята Йоанна» (1923) [16] – хроніка в шести частинах з епілогом змальовує образ простої селянської дівчини, яка під час Столітньої війни очолила героїчну боротьбу французького народу з англійськими загарбниками. Усі свої симпатії Б. Шоу віддає героїні визвольного руху. Руйнуючи релігійну концепцію поступування Жанни, Б. Шоу раціоналістично пояснює зафіксовані літописцями головні «дива» французької героїні. Позбавивши їх містики, автор пояснює «таємничі голоси», наказами яких вона керувалася, самонавіюванням, силою уяви, що підживлювалася релігійністю цієї епохи.

П'єса Бертольда Брехта «Свята Йоанна з різниці» (1931) [3] мала з'явитися на сцені саме в честь 500-річчя святої Жанни, ніби продовжуючи п'єсу Б. Шоу, героїня якої в епілозі запитує: «Чи повстати мені з

мертвих і повернутися до вас живою людиною?»). Брехтівська героїня ніби втілює те, про що тільки думала у формі риторичного питання героїня Б. Шоу, – вона повертається у світ солдатом Армії порятунку, і тут повторюється те, що відбулося п'ятсот років тому. Для того, щоб привернути увагу читача до традиційного образу французької героїні, Б. Брехт використовує цитати із загальновідомої в Німеччині трагедії Ф. Шиллера «Орлеанська діва». Доля Брехтівської Йоанни Дарк у цій п'єсі складається і «за Шиллером», і зовсім «не за Шиллером». Зовні усе нагадує історію шиллерівської героїні: Йоанна виступає на боці пригноблених, здобуває перемоги і, помираючи, канонізується, зводиться в сан святої. Але насправді її перемоги виявляються химерними, і у свій смертний час вона усвідомлює, що уся її діяльність була спрямована на хибний шлях, була корисною не пригнобленим, а гнобителям.

Крім того, важливим фактором звернення до традиційних образів є суперечливість перехідних періодів в історії та культурі народів. Таким перехідним періодом для європейських народів став злам XIX–XX ст., духовна атмосфера якого характеризувалася глибокою світоглядною кризою, спричиненою загальним почуттям втрати цілісного світовідчуття, руйнуванням моральних основ особистості і суспільства. Однією з визначальних рис літературного процесу, що відбувався на межі XIX–XX століть, є відродження і розвиток літератури з християнськими тенденціями, естетичною та світоглядною цілісністю, тяжінням до позитивних векторів у своєму розвитку.

Серед представників французької літератури цього періоду до образу Жанни д'Арк у своїх творах звернулися два драматурги – Шарль Пегі та Поль Клодель. У «Містерії про милосердя Жанни д'Арк» (1910) [12] Ш. Пегі відбувається конфлікт людини з людиною, глибоко і щиро віруючої людини з людиною, яка сліпо підпорядковується догмам церкви. Фінал містерії, в якому Жанна звертає свій погляд в бік Орлеану, визначає її майбутній подвиг сповнений самопожертви. Зіштовхуючи у своєму творі не вчинки, а переконання, драматург прагне досягнути і розгадати не що інше, як мотиви подвигу Жанни. Саме тому для фіналу він вибирає той момент, коли вона усвідомлено приймає не смирення, а боротьбу.

П. Клодель звернувся до образу Жанни д'Арк у драматичній ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі» (1934) [5], що поєднує риси містерії, страстей та народних майданних постановок. Події в ораторії розгортаються у хронологічно зворотному порядку. Прив'язана до стовпа Жанна чує вигуки юрби, яка зібралася подивитися на спалення «відьми», відтворює у думках засідання церковного суду, що виніс їй вирок, пригадає коронацію в Реймсі, радість народу з приводу перемоги над

англійцями і навіть далекі епізоди свого дитинства. Після кожного нового епізоду спогадів повертається страшна реальність – прив'язана до стовпа Жанна очікує на страту. В ораторії поєднуються трагедійне і фарсове, історичне і сучасне. А за словами самого П. Клоделя, «вершина життя Жанни д'Арк – смерть, вогнище в Руані. З цієї вершини у драмі <...> вона оглядає увесь ланцюжок подій, що привів її сюди» [5, с. 7].

Ще одним, не менш вагомим чинником звернення до образу французької національної героїні в європейській літературі першої половини ХХ ст. стала Друга світова війна, коли-то європейські народи в очікуванні визволення від фашистської навали мимоволі пригадували події Столітньої війни і, зокрема, той подвиг, який здійснила Жанна д'Арк задля звільнення своєї країни від іноземних загарбників. Цей фактор став вагомим для лауреата Нобелівської премії 1911 р., бельгійського драматурга Моріса Метерлінка у завершальний період його творчості; емігрувавши до США із окупованої фашистами Франції, він творить п'єсу «Жанна д'Арк» (1940) [9], яка разом із іншими п'єсами М. Метерлінка була підтвердженням ідейно-художніх відкриттів драматурга, зокрема таких, як відтворення трагізму життя, багатоплановість образів, передача «стану» персонажів засобами перифрази, натяку, паузи, жесту.

Наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. у зв'язку із культурно-історичними умовами, які склалися в Україні, відбувається гармонійне входження з подальшою адаптацією в українську літературу традиційного образу французької національної героїні. Це явище було насамперед пов'язане із тим фактором, що Жанна д'Арк є символом патріотизму, національного духу, героїзму, що є репрезентацією буття національної культури. Р. Комаров у своїй статті «Національний героїзм як предмет української філософської думки: проблема осмислення в поетичному тексті» зазначає: «український героїзм – чинник відповідної ідентичності, тому розуміння його природи розкриває змістовний і ціннісний аспект української національної культури, формує її антропологічний ідеал, ідентифікація з яким і є процесом національної ідентифікації» [7, с. 64]. Тому не дивно, що саме в той історичний час, коли Україні потрібен був герой на кшталт Жанни д'Арк, до цього вже традиційного образу європейської літератури звернулися українські літературні діячі.

Твори про Жанну д'Арк (поетичні чи прозові), які вийшли з-під пера українських літераторів цього періоду, ніби пронизані лейтмотивом очікування такого героя, на кшталт французької героїні, для українського народу. У своїй поемі «Жанна д'Арк» (1936) [6] український поет німецького походження Юрій Клен власне прямим текстом закли-

кає Орлеанську діву прийти і підняти Україну з колін. У поезії «Віче» (1901) [18] Лесі Українки за допомогою ретроспекції перед читачем постає здавалося б проста дитяча гра на руїнах замку, в якій авторка ототожнює себе із Жанною д'Арк, однак у вірші чітко прочитується туга поетеси за славним героїчним минулим. Обоє поетів відкрито жалкують про те, що наша земля ще не має такого героя. Прозові твори української літератури, присвячені національній героїні Франції, а саме історичні оповідання Марії Загірньої «За рідний край» (1893) [20] та Любомира Селянського «Орлеанська дівчина» (1912) [14] так само, як і поетичні твори, пронизані мотивом національного героя, який рятує свою батьківщину від іноземних загарбників і є беззаперечним патріотом рідного краю.

У цих творах сам образ Жанны д'Арк і її фабула зазнають певної «націоналізації» (термін М. Грушевського). Таким чином, образ славної доньки французького народу гармонійно увійшов та адаптувався в українському красному письменстві кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., будучи безпосередньо пов'язаним із героїчними мотивами української літератури того часу і презентував собою у цій літературі тип героя-пробуджувача, який веде свій народ до визволення з-під ярма та до національного розвитку.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що саме героїчний імпульс часто поєднує у собі (парадоксальним чином, а разом з тим і закономірно) свавільне самоствердження людини з її бажанням служити суспільству і людству. Героїка, беззаперечно, є доцільною також у тих випадках, коли вона знаменує захист людиною власної гідності при обставинах, у котрих зневажається її право на незалежність і свободу. І якраз тому, що напружено-кризові, екстремальні ситуації, які спонукають людей до героїчно-жертвених звершень, виникають упродовж усієї багатовікової історії, героїчне завжди знаходить своє втілення в художній творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Addison C. The Maiden of the Battlefield: War and Estrangement in Southey's Joan of Arc. *Romanticism on the Net*. Université de Montréal. Numéro 32-33, novembre 2003, février 2004. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/009262ar> (дата звернення: 20.02.2018).
2. Astell Ann W. Schiller's Johanna: Civilization, Art, and the Scapegoat. *Joan of Arc and sacrificial authorship*. Notre Dame, IN : Notre Dame UP, 2003. P. 47–76.
3. Brecht B. Die heilige Johanna der Schlachthöfe. – Berlin : Suhrkamp Verlag, 1962. 148 S.
4. Червинская О. В. Функциональная специфика творческого восприятия исторической личности (Жанна д'Арк в современной общеевропейской и французской литературной традиции). *Питання літературознавства* : наук. зб. Чернівці : Рута, 1995. Вип. 2. С. 145–159.
5. Claudel P. Jeanne d'Arc au bûcher : oratorio dramatique en XI scènes ; [texte de M. Paul Claudel ; musique de M. Arthur Honegger]. Paris : Gallimard, 1939. 102 p.
6. Клен Юрій. Жанна д'Арк. *Юрій Клен. Вибране*. Київ : «Дніпро», 1991. С. 41–47.
7. Комаров Р. Національний героїзм як предмет української філософської думки: проблема осмислення в



- поетичному тексті. *Наукові записки*. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 49. Теорія та історія культури. С. 63–67.
8. Комарова В. П. Личность и государство в исторических драмах Шекспира. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1977. 224 с.
9. Maeterlinck Maurice. *Jeanne d'Arc*. Monaco : Éditions du Rocher, 1940. 142 p.
10. Минакова А. М. Образы вечные и мировые: Сущность и функционирование. *Вечные темы и образы в советской литературе* : межвуз. сб. науч. трудов. Грозный : ЧИГУ, 1989. С. 10–22.
11. Мокульський С. Вольтер і Орлеанська дівка. *Вольтер. Орлеанська дівка*. Поема / пер. М. Рильського. Київ; Харків : Держлітвидав, 1937. С. VII–LIX.
12. Péguy Ch. *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Paris : Gallimard, 1921. 206 p.
13. Schiller F. *Die Jungfrau von Orleans*. *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden*. München : Carl Hanser Verlag, 1966. Band III. S. 361–467.
14. Селянський Л. Орлеанська дівчина. Львів, 1912. 46 с.
15. Shakespeare William. *Henry the Sixth*. URL : <http://shakespeare.mit.edu/1henryvi/full.html>
16. Shaw G. B. *Saint Joan : a chronicle play in six scenes and an epilogue*. Baltimore-Maryland : Penguin Books, 2001. 192 p.
17. Southey R. *Joan of Arc*. *Robert Southey. The Complete Poetical Works of Robert Southey*. New York, 1848. P. 9–85.
18. Українка Леся. Віче. *Збір. творів : у 12 т*. Київ : Наук. думка, 1975. Т. 1. С. 187–189.
19. Voltaire. *La Pucelle d'Orléans* : Poème, divisé en vingt chants avec des Notes. Geneve : Éditions du Cramer, 1762. 360 p.
20. Загірня М. За рідний край. Київ : Видання Т-ва «Тросвіта», 1908. 46 с.

## REFERENCES

- Addison, C. (2004), “The Maiden of the Battlefield: War and Estrangement in Southey’s Joan of Arc”, *Romanticism on the Net*, Numéro 32-33, novembre 2003, février 2004, Université de Montréal, available at: <http://id.erudit.org/iderudit/009262ar> (in English).
- Astell, Ann W. (2003), “Schiller’s Johanna: Civilization, Art, and the Scapegoat”, *Joan of Arc and sacrificial authorship*, Notre Dame, IN : Notre Dame UP, pp. 47-76. (in English).
- Brecht Bertolt (1962), *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 148 p. (in German).
- Chervinskaya, O. (1995), “Functional specificity of the fictive perception of historical person (Joan of Arc in the modern European and French literary tradition)” [“Funktionalnaya specifikka tvorcheskogo vospriyatiya istoricheskoy lichnosti (Zhanna d’Ark v sovremennoy obshcheevropejskoy i francuzskoj literaturnoj tradicii)”], *Pytannya literaturoznavstva*, Issue 2, Ruta, Chemivci, pp. 145-159. (in Russian).
- Claudél, P. (1939), *Jeanne d’Arc au bûcher*. Oratorio dramatique en XI scènes (texte de M. Paul Claudél ; musique de M. Arthur Honegger), Gallimard, Paris, 102 p. (in French).
- Klen, Yu. (1991), *Joan of Arc, Selected works* [Zhanna d’Ark, Vybrane], Yuriy Klen., Dnipro, Kyiv, pp. 41-47. (in Ukrainian).
- Komarov, R. (2006), “National heroism as the subject of Ukrainian philosophical meanings: the problem of perception into the poetic text” [“Nacionalnyi geroyizm yak predmet ukraiynskoyi filosofskoyi dumky: problema osmyslennya v poetychnomu teksti”], *Naukovi zapysky*, Natsionalnyi universytet “Kyievo-Mohylianska akademiiia”, Vol. 49: Theory and history of culture, Kyiv, pp. 63-67. (in Ukrainian).
- Komarova, V. (1977), *Person and State in the historical dramas by Shakespeare* [Lichnost i gosudarstvo v istoricheskikh dramah Shkspira], Leningrad, 224 p. (in Russian).
- Maeterlinck, M. (1940), *Jeanne d’Arc*, Éditions du Rocher, Monaco, 142 p. (in French)
- Minakova, A. (1989), “Eternal and World Images: Essence and Functioning” [“Obrazy vechnye i mirovyie: Sushchnost i funkcionirovanie”], *Vechnye темы i obrazy v sovetskoj literature*, Groznyj, pp. 10-22. (in Russian).
- Mokulskij, S. (1937), “Voltaire and The Made of Orleans”, *Voltaire. The Made of Orleans. The poem*, trans. into Ukrainian by M. Rylskij, [“Voltaire i Orleanska diva”, Volter. Orleanska diva. Poema, per. M. Rylskoho], Derzhlitvydav, Kyiv and Kharkiv, pp. VII-LIX. (in Ukrainian).
- Péguy, Ch. (1921), *Le mystère de la charité de Jeanne d’Arc*, Gallimard, Paris, 206 p. (in French).

13. Schiller, F. (1966), *Die Jungfrau von Orleans*, Werke in drei Bänden, Band III, Carl Hanser Verlag, München, pp. 361-467. (in German).
14. Selyanskyj, L. (1912), *Maid of Orleans [Orleanska divchyna]*, Lviv, 46 p. (in Ukrainian).
15. Shakespeare, W. (1592), *Henry the Sixth*, available at: <http://shakespeare.mit.edu/1henryvi/full.html> (in English).
16. Shaw, G.B. (2001), *Saint Joan, A chronicle play in six scenes and an epilogue*, Penguin Books, Baltimore-Maryland, 192 p. (in English).
17. Southey, R. (1848), "Joan of Arc", *The Complete Poetical Works of Robert Southey*, New York, pp. 9-85. (in English).
18. Ukrainka, L. (1975), Popular Assembly, *Collected works in 12 vol.* Vol. 1, [Viche, Zibr. tvoriv u 12 t. T. 1], Naukova dumka, Kyiv, pp. 187-189. (in Ukrainian).
19. Voltaire. (1762), *La Pucelle d'Orléans*. Poème, divisé en vingt chants avec des notes, Éditions du Cramer, Geneve, 360 p. (in French).
20. Zagimia, M. (1908), *For Native Land [Za ridnyj kraj]*, Prosvita, Kyiv, 46 p. (in Ukrainian).

## ТЕКСТ ЯК ТАНЕЦЬ У КАПРИЧЧО «ПРИНЦЕСА БРАМБІЛА» Е. Т. А. ГОФМАНА

Юлія Нетлюх

Аспірант,  
Кафедра німецької філології,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: julia.dance.1993@gmail.com

UDC: 811.112.2'38:793.3]:821.112.2Hoffmann7PrincessBrambilla

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена аналізу каприччо «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla», 1820) видатного німецького письменника-романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана як переконливого прикладу інтермедіальної поетики. Метою є проаналізувати роль зображеного танцю в концепції даного твору, в якому мистецтво і життя постають як такі, що пронизують і підсилюють одне одного. **Дослідницька методика.** У студії використано феноменологічний та герменевтичний підходи до розуміння літературного твору, метод ретельного прочитання, який дозволив виокремити авторську концепцію, втілену у виборі головних героїв, у жанрових характеристиках, у способі нарації, в оригінальній композиційній структурі каприччо, в інтертекстуальних зв'язках. Мистецтвознавчий аспект розкривається із залученням інтермедіальної методики. **Результати.** У статті проаналізовано роль зображеного танцю в концепції каприччо. Встановлено, що текст налаштований на особливу оптику сприйняття зображених героїв в атмосфері карнавалу. Тож оповідання отримує свій ритм і внутрішню напругу від мультиперспективності своїх персонажів. Головна ідея «Принцеси Брамбіли» полягає у постійному мерехтливому русі поміж різними полюсами, що підтримується концепцією сміху й увиразнюється метафорою танцю. Динамізм гофманівського зображення повноцінно втілено в описі танцю. Особливу увагу звернено на лексику тематичного поля «танцювати», лексичні одиниці, а також синтаксичні конструкції для візуалізації ритму танцю, який надає висловам власної динаміки.

Подібне зображення дає змогу вважати його дослівною передачею руху, а сам текст – танцем. **Наукова новизна.** Тема, запропонована для дослідження каприччо «Принцеса Брамбіла», становить цілком неохоплений дослідницьким інтересом матеріал. Ця літературознавча лакуна залишається однією з найменш досліджуваних та становить актуальний дослідницький матеріал з огляду на особливий вектор проблематики. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для поглибленого вивчення творчості Ернста Теодора Амадея Гофмана. Наукові результати дослідження можуть стати основою для написання курсових і дипломних робіт.

**Ключові слова:** естетика Е.-Т.-А. Гофмана, танець, танець як категорія руху, мова танцю, ритм, візуалізація ритму танцю.

## ABSTRACT

**Yulia Netliukh. Text as a dance in E. T. A. Hoffmann's capriccio «Princess Brambilla».**

**Aim.** The article deals with the analysis of a capriccio «Princess Brambilla» by a famous German romanticist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann as a convincing example of intermedial poetics. The aim of this study is to investigate the role of a described dance in the concept of the above-mentioned work where art and life are shown as the ones that reinforce and penetrate into each other. **Methods.** Research methodology embraces phenomenological and hermeneutical approaches to the understanding of a literary work, the careful reading technique which enabled to single out the author's concept expressed in the choice of main characters, genre characteristics, type of narration, original compositional structure of a capriccio, intertextual relations. The artistic aspect is revealed through intermedial methodology. **Results.** The role of a described dance in the concept of a capriccio has been analyzed. It has been explored that the text aims at special perception optics of described characters in carnival atmosphere. Thus, the novella receives its rhythm and inner tension from multiperspectivity of its characters. The main idea of «Princess Brambilla» consists in constant twinkling movement between different poles supported by the concept of laugh and expressed by dance metaphor. The dynamism of Hoffmann's depiction is fully shown in dance description. Special attention is paid to lexis of the thematic field «to dance», lexical units as well as syntactic constructions for dance rhythm visualization which makes expressions dynamic. Such description enables us to consider it as a literal movement depiction and the text itself as a dance. **Scientific novelty.** The material proposed for the research of a capriccio «Princess Brambilla» by E. T. A. Hoffmann has been completely out of researchers' focus of attention. This literary gap remains one of the least studied ones and therefore constitutes the relevant research material due to the special vector of problematics. **The practical significance.** The article can be used for further research of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's literary career. The results of the research can be used for writing term papers and theses.

**Key words:** E. T. A. Hoffmann's aesthetics, dance, dance as movement category, dance language, rhythm, dance rhythm visualization.

Як категорія руху танець особливо важливий для художньої манери митця-романтика та його естетики. Е.-Т.-А. Гофман, який, як відомо, займався не лише літературною діяльністю, але й був музикантом і композитором, художником-декоратором і майстром графічного малюнку, розвинув у своїй творчості ідеї Фрідріха Шлегеля і Новаліса, зокрема вчення про універсальність мистецтва, концепції синтезу мистецтв і романтичної іронії. На цьому ґрунті він не лише створив свою власну естетичну концепцію, але й знайшов відповідний метод її творчої реалізації. 3

метою унаочнення своїх літературних поглядів Е.-Т.-А. Гофман звернувся до нових мистецьких засобів, зокрема до танцю.

Дослідження ролі різних видів мистецтва в літературній творчості Гофмана є важливою складовою сучасної гофманіани. Особливу увагу літературознавці звертають на вплив музики й образотворчого мистецтва на художню манеру письменника. Функціональності танцю у творах письменника досі приділялося небагато уваги (часткове висвітлення ця тема знаходить у праці В. Екеля [див.: 4]). У вітчизняному літературознавстві ще не досліджувався ані інтерес Гофмана до танцю, ані художні засоби його вираження. Цим зумовлена актуальність даного дослідження, як і необхідністю поглибленого прочитання одного з найкращих творів німецького автора – каприччо «Принцеса Брамбіла».

Е.-Т.-А. Гофману була властива установка на синтез видів мистецтва, суміжних з літературою. Намагаючись утілити в слові зорово-звуківі враження, митець використовував засоби художнього зображення, притаманні живопису й музиці. Аналогії з іншими видами мистецтва визначали ритмічну побудову, образний ряд, композиційне членування, жанровий репертуар його художніх творів.

У творчій спадщині Гофмана особливе місце належить каприччо «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla», 1820). Поштовхом для створення цього твору, як пише про це сам автор у передмові, слугували 24 гравюри французького художника Жака Калло, колекцію яких він отримав у подарунок у день свого народження 24 січня 1820 року від одного з «серапіонових братів» – відомого берлінського лікаря Корефа. А вже в наступному році казка-каприччо була надрукована.

«Принцеса Брамбіла» – один із найглибших і найскладніших творів письменника, тож його побоювання стосовно сприйняття твору були не даремні (в одному з листів до Адольфа Вагнера від 1 травня 1820 року він називає своє каприччо «божевільним», розуміючи, що «недосконалість людського життя» може завадити йому презентувати «досконалий» твір). Невигадлива історія про те, як швачка Джачинта й актор Джильо Фава спершу втратили, а потім знову знайшли один одного, окреслює лише контури складного сюжету. Насправді, фабула «Принцеси Брамбіли» заплутана, сповнена неочікуваних подій і перетворень; її рух розбивається вставними фрагментами і глибокими роздумами про театральне мистецтво, про природу сміху, про складність людської свідомості, про істинне й вигадане. Різні оповідні комплекси арабескно поєднуються одні з одними. Твір надзвичайно цікавий своїм сюжетом і структурою: він є конгломератом багатьох ідей і мотивів письменника, а також містить у

собі посилання на інші його відомі твори. Примітно, що саме танцю відведена ключова роль у становленні головного героя й у пошуку його власного «я».

Як стверджує В. Екель, немає такого іншого твору Гофмана, в якому б настільки виразно відчувався інспірований музикою динамізм, як у «Принцесі Брамбілі». Зміна перспектив і сюжетних рівнів розгортаються тут із таким темпом і віртуозністю, що читачеві надзвичайно складно зорієнтуватися у зображених подіях [4, с. 211]. Ускладнена структура й неочікувані повороти сюжету твору пояснюються передусім жанром каприччо. Термін «каприччо» був запроваджений у XVI ст. в Італії. Там його використовували для позначення варіацій жаргівливого характеру на музичну тему з несподіваними ритмічними та гармонічними стрибками, які вимагали від виконавця поєднання найвищого рівня майстерності з неабияким задоволенням від гри, тобто для бравурної п'єси чи блискуче зіграного епізоду. У подібному значенні цей термін застосовували і для творів образотворчого мистецтва. Доволі швидко каприччо почали вживати й у літературі. Його можна порівняти з лабіринтом, який має ідеальний центр, з якого в усі сторони відходять стежки. Людина, яка заблукала в цьому лабіринті, може суттєво віддалитися від центру, проте ці шляхи цілком несподівано знову можуть привести її до центру. У цьому можна вбачати суть каприччо. Відхилення, які на перший погляд не мають нічого спільного з центром, зрештою вказують саме на нього. У творі Гофмана ці відхилення існують у формі вставних історій, які на перший погляд начебто не мають нічого спільного з основною розповіддю, та поступово з'ясовується, що це не так (наприклад, історія про короля Офіоха та королеву Ліріс). Крім того, повість насичена фрагментами-роздумами на філософські, соціальні, історичні та мистецькі теми. Подібно до того, як у музичному каприччо один мотив змінює інший, у «Принцесі Брамбілі» можна прослідкувати стрибкоподібний розвиток подій. Фігури-двійники і несподівані ігрові моменти схожі до змін музичної теми, раптових модуляцій і багатства ідей музичного каприччо. Одна оповідна перспектива несподівано змінюється іншою [10, с. 424]. Автор наче застерігає читача не дивуватися надто стрімким і дивним для його сприйняття подіям у творі і не шукати в ньому надто скрупульозної логіки подій. Подекуди він навіть безпосередньо у тексті дає читачу підказки для розуміння свого твору: «...ebensowenig, <...> die „Prinzessin Brambilla“ ein Buch ist für Leute, die alles gern ernst und wichtig nehmen...» [5, с. 601]; «...alles, was wir treiben, und was hier getrieben wird, nicht war, sondern ein durchaus erlogenes Capriccio ist...» [5, с. 712].

«Принцеса Брамбіла» побудована за зразком *Commedia dell'arte*, якій приписують «структурно-творчу функцію» всієї повісті [7, с. 240]. Тобто, модель *Commedia dell'arte* організує всю оповідну структуру твору, адже Гофман створив своєю казкою «нарративну копію» останньої. Не прагнучи до відображення дійсності, *Commedia dell'arte* відзначається своїм власним *закритим* світом. На основі конвенцій у ній розгортається доволі вільна гра, проте вона оперує також сильними стилізаціями. За цього *Commedia dell'arte* працює з варіаціями відомих подієвих схем і сцен чи не в музичний спосіб і може містити поезію фантастичного. Своєю моделлю і формою вона прагне викликати насолоду, тобто її абсолютною метою є мистецтво.

Тож «Принцеса Брамбіла», за В. Екелем, є переконливим прикладом «оповіді з духу музики» [4, с. 212], яка водночас є іронічною, бо майстерно поєднує і розвиває паралельно різні точки зору, так і не знімаючи їхнього конфлікту. Суперечність між звичайним і фантастичним тут суттєво розряджається завдяки тому, що головні протагоністи повісті, закохана пара, завдяки природі своєї діяльності (актор і модистка) пов'язані з мистецтвом. Тим самим вони приналежні до обох сфер.

Фантастичні образи протагоністів набувають певної реальності у відношенні один до одного в атмосфері карнавалу. Мотив карнавалу відіграє важливу роль – він допомагає змінювати ієрархічну структуру й усувати межу між акторами й глядачами. Карнавал – це вистава без рампи, без поляризації учасників на акторів і глядачів. Усі беруть у ньому активну участь, кожен є дійовою особою: «У карнавалі саме життя грає, розігруючи – без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без усілякої художньо-театральної специфіки – іншу вільну форму свого втілення, своє відродження й оновлення на кращих началах. Реальна форма життя є тут одночасно й її відродженою ідеальною формою», – пояснював Михайло Бахтін [1, с. 48]. Під час карнавалу всі одягають карнавальні костюми і тим самим, фактично, приміряють на себе інші соціальні ролі, реальне при цьому сприймається як фікція, а фікція – як реальність [4, с. 214]. Карнавал по-своєму змінює реальність, змінює людей. Його учасники приховують обличчя під масками, знають, що їх ніхто не впізнає й не осудить, тож вони показують своє істинне «я», стають тими, ким завжди хотіли бути. Проте карнавал, на думку А. Ботнікової, – це й метафоричний образ, який вміщує в собі різні смисли. У ньому символічно закріплені поняття про життя, у барвистій метушні якого заховані під масками люди часом втрачають, часом знаходять одне одного. У ширшому розумінні карнавал – це гра, яка підміняє життя і на деякий час стає ним. Вона виступає в ролі оновлюючого начала буття, пов'язаного із первісною народною

сміховою культурою. У «Принцесі Брамбілі» карнавал виступає тим самим як «виділений час» (В. Екель), в якому дійсність теж підпорядковується вимогам фантазії.

Тож повість набуває свого ритму і своєї внутрішньої напруги із того, що кожен із протагоністів наділений більш, аніж однією перспективою, чи то поетично-п'яною, чи прозаїчно-тверезою, поміж якими вони коливаються. Це коливання особливо проявляється в Джильо, із позиції переживань якого здебільшого оповідаються події. Фази чуттєвого загострення, під час яких він маскує себе й, одягнувши окуляри, зливається з карнавальним потоком, прагнучи знайти «фантастичний образ у світлому справжньому житті», контрапунктно змінюються фазами отверезіння, коли він усвідомлює, що потрапив під чари Челіонатті, і з каяттям намагається повернутися до Джачинти.

Актор Джильо Фава вірить чуткам, начебто в місто прибула всесвітньовідома і надзвичайно вродлива принцеса Брамбіла з далекої Ефіопії, щоб знайти свого зниклого любого друга й нареченого, асирійського принца Корнельо К'яперрі. Він буквально марить нею, бачить її усюди і готовий заради неї на все. У своїй зухвалій зарозумілості він твердо вірить, що вона неодмінно належатиме йому, бо ж інакше й бути не може. Джильо настільки переповнюють емоції, що вони виллюються через край і знаходять свою матеріалізацію в танцювальних па (у шалених рухах тіла, від яких йому самому ставало страшно). Герой так одержимий своєю дамою серця, що, одягаючи карнавальний костюм, він починає відчувати в собі своє друге «я», сприймаючи його за того самого асирійського принца. Згодом він настільки «вживається в роль», що й справді стає ним. Вихор подій у внутрішньому пошуку Джильо розпалюється до такої межі, що ані читач, ані сам Джильо вже не розуміють, чи описані події відбуваються наяву, чи у збудженій уяві головного героя, а чи взагалі йому все це сниться.

Переходи з фантастичного в реальне і навпаки, постійні метаморфози, які здійснюються на очах у читача, втручаються у повсякденне життя і перетворюють його то у веселу, то у страшну фантазмагорію. Вони відображають складну динаміку і плутанину світу, відкритого для митця. Це світ, де втрачене реальне мірило речей, де людина й річ майже помінялися місцями, принаймні, не зрозуміло, що з них є важливішим. Фантастика виступає не лише як форма втечі від дійсності романтика у сферу мрії та чистої вигадки, але й як засіб проникнення у складність і заплутаність світу.

Чудесне ніби отримує звичайний сенс, не втрачаючи характеру чудесного: театр *Commedia dell'arte*, який поєднує фантазію і гумор, інтерпретується як сучасна форма містично-фантастичного джерела

мудрості, яке слугує людям засобом їхнього самопізнання. Тож і фантастика карнавальних подій в його контексті отримує отверезуюче тлумачення, бо у такий спосіб створюються можливості для пізнання, покликаючись на самого себе, що і використовують Джиліо і Джачинта. Тож фантастичне зводиться до реального, а реальне виявляється фантастичним. Наприкінці оповідь витає між реалістичним і фантастичним.

Врешті Джиліо усвідомлює, що принцеса Брамбіла, яку він шукав, є ніким іншим, як його подругою Джачинтою, возвеличеною коханням, звільненою завдяки цьому від сумнівів у самій собі. Натомість Джачинта розуміє, що омріяний нею принц К'яперрі є не ким іншим, як її другом Джиліо, звільненим досвідом карнавалу від марнославства і сконцентрованості на самому собі як трагічному акторі. Останній розуміє, що принц К'яперрі не є його конкурентом у завоюванні принцеси, натомість – це ідеальна можливість його самого. Принцеса Брамбіла ж є ідеальною можливістю Джачинти. «Це хіастична констеляція двох перехрещених пар двійників (Джачинта/Брамбіла, Джиліо / К'яперрі), яка на відміну від інших новел Гофмана уможливорює щасливий кінець, хоча подвійний мотив двійників імплікує подвійне *geminatio*, одну із повторювальних фігур риторики», – зауважує В. Екель [4, с. 218]. Музична організація капрично перегукується таким чином із відомою риторичною схемою, яка в цьому випадку визначає загальну структуру твору. Взаємно реалізуючи омріяні образи один одного, Джиліо і Джачинта знову сходяться після цілої низки пригод та розлучень. Тим самим капрично наближається до казки.

Хоча протагоністи повісті знаходять один одного тільки наприкінці, цей кінець зумовлений усім рухом, який передає текст, тобто принципово важливим є саме шлях. Мовиться про рух між двома полюсами: постійне зрівнювання між ідеалом і дійсністю. «Так само, як музичний твір не можна скоротити до заключного акорду, натомість слід сприймати його цілим, так і ідея «Принцеси Брамбіли» полягає саме в її наскрізному коливальному русі», – висновує В. Екель [4, с. 225]. Звільняючий сміх, який наприкінці опановує протагоністами, вже від початку притаманний іншим учасникам карнавалу. Тому його слід вважати наскрізним у повісті. У сценах карнавалу використано мотив самореалізованого руху, який слід розуміти як метафору самого тексту: йдеться про мотив танцю. На завершення третього, на початку четвертого і п'ятого розділів представлено опис двох невгамовних танців, в яких особливо відчутно захоплення Гофмана динамікою. Водночас вони містять міркування про взаємозв'язок руху й ідентичності. Їхнім безпосереднім тематичним контекстом є історія пізнання Джиліо, який в



обох випадках носить костюм *Commedia dell'arte*, щоб під захистом маски знайти принцесу Брамбілу. Коли він бачить свого двійника, який танцює з красунею, то ідентифікує себе з принцом і клянеться позбутися його, «затанцювавши його аж до смерті». Та його намір не вдається, бо від удару свого суперника він падає, губить свою маску й окуляри і замість свого справжнього «я» знаходить тільки свою ідентичність як трагедійного актора, якому дуже незручно за свою карнавальну витівку. Тому безумовно успішнішим є другий танець, опис якого подається на початку шостого розділу. Пасаж, представлений у формі безособової оповіді, діалогічно поєднує голоси «його» й «її», «меч» і «тамбурин». Передається досвід танцюючих у танцювальному русі, який видається дійсним, паралельним до мовного потоку драматичним процесом. Короткі, обірвані речення, скупі імперативи, дейксиси надають оповіді власної динаміки і створюють враження, що партнери діалогу розмовляють безпосередньо танцюючи. Опис танцю вказує на те, що сам текст теж слід сприймати як танець: «SIE. Drehe dich, drehe dich stärker, wirble rastlos fort, lustiger toller Tanz! – Ha wie so blitzesschnell alles vorüberfliehet! Keine Ruhe, kein Halt! – Mannichfache bunte Gestalten knistern auf, wie sprühende Funken eines Feuerwerks und verschwinden in die schwarze Nacht hinein. – Die Lust jagt nach der Lust und kann sie nicht erfassen, und darin besteht ja eben wieder die Lust. – Nichts ist langweiliger, als festgewurzelt in den Boden jedem Blick, jedem Wort Rede stehen zu müssen! Möcht' deshalb keine Blume sein; viel lieber ein goldener Käfer, der dir um den Kopf schwirrt und sumset! Wo bleibt aber auch überhaupt der Verstand, wenn die Strudel wilder Lust ihn fortreißen? Bald zu schwer zerreißt er die Fäden und versinkt in den Abgrund...» [5, с. 708]. Учасниками цього танцю є Джильо і принцеса Брамбіла (чи особа, за яку Джильо її сприймає). У порівнянні з першим танцем протагоніст значно ближче до свого ідеалу, тепер він уже не глядач, а безпосередній його учасник. Безпеки в русі Джильо не досягає і цього разу. Цей танець теж завершується падінням. Хоч Джильо і зважає на свою рівновагу, танцівників просто вихоплює з танцювального руху, а та, кого він вважав принцесою, зникає. «SIE. Wie immer höher der Einklang unseres Tanzes steigt! – Ei, welche Schritte, welche Sprünge! – Stets gewagter – stets gewagter <...> – Doch – halt – halt; ich brenne – ich falle ins Feuer. <...> SIE UND ER. Weh mir – Schwindel – Strudel – Wirbel – erfaßt uns – hinab! –» [5, с. 710]. Це падіння проте виглядає зовсім інакше, аніж перше. Так звана втрата себе – «я згораю – я падаю» – приводить до набування вищої форми існування. Джильо приходиться до тями в обіймах Челіонатті, який звертається до нього як до принца. Вочевидь, нової ідентичності протагоніст набув через довершений у

собі рух танцю, який не випадково представлений в образі вогню. Виходячи із цього опису, дорогу, яку проходить протагоніст, слід окреслити як обхідну, якою її представлено у танці, позбавленому мети. «Справжня дорога», на яку на початку хоче спрямувати Джильо Челіонати, виявляється обхідною і такою, яка сама є метою. Вона веде через танець і маски *Commedia dell'arte*. Вона втілює принцип посередництва і передбачає самовідчуження.

На мовному рівні помічасмо пришвидшення динаміки за допомогою:

– імперативних форм, наприклад, *drehe dich, wirble fort, wollen wir <...> aufgeben, sieh, halt, wisse, horche, haltet euch fest;*

– коротких, обірваних речень, наприклад, «*Na, wie so blitzesschnell alles vorüberfliehet! Keine Ruhe, kein Halt!*»; «*Und nun! – und nun wieder!*»; «*Und doch! – nein, verfehlt!*»; «*So!*»; «*Aber wie?*»; «*Doch nein, nein!*»; «*Aber immer dieselben Pas – dieselben Touren!*». Автор послуговується ближче до кінця танцю виключно короткими реченнями, їхня кількість помітно зростає, аж поки вони не перетворюються в номінальні речення: «*ich brenne – ich falle ins Feuer*»; «*Haltet euch fest – haltet euch fest an uns, Tänzer!*»; «*Weh mir – Schwindel – Strudel – Wirbel – erfaßt uns – hinab!*»;

– дейксисів (*er, sie, du, ich, hinein, hinab, und nun wieder*), які надають висловлюванню власної динаміки та навіюють думку, що партнери по діалозу промовляють до нас безпосередньо з танцювальних рухів.

Семантика використаної автором лексики також сприяє візуалізації танцю: дієслова та дієприслівники *sich drehen, wirbeln, vorüberfliehen, fortreißen, hineinverschwinden, jagen, schwirren, sumsen, mitfliegen, fallen, entschlüpfen, erhaschen, umflattert, schwebend, umkreisend, entfliehen, schweben, steigen*, прикметники *rastlos, blitzesschnell, lustig, wild, brünstig*, іменники *Ruhe, Halt, Strudel, Sprünge, Wehmut, Entzücken, Himmelslust, Pas, Touren, Schritte, Schwindel, Wirbel*.

Отже, абсолютизація руху стосовно мети, на яку він спрямований, виявляється вже на початку цитованого танцювального діалогу. Саме партнерка артикулює бажання чистого руху. Джильо, для якого танець спочатку є тільки засобом заволодіти коханою, змушений усвідомити, що вона як ідентифікація з елементарним духом існує тільки у випадку її втрати. Поступово рух захоплює і його. Бажання має виникати не з того, що він досягне бажаного і тим самим зруйнує його як таке, а з того, що бажане постійно ухиляється, щоб знову викликати бажання. Для самого тексту це означає: задоволення від руху тексту. Замість того, щоб сприймати текст як сталий зміст, «Принцесу Брамбілу» значно важливіше «танцювати» у транзитивному смислі Новаліса. На-

солода від руху тексту означає насолоду від його відгалужень, від оповідних обхідних шляхів. «Лабіринтна структура» (В. Екель) капрично Гофмана є результатом оповіді, яка не безпосередньо спрямована на змістову мету, залишаючись від неї на деякій відстані, щоб та усвідомлювалася через переплетення оповідних ліній і співставлень. Такий творчий процес засвідчує високу майстерність оповідача Гофмана. Тому танець сприймається як метафора організації тексту, який виступає як еквівалент до обхідних рухів своїх протагоністів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Bachtin M. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. 546 S.
2. Ботнікова А. Б. Немецький романтизм : діалог художественних форм. Москва : Аспект Пресс, 2005. 352 с.
3. Der Tanz in der Dichtung – Dichter tanzen: Walter Salmen in Memoriam / Hrsg. von G. Busch-Salme. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2015. 344 S.
4. Eckel W. Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik. Paderborn : Wilhelm Fink, 2015. 453 S.
5. Hoffmann E. T. A. Prinzessin Brambilla. *Hoffmann E. T. A. Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1958. Bd. 5. S. 599–752.
6. Jurgens Ch. Luftschlösser träumen – Theatralität und ihre Überschreitung in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. *In die Höhe fallen: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie* / Hrsg. von A. Lemke, M. Schiebaum. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2000. S. 23–54.
7. E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung / Hrsg. von D. Kremer. Berlin ; New York : De Gruyter, 2009. 673 S.
8. Krömer W. Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1976. 118 S.
9. Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. Москва : Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. 496 с.
10. Tóth V. A. Das Capriccio und seine intermediale Verwirklichung in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla. *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*. 2010. № 3. Vol. 15. S. 419–427.

#### REFERENCES

1. Bachtin, M. (1987), *Creative Works of Francois Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and Renaissance* [*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*], Suhrkamp, Frankfurt am Main, 546 p. (in German).
2. Botnikova, A.B. (2005), *German Romanticism: The Dialogue of Literary Forms* [*Nemetskij romantizm: dialog khudozhestvennykh form*], Aspekt Press, Moscow, 352 p. (in Russian).
3. Busch-Salme, G. (Ed.). (2015), *Dance in poetry - Poets dance: Walter Salmen in Memoriam* [*Der Tanz in der Dichtung - Dichter tanzen: Walter Salmen in Memoriam*], Georg Olms Verlag, Hildesheim, 344 p. (in German).
4. Eckel, W. (2015), *Ut musica poesis. Modernist Literature from Music Spirit* [Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geiste der Musik], Wilhelm Fink, Paderborn, 453 p. (in German).
5. Hoffmann, E.T.A. (1958), "Princess Brambilla", *Poetic works in six vols*. Vol. 5 ["Prinzessin Brambilla"], *Poetische Werke in sechs Bänden*, Aufbau-Verlag, Berlin, p. 599-752. (in German).
6. Jurgens, Ch. (2000), "Dreaming of castles in the air - theatricality and its transgression in E.T.A. Hoffmann's Princess Brambilla", *Falling into the height: border crossings between literature and philosophy* ["Luftschlösser träumen - Theatralität und ihre Überschreitung in E. T. A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla"], Königshausen & Neumann, Würzburg, p. 23-54. (in German).
7. Kremer, D. (Ed.) (2009), *E.T.A. Hoffmann: Life - Works - Influence* [*E. T. A. Hoffmann: Leben - Werk - Wirkung*], De Gruyter, Berlin, New York, 673 p. (in German).
8. Kroemer, W. (1976), *The Italian Commedia dell'arte* [*Die italienische Commedia dell'arte*], Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 118 S. (in German).

9. Starobinski, Zh. (2002), *Poetry and knowledge. The history of literature and culture*, Vol. 1, [*Poeziya i znaniye. Istoriya literatury i kultury*, T. 1], Jazyki slavjanskoy kultury, Moscow, 496 p. (in Russian).
10. Tóth, V.A. (2010), “Capriccio and its intermedial embodiment in Princess Brambilla by E.T.A. Hoffmann” [“Das Capriccio und seine intermediale Verwirklichung in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla”], *Publicationes Universitatis Miskolanensis. Sectio Philosophica*, No. 3 Vol. 15, p. 419-427. (in German).

## ГЕНЕРАЦІЙНИЙ РОМАН У НОВІТНІЙ НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ольга Гречешнюк

Аспірант,  
Кафедри світової літератури,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: hrecheshnyukolya@i.ua

UDC: 821.112.2-311.2.09“20”

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню генераційного роману як одного із жанрових різновидів роману, його становлення та розвиток. Метою даної статті є розглянути основні праці науковців про генераційний роман та виявити найважливіші його ознаки. **Дослідницька методика.** В основу дослідження лягли порівняльно-історичний і структурно-типологічний методи, які допомогли виявити специфіку генераційного роману та розкрити закономірності формування даного жанру. **Результати.** Дослідження окреслює базові тенденції розвитку генераційного роману як жанрового різновиду та його відмінність від сімейного роману. На основі досліджень виявлено, що сучасний генераційний роман – це роман, в якому йдеться принаймні про три покоління однієї сім'ї та їхні стосунки один з одним, що зближує цей жанровий різновид із сімейним романом. Обидва жанрові різновиди відтворюють приватне життя людей. Проте сімейний роман, це такий, в якому йдеться про становлення, формування якогось роду, про важливість родинних цінностей тощо. У центрі ж генераційного роману знаходиться історія кількох поколінь, як невід'ємна частинка Великої історії, і яка здатна відновити її хід. Тут надається слово кожному поколінню, яке по-своєму тлумачить ті чи інші історичні події, а тому ключовими будуть слугувати поняття «генерація», «покоління», а також «пам'ять», «історія». **Наукова новизна.** Незважаючи на актуальність питання сутності генераційного роману, його проблематики та уже існуючі наукові праці, дана тема ще не досліджена в україномовному просторі. А тому становить актуальний дослідницький матеріал. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для подальшого вивчення генераційного роману, а наукові результати дослідження можуть стати основою для написання курсових та дипломних робіт.

**Ключові слова:** генераційний роман, сім'я, покоління, пам'ять, ідентичність, національна історія.

### ABSTRACT

**Olha Hrecheshniuk. A generational novel in modern German literature.**

**Aim.** The article deals with the study of generational novel as a specific kind of the novel, its formation and development. The actual aim of the article is to study basic scholars' papers about

generational novel and to discover its important characteristics. *Methods.* The research is based on comparative-historical and structurally-typological approaches that helped to reveal the specificity of the chronotopical organization of the generational novel and to show the patterns of the formation of this genre. *Results.* The research reveals fundamental tendencies of the development of the generational novel as a kind of the genre variation and its difference from the family novel. The research shows that modern generational novel – at least, is a novel about three generations of one family and relationships inside of these families. At first glance, it looks like the generational novel and family novel is the same. Both genre kinds describe a private life of people. But, the family novel is such a novel about formation of one family and importance of family values. The generational novel is the story of several generations as a part of Great history, that can renew its course. Every generation has different explanation of history, that is why key notions in our research are «generation», «memory» and «history». *Scientific novelty.* Despite the topicality of the problem of the generational novel and problems connected with it and the existing works, the theme is not analyzed enough. This leads to the research of this topic. *The practical significance.* The article can be used for further research of generational novels. And results of scientific research can provide the basis for writing course papers and diploma papers.

**Key words:** generational novel, family, generation, memory, identity, national history.

На початку XXI ст. актуальною темою для дискусій серед літературознавців постає проблема сутності генераційного роману. Тому вчені задаються питаннями чи поняття «генераційний роман» нове явище взагалі чи просто нововведений термін у літературному дискурсі.

Як зазначають літературознавці, сімейний роман один із найпопулярніших жанрів літератури, який об'єднує в собі безліч різноманітних оповідей про життя людини в сім'ї. Саме цьому жанру присвячені праці багатьох науковців. Так, наприклад, цілісну концепцію сімейного роману представив у своїй роботі «Форми часу і хронотопу в романі» М. Бахтін. У цьому дослідженні вчений проаналізував не лише генезис даного жанру, але і його структурні особливості.

Дослідниця А. Алламуратова у своїй праці опирається на вчення А. Богданова і виділяє визначальні риси сімейного роману: такий роман характеризує детально життя однієї або декількох сімей; подано точний опис їхніх представників; прагнення передати всі особливості людського життя в формах, близьких до реальної дійсності; формує своєрідні композиції, основою яких є найважливіші події в житті людини: весілля, народження дитини, смерть; центром сюжетної побудови і основою конфлікту в сімейному романі є любов; головне в сімейному романі – не характери, а відносини, що визначаються ідеалами [1, с. 1188].

Проте часто поруч з таким поняттям як «сімейний роман» ми можемо зустріти ряд споріднених жанрів, які часто вживають для його позначення. Це «генераційний роман», «роман-хроніка», «сімейна сага». Усі перелічені жанрові різновиди об'єднує тематична спрямованість. Проте нас цікавить саме генераційний чи як ще його називають поколіннєвий роман.

Ця проблема термінологічної невизначеності зацікавила багатьох вчених, оскільки ще до сьогодні не існує чіткого визначення поняття «генераційний роман», який на разі слугує як синонім до сімейного роману.

В «Енциклопедії літератури» Г. фон Вільперта вперше згадується термін «генераційний роман» у визначенні сімейного роману: «...нову форму сімейного роману утворює генераційний роман» [15, с. 128]. Після цього як приклад наведено відомі європейські романи другої половини XIX ст. (Е. Золя, Т. Манна, Дж. Голсуорсі).

Цікавою в цьому плані є стаття М. Галлі та С. Костаджлі «Хронотопи. Від сімейного до генераційного роману» (M. Galli, S. Costagli «Chronotopi. Vom Familienroman zum Generationenroman» [6]). Учені детально пояснюють ознаки та етапи розвитку сімейного роману і наголошують, що, незважаючи на свою доволі велику популярність, сімейний роман часто переживав свої злети та падіння і не завжди чітко утримувався на літературній арені.

Аналізуючи сучасний літературний процес, науковці згадують 2003 рік, з яким пов'язують нове відродження сімейної теми у німецькій белетристиці, після її тривалого застою. А саме, що це відродження пов'язане з виходом статті Фолькера Хаге у журналі «Spiegel», де автор групує та аналізує всі романи, які виходили друком увесь попередній місяць, і які об'єднані спільною темою – спроба автора по-новому переосмислити гіркий військовий досвід дідусів та бабусь [7, с. 170]. Слідом за статтею Ф. Хаге виходить стаття У. Мерц, на основі досліджень Ш. Ваквіца і С. Верле у газеті «Zeit», яка чітко наголошує на відродженні сімейного роману як жанру [9, с. 42]. Ці дві статті містять два різних вектори роз'яснення нового жанрового виникнення в літературі. Ф. Хаге звертає увагу саме на тему суперечливого протиставлення молодого покоління та старшого. А саме, автор наголошує на причетності членів німецьких сімей до потаємних аспектів національної історії. Абсолютно іншим є міркування Урсули Мерц, котра концентрується на жанрово-історичних та жанрово-типологічних аспектах, а основним принципом сімейного роману, на її думку, є оповідь про сім'ю протягом кількох поколінь, тлумачення родинного мікрокосмосу як частинки суспільної історії [6].

Як бачимо, нова поява сімейного роману на початку XXI ст. тісно пов'язана з прагненням людини осмислити своє минуле. Як відомо, XX ст. принесло Німеччині та німецькому народові чимало лиха: світові війни, переслідування та нищення етнічних груп, перерозподіл зон впливу на геополітичній карті світу. Стає зрозумілим, що всі ці події не могли не вплинути на свідомість німецького народу: почуття провини

стало визначальним не лише для покоління-учасників подій, а й для покоління їхніх дітей та онуків. «Однак 90-ті роки маркують певний поворотний момент як і в історії Німеччини, так і у зміні світоглядних орієнтирів, виникає нове суспільне явище, яке прийнято називати *меморіальним бумом (Gedächtnisboom)*. Процес «пригадування» власної історії характеризується не лише опрацюванням історичного матеріалу, поверненням до колективної пам'яті, яку впродовж років політичні діячі намагались витіснити і «забути», але й бажанням збагнути, що саме спричинило злочини та страждання, хто у них справді винен, хто є жертвою історичних обставин, а чий вчинок можна назвати героїчними і які критерії дозволяють це стверджувати» [14, с. 239].

І тому дуже часто сімейні романи стають центральною темою дискусії про пам'ять Другої світової війни, як документи колективної пам'яті у сімейних архівах. А вищезгадана стаття Ф. Хаге дала ключ до нової інтерпретації тексту сімейного роману, появи нових соціологічних, юридичних та психологічних концептів *травма, винуватець / жертва, покоління* та вироблення нового жанру – генераційного роману.

Уже в 2005 році з'являється перша вичерпна праця Фредеріки Айглер «Пам'ять та історія в генераційних романах після Повороту», яка опирається на ті ж концепти та категорії. У своїй праці дослідниця проводить ґрунтовний аналіз на основі вчення Моллера та Велцера про родинну пам'ять «Дідусь не був нацистом» («Opa war kein Nazi», 2002 [5, с. 23]). Це, так би мовити, історія людей, яких об'єднує приналежність до так званого «покоління війни». Війна критично впливає на біографії протагоністів твору та їхнє сімейне життя. Тому в центрі роману завжди фігурує молода особистість, яка у пошуках власної ідентичності під впливом важких історичних подій по-новому хоче переосмислити і зрозуміти історію своєї сім'ї та рідного народу.

Сімейні та генераційні романи також згадує часто у своїх працях А. Ассманн як одну з форм літератури спогадів (*Erinnerungsliteratur*) і літератури батьків (*Väterliteratur*), що стають популярними в Німеччині після 70-х років ХХ ст. Дослідниця вважає, що сімейний чи генераційний роман є частиною цілого контексту «проблеми поколінь», «проблеми сім'ї» та «проблеми пам'яті».

За словами А. Ассманн, пам'ять – це безперервний хід думок, і вона зберігається тільки у свідомості тієї групи, яка її підтримує, а забування подій та постатей відбувається не через антипатію, відразу чи байдужість, а через те, що з плином часу втрачається зв'язок зі свідками, які зберігали пам'ять про них.

У своїй праці «Довга тінь минулого. Меморіальна культура та історична політика» А. Ассманн ґрунтовно розмірковує над проблемою



сім'ї у сучасній культурі. Вона згадує так звані групи «ми» – формальні та неформальні. «Приналежність до неформальних груп переважно короткочасна і вона триває лише кілька років чи десятиліть; приналежність до формальних груп завершується разом зі смертю її члена. Але це не стосується сім'ї, приналежність до неї не закінчується смертю члена цієї сім'ї. Сім'я – це місце не лише народження, тут життя продовжується і після смерті у формі пам'яті про померлих родичів» [2, с. 11]. Для дослідниці сім'я створює так звані «комунікативні рамки для тих поколінь, котрі живуть в один і той самий час. У цих рамках відбувається перетин їхнього досвіду та долей <...> Як правило сімейна пам'ять охоплює три покоління, які мають безпосередній контакт між собою і знають все один про одного» [2, с. 12]. І тому література в свою чергу стає своєрідним способом загоєння ран минулого та засобом переосмислення / переборення минулого. У формі автобіографічних спогадів дитинства й юності, а також сімейних історій учасників історичних подій, письменники оцінюють історію з погляду свідків, перебуваючи осторонь від трагічних воєнних дій.

Актуальним у контексті вивчення генераційного роману як одного із жанрів сучасної літератури є дослідження А. Айхенберг «Родина – Я – Нація: нарративний аналіз сучасних генераційних романів» («Ich – Nation: narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane» [4]). Авторка розуміє генераційний роман як один з підвидів сімейного роману, а 90-ті роки ХХ ст. називає «бумом» їхнього розвитку. Під критику підпадає теза про популярність літератури батьків, натомість дослідниця активно долучається до аналізу текстів літератури спогадів. Найважливішою ознакою такої літератури є принципи фрагментарності та показовості, що пояснюється написанням особистих сімейних історій як спогадів. Таким чином прості сімейні розповіді переплітаються з суспільними та історичними фактами, які мають вагоме значення для людства. І тому література може «донести до нас ті людські переживання та історичний досвід, який не можна досягнути навіть науковими дослідженнями та юридичними процесами» [4, с. 15].

Ще одна важлива робота дослідника Маркуса Нойшефера «Умовне я. Сім'я, ідентичність і історія в сучасному сімейному романі» («Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman» [10]). Автор досліджує власне, як у поколінневому романі розкривається тема пам'яті та історії. Вчений показує, як на прикладі однієї сім'ї можна відтворити хід Великої історії. А тому літературознавець розглядає генераційний роман окремо від сімейного. На його думку, сімейний роман може охоплювати також роман і про маленьку

сім'ю, роман виховання, роман становлення тим самим не охоплювати великі історичні перспективи.

М. Нойшефер трактує генераційний роман як такий, що пропонує безліч вихідних положень, які стосуються вивчення ідентичності та нових перспектив розуміння суб'єктивності. А при аналізі такого типу романів звертає увагу, по-перше, на різноплановість поняття «покоління» (родинне, соціальне, історичне), яке стосується тексту, по-друге, скільки цих поколінь є, та найважливіше, які стосунки існують між такими поколіннями. Крім того М. Нойшефер наголошує наскільки родинну історію можна вписати в національну історію людства, як її частинку і чи всі постаті будуть представниками колективної ідентичності з власними нормами та цінностями [10, с. 251].

Наукові праці А. Айхенберг та М. Нойшефера спонукали дослідників більш ґрунтовно дослідити проблеми генераційного роману. Так, виходять збірник статей за редакцією Б. Бонненкампа «Генерація як оповідь» («Generation als Erzählung», 2009 [3]) і стаття І. Радіш «Елементарна структура родинності» («Die elementare Struktur der Verwandtschaft», 2011 [11]).

На основі досліджень даних робіт було вироблено М. Гарткопф та Дж. Шорм наступні питання для структуризації та аналізу генераційних романів: 1) які лейтмотиви лежать в основі новітніх генераційних романів? 2) як у творі зображено певні історичні події відносно однієї особи, однієї сім'ї, різних поколінь? 3) яке місце у тексті займає сім'я з точки зору автора і з точки зору персонажів? 4) які відносини існують між поколіннями в діахронічному та синхронічному аспектах? 5) які засоби використовують для зображення сімейної картини в тексті? [8].

За останні кілька десятиліть у німецькомовному просторі вийшла друком чимала кількість генераційних романів, зокрема Ганс-Йозеф Ортайль «Прощання учасника війни» («Abschied von den Kriegsteilnehmern», 1992), Уве Тім «На прикладі мого брата» («Am Beispiel meines Bruders», 2003), Гюнтер Грасс «Траєкторія краба» («Im Krebsgang», 2001), Арно Гайгер «У нас все гаразд» («Es geht uns gut», 2005), Таня Дюкерс «Небесні тіла» («Himmelskörper», 2003), Сабіне Шіффнер «Післяродова лихоманка» («Kindbettfieber», 2005), Гіля Люстігер «Такі ми є» («So sind wir», 2005), Морітц Рінке «Чоловік, що випав зі століття» («Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel», 2010) та ін.

Вже з 80-х років минулого століття починається справжній «бум» написання генераційних романів. Так, 1980 року публікується твір «Картинка-загадка. Про мого батька» («Suchbild. Über meinen Vater») Крістофа Мекеля, де перед нами постає холодний образ батька. Автор не лише описує його стосунки з дітьми чи його характер, а й висвітлює основ-

ні етапи та події його життя: Другу світову війну, французький полон, поранення, повернення додому. Батько в сім'ї, через таке своє життя, в центрі уваги, що створює всім багато труднощів.

Цікаво, що слідом за цим романом 2002 року виходить другий твір К. Мекеля – «Картинка-загадка. Про мою матір» («Suchbild. Über meine Mutter»). Автор, з позиції дитини описує власну матір, її поведінку, ставлення до дітей. Дитячі думки дуже часто розірвані і не логічні, що пояснюється нерозумінням дитиною власної матері через її байдуже ставлення до неї. Так само як батько, мати належить до покоління нацизму, що створює певні труднощі у взаємовідносинах з їхніми дітьми та наступними поколіннями.

Ще одна письменниця відзначилась як представниця поколіннєвого роману – Юта Шуттінгс. Її твір «Батько» («Der Vater», 1992) також зображує конфлікт поколінь через образ батька-нациста. У формі монологу авторка розповідає спогади про свого батька, які навіялись їй через його смерть та похорони. Паралельно цьому твору виходить в 1997 році роман «Смерть моєї матері» («Der Tod meiner Mutter»). Обидві роботи складають диптих літературної скорботної промови.

Аналізуючи дані художні твори, можна дійти до висновку, що новітній генераційний роман тісно пов'язаний з «історичними та політично-економічними дослідженнями, в центрі яких так звана теорія тоталітаризму про соціально-психологічні та політ-економічні моделі мислення переносяться у прості буденні історії. І так як у літературі, тут мова йде про зображення та аналіз життєвих історій» [12, с. 71]. Тому у кожному такому романі у звичайних сімейних історіях можна побачити та відчитати важливі історичні події, які вплинули на все суспільство.

Визначним твором, присвяченим спогадам про своє дитинство, яке припало на час Другої світової війни, є роман Уве Тімма «На прикладі мого брата» («Am Beispiel meines Bruders», 2003). У ньому автор розповідає про свою сім'ю, яка опинилась у центрі бойових дій. Нещастя спіткало його сім'ю, бо дім родини був знищеним під час бомбардування, а 18-річний брат Уве, який був добровольцем СС, помер після того, як йому ампутували обидві ноги, і був похований на військовому кладовищі в Україні. Все, що залишилось від брата, це його листи та щоденник. Цікаво, що за написання книги-спогаду про свого брата, автор взявся лише після того, як померли його батьки та сестра. Лише тоді він відчув свободу і необхідність, написати про нього, про сім'ю і про себе: «Писати про брата – значить, писати і про нього, про батька. Схожість з ним, мою схожість, легко розпізнати через подібність, знову ж мою, з братом. Наблизитися до обох, написавши про них, – для мене це спроба по-новому, по-справжньому згадати те, що утримувалося в

пам'яті бездумно, просто так» [13]. У творі поміж розповідей автора зустрічаються уривки зі щоденника брата Хайнца, а також його листи з передової. Саме спогади та записи про Другу світову війну складатимуть історичну основу твору. Здається, що все вже ніби про цю жахливу подію сказано, але насправді цього дуже мало. Автор у цій книзі намагається зрозуміти свою сім'ю, свій народ, усіх німців та їх ставлення до війни та усього, що відбувалось у ті часи. У. Тімм притримується думки, що для хорошого майбутнього і уникнення минулих помилок, потрібно переосмислити власну історію та пам'ятати її. «Покоління батьків, покоління негідників, покоління сліпців, покоління брехунів – це покоління жило або пустими балачками, або замовчуванням» [13]. Що цікаво, письменник як німець розглядає та аналізує не лише національну історію зі середини, а й історію власної сім'ї – брата, батька, матері та сестри.

Дуже часто у генераційних романах переплетені біографічні факти автора та фіктивні події. Наприклад, Вібке Брун, авторка популярного роману «Країна мого батька» («Meines Vaters Land», 2003) розповідає про одну німецьку сім'ю, насамперед про батька цієї сім'ї. 26 серпня 1944 року за державну зраду Ганс Кламрот був ув'язнений, а кілька років по тому його дочка, Юлія, побачила по телебаченню документальний фільм про 20 липня, де прокручували кадри з судового засідання, на якому і був присутній її батько. Хто насправді ця людина? Незнайомий батько. Саме цей момент дав Юлії зрозуміти, що настав той час, щоб дізнатись правду, дізнатись власну історію і власне минуле. Після таких творів з новою силою заговорили про пам'ять та про травматичний досвід самих німців.

Як бачимо, значна кількість науковців долучається до вивчення та дослідження генераційного роману. Проаналізувавши їхні твердження, можемо сказати, що сучасний генераційний роман – як один із жанрових різновидів літератури, належить до підвидів сімейного роману, в якому йдеться принаймні про три покоління однієї сім'ї та їхні стосунки один з одним, що зближує цей жанровий різновид із сімейним романом. Обидва жанрові різновиди відтворюють приватне життя людей. Проте сімейний роман – це такий, в якому йдеться про становлення, формування якогось роду, про важливість родинних цінностей тощо. У центрі ж генераційного роману знаходиться історія кількох поколінь, як невід'ємна частинка Великої історії, і яка здатна відновити її хід. Тут надається слово кожному поколінню, яке по-своєму тлумачить ті чи інші історичні події, а тому ключовими будуть слугувати поняття «генерація», «покоління», а також «пам'ять», «історія».

Очевидно, що Німеччина стала тією країною, яку звинувачують у розв'язанні Другої світової війни, у масових знищеннях етнічних груп німецького населення, та й, зрештою, у руйнуванні довіри до людини. Зрозуміло, що всі ці події не могли пройти повз свідомість німецького народу. Не лише учасники подій, а й їхні діти та онуки ще до сьогодні несуть цей тяжкий тягар вини. Таким чином, сучасні письменники Німеччини, розглядаючи минуле об'єктивно й суб'єктивно, намагаються по-новому переосмислити минулі події, які безпосередньо зачепили і їхні сім'ї, а також виявити розбіжності між тим, що відбулось насправді і колективною пам'яттю, адже, як зазначає Уве Тімм, подолання минулого може відбутися тільки завдяки «здатності розповісти остаточну історію про те, від чого відмовимося саме завдяки здатності розповідати цю історію...» [13].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алламуратова А. Ж., Алламуратова Г. Ж. К вопросу о жанре семейного романа. *Молодой ученый*. 2014. № 4. С. 1187–1189.
2. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 328 с.
3. Bohnenkamp B. *Generation als Erzählung*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2009. 262 S.
4. Eichenberg A. Familie – Ich – Nation : narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane. Göttingen, 2009. 21 S.
5. Eigler F. Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin, 2005. 22 S.
6. Galli M., Costagli S. Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman. URL: [http://www.academia.edu/665583/Chronotopoi\\_Vom\\_Familienroman\\_zum\\_Generationenroman](http://www.academia.edu/665583/Chronotopoi_Vom_Familienroman_zum_Generationenroman) (дата звернення: 02.11.2017)
7. Hage V. Die Enkel wollen es wissen. *Zeit*. 2003. № 12. S. 170–173.
8. Hartkopf M., Schorm J. Zur Theorie des Generationenroman. URL: [http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Monika\\_Hartkopf\\_Johanna\\_Schorm\\_Zur\\_Theorie\\_des\\_Generationenromans](http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Monika_Hartkopf_Johanna_Schorm_Zur_Theorie_des_Generationenromans) (дата звернення: 17.10.2017)
9. März U. Erforschen oder Nacherzählen / Ursula März. *Zeit*. 2003. № 19. S. 42.
10. Neuschäfer M. Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman. Berlin : epubli GmbH, 2013. 449 S.
11. Radisch I. Die elementare Struktur der Verwandtschaft *Zeit*. 2011. № 41. URL: <http://www.zeit.de/2011/41/Literatur-Familienromane> (дата звернення: 15.12.2017)
12. Reidy J. «Väterliteratur» als literaturgeschichtlicher Problemfall. Das Beispiel Peter Henisch. *Focus on german studies*. 2011. № 18. S. 69–95.
13. Тімм У. На примере брата. URL: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033320/Timm\\_-\\_Na\\_prime\\_re\\_brata.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033320/Timm_-_Na_prime_re_brata.html) (дата звернення: 01.12.2017)
14. Третевич М. Зміна меморіальної парадигми у суспільно-історичному та літературному дискурсі Німеччини 90-х та 2000-х років. *Науковий вісник філології*. Миколаїв, 2016. № 2. С. 239–244.
15. Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969. 254 s.

#### REFERENCES

1. Allamuratova, A., Allamuratova G. (2014), “A question of the genre of the family novel” [“K вопросу o zhanre semejnogo romanu”], *Molodoj uchnyj*, No. 4, pp. 1187-1189 (in Russian).
2. Assman, A. (2014), *A long shade of the past*, trans. from Germ. [*Dlinnaya ten proshlogo. Memorialnaya kultura i istoricheskaya politika*, per. s nem.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 328 p. (in Russian).
3. Bohnenkamp, B. (2009), *Generation like a narrative* [*Generation als Erzählung*], Wallstein Verlag, Göttingen, 262 p. (in German).
4. Eichenberg, A. (2009), *Family - I - Nation. A narrative analysis of modern generational novel* [*Familie - Ich - Nation: narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*], Göttingen, 21 p. (in German).

5. Eigler, F. (2005), *Memory and history in generational novel since The Turn* [Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende], Berlin, 22 p. (in German).
6. Galli, M. and Costagli, S. (2010), Chronology. From family novel to generational novel [Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman], Padebom, available at: [http://www.academia.edu/665583/Chronotopoi\\_Vom\\_Familienroman\\_zum\\_Generationenroman](http://www.academia.edu/665583/Chronotopoi_Vom_Familienroman_zum_Generationenroman) (in German).
7. Hage, V. (2003), "Grandchildren want to know it" ["Die Enkel wollen es wissen"], *Spiegel*, No. 12, pp. 170-173. (in German).
8. Hartkopf, M. and Schorm, J. (2012), "The theory of generational novel" ["Zur Theorie des Generationenroman"], available at: [http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Monika\\_Hartkopf\\_f\\_Johanna\\_Schorm\\_Zur\\_Theorie\\_des\\_Generationenromans](http://www.literarischealtersbilder.uni-koeln.de/index.php/Monika_Hartkopf_f_Johanna_Schorm_Zur_Theorie_des_Generationenromans) (in German).
9. März, U. (2003), "Research or retelling" ["Erforschen oder Nacherzählen"], *Zeit*, No. 19, P. 42 (in German).
10. Neuschäfer, M. (2013), *Relative I. Family, identity and history in modern generational novel* [Das bedingte Selbst Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman], epubli GmbH, Berlin, 449 p. (in German).
11. Radisch, I. (2011) "The elementary structure of relationship" ["Die elementare Struktur der Verwandtschaft"], *Zeit*, No. 41, available at: <http://www.zeit.de/2011/41/Literatur-Familienromane> (in German).
12. Reidy, J. (2011), "The literature of parents as a literary-historical problem" ["Väterliteratur als literaturgeschichtlicher Problemfall. Das Beispiel Peter Henisch"], *Focus on german studies*, No. 18, pp. 69-95 (in German).
13. Timm, U. "On example of my brother" ["Na primere brata"], available at: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033320/Timm\\_-\\_Na\\_primere\\_brata.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/1033320/Timm_-_Na_primere_brata.html) (in German).
14. Tretvykh, M. "The change of memorial paradigm in social-historical and literary discourse in Germany in 90<sup>th</sup> and 2000<sup>th</sup> years" ["Zmiana memorialnoi paradyhmy u suspilno-istorychnomy dyskursi Nimechchyny 90-kh ta 2000-kh rokiv"], *Naukovyi visnyk filolohii*, No. 2, pp. 239-244 (in Ukrainian).
15. Wilpert, G. (1969), *The vocabulary of literature* [Sachwörterbuch der Literatur], Stuttgart, 254 p. (in German).

## ПОСТАТЬ ФАТАЛЬНОЇ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ

Ольга Башкирова

Кандидат філологічних наук, докторант, доцент,  
Кафедра української літератури і компаративістики,  
Київський університет імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),  
04212, м. Київ, вул. Тимошенка, 13-Б, каб.220,  
e-mail: bayksher917@ukr.net

UDC: 821.161.2-31.09:305-055.2

### РЕФЕРАТ

*Мета* статті – розкрити специфіку художньої репрезентації у великій прозі початку ХХІ століття постаті фатальної жінки, що становить вияв глибинних трансформацій гендерної свідомості сучасника. *Дослідницька методика*. У дослідженні було застосовано системний підхід, який включав: порівняльний метод, елементи психоаналітичної методології та міфологічного аналізу. Комплексна методологія дозволила зіставити трактування образу фатальної жінки в індивідуально-авторських картинах світу; виявити смислові трансформації образів-архетипів у творчості сучасних письменників. *Результати*. У статті виявлено культурно-естетичні передумови актуалізації образу фатальної жінки в сучасній українській романістиці. Доведено, що актуальність цього образу для художнього мислення початку ХХІ ст. пояснюється тотальним сумнівом в авторитетних системах знань, посиленням уваги до ірраціональних проявів людської психіки. Простежено кореляцію цього образу з жанрово-стильовою специфікою творів. На прикладі романів Олеся Ульяненка та Володимира Лиса продемонстровано особливості художнього переосмислення в сучасній українській літературі жанрів неонуару та готичного роману. Виявлено семантичні зв'язки художньої константи «фатальна жінка» з іншими архетипами, представленими прозою початку ХХІ ст. Конкретизовано відмінність трактування образу авторами-носіями маскуліної і феміної гендерної ментальності. *Наукова новизна* дослідження полягає в тому, що у статті вперше запропоновано аналіз художнього інструментарію, символічних значень, жанрово-стильових матриць, які характеризують образ фатальної жінки, змодельований у низці творів сучасної української романістики. *Практичне значення*. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового осмислення особливостей художньої репрезентації жінки й жіночого в сучасній великій прозі; застосовані під час написання курсових та дипломних робіт.

**Ключові слова:** роман, модернізм, постмодернізм, архетип, художнє моделювання.

### ABSTRACT

**Olha Bashkyrova. The image of the femme fatale in modern Ukrainian novels.**

*Aim* of the article is to discover the specificity of artistic representation of the femme fatale

image in Ukrainian novels of the beginning of the 21<sup>st</sup> century as the manifestation of deep gender transformations of contemporary's consciousness. **Methods.** The system approach which included comparative method, the elements of psychoanalytic methodology and mythological analysis has been applied in the research. Integrated methodology allowed to compare the interpretations of the femme fatale image in individual authors' pictures of the world and to revealed the semantic transformations of the images-archetypes in works of modern writers. **Results.** In the article the cultural and esthetic preconditions of actualization of the femme fatale image in modern Ukrainian novels are discovered. It's proved that the topicality of this image for the artistic thinking of the beginning of the 21<sup>st</sup> century is explained by the total doubt in authoritative systems of knowledge and increasing attention to the irrational manifestations of human psyche. The correlation of this image with the genre and style specificity of the literary works are traced. On the examples of the novels by Oles Uliianenko and Volodymyr Lys the peculiarities of artistic rethinking of neo-noir and gothic novel in modern Ukrainian literature are demonstrated. The semantic links of the artistic constant «femme fatale» with the other archetypes represented by the prose of the beginning of the XXI century are traced. The distinctions of interpretations of this image by authors-carriers of masculine and feminine mentality are concretized. **Scientific novelty.** The article presents the analysis of artistic tools, symbolic meanings, genre and stylistic matrixes which characterize the femme fatale image modeling in some literary works of modern Ukrainian novels for the first time. **The practical significance.** The article is of great help to the further scientific comprehension of the peculiarities of artistic representation of woman and femininity in modern novels. The results of the research can be used for writing course projects and qualification papers.

**Key words:** novel, modernism, postmodernism, archetype, artistic modeling.

Сучасна українська велика проза виявляє найрізноманітніші художні тенденції, що засвідчують напружений творчий пошук, прагнення переосмислити як класичну літературну традицію, так і естетичний досвід постмодернізму. Водночас на зламі ХХ – ХХІ століть виникає чимало перегуків з попереднім *fin de siècle*, що, очевидно, можна пояснити закономірною актуалізацією кризового світовідчуття у переломні культурні періоди. Тотальний сумнів у чинних системах знань, як і самому позитивістському знанні, загострене відчуття дисгармонійності світу, що споріднюють модернізм і постмодернізм, і водночас – пошуки нового конструктиву, шляхів гармонізації суспільної та індивідуальної свідомості неминуче стимулюють нове осмислення освячених традицією образів, які мають архетипну природу, глибоко закорінені в архаїчні пласти людської психіки. Саме тому на новому зламі століть своє непроминальне значення виявляють такі образні константи, як мати (мати-земля), дитина, воїн, тінь, мудрий старий (дід, батько). Художні модули творчого переосмислення цих образів видаються глибоко симптоматичними з огляду на процеси, які відбуваються в сучасному суспільстві (докорінний перегляд гендерних ролей, пошуки нових моделей інституту сім'ї, подолання травматичного постколоніального досвіду).

Архаїчні за своєю суттю образи, що втілюють і об'єктивізують «больові точки» свідомості сучасника (в національному культурному кон-



тексті – постколоніального суб'єкта), неодноразово опинялися в центрі уваги дослідників. Значення символічної постаті батька та художні стратегії відновлення цілісної картини світу, центрованої довкола цього образу, розкрито в роботах Тамари Гундорової [4; 5] та Оксани Забужко [16]. Т. Гундоровою зауважене також глибоке розчарування в материнській постаті, яке теж формує соціокультурний тип «лузера» в сучасній молодіжній прозі [4]. Значущі для національної культурної свідомості константи поета-філософа, мандрівника-аутсайдера охарактеризовані Ганною Мережинською в контексті аналізу стильових особливостей східноєвропейського варіанту постмодернізму [12, с. 95]. Гендерні стереотипи, засновані на глибинних міфологічних уявленнях, як жанрові маркери сучасної масової літератури досліджує Софія Філоненко [2]. Художні моделі романістики, ґрунтовані на архаїчних образах-архетипах, репрезентовані у творчості сучасних українських письменників, стануть об'єктом зацікавлення Олександри Клепикової [8], Мар'яни Штогрин [13] та ін. Однак, попри те, що ці ключові для ментальної культурної свідомості образи проаналізовані в низці літературознавчих праць, не висвітленими залишаються ще чимало аспектів художнього моделювання, ґрунтованих на актуалізації глибинних психічних уявлень, що дозволили б повніше представити особливості художнього мислення межі ХХ – ХХІ століть.

Мета цього дослідження – розкрити специфіку художньої репрезентації у великій прозі початку ХХІ століття постаті фатальної жінки, що становить вияв глибинних трансформацій гендерної свідомості сучасника.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання низки завдань:

- виявити культурно-естетичні передумови актуалізації образу фатальної жінки в сучасній романістиці;
- окреслити жанрово-стильову специфіку творів, художня структура яких центрована довкола названого образу;
- охарактеризувати його семантичні зв'язки з іншими образними константами великої прози початку ХХІ ст. (тінь, дитина);
- простежити відмінності у трактуванні образу авторами – носіями фемінної і маскулінної гендерної ментальності.

Названі завдання зумовили застосування низки **методів**: порівняльного, який дозволив зіставити трактування образу фатальної жінки в цілісних індивідуально-авторських картинах світу; елементів психоаналітичного підходу та міфологічного аналізу, що дали можливість виявити смислові трансформації образів-архетипів у творчості конкретних письменників.

Теоретичну базу дослідження склали роботи Віри Агеєвої, Тамари Гундорової, Ганни Мережинської, Софії Філоненко та ін., присвячені

проблемам української літератури межі ХХ – ХХІ ст.; психоаналітичні та філософські праці Карла Густава Юнга, Еріха Фромма та ін.

**Новизна** дослідження полягає в тому, що у статті вперше запропоновано аналіз художнього інструментарію, символічних значень, жанрово-стильових матриць, які характеризують образ фатальної жінки, змодельований у низці творів сучасної української романістики.

**Актуальність** теми статті зумовлена необхідністю повнішого теоретичного осмислення системи образних констант української великої прози початку ХХІ ст., що дало б змогу значно розширити уявлення про естетико-психологічні закономірності художнього моделювання як складного процесу творення індивідуально-авторських картин дійсності.

Романістика початку ХХІ століття репрезентує весь спектр культурних вимірів жіночності – від материнської іпостасі («Соло для Соломії» Володимира Лиса, «Мати все» Люко Дашвар), в якій актуалізуються найрізноманітніші смислові нюанси (святість материнства, образ «жахливої матері», інфантильна мати), до ірраціонального страху перед жінкою як «порожнечею» («Кохання в стилі бароко» Володимира Даниленка), втіленням демонічного начала («Княгиня» В. Лиса) чи отождення її зі світлим духовним первнем («Діва Млинища» того ж автора). Це звернення до історично сформованих культурних іпостасей жіночності завжди є апеляцією до попередньої традиції й часто наділене ознаками «подвійного кодування», характерного для постмодерністського художнього мислення [6, с. 218].

Культурні періоди, в які превалюють кризові тенденції, сумнів у раціональних силах людини, очевидно, актуалізують уявлення про жіноче начало як втілення духовного, ірраціонального, що протистоїть чоловічому раціоналізмові. Якщо позитивістське знання традиційно асоціюють з чоловічим первнем, то архетипні жіночі образи пов'язані як з духовним трансперсональним досвідом, так і з первісними ірраціональними інстинктами. Водночас варто згадати іронічну заувагу В'єрджинії Вулф стосовно принципів чоловічого письма, які полягають у гіпертрофії певних властивостей жінки, що спричинює розучу відмінність між реальною патріархальною жінкою, позбавленою прав, і постатями літературних героїнь [15, с. 42]. Саме ці художні інтенції стають основою творення образу фатальної жінки, який з'являється в низці творів сучасної української літератури, передусім у чоловічому письмі. Жінкою-авторкою цей образ, як правило, моделюється як постать Іншої, що втілює надособистісне буття і не проявляється в побутовому плані існування героїні. У зв'язку з цим варто згадати епізод з роману Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», у якому Дарина відкриває несподівану грань («грозове обличчя») самої себе,

вдивляючись у власне відображення. Зауважимо, що мотив дзеркала, суголосний мотиву двійництва, тут відіграє особливу роль – справжню сутність героїні їй розкриває її подруга-художниця, наносячи Дарині незвичайний макіяж. Тілесний контакт між двома жінками (нанесення макіяжу, дотик, поцілунок) корелює з мотивом жіночих спільнот, наскрізним для роману, який простежується в низці творів великої прози початку ХХІ ст. («Магдалинка» Марини Гримич, «Пів'яблука» Галини Вдовиченко та ін.): ці спільноти об'єднані не стільки певними світоглядними пріоритетами, скільки специфічно жіночими вимірами буття – фізіологічними циклами, подібними історіями кохання, народженням дітей або прагненням їх мати.

Тема фатальної жінки у великій прозі авторів-чоловіків виразно корелює із «зовнішнім» поглядом на жінку, що залишається домінантним для цього масиву романістики. Віра Агєєва зазначає стосовно класичної культурної традиції: «Оскільки творцями мистецтва були переважно чоловіки, то домінував саме їхній, зовнішній погляд на жінку» [1, с. 113]. Жінка як зовнішній об'єкт, що естетизується й дистанціюється від чоловічого сприйняття, опиняється в центрі таких творів, як «Графиня» Володимира Лиса і «Серафима» Олеся Ульяненка. Тема фатальної жінки, розгорнута в них, визначає жанрову специфіку романів – виразні ознаки жанру нуар (протистояння чоловіка-жертви, який проводить власне розслідування, і демонічної красуні; підкреслений натуралізм викладу) та літературної готики (мотиви безумства і двійництва; типаж «готичного лиходія» в його жіночому інваріанті).

Софія Філоненко простежує динаміку жанру нуар, що проявляється не тільки в зміні естетичної парадигми, а й у відчутному зміщенні гендерних акцентів. Зародившись у середині ХХ ст. як реакція на події Другої світової війни, песимістичний за своєю суттю, нуар мав ознаки «крутого детективу», проте вивів на перший план не слідчого, а жертву – героя, який, часто проти власної волі, опиняється у вирі небезпечних подій і змушений самотужки встановлювати справедливість. Девіантна поведінка героя зумовлена суспільною несправедливістю, отже, самотній борець, який діє на межі закону чи й поза ним, викликає симпатію реципієнта. У творах жанру нуар роль головного героя відводиться чоловіку; жінка, як правило, є підступною спокусницею, *femme fatale*, «чия сексуальність несе герою загрозу й загибель» [2, с. 226]. С. Філоненко звертає увагу на синтетичний характер жанру нуар, який швидше передбачає певну атмосферу, ніж чітко окреслений канон: «Фільми й романи нуар містять елементи детективу, трилера, психологічної драми, кримінального роману, вестерна» [2, с. 225]. Нове поживлення інтересу до нуару відбувається у 80-ті роки ХХ ст., засвідчуючи певну

трансформацію стилістики творів жанру, що дало можливість окреслити явище «неонуару» (neo-noir), яке характеризується «перебивчастим ритмом, кліповою естетикою» [2, с. 226], суттєвими змінами канону, сформованого попередніми десятиліттями. Однією з найбільш промовистих рис неонуару порівняно з жанром нуар 40–50-х років стає зміна гендерних пріоритетів. Жінка все частіше опиняється в центрі творів, що дозволяє виділити різновид феміністичного неонуару, героїня якого демонструє здатність самотужки, без допомоги чоловіка, встановити справедливість, вдається до вольових дій, виявляє силу і спритність. Найяскравішим втіленням цього фемінного типу виступає образ жінки-суперагента, шпигунки, витоки якого С. Філоненко слушно вбачає в архетипі амазонки, діви-воїна (дослідниця називає низку найяскравіших героїнь сучасного маскульту, які відповідають цьому визначенню: принцесу Ксену; Баффі, винищувачку вампірів; «чорного археолога» Лару Крофт та ін. [2, с. 224]). Найяскравішим прикладом феміністичного неонуару в українській масовій літературі дослідниця вважає твори Алли Серової («Правила гри», «Подвійне дно», «Дух джунглів»).

Образи Люби Смажук («Графіня» В. Лиса) і Серафими з однойменного роману О. Ульяненка моделюються за принципом протиставлення есенціалістському погляду на жінку як ту, що дарує життя. Деструкція освяченого традицією образу жінки-матері набуває різних форм у чоловічій та жіночій прозі початку XXI ст. Елемент епатажу майже завжди міститься в доволі поширеній темі відмови від материнства, що активно осмислюється сучасними романістами. Безумовно, тут маємо форму розриву з попередньою літературною традицією, для якої тема материнства є сакральною, оскільки містить низку важливих конотацій, передусім – отожднення постаті матері з Батьківщиною. В жіночій прозі образ жінки *childe-free*, як правило, розбудовується в ключі феміністських інтенцій і має у своїй основі утвердження права на особистісну реалізацію й свободи вибору власних життєвих пріоритетів. Саме такою є героїня роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». У творі міф про святість материнства послідовно піддається деструкції через моделювання численних образів інфантильних, корисливих, агресивних матерів (так, художниця Влада, згадуючи свою матір, каже, що та «каструвала батька»). Явно епатажними є епізоди абортів у романістиці Лариси Денисенко («24 : 33 : 42», «Танці в масках»). Однак і в цієї авторки названі епізоди слугують розгортанню теми життєвого вибору, корелюючи з константами гріха і спокути («24 : 33 : 42»), відповідальності («Танці в масках»). Убивство ненародженої дитини в другому зі згаданих творів стає знаком загубленості в житті головної героїні, епатажної красуні-космополітки, яка пориває зв'язки з сім'єю, батьків-

щиною, власною сутністю, і тільки пройшовши через невдалий аборт і тимчасову втрату пам'яті, знаходить власне місце у світі. Обидві авторки вводять материнські функції жінки до проблемного поля, надають їм характеру дискусійності, по суті, піддаючи раціональному осмисленню те, що раніше належало до сфери сакрального. Однак вільний вибір жінки, яка сама вирішує, бути чи не бути їй матір'ю, в названих творах не виходить за межі буденного досвіду. Принципово інакше представлено цей аспект жіночого буття у творі О. Ульяненка «Серафима». Жорстоке вбивство ненародженого немовляти є тільки окремим виявом ненависті до світу: «Там кипіло життя, чуже життя, котре вона вже свідомо хотіла знищити...» [14, с. 53]. Ірраціональна ненависть Серафими до світу імпліцитно мотивується потворністю дійсності, на якій весь час акцентує автор (тваринне злягання батьків дівчинки; жорстоке побиття старого клоуна, який виявив інтерес до дитини; нагромадження натуралістичних сцен убивств і насилля). Уривчаста, кліпова композиція відповідає естетиці творів неонуару, а хронологічний виклад подій наближає його до жанру «історії одного вбивці» (саме такий підзаголовок має культовий роман Патріка Зюскінда «Парфумер»). Перегук твору О. Ульяненка з прецедентною книгою П. Зюскінда очевидний (суголосність метафор «жінка – аромат» / «жінка – отрута»). Показовим є епізод, у якому Серафима, таємно спостерігаючи за жінками, подумки асоціює неповторну красу кожної з певними отруйними рослинами. В образі Люби Смажук («Графіня» В. Лиса) також домінує руйнівне начало, спрямоване на підкорення світу, вивищення художниці над чоловіками. Героїня деформує власну гендерну природу, і ця деформація проявляється не тільки через відмову від творення й народження, залюбленість у смерть і насильство, а й через психологічні реакції, відповідні «чоловічому» типу поведінки. А. Маслоу пояснює явище мізогнізму підсвідомим страхом чоловіків перед власною «жіночністю» (м'якістю, співчуттям, чутливістю); з цим страхом учений пов'язує прагнення применшувати жіночі чесноти, панувати над жінками й контролювати їх [11, с. 92]. Прагнення Люби перевершити у творчому й кар'єрному зростанні, а потім – і фізично знищити свого вчителя в контексті твору постає як намагання позбутися почуття любові, що його амбітна жінка співвідносить з особистістю талановитого провінціала. Варто зауважити, що мистецтво, як і в ряді інших творів сучасної української романістики, перетворюється в романі на своєрідну метамову, яка формує підтекст і поглиблює провідні мотиви. Головний герой-оповідач, не певний власного таланту, поглинутий невротичним почуттям до фатальної жінки, тільки в момент найбільшої фізичної та психоемоційної напруги

здобувається на повноту творчої реалізації: він створює власний автопортрет у холодному вантажному вагоні, де Люба замикає його, прирікши на смерть. Мотив творення портрету в художньому контексті романістики В. Лиса тотожний пізнанню-творенню самого себе. В іншому романі автора, «Камінь посеред саду», наскрізним є образ людини без обличчя, що з'являється у снах героїв, а в одному з епізодів проступає на аркуші ватману, як незавершений малюнок. Провінційний художник, закоханий у Любу Смажук, зрештою досягає повноти особистісної самореалізації, тимчасом як амбітна й жорстока жінка зазнає фіаско: портрет княгині Венцеслави Ловиги, на яку взорується Люба у своєму самоствердженні через убивства, виявляється фікцією, роботою її вчителя.

Образи Люби Смажук і Серафими споріднюють мотиви божевілья і двійництва, а також архетип дитини, до якого вдаються обидва письменники, підкреслюючи ірраціональний характер жорстокості жінок. Божевілья обох дівчат-убивць співвідносне з інфантильністю: художник, який опікується своєю божевільною ученицею, змушений дбати про неї, як про дитину; Серафима, потрапивши до в'язниці, поводить як вередлива дівчинка, залюбки читає Кітса й О'Генрі, охоче розмовляє зі старшою жінкою – головлікарем («Лікарка гадала побачити монстра, але зараз перед нею дівчинка, якій немає напевне і двадцяти...») [14, с. 216]). Мотив двійництва в романі О. Ульяненка реалізується в архетипних образах тіні й дитини. Двійник / тінь, який з'являється у видіннях Серафими, підказує їй шляхи здійснення наступного злочину. Дитина (дівчинка) втілює певну грань душі героїні, начало, яке відчужує її від чоловіків (Серафима бачить у представниках протилежної статі тільки сексуальних партнерів і засоби самоствердження; плотське кохання сприймається нею як механістичний акт, позбавлений емоційної й духовної складової). Дівчинка, як і двійник-тінь, постає у видіннях Серафими: «...іноді до них приходила дівчинка років тринадцяти, і вони займалися цим на очах умілого коханця. Із кожним днем ця дівчинка робилася настирнішою, упертішою, було так, начебто Серафима бачила себе молодшу в дзеркалі» [14, с. 68 – 69].

В теорії К. Г. Юнга архетип дитини виступає носієм потенційних можливостей, втіленням певної цілості, що виражає поняття самості, повноти психічної реалізації індивіда. Мотиви покинутості й загроженості дитини, що часто фігурують у міфологічних і казкових сюжетах, відповідають неймовірній складності процесу індивідуалізації, досягнення психічної цілості. Важливість і таємничість цього процесу, відповідно, знаходять втілення в уявленнях про божественність і парадоксальну

могутність дитини. Однак цей архетип може виявляти й інші значення: «Початковий стан особистого інфантилізму виявляється в образі «покинutoї», тобто «неправильно зрозумілої», дитини із зухвалими претензіями, до якої ставляться несправедливо» [7, с. 235]. Образ Серафими напрочуд точно відповідає цьому визначенню Юнга: дівчинка відсторонена від світу дорослих і водночас залюблена в інше, розкішне й недоступне їй, життя; вона зрікається свого справжнього імені, яке навіть не згадується у творі (суголосність імені і долі становить одну зі смислових домінант сучасної прози); нарешті, незвичайні здібності дитини розкриваються у зв'язку з підземним простором підвалу, який традиційно означає підсвідоме.

У зв'язку з аналізованим твором О. Ульяненка, очевидно, слід зупинитися на такій відзначеній Юнгом властивості архетипу дитини, як гермафродитизм. Ідеться про те, що образ дитини в контексті художнього твору може виражати не тільки чудесне й божественне за своєю суттю «третє», що виникає між протилежностями, найчастіше – чоловіком і жінкою, а й певну тасмичну сутність, яка не є ні чоловіком, ні жінкою, схильна до відштовхування від обох цих фундаментальних начал і здобуває нелюдський, інфернальний характер. Втрата невинності, за яку Серафима мстить чоловікам, у снах героїні втілено у сценарій отруєння дівчинки її коханцем. Любов до чоловіка переживається Серафимою як невизрадне і, знову ж таки, інфантильне за своєю суттю почуття до прекрасного незнайомця (проспективну функцію щодо цих юнацьких марень виконує образ літнього клоуна, який приїздить у приморське містечко, де мешкає маленька Серафима). О. Ульяненко вказує на маскультивський, запозичений із дешевих фільмів і позбавлений життєвої конкретики характер закоханості Серафими в «прекрасного незнайомця». Дитяче безсилля героїні перед світом проявляється і в її принциповій нездатності створити щось, крім отрут: мрії Серафими нагадують «мильні опери», а сексуальні фантазії постають у форматі «чорно-білого порно». Повертаючись до образу дзеркала, співвідносного з мотивом двійництва, варто зауважити, що О. Ульяненко, керуючись цими художніми константами, розгортає асоціативний ряд, подібний до того, який постає у вже згаданому творі О. Забужко «Музей покинутих секретів»: для глибинного самопізнання героїня потребує не чоловіків, що їх сприймає як супротивників і жертви, а іншої жінки: «Дівчата – два глибоких поставлених насупроти дзеркала. Вони дивилися одна на одну й чудувалися...» [14, с. 79]. Легковажна Лера, коханка Серафими, постає не тільки антиподом героїні, а й втіленням яскравого, благополучного й поверхового життя, якому протистоїть «срібна лють» жінки-убивці.

Подібних смислових конотацій набуває образ дитини в романі В. Лиса «Графіня»: білява дівчинка постає проекцією душі старого графа Ловиги; при цьому зберігається елемент дивовижних діянь і загроженості дитини (спроба вбивства дівчинки і чудесний порятунок). Юна героїня, традиційно для архетипу дитини, є носієм певного потенціалу, однак цей потенціал здобуває виразно негативну реалізацію: управитель, який в молодості намагався вбити малу Венцеславу, віддавши її ведмедю, згодом стає чоловіком дівчини і гине від її підступності. Традиційне уявлення про жінку, основна функція якої полягає «в безперервному відтворенні і збереженні «„людського світу”» [9, с. 126], змінюється на свою протилежність – Люба Смажук є граничним втіленням психічного явища, кваліфікованого Еріхом Фроммом як «любов до мертвого» (некрофілія) на противагу «любви до живого» (біофілії) [3, с. 49]. За Е. Фроммом, некрофільний тип світосприйняття передбачає залюбленість у минуле й ненависть і страх перед майбутнім. Якщо вищим виявом біофілії є святий, то крайнім виявом некрофілії – божевільний. Всі ці характеристики некрофільного типу особистості яскраво виявлені в постаті Люби Смажук: прагнення відтворити похмурі події давнини на догоду власній манії величч; орієнтованість на минуле, а не спрямованість у майбутнє; божевільня, в яке впадає героїня наприкінці твору. Попри виразну сюжетну лінію суперництва чоловіка і жінки, протистояння Люби і її вчителя виводить на перший план не гендерний аспект, а загальнолюдські моральні цінності – це антагонізм не чоловіка і жінки, а руйнівного й творчого людських типів.

Отже, актуалізація образу фатальної жінки в сучасній українській романістиці зумовлена специфікою світоглядного комплексу нового fin de siècle, що характеризується тотальним сумнівом у чинних системах знань і самому позитивістському знанні, традиційно асоційованому з маскуліним культуротворчим началом. Постать femme fatale корелює з художнім інструментарієм творів жанру нуар та неонуар, готичного роману, виявляючи тісний зв'язок з образами-архетипами дитини і тіні. Для маскуліної художньої картини дійсності характерне моделювання цього образу за принципом протиставлення есенціалістському погляду на жінку як ту, що дарує життя, продовжує рід. Відповідно, femme fatale втілює інстинктивні, ірраціональні, руйнівні за своєю суттю імпульси людської психіки, актуалізуючи панівний для класичної літератури принцип зображення жінки як зовнішнього об'єкту. Результати запропонованого дослідження відкривають можливості для глибшого осмислення особливостей художньої репрезентації жінки і жіночого в сучасній великій прозі.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму Київ : Факт, 2008. 359 с.
2. Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
3. Фромм Э. Душа человека / пер. В.Закса. Москва : АСТ, 2009. – 251 с.
4. Гундорова Т. *Лузер як герой сучасної літератури : симптом «хворого тіла»*. *Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми*. Київ : Грані-Т, 2013. С. 150–204.
5. Гундорова Т. *Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми*. Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с. (Серія «De profundis»).
6. Ильин И. Постмодернизм : Словарь терминов. Москва : INTRADA, 2001. 384 с.
7. Юнг К.Г. Шодо психології архетипу дитини. *Архетипи і колективне несвідоме* / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. О. Фошевець. Львів : Астролябія, 2013. С. 196–236.
8. Клепикова О. Особливості концептосфери та ідіостилістики у прозі Лариси Денисенко : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2013. 203 с.
9. Леонтьева В. *Культуротворческий процесс*. Харьков : Консум, 2003. 216 с.
10. Лис В. Графіяні : роман. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 224 с.
11. Маслоу А. *Новые рубежи человеческой природы* / пер. с англ. Москва : Смысл, 1999. 425 с.
12. Мережкинская А. *Русская постмодернистская литература: учебник*. Киев : ВПЦ «Київський університет», 2007. 336 с.
13. Штогрин М. Хронотоп подорожі як модель ініціації в повісті А. Кузьменка «Я, „Победа” і Берлін». *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен* : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. Луцьк : Вежа-Друк, 2015. Вип. 19. С. 309–316.
14. Уляненко О. Серафима: роман. Харків : Фоліо, 2015. 217 с.
15. Вулф В. *Власний простір* / пер. Я. Чердаклі. Київ : Альтернативи, 1999. 112 с.
16. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або Знадоби до української гендерної міфології. *Хроніка від Фортінбраса*. Київ : Факт, 2009. С. 152–191. (Серія «Висока поліція»).

## REFERENCES

1. Aheyeva, V. (2008), *Women's space: The feminist discourse of Ukrainian modernism* [Zhinochyi prostir: Feministychnyi dyskurs ukraïyns'koho modernizmu], Fact, Kyiv, 359 p. (in Ukrainian).
2. Filonenko, S. (2011), *The mass literature in the Ukraine: discourse, gender, genre* [Masova literatura v Ukraïyni: dyskurs, gender, zhanr], LANDON-XXI, Donetsk, 432 p. (in Ukrainian).
3. Fromm, E. (2009), *The Heart of Man [Dusha cheloveka]*, trans. by V. Zaks, AST, Moscow, 251 p. (in Russian).
4. Hundorova, T. (2013), “The loser as the hero of modern Ukrainian literature: the symptom of ‘sick body’”, *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma* [“Luzer yak heroï suchasnoi literatury : symptom ‘khvoroho tila’”], *Tranzytna kultura: Symptomy postkolonialnoi travmy*, Hrani-T, Kyiv, pp. 150-204 (in Ukrainian).
5. Hundorova, T. (2013), *Transit culture: The symptoms of postcolonial trauma* [Tranzytna kultura: Symptomy postkolonialnoi travmy], Hrani-T, Kyiv, 548 p. (in Ukrainian).
6. Ilin, I. (2001), *Postmodernism: The dictionary of terms* [Postmodernizm: Slovar terminov], INTRADA, Moscow, 384 p. (in Russian).
7. Jung, K.G. (2013), “About the psychology of the archetype of a child”, *Archetypes and the collective unconsciousness*, trans. by K. Kotiuk [“Shchodo psykholohiyi arkhetypu dytyny”], *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome*, per. K. Kotiuk, Astrolyabiya, L'viv, pp. 196-236. (in Ukrainian).
8. Klepykova, O. (2013), *Concept sphere and idiosyle of Larisa Demysenko's prose: dissertation*. Ph. D. [Osoblyvosti kontseptosfery ta idiosylistyky u prozi Larysa Demysenko: dis.... kand. filol. nauk], Borys Grinchenko Kyiv University, 203 p. (in Ukrainian).
9. Leonteva, V. (2003), *Culture-creative process* [Kulturotvorcheskij process], Konsum, Kharkov, 216 p. (in Russian).
10. Lys, V. (2016), *Countess [Hrafyniâ]*, Klub Simeynoho Dozvilla, Kharkiv, 224 p. (in Ukrainian).
11. Maslow, A. (1999), *The Feather Reaches of Human Nature*, trans. by G. Ball, A. Popogrebskij [Novye rubezhi chelovecheskoj prirody], per. G. Ball, A. Popogrebskij], Smysl, Moscow, 425 p. (in Russian).

12. Merezhinskaya, A. (2007), *Russian postmodern literature [Russkaya postmodernistskaya literatura]*, Kyivskiy universytet, Kyiv, 336 p. (in Ukrainian).
13. Shtohryn, M. (2015), "Chronotope of the travel as the model of initiation in the story 'Me, 'Pobieda' and Berlin' by A. Kuzmenko" ["Khronotop podorozhi yak model initsiatsii v povisti A. Kuzmenka 'Ya, 'Pobieda' i Berlin'"], *Volyn filolohichna*, Vol. 19, pp. 309-316. (in Ukrainian).
14. Uliianenko, O. (2015), *Seraphima [Serafyma]*, Folio, Kharkiv, 217 p. (in Ukrainian).
15. Woolf, V. (1999), *A Room of One's Own*, trans. by Y. Cherdakli [*Vlasnyi prostir*, per. Y. Cherdakli], Alternatyvy, Kyiv, 112 p. (in Ukrainian).
16. Zabuzhko, O. (2009), "The woman-author in colonial culture, or The notes for Ukrainian gender mythology", *Chronicles from Fortinbras* ["Zhinka-avtor, abo Znadoby do ukarayinskoyi hendemoyi mifolohiyi", *Khroniky vid Fortinbrasa*], Fact, Kyiv, pp.152-191. (in Ukrainian).

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА МИХАЙЛА ДОЛЕНГИ

Олеся Омельчук

Кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник,  
Відділ теорії літератури,  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (УКРАЇНА),  
01001, Київ, вул. М. Грушевського, 4,  
e-mail: omelchuk\_olesia@ukr.net

UDC: 821.161.2“19”-Доленго

### РЕФЕРАТ

Пропоноване дослідження має на меті актуалізувати потребу вивчення українського пролетарського дискурсу, і зокрема – літературно-критичного доробку Михайла Доленги (1896–1981). Авторка статті узагальнює та аналізує основні тематичні й теоретичні напрями його літературної критики. *Дослідницька методика.* Історико-літературний аналіз на основі системного підходу і принципів історико-генетичного дослідження. *Результати.* Літературно-критична діяльність М. Доленги була спрямована на розробку нормативної пролетарської поетики за допомогою наукової «матеріалістичної» критики. Також в центрі його уваги перебувала проблема художнього стилю у ситуації нової історичної (радянської) реальності. Критика М. Доленги прикметна тим, що повсякчас вказувала на нереалізованість «пролетарського реалізму», на стилістичний еklektизм, на деформовані та історично-змінні явища пролетарського дискурсу. *Наукова новизна.* Вперше аналітично описаний основний корпус літературно-критичного доробку М. Доленги. *Практичне значення.* Стаття може бути використана у дослідженнях історії української літератури та української літературної критики 1-ї половини ХХ століття.

**Ключові слова:** Михайло Доленго, пролетарська література, «матеріалістична» критика, стиль, пролетарський реалізм.

### ABSTRACT

**Olesia Omelchuk. M. Dolengo's literary criticism.**

*Aim.* The proposed study aims to emphasize the need to study Ukrainian proletarian discourse, and, in particular, the literary criticism of Mykhailo Dolengo (1896–1981). The author of the article generalizes and analyzes the main thematic and theoretical directions of Dolengo's literary criticism. *Methods.* Historical-literary analysis based on the systematic approach and on the

principles of historical-genetic research. **Results.** Dolengo's literary-critical activity was aimed at the development of normative proletarian poetics through the use of scientific «materialist» criticism. Additionally, the problem of artistic style in the situation of a new historical (Soviet) reality was at the center of his attention. Noteworthy of Dolengo's criticism is that he always pointed to the unrealized nature of «proletarian realism», stylistic eclecticism and the deformed and historically varied phenomena of proletarian discourse. **Scientific novelty.** The main corpus of Dolengo's literary-critical works was analytically described for the first time. **The practical significance.** The article can be used to study the history of Ukrainian literature and Ukrainian literary criticism of the first half of the twentieth century.

**Key words:** Mykhailo Dolengo, proletarian literature, «materialist» criticism, style, proletarian realism.

Вивчення пролетарського літературного руху в Україні перебуває на початковому етапі. Неосмислено залишається основна частина літературно-критичної спадщини українських авторів, які розробляли основи пролетарської теорії, естетики та поезики, а також займалися історією пролетарської культури. До них, зокрема, належав Михайло Доленго (1896–1981) – активний учасник літературного процесу 1920–1930-х років, автор понад п'ятдесят літературно-критичних розвідок. Його доробок свідчить про неоднорідний характер українського пролетарського літературного дискурсу, про існування в його межах різних теоретико-методологічних позицій стосовно пролетарського тексту як історичного та художнього явища.

Дебютним виступом Михайла Доленго як критика стали його публікації у журналах «Шляхи мистецтва» 1921 року та «Арена» 1922 року. Спершу це була рецензія на твори Володимира Сосюри [див.: 29], а тоді – невеличка стаття, присвячена Валер'янові Поліщуківі [див.: 21]. Обидва журнали знаменували собою початки організованого пролетарського літературного руху в Україні, а згадані Доленгові тексти якраз і стосувалися пошуків українськими письменниками – як митцями уже післяреволюційного часу – нових сенсів і нового звучання слова. Сам Михайло Доленго, який брав участь у роботі Всеукраїнського Літературного комітету (1919–1922), а пізніше входив до організацій «Гроно» та «Гарт», вважав себе одним із тих, хто був причетний до формування в Україні пролетарського письменства.

Упродовж 1920-х і 1930-х років Доленго цілеспрямовано займався поточним літературним процесом, відслідковуючи в ньому етапи історичного та естетичного поступу, шукаючи закономірностей та винятків, стимулюючи полеміки щодо методів та перспектив його розвитку. Це був голос критика, який намагався обґрунтувати пролетарське літературознавство за допомогою наукових підходів, враховуючи минулий і перспективний розвиток української літератури як художнього феномена. Він був одним із небагатьох, хто у численних коментарях до

масиву пролетарських текстів фіксував їхній неоднозначний, еkleктичний і неусталений характер. Вже у передмові до збірки своїх статей «Критичні етюди» (1925) Доленго констатує брак самостійної критичної думки в українському радянському літературознавстві, пише про кризу критичної методології та художньої літератури. За наступні десять років погляди Доленги на специфіку еволюції пролетарського письменства принципово не змінювалися.

Зміст «Критичних етюдів» складають п'ять статей, що друкувалися у періодиці упродовж 1922–1925 років [див.: 2]. Кожна з них є свідченням безперервної рефлексії автора про сутність актуального літературного розвитку і найперше – про його жанрово-стилістичні модифікації. Він відслідковує такі нюанси текстів, які могли б свідчити про початки пролетарської літератури, хоча здебільшого змушений констатувати відлуння у ній символізму, імпресіонізму та футуризму, європейської літературної традиції, а також сліди впливів української етнографічно-побутової традиції. Доленго зауважує, що «художній цикл червоно-ідеалістичного мистецтва військового комунізму» [2, с. 7] скінчився, але з його ж міркувань випливає, що чільне місце у художніх творах пролетарських авторів посіли «червоний символізм» й «імпресіоністичний ліризм». Інакше кажучи, Доленго вважає, що чіткий ідеологічний перехід до власне пролетарського мистецтва в українській літературі на етапі постреволюційного часу не відбувався, що у ній і надалі превальовали перехідні форми і стилі.

У статті «До питання про дві системи мови», яка увійшла до «Критичних етюдів», Доленго починає розвивати одну зі своїх базових теоретичних ідей – тезу про існування в літературному дискурсі матеріалістичної та ідеалістичної мови. Головний принцип такої градації зумовлений, на його думку, різним ставленням автора до дійсності. Ідеалістична мова є абстрактною, схематичною, символічною, мелодійною. «Ідеалістична система вислову, – читаємо у Доленго, – знаходиться у зв'язку з ідеалістичним світоглядом, з містичним світосприйманням і з мітологічним засобом думання (художнього), часто цілком незалежно від свідомих переконань автора» [2, с. 16]. Натомість мова матеріалістична зосереджена на констатуванні фактів та кореляцій між ними, це мова реальності, побуту, фізіологічного та біологічного буття, дисонансів і шумів.

Відповідно до таких постулатів, критик інтерпретував зміст естетичного та авторського «я». Для тексту матеріалістичного типу властиві «огида до красивості» та будь-яких «ідеалістичних» вимірів. Для самого Доленги – як поета і критика – близьким було розуміння мови як того, що має свою матеріальну фактуру, що є «річчю» і «плоттю», що

існує незалежно від свідомості автора та певною мірою визначає сюжетність і настроєність твору.

Загалом автор «Критичних етюдів» цікавився широким спектром проблем із історії й теорії літератури, а також літературно-критичної діяльності. Доленго окреслював своє власне бачення українського літературного процесу, звертаючи головну увагу на розвиток і трансформацію художніх стилів, відслідковуючи впливи на постреволюційну поетику / естетику соціально-класового підходу, і найперше – «буржуазних» форм культури.

Працями теоретико-методологічного гатунку є статті «Змістова ритміка в ліричному творі (Морфологічний етюд)» (1928) та «До проблеми змісту і форми в літературному творі» (1929), де він звертається до формалістичних, політичних, біологічних, психологічних підоснов творчості. Спираючись на широке коло засадничих напрацювань<sup>1</sup>, у згаданих розвідках Доленго розробляє своєрідну техніку аналізу літературного твору, назвавши це «матеріалістичною морфологією». В її основу він кладе лексичний і статистичний принцип, що передбачає підрахунок слів, фраз і речень («символи певних типів реакцій»), розподілених по кількох групах: 1) дієслівні групи слів, які є реакцією дії, а також інфінітив та інші дієслівні форми, крім дієприкметника; 2) прикметниково-прислівникові групи слів та іменники, які є реакцією вибору; 3) іменники, які є реакцією досвіду та діляться на групи абстрактну і конкретну, а також на групи за тематичними комплексами (групи особова, просторово-часова, харчово-економічна, сексуальна, соціальна). «Чергування значень поодиноких речень твору, – пояснює Доленго свій вихідний методологічний принцип, – має ритмічний характер, типовий для кожного поета, як цілою ритмічною структурою творів, так і кількісним співвідношенням елементів цього змістового ритму» [3, с. 84]. Наполягаючи на важливості змістово-формального розбору тексту, критик пропонував поширити поняття фактури та ритму на всі «компоненти» тексту.

М. Доленго вважав, що співвідношення лексичних елементів у творі впливає на читацьку рецепцію, а також допомагає відстежувати зв'язок між лексикою письменника та психофізіологічним і соціальним типом автора. У такий спосіб, тобто абстрагувавшись від зовнішньо-звукової

---

<sup>1</sup> Його утворює, як вказує сам критик, книжка (рукописна) Г. Прусенко зі студії «Дослід поводження людини за елементами її мови», теоретичні виклади Г. Шпета з його праці «Внутрішня форма слова», соціологічні міркування Г. Плеханова, досвід робіт «Гегель і діалектичний матеріалізм» А. Деборіна, «Спроба критичного аналізу» В. Юринця, «Естетичний світогляд Франка» І. Очинського, а також окремі розмисли теоретика шахів С. Тартаковера, психоаналітичного напрямку, «школи Фріче», «школи Перверзєва», і – критично – теоретиків журналів «Молодняк», «Нової генерації», «Пролітфронт».

форми і від конкретного лексичного та ідеологічного значення слова, можна підійти до розуміння внутрішньої форми слова. Приміром, відповідний обрахунок дозволив критику стверджувати, що поезії В. Еллана-Блакитного мають «інтелектуально-дієвий» та мажорний характер [див.: 3, с. 80], хоча кількісно у його текстах переважають негативно-емоційні вислови.

У доробку Доленги існують ще дві публікації, спільним для яких є, з одного боку, інтерес до проблем стилістики, а з іншого, повсякчасна спрямованість на проблеми специфічного розвитку української пролетарської літератури. Статті «Поет і побут» (1926) і «До проблеми сучасного романтизму» (1930) є черговими спробами прослідкувати й узагальнити різноманітність стилістичних форм поточної літератури та пояснити специфіку пролетарського стилю. У статті «До проблеми сучасного романтизму» Доленго ділить стилі на реалістичні та ідеалістичні, стверджуючи, що найбільш відповідним пролетарській добі є стиль саме реалізму, але за умови виведення його «поза буржуазні межі» [24, с. 53]. Такий пролетарський реалізм має істотно різнитися від попередніх реалізмів [див.: 24, с. 63], його стилістика і естетика повинні бути «матеріалістичними», тобто пов'язаними із дійсністю, а саме – з новим радянським побутом й ідеологією. При цьому Доленго усвідомлював: «Літературний твір є не лише ідеологічний вияв. Він має складнішу природу, впливаючи і на ідеологію, і на психологію, на психіку (а через неї й на фізіологію читача, як показують відповідні експерименти). Він становить собою специфічну єдність ідеологічного вияву та продукту психічного споживання: зворотній бік єдності в ньому змісту та форми. Роздвоюючи цю єдність, ми дістаємо антитетичні ухили – на бік ідеологізму <...>, що виводить літературний твір за межі художності, позбавляючи його можливості впливати специфічно по-мистецькому <...>, і на бік, ми сказали б, психофізіологізму, де твір теж позбавляється художності <...>» [24, с. 63].

У розвідках, що з'явилися після виходу збірки «Критичні етюди», Михайло Доленго продовжував відстоювати потребу наукової, «об'єктивної» або ж «матеріалістичної» критики, яка повинна звертати увагу на три складові літературного дискурсу: соціально-економічні, психологічні та формальні (тобто поетикально-мовленнєві) фактори [див.: 2, с. 37]. Акцент на цих трьох аспектах присутній у великій кількості Доленгових коментарів про творчість українських письменників 1920–1930-років на сторінках часописів «Гарт», «Червоний шлях» та «Критика», зокрема, про В. Підмогильного [див.: 26], В. Еллана [див.: 11], А. Головка [див.: 10], Л. Первомайського [див.: 22], М. Бажана [див.: 8], М. Івченка [див.: 7], М. Рильського [див.: 4], Ю. Яновського [див.: 18],

М. Ірчана [див.: 6], В. Сосюру [див.: 1], Г. Коцюбу [див.: 5] та ін. М. Доленго писав виключно про своїх сучасників, порівнюючи їхню творчість із західноєвропейськими та російськими літераторами, а також із українськими митцями «дожовтневого» письменства. Зокрема, значну увагу він приділяв проблемі співвідношення у їхніх художніх текстах історичного часу та авторської свідомості, – саме тому критика культури у його студіях завжди акцентує на соціальному статусі та психології митця, а відтак апелює до потреб пролетарської культури. Водночас основний напрям Доленгових міркувань стосувався стилістики аналізованої поезії та прози.

Доленго відслідковує найрізноманітніші напрями та відтінки літературних стилів, які, на його думку, репрезентує українська література на шляху формування пролетарської нормативної поетики. Так, у доробку В. Сосюри, якого критик вважав найбільш типовим представником української пролетарської літератури, він побачив впливи символізму та імажинізму, неокласицизму та акмеїзму, романтизму та реалізму [див.: 1]. Не менш показовою є оцінка роману А. Головка «Бур'ян»: з одного боку, М. Доленго визнає цей твір найвищим досягненням пролетарської прози, а з іншого, констатує стильову суміш твору, вважаючи це головним його недоліком. У романі Головка, на думку критика, помітні сліди натуралізму, експресіонізму, психологічного та символістичного імпресіонізму, реалізму, футуризму та імажинізму, механічне (суто зовнішнє) поєднання яких у творі в цілому перешкоджає процесові подолання «буржуазних» стильових форм і кристалізації пролетарського реалізму.

Якщо узагальнити спостереження, з якими Доленго підходив до соціальних і стилістично-жанрових тенденцій у творах українських письменників, то перед нами постане масштабна картина українського літературного руху певного історико-літературного періоду, у якому творчість переважної більшості письменників позначена еkleктизмом і непевністю пролетарського світогляду, загрозами втратити «свою первісну ідеологічну цілеспрямованість» [10, с. 45]. Це означало, що на другу половину 1920-х років пролетарський стиль не був теоретично сформульований і не був практично реалізований у конкретних літературно-художніх практиках.

Щоправда, слід відзначити й певну одноманітність критичного дискурсу вже самого М. Доленги. Згадані статті про українських письменників доволі схожі одна на одну і манерою викладу, і коментарями, які однаково спрямовані на соціальні та стилістично-жанрові параметри уявлюваного пролетарського стилю. На думку Доленги, «матеріалістична лексика», «конкретний вислів», «точна архітектоніка твору» «об'єк-

тивна лірика» наближають твір до того, якою повинна бути пролетарська нормативна поетика.

Певний виняток у масиві текстів про українських літераторів становлять численні відгуки М. Доленги про творчість В. Поліщука, з яким його зближує концептуалізація уявлень про текст як про вияв матеріального (біологічного і предметного) буття, звернення до проблеми ідеалістичної / матеріалістичної мови, до дво- і тривимірності літературного образу, до теми про мажор та мінор у літературі. Упродовж багатьох років Доленго підтримував Поліщуківу творчість, відзначаючи у ній ті риси, які, на його думку, притаманні для пролетарського стилю (йдеться про заперечення естетики, матеріалізм художнього вислову, дисонантну музичність, різноманітність ритму, тривимірну мальовничість [див.: 2, с. 26, 36]).

В. Поліщук найкраще відповідав тому типові автора, якого Доленго пов'язував із пролетарським матеріалістичним світом і вважав не просто тим, хто не вписується у тип автора-жреця чи автора-дикуна, а тим, хто «навіть не поет» [2, с. 30]. У статті «Нотатки до історії жовтневої прози та епосу» (також входила до «Критичних етюдів») Доленго припускає, що, на відміну від більшості українських літераторів, Поліщук не засвоїв духу буржуазної культури і психологічно найближчий до культури плебейської [див.: 2, с. 54–55]. У такий спосіб Доленго не лише намагається пояснити поетикальні й естетичні особливості Поліщуківої творчості, а й подає його творчу особистість як взірець автора-матеріаліста, вихідця із самої гущі життя. Творчість Поліщука для Доленги засвідчувала й ілюструвала появу в українській поезії революційного / жовтневого епосу, постаючи винятковим фактом «матеріалістичної» інтерпретації: «Лірика Поліщука саме через свою біологічність є витримано матеріалістична: і в змісті, і в своїй естетиці особливо» [2, с. 70].

Окремий блок Доленгового критичного доробку становлять огляди поетичних текстів провідних і другорядних авторів, надруковані у тогочасних журналах «Нова генерація», «Літературний ярмарок», «Гарт», «Молодняк», «Плуг», «Червоний шлях», «Життя й революція» [див.: 13; 14; 15; 16; 20]. Його відгуки здебільшого не позначені позитивними враженнями. Хоча критик радше констатує ті чи інші поетичні тенденції, прямо не засуджуючи їх, нескладно помітити, що Доленгові міркування значною мірою залежать від класово-соціальних чинників. Вже самі поняття, якими оперує М. Доленго, несуть у собі оцінні конотації. Так, на противагу таким властивостям поезії, як «декласованість», «богем'ярство», «егоцентризм», «занепадницький мінор», «художня неорганізованість», «психологічна розкиданість», «неврівноваженість»



настроїв», Доленго стверджує «сувору тему будівництва», «відображення сучасного побуту», «реалізм зображення», «художній синтез», «конкретний сюжет», «соціальний герой», «конкретний художній образ». Розгледівши в аналізованих поезіях різноманітні жанрові модифікації («червоний неокласицизм», «урбаністичний імпресіонізм», «лівоінтелігентський неоромантизм», «буржуазний символізм» та ін.), Доленго раз у раз фіксує відсутність пролетарського реалізму як синтетичного художнього і світоглядно-методологічного феномена. На цьому тлі показовими є його згадки про конструктивістські елементи у творчості Л. Первомайського, С. Голованівського, М. Гаска, В. Поліщука, адже конструктивізм у Доленговому дискурсі постає тим винятковим стилем, який не наділений духом буржуазної генеалогії.

Крім публікацій про тенденції поточного літературного процесу, М. Доленго долучався до обговорення літературно-організаційних проблем. Цей напрям його діяльності включав відгуки про діяльність літературних угруповань та їхньої періодики, а також реакцію на ті чи інші літературні полеміки. Приміром, крім відлунь на дискусію між В. Поліщуком і В. Елланом-Блакитним про мажор і мінор в літературі [див.про це: 34], Доленго звертався до літературної дискусії 1925–1928 рр. [27], зокрема до київського диспуту 24 травня 1925 року [30].

У відомій літературній полеміці 1925–1928 рр., головним героєм якої став М. Хвильовий, М. Доленго не пристав на чийсь бік, прагнучи сформуванню самостійну позицію. «Теоретичні міркування Хвильового <...>, – висновує критик, – повинні спокусити молодь на самостійне мислення <...>. Його практичні поради розворушили болото червоного просвітянства (і просвітянство академічного також) і можуть у найближчому часі спричинитись до великих, революційних змін у структурі наших літературних спілок. Взагалі з цих листів до молоді віє свіжим молодим вітром, вітром вільної дискусії» [9, с. 225]. Коментуючи у наступному році позицію В. Гадзінського, М. Доленго робить йому та іншим учасникам полеміки закид щодо браку «наукової методології» та відсутності у їхніх аргументах «марксівської соціальної аналізи» [27, с. 274].

Соціальні, методологічні та ідеологічні аспекти літературної критики Доленго актуалізує у доповіді на Першому Всеукраїнському з'їзді пролетарських письменників, підготовка до якого розпочалася наприкінці 1926 року (М. Доленго входив у робочу групу з підготовки з'їзду та був членом ревізійної комісії). У виступі на письменницькому форумі він говорив про типи, функції та культурні орієнтири літературно-критичної діяльності. Доленго підкреслював важливість усвідомлення жанрової градації у сфері літературної критики, поділивши її на техно-

логічну (орієнтована на інтереси письменника), публіцистичну (орієнтована на інтереси читача) та наукову (орієнтована на твір), а завдання критичних рецензій вбачав у вмілому поєднанні технологічного, публіцистичного та наукового компонентів. «...На наш погляд, критика всіх відмін, що стала на ці позиції, повинна допомогти письменству виробити собі, крім твердої ідеологічної, ще тверду художню лінію» [19, с. 60], – зауважив Доленго під кінець виступу, наголошуючи при цьому на першорядності публіцистичності та марксизму, хоча останній щодо літературно-критичної царини критик неодноразово називає недовершеною і несформованою методологією. «Марксистська метода у літературознавстві, – говорив він, – не розв'язала нам ще проблеми стилю і навіть не дала його визначення для літературних стилів» [19, с. 59].

Із весни 1927 починає виходити журнал «Гарт», до редакції якого входить М. Доленго. У першому числі було поміщено «Маніфест Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників», серед підписантів якого значився Доленго, і у цьому ж номері з'являється його стаття «До питання про художню політику ВУСППу» [див.: 25], де в центрі авторових міркувань знову опиняється проблема художнього стилю. На думку Доленго, основним законом літературного розвитку є рух стилів, бо стиль – це певна художня єдність, сума стилістичних способів оброблення матеріалу, детермінованих світом психології та соціуму, це певний спосіб сприймання дійсності, відображення естетики певної доби та певного класу, взаємодія індивідуального та типового-колективного. Спираючись на таке розуміння стилю, Доленго віддає перевагу пролетарському реалізму, наділяючи його такими ознаками, як динамізм, мажор, соціальна і життєва заангажованість.

У ВУСПП-івський період М. Доленго продовжує обґрунтовувати пролетарський реалізм у параметрах методології та стилістики. Його стаття «Що саме тепер треба робити» називає такий реалізм діалектичним, пропонуючи взяти «діалектичні тенденції» (принцип єдності суперечностей) за керівний принцип у побудові пролетарського стилю [31, с.166]. Він вважав, що система художніх образів повинна створюватися свідомо, бути чіткою і корелювати з об'єктивною реальністю. Він писав: «Заперечуючи імпресіоністську хаотичність, пролетарський реалізм заводить до літератури, замість індивідуалістичного суб'єктивізму, колективістичну об'єктивність і творить теж струнку і теж діалектичну систему образів, як колись символізм, повертаючись у цьому до нього через заперечення заперечення, тільки на іншому щаблі і на об'єктивно-реалістичному, художньо-матеріалістичному ґрунті» [31, с. 165–166]. Сам факт відсутності аналогів зі старими літератур-

ними формами, тобто із буржуазною ідеалістичною культурою, був важливим і цінним для Доленги-критика, котрий позиціонував себе прихильником пролетарської реалістичної літератури, яка в ідеалі мала б розбудовуватися від революційного початку, починатися від себе самої, та оскільки це неможливо на практиці, була змушена абсорбувати найкращі досягнення буржуазного мистецтва.

Попри те, що така позиція викликала заперечення головних критиків ВУСППу І. Кулика і Б. Коваленка, М. Доленго не змінив своїх переконань у новій статті [див.: 32], висловивши невдоволення поверхневим трактуванням марксистської методології і говорячи про пролетарський реалізм не тільки як про панівний стиль доби, не тільки як про процес, де «створяться нові якості, діє закон антитези, існує єдність протилежностей» [32, с.190–191], а як про стиль, який використовує спадщину «класичного романтизму буржуазії, як і сучасні досягнення наших романтиків в інтересах пролетарського, діалектичного реалізму» [32, с.183]. Доленго заперечував «пасивний» еволюціоністський підхід до пролетарського реалізму, вважаючи, що новий – реконструктивний – етап пролетарської літератури одночасно заперечує і розвиває всі її попередні тенденції [див. про це: 32, с. 189]. Як завжди, у центрі його рефлексій – питання стильового розвитку, що у публікаціях другої половини 1920-х років доповнюється філософією «діалектичного реалізму» як закономірною, на думку критика, складовою пролетарського художнього саморозвитку.

У другій половині 1920-х років Доленго наполягає: слід не просто констатувати монополію пролетарського реалізму, а розробляти та впроваджувати відповідні методологічні, жанрово-стилістичні та естетичні новації, творити нові реалістичні форми (динамічні та конструктивні) [див.: 17, с. 155], зберігаючи «ідеологічну пролетарську витриманість» [31, с. 159]. «Недостатня глибина ідейно-соціальної та ідейно-художньої послідовності буває наявна і в творах членів ВУСППу саме тому, – читаємо у Доленги, – що ми не знайшли ще стилевої форми, цілком відповідної нашому змістові <...>. А не знайшли такої форми через те, що не доволі глибоко ставились до змісту, до пролетарської психоідеології, що ми її повинні в художній формі здійснювати» [31, с. 159–160]. Суто ідеологічний сенс художнього твору у Доленговій творчості ніколи не мав самодостатнього значення, завжди існуючи у контексті проблем, пов'язаних як із класовими та соціальними чинниками, так із культурним та психологічним авторським досвідом.

Отже, у своїй літературно-критичній діяльності М. Доленго, відстоюючи концепцію пролетарського реалізму, посякчас вказував на нереалізованість цього стилю і на стилістичний еkleктизм, на деформо-

вані та історично-змінні явища пролетарського дискурсу. Він писав про потребу методологічних розробок, базованих на науковому, раціональному, матеріалістичному мисленні, зокрема – за допомогою марксисту, соціології, статистики та психології. При цьому, оперуючи величезною кількістю імен і творів, враховуючи історичну динаміку та культурні впливи, Доленго відцентровим пунктом своїх міркувань та інтерпретацій обирає проблему єдиної нормативної поетики, яку пролетарські критики зобов'язані були предметно сформулювати. Доленго вважав, що саме об'єктивна чи «матеріалістична» критика, враховуючи формалістичні, психологічні, соціальні та «художні» фактори, здатна виробити адекватну літературознавчу методика та накреслити стратегії конструювання справжнього пролетарського тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Доленго М. Творчість Володимира Сосюри. *Критика*. 1930. № 2. С. 62–76; № 3. С. 37–54; № 4. С. 63–87.
2. Доленго М. Критичні еподи. Харків : ДВУ, 1925. 73 с.
3. Доленго М. Змістова ритміка в ліричному творі (Морфологічний епод). *Гарт*. 1928. № 1. С. 73–84.
4. Доленго М. З-під влади традицій. *Критика*. 1929. № 5. С. 25–45.
5. Доленго М. Гордій Коцюба. *Червоний шлях*. 1931. № 6. С. 89–98.
6. Доленго М. Ірчанова проза. *Критика*. 1930. № 12. С. 33–45.
7. Доленго М. М. Івченко та його «Робітні сили». *Критика*. 1929. № 10. С. 20–32.
8. Доленго М. Монументальна лірика. *Критика*. 1929. № 7–8. С. 69–85.
9. Доленго М. Микола Хвильовий. Камо грядеши. Памфлети. Книгоспілка, 1925. *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 224–225.
10. Доленго М. На межі (Повість А. Головка «Бур'я»). *Критика*. 1928. № 2. С. 43–56.
11. Доленго М. Поезія Вас. Еллана. *Червоний шлях*. 1927. № 1. С. 244–252.
12. Доленго М. Поет і побут (Деякі міркування про походження поетичних стилів). *Червоний шлях*. 1926. № 10. С. 186–193.
13. Доленго М. Поезія по наших журналах. *Критика*. 1929. № 6. С. 118–142.
14. Доленго М. Поезія по наших журналах. *Критика*. 1930. № 1. С. 86–101.
15. Доленго М. Поезія по наших журналах. *Критика*. 1930. № 7–8. С. 169–196.
16. Доленго М. Поезія по наших журналах. *Критика*. 1931. № 4. С. 91–106.
17. Доленго М. Післяжовтнева українська література. *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 154–172.
18. Доленго М. Проза Ю. Яновського. *Червоний шлях*. 1929. № 2. С. 158–166.
19. Доленго М. <Доповідь>. *Перший Всеукраїнській з'їзд пролетарських письменників*. 25–28 січня 1927 р. *Стенографічний звіт*. Харків : ДВУ, 1927. С. 54–60.
20. Доленго М. Огляд поезій по журналах (травень-вересень). *Критика*. 1929. № 10. С. 75–92.
21. Доленго М. Проблема життєрадісності. *Арена*. 1922. № 1. С. 5–7.
22. Доленго М. Впертий початок (Про Л. Первомайського, з приводу нової збірки «Плями на сонці»). *Гарт*. 1928. № 1. С. 83–94.
23. Доленго М. До проблеми змісту і форми в літературному творі. *Критика*. 1929. № 11. С. 49–64.
24. Доленго М. До проблеми сучасного романтизму. *Критика*. 1930. № 9. С. 49–66.
25. Доленго М. До питання про художню політику ВУСППа. *Гарт*. 1927. № 1. С. 104–110.
26. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності (З приводу творів Валер'яна Підмогильного). *Червоний шлях*. 1924. № 4–5. С. 264–272.
27. Доленго М. Володимир Галзінський. На безкровному фронті (увати до укрлітдискусії). В-во «Сім». *Червоний шлях*. 1926. № 9. С. 274–275.
28. Доленго М. В. Поліщук-лірик. *Гарт*. 1927. № 2–3. С. 85–95.
29. Доленго М. Володимир Сосюра. Поезії. Видано в Сумах. *Шляхи мистецтва*. 1921. № 2. С. 141.
30. Доленго М. Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут. Київ, 1925. Видала культкомісія ВУАН. *Червоний шлях*. 1925. № 9. С. 222–224.

31. Доленго М. Що саме тепер треба робити. *Гарт*. 1929. № 10–11. С. 158–166.
32. Доленго М. Що треба і чого не треба. *Гарт*. 1930. № 3. С. 177–195.
33. Маніфест Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників. *Гарт*. 1927. № 1. С. 126–128.
34. Омельчук О. Проблема звукової фактури літературного матеріалу у теоретичних рефлексях Валер'яна Поліщука. *Султанівські читання*. Івано-Франківськ, 2017. Вип. 6. С. 97–105.

#### REFERENCES

1. Dolengo, M. (1930), "Art of Volodymyr Sosyura" ["Tvorchist Volodymyra Sosiury"], *Krytyka*, No. 2, pp. 62-76; No. 3, pp. 37-54; No. 4, pp. 63-87. (in Ukrainian).
2. Dolengo, M. (1925), *Critical sketches [Krytychni etiudy]*, DVU, Kharkiv, 73 p. (in Ukrainian).
3. Dolengo, M. (1928), "Content Rhythm in the Lyrical Work (Morphological Etude)" ["Zmistova rytmika v lirychnomu tvori (Morfolohichnyi etiud)"], *Hart*, No. 1, pp. 73-84. (in Ukrainian).
4. Dolengo, M. (1929), "From the power of tradition" ["Z-pid vlady tradytsii"], *Krytyka*, No. 5, pp. 25-45. (in Ukrainian).
5. Dolengo, M. (1931), "Hordii Kotsiuba" ["Hordii Kotsiuba"], *Chervonyi shliakh*, No. 6, pp. 89-98. (in Ukrainian).
6. Dolengo, M. (1930), "Irchan's prose" ["Irchanova proza"], *Krytyka*, No. 12, pp. 33-45. (in Ukrainian).
7. Dolengo, M. (1929), "M. Ivchenko and his 'Workforce'" ["M. Ivchenko ta yoho 'Robotni syly'"], *Krytyka*, No. 10, pp. 20-32. (in Ukrainian).
8. Dolengo, M. (1929), "Monumental lyrics" ["Monumentalna liryka"], *Krytyka*, No. 7-8, pp. 69-85. (in Ukrainian).
9. Dolengo, M. (1925), "Mykola Khyvlovy. Kamo riding. Pamphlets. Book Union, 1925" ["Mykola Khyvlovyi. Kamo hriadeshy. Pamflety. Knyhospilka, 1925"], *Chervonyi shliakh*, No. 9, pp. 224-225. (in Ukrainian).
10. Dolengo, M. (1928), "On the verge (Holovko A. Story 'Weed')" ["Na mezhi (Povist A. Holovka 'Burian')"], *Krytyka*, No. 2, pp. 43-56. (in Ukrainian).
11. Dolengo, M. (1927), "Poetry of Vas. Ellan" ["Poeziia Vas. Ellana"], *Chervonyi shliakh*, No. 1, pp. 244-252. (in Ukrainian).
12. Dolengo, M. (1926), "Poet and Life (Some Considerations about the Origin of Poetic Styles)" ["Poet i pobut (Deiaki mirkuvannia pro pokhodzhennia poetychnykh styliv)"], *Chervonyi shliakh*, No. 10, pp. 186-193. (in Ukrainian).
13. Dolengo, M. (1929), "Poetry on our magazines" ["Poeziia po nashykh zhurnalakh"], *Krytyka*, No. 6, pp. 118-142. (in Ukrainian).
14. Dolengo, M. (1930), "Poetry on our magazines" ["Poeziia po nashykh zhurnalakh"], *Krytyka*, No. 1, pp. 86-101. (in Ukrainian).
15. Dolengo, M. (1930), "Poetry on our magazines" ["Poeziia po nashykh zhurnalakh"], *Krytyka*, No. 7-8, pp. 169-196. (in Ukrainian).
16. Dolengo, M. (1931), "Poetry on our magazines" ["Poeziia po nashykh zhurnalakh"], *Krytyka*, No. 4, pp. 91-106. (in Ukrainian).
17. Dolengo, M. (1927), "Post-October Ukrainian Literature" ["Pisliazhovtneva ukrainska literatura"], *Chervonyi shliakh*, No. 11, pp. 154-172. (in Ukrainian).
18. Dolengo, M. (1929), "Prose by Yu. Yanovsky" ["Proza Yu. Yanovskoho"], *Chervonyi shliakh*, No. 2, pp. 158-166. (in Ukrainian).
19. Dolengo, M. (1927), "<Report>", *The First All-Ukrainian Congress of Proletarian Writers. January 25-28, 1927 Verbatim Report* ["Dopovid", Pershyi Vseukrainskyi zizd proletarskykh pysmennykiv. 25–28 sichnia 1927 r. Stenohrafichnyi zvit], DVU, Kharkiv, pp. 54-60. (in Ukrainian).
20. Dolengo, M. (1929), "Review of poems by magazines (May-September)" ["Ohliad poezii po zhurnalakh (traven-veresen)"], *Krytyka*, No. 10, pp. 75-92. (in Ukrainian).
21. Dolengo, M. (1922), "The problem of cheerfulness" ["Problema zhyttieradnosti"], *Arena*, No. 1, pp. 5-7. (in Ukrainian).
22. Dolengo, M. (1928), "The stubborn beginning (About L. Pervomayskii, about the new collection 'Spots in the Sun')" ["Vpertyi pochatok (Pro L. Pervomaiskoho, z pryvodu novoi zbirky 'Pliamy na sontsi)"], *Hart*, No. 1, pp. 83-94. (in Ukrainian).
23. Dolengo, M. (1929), "To the problem of content and form in a literary work" ["Do problemy zmistu i formy v literaturnomu tvori"], *Krytyka*, No. 11, pp. 49-64. (in Ukrainian).

24. Dolengo, M. (1930), "To the problem of modern romanticism" ["Do problemy suchasnoho romantyzmu"], *Krytyka*, No. 9, pp. 49-66. (in Ukrainian).
25. Dolengo, M. (1927), "To the question of the artistic policy of VUSPP" ["Do pytannia pro khudozhniu polityku VUSPPa"], *Hart*, No. 1, pp. 104-110. (in Ukrainian).
26. Dolengo, M. (1924), "Tragedy of unnecessary tragedy (On the works of Valerian Pidmogylny)" ["Trahediia nepotribnoi trahichnosti (Z pryvodu tvoriv Valeriana Pidmohylnoho)"], *Chervonyi shliakh*, No. 4-5, pp. 264-272. (in Ukrainian).
27. Dolengo, M. (1926), "Volodymyr Hadzinsky. On the bloodless front (attention to UkrLitdiscussion). In the 'Seven'" ["Volodymyr Hadzynskiyi. Na bezkrovnomu fronti (uvahy do ukrLitdiskusii). V-vo 'Sim'"], *Chervonyi shliakh*, No. 9, pp. 274-275. (in Ukrainian).
28. Dolengo, M. (1927), "V. Polishchuk-lyric" ["V. Polishchuk-liryk"], *Hart*, No. 2-3, pp. 85-95. (in Ukrainian).
29. Dolengo, M. (1921), "Volodymyr Sosyura. Poetry Published in Sumy" ["Volodymyr Sosiura. Poezii. Vydano v Sumakh"], *Shliakhy mystetstva*, No. 2, p. 141. (in Ukrainian).
30. Dolengo, M. (1925), "Ways of development of modern literature. Dispute. Kyiv, 1925. Issued by the Cultural Commission of VUAN" ["Shliakhy rozvytku suchasnoi literatury. Dysput. Kyiv, 1925. Vydala kultkomisiia VUAN"], *Chervonyi shliakh*, No. 9, pp. 222-224. (in Ukrainian).
31. Dolengo, M. (1929), "What exactly should be done right now" ["Shcho same treba teper robyty"], *Hart*, No. 10-11, pp. 158-166. (in Ukrainian).
32. Dolengo, M. (1930), "What is needed and what is not needed" ["Shcho treba i choho ne treba"], *Hart*, No. 3, pp. 177-195. (in Ukrainian).
33. (1927), "Manifesto of the All-Ukrainian Congress of Proletarian Writers" ["Manifest Vseukrainskoho zizdu proletarskykh pysmennykiv"], *Hart*, No. 1, pp. 126-128. (in Ukrainian).
34. Omelchuk, O. (2017), "The problem of sound texture of the literary material in theoretical reflections of Valerian Polishchuk" ["Problema zvukovoi faktury literaturnoho materialu u teoretychnykh refleksiakh Valeriana Polishchuka"], Issue 6, pp. 97-105. (in Ukrainian).

## ВИЯВЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ У ВІРШОВАНОМУ РОМАНІ Л. ГОРЛАЧА «МАМАЙ»

**Ольга Федько**

Здобувач,

Кафедра культурології та українознавства,  
Запорізький державний медичний університет (Україна),  
69035, м. Запоріжжя, проспект Маяковського, 26,  
e-mail: fedko\_olga@ukr.net

UDC: 821.161.2-31Горл.09

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена аналізу специфіки авторської присутності у літературних творах, зокрема жанрі роману у віршах. Метою цієї статті є визначити форми реалізації авторської свідомості у творі Л. Горлача «Мамай». **Методи дослідження.** Для виявлення впливу особистості письменника на створений ним у тексті образ митця було залучено біографічний метод, а визначення форм авторської присутності у літературному творі передбачає використання структурно-системного аналізу. **Результати.** У статті аналізуються форми авторської свідомості у романі Л. Горлача «Мамай». Здійснено огляд літературознавчих досліджень, у яких подані дефініції «конкретний»/ «абстрактний автор», «автор-

людина) / «автор у тексті», «автор-оповідач», «ліричний герой», «всезнаючий автор», «імпліцитний автор», що відтворюють у тексті різні форми авторської свідомості. Простежено, як світоглядні переконання автора твору проєктуються на сформований ним образ митця, а наділення останнього функцією наратора створює у читача враження безпосереднього діалогу з письменником. Відзначено синтезування різних форм нарації, а також гру з читачкою рецепцією, коли оповідача неможливо визначити, бо поєднується імпліцитний автор, «автор у тексті» та «голос» персонажа. **Наукова новизна.** У статті вперше досліджено специфіку форм виявлення авторської свідомості у віршованому романі Л. Горлача «Мамай». **Практичне значення.** Стаття може бути використана для подальшого вивчення творчості Л. Горлача, а також для дослідження форм авторської присутності у художніх творах.

**Ключові слова:** роман у віршах, авторська свідомість, образ автора, наратор.

## ABSTRACT

**Olha Fedko. *The representation of the author's consciousness in L. Horlach's verse novel «Mamai».***

**Aim.** The article deals with the analysis of the specificity of the author's presence in literary works, in particular in genre of novel in verse. The aim of this study is to establish the forms of the realization of author's consciousness in L. Horlach's work «Mamai». **Methods.** In the investigation there has been used biographical method to find the connection between image of an author in text with the personality of its creator. System and structure approach defined the forms of the author's presence in verse novel. **Results.** The article gives a detailed analysis of the representation of the author's consciousness in L. Horlach's verse novel «Mamai». The biographical author's influence on the heroes' outlook and beliefs is deepened thanks to the represented in text image of a poet, who is one of the narrators. **Scientific novelty.** In the article for the first time there has been investigated L. Horlach's novel in verse «Mamai» due to the peculiarities of the representation of author's figure in it. **Practical meaning.** The material of the article can be used for the further study of L. Horlach's works as well as for the analysis of the author's presence in literary fiction.

**Key words:** novel in verse, author's consciousness, image of an author, narrator.

Проблема форм виявлення авторської свідомості у тексті, хоча і привертала увагу багатьох дослідників (М. Бахтін, М. Гірняк, М. Кадден, К. Коваленко, Б. Корман, П. Мерфі, Я. Рубан, І. Смаглий, Н. Тамарченко, К. Фролова, В. Шмідт та ін.), і надалі залишається дискусійною у сучасному літературознавстві. Особливий інтерес становить з'ясування специфіки втілення авторської свідомості у жанрі роману у віршах, адже одна з домінуючих генетичних рис таких текстів полягає у тому, що «безпосередньо деміургічна, хоча й не завжди персоніфікована присутність автора в художній реальності твору власне і надає роману у віршах властивості ліричного роду» [5, с. 496]. Мета цієї розвідки – проаналізувати специфіку виявлення авторської свідомості в історичному романі у віршах «Мамай» сучасного українського письменника Л. Горлача, позаяк ця проблема науковцями не порушувалася.

Дослідники наголошують на тому, що автор оприявнюється у творах різних жанрів «у концептах автора-оповідача, ліричного «я», ліричного героя, картини світу та через позасуб'єктні форми (жанр

поезії, формально-змістові ознаки)» [14, с. 30]. Однак варто зазначити, що художній текст – це особливий, створений митцем світ, квазі-реальність (за Р. Інгарденом), тому письменник і присутній у тексті автор – категорії різного плану. В. Шмід розмежовує поняття «конкретний автор» як реальна, історична особистість та «абстрактний автор» як образ творця тексту, «котрий має дві основи – об'єктивну і суб'єктивну, тобто котрий міститься у творі і реконструюється читачем» [11, с. 42].

М. Бахтін у праці «Автор і його герой в естетичній дійсності» простежує, як свідомість автора, репрезентована у тексті, доповнює свідомість персонажа, якій потрібно залишатися відкритою, незавершеною. Герой не може володіти усезнанням, бо тоді розвиток сюжету втратить сенс. Авторська свідомість у художньому тексті всеохопна і всеприсутня, тому проявляється у всіх його елементах: «свідомість автора є свідомістю свідомості, тобто свідомістю, яка охоплює свідомість героя і його світ, яка охоплює і завершує цю свідомість героя моментами, принципово трансгредієнтними для нього самого, котрі як іманентні зробили б цю свідомість фальшивою» [1, с. 95]. Авторська всеприсутність реалізується імпліцитним автором, наявність якого забезпечує цілісність ідейного наповнення тексту, вираження єдиної світоглядної позиції.

Постать оповідача, і особливо у романах у віршах, має значний вплив на специфіку розгортання сюжету і його рецепцію читачем: «Художній твір – це свого роду модель світу, життя та соціуму очима автора. На певному етапі вибудови тексту саме точка зору є вирішальною в питанні – чікими очима буде переданий світ тексту – очима та мисленням наратора чи персонажа» [10, с. 295]. Залежно від наявності оцінки оповідачем зображуваних подій розрізняють об'єктивну, суб'єктивну та нейтральну нарацію, особливий тип становить текстова інтерференція («поєднання тексту персонажа й оповіді (тексту наратора)») [7, с. 22]. Замість поняття «точка зору» для уникнення його двозначності все частіше використовується термін «фокалізація» або «нарративна перспектива». Залежно від форми функціонування цієї літературознавчої категорії у тексті літературознавці виокремлюють чотири основні нарративні ситуації: першоособовий наратор (головний герой твору), першоособовий спостерігач (свідок подій), автор-спостерігач, всезнаючий автор тощо.

Першоособова оповідь є завжди суб'єктивною, навіть якщо персонаж-наратор намагається уникати оціночних характеристик, всі події показані через його сприйняття. З одного боку, так глибоко розкривається переживання ним конфлікту, а з іншого – нарація обмежена його



рівнем обізнаності у ситуації. З цього приводу М. Кадден зазначає: «Коли є один оповідач, нам дається відчуття характеристики, але характер, як правило, залишається неповним, і, звичайно, менш об'єктивно представленим, ніж ми могли б отримати в тексті із зовнішнім наратором, роман у віршах із одним оповідачем, як правило, створює образи з того, що побачив і почув оповідач, який є єдиним джерелом і часто знаходиться у центрі конфлікту» [2, с. 23]. Однак віршована форма забезпечує цьому жанру потенціал всебічного відтворення конфлікту навіть за відсутності гетеродієгетичного наратора, така специфічна модель представлена творами зарубіжних митців: «Замість того, щоб вводити кілька оповідачів, які розподілять між собою функцію протагоніста, письменники пропонують альтернативні солілоквії... Так само, як у театральній постановці, прожектор освітлює то одного персонажа, то іншого, ці ґрунтовні солілоквії вибудовують сюжет. Естетичною цінністю поліфонічного роману, що складається з солілоквіїв, – забезпечення наративного цілого через окремі, часто непов'язані солілоквії різних персонажів» [2, с. 23]. Роман у віршах, залежно від специфіки його побудови, може як включати гетеродієгетичного наратора (наприклад, «Маруся Чурай» Ліни Костенко), так і розгортати сюжет за рахунок солілоквіїв персонажів (зокрема «Антологія Спун-Рівер» Е.-Л. Мастерса). Говорячи про сучасну літературу, американський дослідник П. Мерфі стверджує, що як прозові, так і віршовані тексти «можуть відтворити історію, розказану з кількох точок зору за допомогою зміни оповідачів або в цілому без нарації, дозволяючи персонажам розвивати дію через їхні власні висловлювання та вчинки» [9, с. 58]. Попри те, що форма роману у віршах тяжіє до першоособової нарації, у вітчизняних зразках цього жанру переважають твори з елементами оповіді від особи «всезнаючого автора», який оприявнюється в тексті. На думку дослідників, вираження авторського «Я» у романі у віршах досягає того рівня, який дозволяє говорити про перетворення «образу автора, іноді поєднуваного з головним персонажем...» [8, с. 348] на «ліричного героя» [15, с. 381], «головного героя твору» [5, с. 496].

Стирання межі між автором-людиною і персонажем є однією з основних композиційних особливостей твору Л. Горлача «Мамай», що відрізняє його від інших романів у віршах письменника. Епізоди, в яких описані пригоди легендарного козака, обрамлені своєрідною канвою – зустрічами Мамая з письменником. Введення до такого тексту образу поета створює у свідомості читача враження безпосереднього «діалогу» з автором-людиною.

У цьому романі письменник створює образ митця, який, за концепцією Б. Вестстейна, визначається як «автор у тексті», що виражається

наділеною рисами автора фіктивною фігурою. Дослідник В. Шмідт узагальнює цю думку, стверджуючи, що «конкретний автор робить <...> частину своєї особистості, свого мислення фіктивним персонажем, перетворюючи свої особисті ідеологічні, характерологічні та психологічні напруження і конфлікти у сюжет» [11, с. 21].

Рефлексивні роздуми письменника-персонажа над прожитим життям у романі «Мамай» певною мірою відповідають почуттям самого Л. Горлача. Про автобіографічність цього образу свідчать відповіді митця в інтерв'ю з І. Славінською. Розкриваючи у романі внутрішній світ поета-персонажа («Я»-наратора), Л. Горлач передає насамперед свій досвід з пережитого за часів Радянського союзу, коли «або тебе в теплушці повезуть, або шукай спосіб вижити, щоб не сидіти в тюрязі» [13]. Рефлексії поета-персонажа, в яких домінує тривога за долю народу і, відповідно, пошуки джерела натхнення і сили для продовження своєї справи, відображають травматичний досвід покоління шістдесятників. Зізнання «Я ж закони людські, як не пнуь, не зламаю, / хоч з ярма сам отуж вириваюь давно» [3, с. 140] засвідчує катарсисне переживання тогочасних обмежень у творчості, виправдання від звинувачень у конформізмі та звільнення від ірраціонального почуття провини. Символ розірваних пут є знаковим для усієї творчості Л. Горлача, недарма одна з його збірок дістала назву «Знак розбитого ярма», що символізує повну свободу творити і говорити правду: «Я перестав боятися сам себе, а це вже найбільша перемога для художника, котра допомагає розривати найміцніші пута» [6]. Саме така свобода, на думку письменника, знаменує здобуття нацією волі і незалежності, а митці посідають особливе місце у сфері культури: «Над небозводом рідного народу / поет – як знак розбитого ярма» [4, с. 5]. Л. Горлач дотримується традиційного розуміння призначення таланту – служіння людям: «Поезія має бути не таким собі ярмарковим потішником-скоморохом, а творцем культури, часами навіть воїном, що стає в обороні рідного народу, Вітчизни» [12, с. 12]. Тож слова з роману «поети від Бога – також Мамаї» [3, с. 23] відображають усвідомлення Л. Горлачем ролі митця у суспільстві, сприйняття творчості як покликання, способу життя. «Для мене моя поезія – моя доля» [12, с. 12], – зазначав письменник у розмові з О. Шокалом. Герої творів Л. Горлача – це особистості з активною громадянською і світоглядною позицією (козак Мамай, Іван Сірко, Іван Мазепа, Ян Гус, Ян Жижка та ін.).

Для втомленого, розчарованого поета-персонажа козак Мамай в аналізованому романі стає взірцем для наслідування, вказує на необхідність подальшої творчої діяльності. Попри те, що більша частина роздумів персонажа у романі сповнена смутку і непоборної втоми,

останні рядки роману свідчать про його духовне відродження, звільнення від негативних емоцій. Така метаморфоза у переконаннях оповідача-письменника підкреслюється символами плодів винограду і цвітіння [див.: 3, с. 142]. Думки персонажа-наратора суголосні з роздумами Л. Горлача, який планує подальшу роботу над епічними полотнами для художнього осмислення «темних плям у нашій славній і трагічній історії» [6]. Тож можна відзначити певну автобіографічність образу митця у романі «Мамай», зокрема з огляду на такі ознаки, що наближають конкретного автора і створеного ним персонажа: поетична творчість, усвідомлення свого покликання, похилий вік, подолання життєвої втоми, критика сучасного світу.

Образ Мамає представлений у тексті опосередковано через нереальні видіння поета-персонажа: козак-характерник запрошує героя (від особи якого у першому й останньому розділі ведеться оповідь) у подорож і водночас залучає до мандрівки й читача: «А гнuzдай-но міцніше старого Пегаса, <...>та й у путь крізь часи ще гарячі і давні <...> / Землі, води і люди від Бога нам дані, / тож рушаймо до них, як глаголить Мамай» [3, с. 24]. Такий прийом наближає реципієнта до описаних подій, він, як і незримий та мовчазний у цих епізодах письменник-персонаж, стає немовби їх свідком, а наратором виступає сам Мамай (у окремих розділах – козак Макар). Однак першоособовий оповідач постійно поступається у тексті «всезнаючому автору». Специфіка нульової фокалізації полягає в тому, що авторська свідомість пронизує внутрішній світ персонажа, оцінка письменником вчинків та настроїв героя відображається у його ставленні до самого себе [див.: 1, с. 101]. Позаяк у романі «Мамай» роздуми фіктивної особи віддзеркалюють світоглядні доміанти реальної особистості та її спосіб світосприйняття, для відтворення такої складної діалектичної картини світу письменник послуговується різними формами нарації. У творі простежується своєрідна гра з читацькою рецепцією зображеного, адже оповідач постійно змінюється, а подекуди його неможливо точно визначити. Показовими є епізоди, в яких відчувається синтез думок Мамає, персонажа-письменника і автора-людини: «Але чи спроможний від себе втекти, / коли заховаєшся від суєти / і тихо зомлієш в руках самоти, / не годен думок перезву обійти? / Чи знав він тоді, коли славу шукав / і тисячі літ по землі проблукав... <...> / Нащо ж він у Господа землю й Дніпро / просив, щоб у зародку всохло добро, / щоб лежні й сплюхи здобулись на торби, / щоб із козаків перейшли у раби?.. / Мамай прислухався до плину думок» [3, с. 117–118]. Цей уривок свідчить про поєднання специфічного функціонування імпліцитного автора й «автора у тексті», і самого персонажа. Такі раптові зміни особи, від якої

ведеться оповідь (переходи з «я» (іноді – «ти») на «він») неодноразово повторюються у тексті [див.: 3, с. 64, 80, 136]. Цей прийом є не випадковим, адже, використовуючи й розвиваючи традиції Д. Аліг'єрі, І. Котляревського, М. Гоголя, О. Ільченка, В. Земляка та ін., письменник створює ефект «карнавалізації» тексту, який дозволяє йому поєднати у творі і гордість за свій народ, і властиву йому самоіронію як форму вияву сміхової культури. Цим самим письменник філософськи осмислює місце архетипного образу козака Мамає в історії вітчизняної культури.

Отже, у романі «Мамай» найбільш повно з усіх ліро-епічних творів Л. Горлача представлені можливості реалізації авторської свідомості. Присутність «автора у тексті» увиразнюється завдяки введенню до твору персонажа-письменника, а наділення його роллю одного з нараторів створює враження безпосереднього діалогу з митцем. Реалізація авторської свідомості у цьому романі показує синтезування різних типів нарації: першоособового наратора – героя (поет-персонаж і Мамай), першоособового спостерігача (поет-персонаж як учасник подорожі крізь час та Мамай як свідок історичних подій) і всезнаючого автора. Окремі епізоди засвідчують своєрідну гру з читацькою рецепцією, зокрема злиття імпліцитного автора, «автора у тексті» та персонажа. Саме такий синтетичний тип нарації відтворює багатогранність і складність архетипного для української культури образу козака Мамає і водночас оприявленної у творі авторської свідомості на різних рівнях (імпліцитний автор, автор-персонаж, вибудувана у тексті картина світу, жанрово-стильові особливості тощо). Такі різноманітні форми втілення авторської свідомості сприяють відображенню у тексті світогляду автора та його життєвої позиції, панорамному відтворенню культурософських мотивів поразки, зради, влади, катарсису та ін., формуванню консолідуючої національної ідеї.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Соб. соч. : в 7-ми т. Москва : Изд-во «Русские словари», 2003. Т. 1. 955 с.
2. Cadden M. Verse Novel and the question of genre. *The Allan Review*. 2011. Vol. 39(1). P. 21–27.
3. Горлач Л. Мамай. *Горлач Л. Мамай. Мазєна* : Історичні романи у віршах. Київ : Ярославів Вал, 2010. С. 7–142.
4. Горлач Л. Човен невтоплий : Лірика. Київ : Укр. письменник, 2001. 142 с.
5. Іванюк Б. Роман у віршах. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 496–497.
6. Коскін В. Леонід Горлач: «Пишу історію без гриму і декору». *Українська літературна газета*. 2010. № 18(24). URL: <http://litgazeta.com.ua/interviews/leonid-gorlach-pyshu-istoriyu-bez-grymu-i-dekoru-2/> (дата звернення: 26.03.2018).
7. Коваленко К. Форми нарації в повістях А. Чехова другої половини 1890-х років. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2014. № 3. С. 22–25.
8. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
9. Murphy P. The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre. *College English*. – 1989. Vol. 51. № 1 (Jan). P. 57–72.

10. Рижка У. Дослідження поняття «точка зору» та його трактування в лінгвістичному ракурсі. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна. Острог, 2013. Вип. 35. С. 295–297.
11. Шмид В. Нарратологія. Москва : Язyki славянскої культури, 2003. 312 с.
12. Шокало О. Не тужити, а прагнути жити : в романі у віршах «Мамай» – дух лицарської честі і національної гідності. *Урядовий кур'єр*. 2010. 19 листоп. (№ 217). С. 12.
13. Славінська І. Лауреат Шевченківської премії Леонід Горlach: «Я ввів би цензуру». URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2013/02/20/121528> (дата звернення: 26.03.2018).
14. Смаглий І.В. Авторська свідомість та своєрідність її поетичного вираження в поезії Світлани Йовенко : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпро, 2016. 203 с.
15. Тимофеев Л., Тураев С. Словарь литературоведческих терминов Москва : Просвещение, 1974. 509 с.

## REFERENCES

1. Bakhtin, M. (2003), *Collected works in 7 vol.* Vol. 1 [Sobranie sochineniy v 7 t. T. 1], Russkie slovari, Moscow, 955 p. (in Russian).
2. Cadden, M. (2011), «Verse Novel and the question of genre», *The Allan Review*, Vol. 39 (1), pp. 21-27. (in English).
3. Horlach, L. (2001), “Mamay”, *Mamay. Mazepa: Historical novels in verse* [«Mamai», Mamay. Mazepa : Istorychni romany u virshakh], Yaroslaviv Val, Kyiv, pp. 7-142. (in Ukrainian).
4. Horlach, L. (2001), *Unsinkable boat: Lyrics* [Choven nevtopyli: Liryka], Ukr. pysmennyk, Kyiv, 142 p. (in Ukrainian).
5. Ivanyuk, B. (2001), “Novel in verse”, *Lexicon of general and comparative literary criticism*, in Volkov, A. (Chief Ed.) [“Roman u virshakh”, *Leksykon zahalnoho ta porivnyalnoho literaturoznavstva*], Zoloti lytavry, Chemivtsi, pp. 496-497. (in Ukrainian).
6. Koskin, V. (2010), “Leonid Horlach: ‘I write history without a make-up and décor’” [“Leonid Horlach: ‘Pyshu istoriyu bez hrymu i dekoru’”], *Ukrayinska literaturna hazeta*, No. 18(24), available at: <http://litgazeta.com.ua/interviews/leonid-gorlach-pyshu-istoriyu-bez-grymu-i-dekoru-2/> (in Ukrainian).
7. Kovalenko, K. (2014), “Narration forms of A. Chekhov’s stories of the second half of 1890-s” [“Formy naratsiyi v povistyakh A. Chekhova druhoyi polovyny 1890-kh rokiv”], *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsiyi*, No. 3, pp. 22-25. (in Ukrainian).
8. Kovaliv, Y. (2007), *Encyclopaedia of Literature Studies in 2 vols.* Vol. 2 [Literaturoznavcha entsyklopediya : u 2 t. Vol 2], Akademiia, Kyiv, 624 p. (in Ukrainian).
9. Murphy, P. (1989), “The Verse Novel: A Modern American Poetic Genre”, *College English*, Vol. 51 No. 1, pp. 57-72. (in English).
10. Ryzha, U. (2013), “Research of concept ‘point of view’ and its interpretation in linguistic studies” [“Doslidzhennya ponyattya ‘tochka zoru’ ta yoho traktuvannya v lnhvistychnomu rakursi”], *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiya”*. Seriya: Filolohichna, No. 35, pp. 295-297. (in Ukrainian).
11. Shmid, B. (2003), *Narratology [Narratologiya]*, Yazyki slavyanskoy kultury, Moscow, 312 p. (in Russian).
12. Shokalo, O. (2010), “Not grieve, but to want to live: a spirit of knight’s honour and national dignity in a verse novel ‘Mamai’” [“Ne tuzhyty, a prahnuty zhyty : v romani u virshakh ‘Mamay’ - dukh lytsarskoyi chesti i natsionalnoyi hidnosti”], *Uriadovyi kurier*, No. 217, p. 12. (in Ukrainian).
13. Slavinska, I. (2013), “Laureate of the Shevchenko’s reward Leonid Horlach: ‘I would enter censorship’” [“Laureat Shevchenkivskoi premiyi Leonid Horlach: ‘Ya vviv by tsenzuru’”], *Ukrayinska pravda zhyttia*, available at: <http://life.pravda.com.ua/person/2013/02/20/121528> (in Ukrainian).
14. Smahlyi, I.V. (2016), *The Author’s Consciousness and its Poetic Expression in Svitlana Yovenko’s Poetry*: dissertation Ph. D. [Avtorska svidomist ta svoyeridnist yiyi poetychnoho vyrazhennya v poeziyi Svitlany Yovenko]: dis. ... kand. filol. nauk., Oles Honchar Dnipro National University, 203 p. (in Ukrainian).
15. Timofeev, L. and Turayev, S. (1974), *Dictionary of literature studies’ terms* [Slovar literaturovedcheskikh terminov], Prosveshchenie, Moscow, 509 p. (in Russian).



## ДОКУМЕНТАЛЬНА ПРОЗА СВІТЛАНИ АЛЕКСІЄВИЧ: ПРОБЛЕМАТИКА ТА ЖАНРОЛОГІЯ

Надія Ігнатів

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Кафедра слов'янської філології ім. проф. Іларіона Свенціцького (УКРАЇНА),  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: ihnativnadija@gmail.com

UDC: 82.09-3 + 881.09-3

### РЕФЕРАТ

*Мета* статті – висвітлити жанрові особливості та специфіку проблематики документальної прози Нобелівського лауреата Світлани Алексієвич, розглянути характер поєднання у творах письменниці усних голосів-свідчень та авторського тексту. *Дослідницька методика*. У роботі використовуються історико-генетичний та порівняльно-типологічний методи дослідження. Теоретичний аспект дослідження ґрунтується на осмисленні жанрової природи творів їх автором, враховуються також особливості літературно-критичної інтерпретації творчості письменниці. *Результати дослідження*. У статті проаналізовано художньо-документальні твори Світлани Алексієвич, які побудовані на тісному взаємопоєднанні усних голосів-свідчень про певні події та авторського тексту. Зазначено, що багатоголосе звучання самого життя (документальні свідчення), зливаючись воедино з голосом автора-оповідача, здатне зберегти дух часу, переживання людини, відтворюючи таким чином картину епохи. Вказується, що у «жанрі голосів» надзвичайно важливе місце відводиться *погляду* автора, адже зібравши розповіді, переживши і осмисливши їх, автор частково своєю концепцією втілює вже у відборі та монтажі. Виявлення типологічних особливостей «жанру голосів», який утверджується у багатьох європейських літературах, дозволяє розширити і поглибити розуміння діалектики взаємодії традиційних та нових жанрів, усвідомити особливості безпосереднього впливу життєвого матеріалу на розвиток літератури. *Наукова новизна* роботи полягає в тому, що жанрова природа творів Світлани Алексієвич осмислюється на основі вивчення особливостей поезики творчого доробку письменниці. Порівняльний аналіз способів організації хорового звучання в книгах С. Алексієвич свідчить про якісно нову жанрову природу її творів, які мають особливий вплив на реципієнта. *Практичне значення* дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані для підготовки відповідних курсів і спецкурсів з теорії літератури та актуальних проблем сучасної літератури.

**Ключові слова:** художня документалістика, жанр, «жанр голосів», хорове звучання, спогад-сповідь, автор-оповідач, герой-оповідач.

## ABSTRACT

**Nadiia Ihnativ. Svitlana Alexievich's documentary prose: problems and genreology.**

**Aim.** The aim of the study is to highlight the genre features and specific problems raised in the non-fiction prose by the Nobel laureate Svitlana Alexievich, and to examine the nature of how verbal monologue-testimonies and the author's text are connected in the writer's works. **Methods.** This article uses the historical-genetic and the comparative-typological research methods. The theoretical aspect of this study is based on the author's own reflection on the nature of the genre she works in, and also includes specific aspects of the literary-critical interpretation of the writer's works. **Results.** This article reports the results of analyzing Svetlana Alexievich's literary-documental works that are built on the foundation of the close interrelationship between verbal monologue-testimonies about certain events and the author's text. It's also noted that the polyphonic sound of life itself (represented by the documented testimonies) converges with the author-narrator's voice into a coherent whole that manages to capture the spirit of the age, humanity's experience and emotions, and thus, serves to replicate the image of a certain era. This article also indicates that the author's worldview plays an important part in the «polyphonic genre», as once the writer has collected the stories and contemplated them, she partially displays her own vision during the editing process. The identification of the typological features of the «polyphonic genre», which is finding a place in most European literatures, allows to broaden and deepen the understanding of the interaction dialectic between the traditional and new genres, and to realize the influence of life material on the evolution of literature as a medium. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this article lies in the fact that the genre nature of Svetlana Alexievich's works is examined on the basis of studying the specifics of their poetics. The comparative analysis of the methods used in organizing the polyphonic sounding of the books by S. Alexievich indicates the brand new genre nature of her works that have a unique influence on the recipient. **Practical significance.** The results of this study can be used for developing thematically appropriate courses and special courses on literary theory and the actual problems of modern literature.

**Key words:** literary non-fiction, genre, «polyphonic genre», choral sounding, memory-confession, author-narrator, protagonist-narrator.

Лауреат Нобелівської премії 2015 року в галузі літератури білоруська письменниця Світлана Алексієвич у своїй інавгураційній лекції зазначила: «Мій шлях на цю трибуну був довжиною майже в сорок років: від людини до людини, від голосу до голосу. Не можу сказати, що він завжди був мені під силу, цей шлях, – багато разів я була вражена і налякана людиною, переживала захоплення і відразу, хотілося забути те, що почула, повернутися в той час, коли була ще в невіданні. Плакати від радості, що я побачила людину прекрасною, я також не один раз хотіла»<sup>1</sup> [15].

У формулюванні Нобелівського комітету було зазначено, що нагороду письменниця отримала «за багатоголосе звучання її прози, пам'ятник стражданню і мужності в наш час». Головним героєм усіх книг Світлани Алексієвич є людина як учасник і свідок певної події. Сферу пошуку, яка стала для письменниці справою життя, змусила по-особ-

---

<sup>1</sup> Тут і далі у тексті виступ, інтерв'ю та твори С. Алексієвич подано у моєму перекладі. (Н. І.).



ливому глянути на світ і відчути, а надалі передати і читачеві те, що іноді здається непізнаваним, – глибину почуттів і переживань людини, – підказав А. Адамович, автор документальних досліджень «Я з вогняного села» (1974, у співавторстві з Я. Брилем і В. Колесником) та «Блокадна книга» (1981, у співавторстві з Д. Граніним).

Численні інтерв'ю С. Алексієвич, які друкувались упродовж трьох десятиліть на сторінках літературно-критичних журналів, містять роздуми щодо специфіки жанру, в якому вона працює [20]. Письменниця наголошує на тому, що твори в «жанрі голосів» здатні відтворити «дух часу» через душу людини цього часу – концепція автора полягає у відборі матеріалу та монтажі. Виходячи із величезних потенційних можливостей, які притаманні «жанру голосів», С. Алексієвич підкреслює, що саме такі твори є сучасною документальною формою, співзвучною часові: «Читач став більш вимогливим до правди і надзвичайно точно відчуває, коли відбувається девальвація достовірності у мистецтві та літературі. І тільки документ її реставрує й повертає нам» [7, с. 6].

Роздумуючи про специфіку своїх творів, замислюючись над характером звучання у них людських голосів, письменниця наголошує: «Неодноразово чула і зараз чую, що це не література, це документ. А що таке література сьогодні? Хто відповідь на це запитання? Ми живемо швидше, ніж раніше. Зміст рве форму. Ламає і змінює її. Все виходить зі своїх берегів: і музика, і живопис, і у документі слово виривається за межі документу... Розповідаючи, людина творить, вона бореться з часом, як скульптор з мармуром. Вона – актор і творець» [15]. В одному із інтерв'ю С. Алексієвич підкреслювала, що книгу журналістського характеру на основі усних спогадів можна створити досить швидко; та все ж, «записати розмови – це до мистецтва не має зовсім ніякого відношення. У цьому жанрі між журналістикою і прозою надзвичайно тонка грань» [11, с. 210].

Намагаючись окреслити специфіку документального жанру, який вбирає в себе усні голоси-свідчення, поєднані авторським коментарем, А. Адамович у свій час писав: «Як вже визначити, назвати цей жанр? Спробуємо на слух...

Життя, яке про себе розповідає?  
Епічно-хорова проза?  
Усні історії?  
Або: соборний роман?  
Документальний роман?  
Магнітофонна література?

Якщо стільки варіантів, значить, все ще не з'ясовано, не виникло, не знайдене слово» [1, с. 33].

Першою книгою Світлани Алексієвич, яка відкрила читачеві зовсім невідомі грані проблеми «людина на війні», була документальна повість «У війни не жіноче обличчя...» (1984). В одному із інтерв'ю, міркуючи про своєрідність записаних спогадів, С.Алексієвич підкреслювала: «Коли ці прості люди говорять про те, що вони пережили, це підіймається до рівня найвищих класичних осмислень життя і смерті. Хіба це не готова література?» [7, с. 5]. Хор голосів, який звучить у книзі, дає можливість проникнути у суть трагічних подій, відчутти глибину переживань людей, для котрих чотири роки війни співвідносяться з половиною життя.

Окреслюючи специфіку сприйняття нею доквілля, у Нобелівській лекції С. Алексієвич акцентувала: «Флобер говорив, що він людина-перо, я можу сказати про себе, що я людина-вухо. Коли я йду вулицею, і до мене прориваються якісь слова, фрази, вигуки, завжди думаю: скільки ж романів безслідно зникає в часі. В темноті. Є та частина людського життя – розмовна, яку нам не вдається відвоювати для літератури. Ми її ще не оцінили, не здивовані і не захоплені нею. Мене ж вона зачарувала і зробила своєю полонянкою. Я люблю, як говорить людина. Люблю самотній людський голос. Це моя найбільша любов і пристрасть» [15].

Індивідуальні голоси, зливаючись на сторінках книги «У війни не жіноче обличчя...», створюють багатоголосся, адже більше п'ятисот розповідей жінок, які пройшли через випробування війною, записала С. Алексієвич. Книга «зіткана» із численних спогадів жінок, кожна з яких бачила війну по-своєму, з особливою гостротою, у всіх дрібницях, зумівши зберегти в пам'яті надовго її «колір» та звук» [3, с. 133]. Книга вражає численністю і неповторністю документальних свідчень, читачеві відкривається зовсім нова, незвична сторона війни з її повсякденністю, бідами та втратами [19]. У вступному слові до книги знаходимо такі слова автора: «В оптиці є поняття «світлосила» – здатність об'єктиву краще-гірше зафіксувати схоплене зображення. Так от, жіноча пам'ять про війну найбільш «світлосильна» за напругою почуттів, за болем. Вона емоційна, вона пристрасна, насичена подробицями, а саме в подробицях і набирає своєї непідкупної сили документ» [3, с. 10].

Голос автора об'єднує жіночі сповіді, кожна з яких має свій ракурс, своє емоційне забарвлення, свою інтерпретацію всього пережитого, вистражданого – в результаті перед читачем постає суб'єктивно-об'єктивна картина подій воєнних і післявоєнних років. Якщо порівнювати звучання книги «У війни не жіноче обличчя...» з хором (а саме таке враження залишається після її прочитання у читача, таке ж відчуття до матеріалу було і у автора («Слухаєш, і наче сама війна говорить, саме

життя. У різних містах, селах, селищах записувала я ці розповіді, а коли почала знімати з магнітофонної стрічки, мені увесь час вчувався хор. Могутній та натхненний хор народної пам'яті») [3, с. 103], то в цього хору «виявився серйозний, вдумливий керівник, який віддав йому душу», «могутня музика ця, яка стискає серце страхом і одночасно просвітлює дух, все-таки не сама «зробилась» [23, с. 43]. В одному із інтерв'ю С. Алексієвич підкресливала, що в стихію спогадів, які довелося їй записувати, вона поринала повністю, переживаючи разом із жінками їх воєнні, а часто і післявоєнні роки: «...з'явилося відчуття, що я знаю те, чого ніхто не знає, що я володію певним знанням про життя на війні, яке цінне само по собі і котре я «поховати вже не маю права» [8, с. 82]. Пристрасність авторської розповіді у документальній повісті С. Алексієвич поєднується з пристрасністю жіночих спогадів; події минулого, які зберігались у пам'яті багатьох, були довірені одній людині, завдання якої полягало в тому, щоб зафіксувати це все для сьогоденішнього і прийдешніх поколінь, адже існувала вже нерозривна ниточка зв'язку між нею і тими, хто згадував своє минуле. Дуже влучно сказав про це А. Адамович: «... скільки часу сплигло, а сім'я фронтової пам'яті, яке осіло в душі однієї людини, стільки років залишалось живим, доки не переселилось у ще одну душу, а потім – зусиллями Світлани – в тисячі і тисячі душ» [2, с. 386].

С. Алексієвич внаслідок численних зустрічей з учасницями війни настільки зжилась з їхніми спогадами, що у неї з'явилося особливе ставлення до часу їхньої трагічної юності: «...я живу тепер ніби у двох поколіннях – в тому, яке було молоде в сорок першому, і в своєму, кому двадцять і тридцять зараз. Ношу в своїй свідомості дві реальності, два людських світи, які пересікаються і розходяться, почергово збільшуються чи зменшуються, зливаються воедино. Моя пам'ять – це вже їх пам'ять. Їх пам'ять – моя пам'ять» [3, с. 97]. Розуміючи, наскільки важко, а іноді нестерпно болісно було дівчатам 41-го року згадувати про «свою війну», автор із співчуттям говорить: «І одне тільки тобі виправдання, що залишаться живі їх голоси, збережені магнітофонною стрічкою і нехай крихким, та все-таки більш надійним, ніж найсильніша людська пам'ять, листом паперу» [3, с. 58].

Документальна повість С. Алексієвич вирізняється своєрідністю композиційного вирішення: розбивка матеріалу на окремі розділи і винесення у найменування кожного розділу цитати із спогадів («Під-ростіть, дівчатка... ви ще зелені...»), «Одна я повернулась до мами», «У нашому домі дві війни живе») дають читачеві можливість не загубитись у величезній кількості фактів, орієнтують на тематичне освоєння спогадів. Зворушливе і трагічне переплітається в розповідях, зібраних

Світланою Алексієвич, адже і те, й інше було поруч у нелюдських умовах життя на війні. Автор зауважує, що жінки навіть через роки зберегли в пам'яті такі подробиці військового побуту, про які чоловіки одразу ж забували, і пояснює це тим, що для жінок, покликаних давати життя, «принада буття самоцінна», непогамовна навіть у справжньому пеклі» [3, с. 157–158]. Вражає читача фрагмент спогадів О. Подвиженської, яка воювала на Балтиці: «До ночі йшла атака. Зранку я вийшла, а Морським каналом пливли безкозирки... Це десь наших скинули в Неву. Скільки я стояла, стільки ці безкозирки пливли» [3, с. 83]. Зайві у даному випадку довгі описи бойових операцій; одна лише деталь, а скільки болу, скільки роздумів викликає вона! «У книзі моїй все співпало, – говорить С. Алексієвич. – Жіночі спогади будуються на деталях. Але ж і я жінка, і я завжди знала, що мій головний козир – деталь! Деталь, що називається, мій бог!» [3, с. 84].

На особливу увагу заслуговують роздуми автора про матеріал, який не увійшов у книгу із-за цензурних міркувань, адже саме у цих фрагментах повинні були постати суперечливі для тієї доби, коли друкувалась книга, роздуми як учасниць війни, так і автора-оповідача. Ось один із фрагментів людських голосів-сповідей: « – Скажу тобі по секрету... Я дружила з Оксаною, вона була з України. Вперше від неї я почула про страшний голод на Україні. Голодомор... Через два дні в бою вона загинула. У неї не залишилось нікого із рідних, нікому було надіслати похоронку...» [14]. Ще одна розповідь із тих, які не могли увійти в книгу, що готувалась до друку на початку 1980-х: «Це – не для друку, для тебе... Ті, хто був старший... Вони сиділи в поїзді у задумі... Печальні. Я пам'ятаю, як один майор заговорив зі мною уночі, коли всі спали, про Сталіна. Він випив і набрався сміливості, він признався, що його батько вже десять років у таборі, без права переписки. Живий він чи ні – невідомо. Цей майор вимовив страшні слова: «Я хочу захищати Батьківщину, але я не хочу захищати цього зрадника революції – Сталіна» Я ніколи не чула таких слів.. Я злякалась. На щастя, він зранку зник. Мабуть, вийшов...» [14].

У період, коли Світлана Алексієвич записувала спогади жінок-фронтовичок, в багатьох сім'ях їй довелося почути і спогади дітей воєнних років – саме ці матеріали і проклали місток від однієї книги до іншої. Так з'явилась книга «Останні свідки: (Книга недитячих оповідань)», у якій записані свідчення тих, хто бачив війну очима дитини. С. Алексієвич підкреслює, що час змінив дітей війни, ускладнилося їхнє ставлення до минулого: «Мабуть тоді, сорок років назад, вони розповіли б не так. Розповіли б те ж саме, тільки не так... Змінилась ніби форма передачі їхньої пам'яті, але не те, що з ними було. У цьому сенсі

все, про що вони розповідають, – непідробний документ, хоч говорять вже дорослі люди». [3, с. 279]. Перед очима читача одна за одною постають страхітливі картини плачу дітей над вбитими батьками, безконечні дороги евакуації, очікування зустрічей з рідними людьми. Якщо в повісті «У війни не жіноче обличчя...» спогади жінок переплітаються, нашаровуються один на одний, то тут кожен голос звучить зокрема, висвітлюючи особливості дитячої пам'яті. Автор книги зауважує, що коли «доросла» пам'ять «малює візерунок, дає об'ємну картину минулого, пережитого, то дитяча вихоплює найяскравіші і трагічні моменти, вона абсолютно достовірно передає почуття» [3, с. 278]. Спогади тих, кому у війну було три, чотири, п'ять, вісім, чотирнадцять років, подані окремими розповідями-розділами, в підзаголовках яких виносяться слова із сповіді: «А я все одно хочу маму...», «Стояли одні білі печі...», «Чому вони стріляли в обличчя?..», «Боялась побачити цей сон», «Тільки мамин крик чула...», «До війни у мене було дитинство...». Наче у документальному кіно, змінюється кадр за кадром, і перед нами проходять долі людей, дитинство яких відібрала війна. Ось фрагменти із «недитячих» оповідань: «Так і залишилось у мене в пам'яті, що війна – це коли немає тата. А потім пам'ятаю, як лежала біля шосе наша мама с розпростертими руками. Ми просили її встати, вона не вставала. Солдати загорнули маму в плащ-палатку і поховали на цьому ж місці. Ми кричали і просили, щоб нашу маму не закопували...» (Женя Бількевич – 5 років) [3, с. 281]; «Пам'ятаю окремими картинками... Маму в білому халаті... Навіть обличчя не пам'ятаю, тільки білий халат...

Друга картинка.

Мама не прийшла... Стукають чужі люди, одягають і кудись ведуть нас. Я плачу:

Мам! Де моя мама?...

Не плач, мама прийде, – втішає мене братик, він старший від мене на три роки...

Третя картинка.

Якийсь чоловік заштовхує нас з братом в кут нарів, накриває ковдрою, закидує лахміттям. Починаю плакати, він гладить мене по голові. Також брат мені потім розповідав, що ми опинились в концтаборі, там брали в дітей кров. Дорослі нас ховали» (Саша Суєтін – 3 роки) [3, с. 316].

Кожна розповідь вражає читача, у книзі вимальовується біографія цілого покоління, яке назавжди залишилось обпаленим війною. У вступному слові до книги «недитячих» спогадів автор вказує, що її герої у період запису матеріалів були старші від своєї дитячої пам'яті на

сорок років, та це не стало перешкодою для відтворення подій дитинства: «І зараз, коли я просила їх згадувати, їм було нелегко. Їм доводилось знову входити в той стан, в ті конкретні відчуття дитячого віку. Здавалось би, неможливо. Та відбувалось дивовижне. У жінці, вкритій сивиною, раптом зринала маленька дівчинка, яка вмовляла солдата: «Не ховайте мою маму в ямку, вона прокинеться, і ми з нею підемо далі» (Катя Шепелевич – 4 роки) [3, с. 277].

Жахливі картини, які вимальовуються у спогадах дітей війни в книзі С. Алексієвич «Останні свідки», вражають читача. Авторська точка зору, фокусуючи в собі найрізноманітніші ракурси дитячих спогадів, звучить тут як заклик до співчуття, людяності. Задумуючись над нелегкою долею своїх співрозмовників, автор-оповідач подає факти-узагальнення – вражаючи за суттю матеріали: «На запитання: хто ж герой цієї книги? – автор відповіла б: дитинство, яке спалювали, розстрілювали, вбивали і бомбою, і кулею, і страхом, і сирітством... за час другої світової війни загинуло тринадцять мільйонів дітей. Хто тепер скаже, скільки серед них було білоруських дітей, скільки російських, скільки польських чи французьких. Гинули діти – громадяни світу» [3, с. 279]. Авторський текст у книзі «Останні свідки» – це всього лише кілька сторінок вступного слова та інформаційні довідки про героїв-оповідачів; і все ж авторська присутність відчувається у розміщенні, монтажі спогадів. Тривожні запитання-застереження звучать із уст автора: «На землі найкращий народ – діти. Як зберегти нам його в тривожному двадцятому столітті? Як зберегти його душу і життя? А разом з ним і наше минуле, і наше майбутнє...» [3, с. 280].

Двічі у тексті С. Алексієвич виникає тема хору, яка налаштовує читача на відповідне сприйняття «хорового» матеріалу: «У „Реквіємі” білоруського поета Анатолія Вертинського над полем, де залишилися вбиті солдати, звучить дитячий хор – кричать і плачуть ненароджені діти. Вони і до сьогоднішнього дня кричать и плачуть над кожною братською могилою» [3, с. 275]; «Дітей моєї Білорусі рятувала вся країна и плакала вся країна. У великому дитячому хорі я чую їх голоси...» [3, с. 280]. Мотив, який торкається хорового звучання, надає авторському тексту кільцевої композиції. У книзі «Останні свідки» дещо інший в порівнянні з документальною повістю «У війни не жіноче обличчя...» підхід до монтажу, організації фактичного матеріалу: автор тільки вводить читача у світ «недитячих» спогадів, а вже далі йде безпосереднє спілкування читача з дітьми війни. Змінюють один одного голоси-свідчення, створюючи біографію цілого покоління.

Сила людського документу у поєднанні з авторським текстом акумулює величезну емоційну напругу в «жанрі голосів». Читач перекону-

ється у тому, що трагічні події минулого завжди жили і живуть у свідомості людській, – як говорив А. Адамович, «це все у наших людей надзвичайно близько, на самому вістрі пам'яті». У нових і нових композиційних, стильових вирішеннях С. Алексієвич подає зібрані голоси-свідчення в кожній із своїх книг. Процес творчих пошуків і призводить до виникнення певних модифікацій у «жанрі голосів». Епічно-хорова проза дає можливість відкривати недостатньо відомі (чи зовсім невідомі) сторінки минулого, аналізувати події сучасності. Надалі шлях пошуків С. Алексієвич був пов'язаний саме з роботою над книгою, яка покликана була дати відповіді на питання, що стосувалися подій афганської війни. У щоденникових записах «після книги» автор підкреслювала: «Спочатку мені здавалось, що досвід двох перших книг в цьому жанрі... буде перешкодою в роботі, повсякчас доведеться натикатись на себе саму. Даремний страх страх. Зовсім інша війна» [4, с. 160].

Знаючи всі «за» і «проти» безжалісного жанру, С. Алексієвич все-таки взялася за цю неймовірно складну (насамперед психологічно) роботу – пошуки свідчень з тією метою, щоб донести читачеві інформацію про трагічні сторінки «невідомої» нам афганської війни. Адже про війну, яка виявилась в часі у два рази протяжнішою від Другої світової, як наголошує автор, «ми знаємо саме стільки, скільки нам не є небезпечним знати, щоб не побачити себе такими, якими ми є, не злякатись» [4, с. 9]. Розпочинаючи роботу над новою книгою, С. Алексієвич ставила перед собою мету вивчити почуття людей, які пройшли через «чужу» війну, дати їм можливість заговорити про наболіле.

Правдиве знання про цю війну, яке у свій час багатьом було просто невідомим, несуть нам люди, що вийшли живими з пекла воєнних подій – солдати й офіцери, а також матері і дружини хлопчиків, які загинули на чужій землі. «Тут вже писали про політичну помилку, називали цю війну «брежнєвською авантюрою», злочином. А нам потрібно було воювати і помирати. І вбивати. Тут писали, а там гинули» [4, с. 140], – це вже про останні роки «чужої» війни говорить один з героїв книги, майор, командир батальйону. «Чия це була війна? Війна матерів. Вони воювали. А народ не страждав. Народ не знав» [4, с. 79], – підкреслює інший співрозмовник Світлани Алексієвич.

Книга «Цинкові хлопчики» (1990) написана самим життям, автор тут майже цілком самоосувається, надаючи можливість сповіді своїм героям. Якщо повість «У війни не жіноче обличчя...» побудована на документальних свідченнях, скріплених авторським текстом, а в «Останніх свідках» автор виступає тільки зі словом-вступом та короткою інформацією про героїв, то в книзі «Цинкові хлопчики» голос автора звучить у розділах «Із щоденникових записів для книги» та «Із щоден-

никових записів після книги», які виконують функцію своєрідного обрамлення. У «хорову» частину книги входять три розділи, складені із розповідей-сповідей. С. Алексієвич, яка йде разом зі своїми героями шляхом осягнення істини, закликає до цього і читача: «Тепер давайте все-таки наберемось мужності дізнатися про себе правду. Витримати неможливо. Нестерпно. Знаю. На собі перевірила... Зробимо ж богом Істину» [4, с. 171–171].

Ось слова із телефонного дзвінка, який пролунав у відповідь на публікацію фрагментів книги «Цинкові хлопчики» у білоруській періодиці: «Ви потрапили в самий нерв, тому що запитали і нас, і наших дітей: хто ми? Чому з нами можна робити все?» [4, с. 166]. Та були й інші думки, не всі читачі вважали за потрібне ворухити недавнє минуле; передбачаючи це, С. Алексієвич підкреслювала у щоденникових записах для книги: «Так, я маю підозру: ми не хочемо про це чути, ми не хочемо про це знати. Але на услякій хвйїні, хто б її і в ім'я чого не вів – Юлій Цезар чи Йосиф Сталін, – люди вбивають один одного» [4, с. 8]. Факти, що завуальовувались і ретельно приховувались від більшості людей, проступають у всій повноті із розповідей, які записала С. Алексієвич. «Матеріал, зібраний письменницею, – вказувалось в одній із рецензій на книгу, – відтворює справжній епос афганської війни – хор голосів, які правдиво розповідають про трагедію» [18, с. 236], «оповідачі С. Алексієвич створили неперевершену енциклопедію війни в Афганістані» [18, с. 237]. Значна кількість розповідей, поданих у книзі, сприяє тому, що кожна з них сприймається як щира і правдива, але разом з тим С. Алексієвич підкреслює: «спогад – завжди версія. У кожного своя версія, своя ... таємниця життя. Людина ранкова і вечірня – уже дві різних людини. Ранкова і вечірня людина бачать світ по-різному. А через п'ять, десять років – кожний з нас уже зовсім інша людина» [9, с. 205]. Саме тим, що з плином часу помінялися погляди героїв-співрозмовників С. Алексієвич на життя, і пояснюються непорозуміння, які виникли три роки згодом після публікації книги (маємо на увазі суд над книгою та її автором).

У письменника, який створює книги в «жанрі голосів», з'являється можливість проникати у глибини людської свідомості, на це неодноразово вказувала С. Алексієвич: «І що більше слухаю та записую, тим більше переконуюсь, що мистецтво про багато що у людині і не підозріває. Не все говорять слова, не все можуть фарби, не все дано звукам, не все сховано в молитвах... Чомусь кожному із нас дано своє життя. І свій шлях. Відходить час. Час великих оман. Послухаємо його свідків. Чесних свідків. Пристрастних. Вони вбивали себе, щоб жили привиди...» [5, с. 17]. У книзі «Зачарованные смертью», опублікованій у



1993 р., С. Алексієвич прагнула відтворити сторінки історії соціалістичної держави – країни утопії – (крізь призму трагічних людських дол) насамперед з тією метою, «не випала із історії наша ланка» [5, с. 17]. Порівнюючи свою нову книгу з попередніми, письменниця вбачала особливий характер «Зачарованих смертю» у тому, що голоси тут не зливаються в хор, усі вони звучать по-різному, але все-таки поєднує ці самотні голоси погляд автора на події – у спогадах розкриваються прикмети часу – прикмети сучасності і минулого.

Шлях фіксації спогадів про пережите обирає С. Алексієвич і з метою вивчення трагічних наслідків вибуху на Чорнобильській АЕС. Звертаючись до людей – жертв і свідків одночасно – автор книги «Чорнобильська молитва (*Хроніка майбутнього*)» (1996) прагне показати ті страждання, які приніс із собою Чорнобиль, адже люди часто просто не усвідомлюють, що після вибуху на атомній станції ми живемо в зовсім іншому світі. Відштовхуючись від звичного для неї пошуку матеріалів шляхом вивчення сповідей-свідчень, письменниця упродовж трьох років спілкувалась з людьми, які осмислюють суть події, що стала свого роду знаком переходу людства в іншу добу, в іншу епоху. Кожен із співрозмовників письменниці по-своєму прийшов до розуміння того, що після вибуху у Чорнобилі світ навколо змінився: голоси жертв звучать у книзі «Чорнобильська молитва (*Хроніка майбутнього*)» як пересторога, як нагадування про те, що страшні наслідки трагедії виявлятимуться у майбутньому. Як і в попередніх своїх книгах, С. Алексієвич звертається перш за все до почуттів своїх героїв. Та є одна суттєва різниця у підході до явищ, які вивчались автором раніше (війна очима жінки та дитини, афганська війна, суїцид), і в осмисленні чорнобильської трагедії. У невеликому розділі нової, «чорнобильської» книги, в «Інтерв'ю автора з самим собою про пропущену історію», С. Алексієвич наголошує: «Якщо раніше, коли писала свої книги, я вдивлялася в страждання інших, то зараз сама такий самий свідок, як і всі. Моє життя – частина події, я тут живу... Чорнобиль став нашим домом, нашою національною долею. Я не могла не написати цю книгу» [6, с. 17].

Голоси працівників атомної станції і ліквідаторів, медиків і солдатів, вчених та переселенців, колишніх партійних керівників і дітей, які народились в післячорнобильському світі, звучать у документальному творі С. Алексієвич, відкриваючи читачеві історію людських страждань. Відштовхуючись від однієї болісної точки, кожен із героїв-оповідачів відтворює пережите тільки ним самим, розкриває своє бачення трагічних наслідків вибуху. Специфіка «жанру голосів» якраз і полягає в тому, що тут паралельно співіснує множинність правд

(множинність суб'єктивних розповідей), а всі разом людські спогади, які торкаються конкретного явища, дають суб'єктивно-об'єктивну картину того, що мало місце у житті. Безпосередньо авторське словозвертання до читача звучить тільки в уже згаданому «Інтерв'ю автора з самим собою про пропущену історію», та авторська присутність відчутна у розподілі матеріалу, образ автора постає і за рядками спогадів-свідчень: «Ви взялися про це писати? Про це!» [6, с. 18]; «А моя ти люба, зрозуміла ти мою печаль? Понесеш людям, а мене, може, вже і не буде. Знайдуть в земельці... Під корінням...» [6, с. 21]. Роль обрамлення у творі виконують дві жіночих сповіді під назвою «Самотній людський голос». Із цих епічних розповідей вимальовуються трагічні долі двох жінок – Людмили Ігнатенко, дружини пожежника, який помер у московській клініці через два тижні після аварії на ЧАЕС, та Валентини Панасевич, дружини ліквідатора, котрий «помирає довго, цілий рік». Читач бачить за цими конкретними життєвими долями тисячі таких же самих чи у чомусь схожих сімей, щасливе життя яких перекреслив вибух у Чорнобилі.

Багатоголосі свідчення-роздуми про наслідки чорнобильської катастрофи розміщені у трьох розділах книги: «Земля мертвих», «Вінець творіння» і «Захоплення печаллю». Кожен розділ складається з монологів та «хорових» частин. Як і в інших спогадах, вміщених у книзі, тут дуже часто звучить тема війни: «Чорнобиль... Над війнами війна. Немає людині ніде порятунку. Ні на землі, ні у воді, ні на небі» [6, с. 25]. У розповідях селян-«самопоселенців», які були зірвані з рідних місць волею «некерованого атома», є якесь особливе відчуття спокою, зумовленого тим, що вони знову з'єднали себе із своїм корінням: «Кожного дня мені моя хата снилась. Я повертаюсь...» [6, с. 24].

У книзі Світлани Алексієвич відсутні будь-які коментарі до людських розповідей-сповідей: зібрані тут свідчення апелюють до свідомості читача, змушують аналізувати, висвітлюють масштаби трагедії. Зовсім «недитячі» роздуми про біду звучать у «Дитячому хорі» – тут уміщено роздуми дітей віком від дев'яти до шістнадцяти років. Ось деякі із цих дитячих голосів: «Ще донедавна я думала, що ніколи не помру. А тепер знаю, що помру. Хлопчик лежав разом зі мною у лікарні... Вадик Корінков... Пташок мені малював. Будиночки. Він помер» [6, с. 95]; «У мене був друг. Його звали Андрій... „Ми помремо і станемо наукою”, – говорив Андрій. „Ми помремо і нас забудуть”, – так думала Катя. „Ми помремо...” – плакала Юля. Для мене тепер небо живе, когда я на нього дивлюся... Вони там...» [6, с. 97]. Дитячі голоси у книзі «Чорнобильська молитва» – це крик болю, крик відчаю. Поєднуючись із «Солдатським хором», який звучить у першому розділі книги та «Народним хором»

(другий розділ), дитячі свідчення промовляють до читача: змінився світ, змінились і діти у ньому, втративши радість дитинства. «Чорнобильська молитва» С. Алексієвич є поглядом у майбутнє: «хроніка майбутнього» – таке відчуття до зібраного та розміщеного у книзі матеріалу було в автора книги, таке ж відчуття з'являється і у читача.

Саме таким чином, як і в попередніх книгах письменниці, у роздумах та заглибленнях в пережите, у пошуках істини, постають герої твору «Час second-hand (кінець червоної людини)» (2013), п'ятої книги автора із циклу «Голоса Утопии» [11]. «Російська неоімперія, поставши на уламках СРСР, не поспішала прощатися зі своїм минулим, яке, крім усього, чинило диявольський опір новому часові. З цього й виникла перехідна епоха, яку С. Алексієвич слушно охрестила періодом second hand» [18], – зазначав у роздумах про цей твір Д. Дроздовський. Голоси свідків епохи звучать у новій книзі С. Алексієвич як такі, що своєю глибиною та випуклістю творять особливого роду поліфонію – виникає трагічна картина людських злетів та падінь, захоплень та розчарувань: «С. Алексієвич переконливо показує, що вся агресія, яку продукує пострадянська Росія (в Чечні, Грузії, Україні), акумулювалася протягом багатьох десятиліть, якщо не століть. Росія і в модерному часі воліла б жити за законами примітивного суспільства, в якому перемагає той, у чиєму естві більше агресії, ненависті до «іншого» [18].

В одній із рецензій на книгу зазначалось, що «люди різних поколінь, різного рівня освіченості, різного ступеня участі у житті, різних політичних, релігійних поглядів, різних національностей, розповідаючи про *свій* досвід, про *свої* погляди, виходять за межі цих відмінностей, оголошуючи людську натуру, в чомусь, звичайно, спотворену соціальним досвідом, та за цими викривленнями видніється достеменна правда про людину, яку, можливо, і не зрозуміти без цього хворобливого, часто трагічного досвіду» [22]. Сама ж письменниця процес роботи над матеріалом осмислила таким чином: «По крупинках, по крихтах збирала я історію „домашнього“, „внутрішнього соціалізму“. Те, як він жив у людській душі. Мене приваблював цей маленький простір – людина... одна людина. Насправді там все і відбувається» [15].

Дуже влучно про специфіку документальної літератури та її здатність повертати читача у минуле сказала Михайлина Коцюбинська: «Чи не найголовніша художня принада документалістики – осяяні спалахи пам'яті, зримі епізоди, чуття моменту. Гостро індивідуальне пережиття, зафіксоване в яскравому кадрі, що мовби провокує нашу присутність, наші „очі“ там і тоді. Можна говорити про певну „кінематографічність“ цього, межового, роду літератури» [21, с. 60].

С. Алексієвич неодноразово наголошувала, що її книги – це особливого роду проза: це одночасно і документ, і образ часу крізь призму сприйняття самої письменниці. Літературний критик Л. Аннінський, акцентуючи увагу на своєрідності творчого методу письменниці, захоплено писав: «У жодні звичні рамки не входить. З самого початку – не схоже ні з чим. Так підкошений жанр, так сміливо оновлене саме поняття про авторство: від повісті до повісті слава письменниці росте, втім як її тексти на дев'яносто дев'ять процентів належать іншим людям!» [16, с. 8].

Відчуваючи та сприймаючи світ через людські голоси, письменниця від книги до книги іде шляхом пошуку документальних свідчень, а вже потім настає процес творення літературного полотна, процес систематизації зібраного матеріалу, надання йому композиційної завершеності. Надалі свій пошук у «жанрі голосів» С. Алексієвич спрямувала на освоєння одвічних питань: як виявляє себе людина у коханні («Дивний олень вічного полювання») і що таке смерть, перехід у вічність («О світло вечірне»). Які жанрові рішення будуть знайдені автором для втілення цього матеріалу – говорити передчасно, адже, міркуючи про одну із останніх своїх книг, С. Алексієвич підкреслила: «...відчуваю, що мій старий інструментарій не годиться. Фальшивий звук. Найскладніше – людина не може тут сховатися за подією. Подія – вона сама» [11, с. 7]. Своєрідним підтвердженням того, що саме пошук голосів-свідчень став для Світлани Алексієвич способом освоєння дійсності, є її слова: «Я довго шукала жанр, який би відповідав тому, як я бачу світ. Тому, як влаштоване моє око, вухо... Пробувала себе... І вибрала жанр людських голосів... Свої книги я вишукую та вислуховую на вулицях. За вікном. В них реальні люди розповідають про головні події свого часу... залишають у слові – історію держави, загальну історію. Стару та новітню. І кожен – історію своєї маленької людської долі» [13].

Загадка успіху С. Алексієвич криється у тому, що вона повсякчас знаходить нові композиційні та стильові вирішення для своїх книг, даючи можливість «виговоритись самому життю», «трагічній його геніальності». Людські голоси, які зачаровують, тривожать, дивують та змушують знову і знову дослухатись до них, дають читачеві можливість живого відчуття того, що відійшло у минуле, що стало історією. У наведеному міркуванні втілена вимоглива позиція майстра, позиція людини, відповідальної за кожне своє слово – це і налаштовує читача на очікування творчих відкриттів, які будуть реалізовані у нових книгах С. Алексієвич.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адамович А. Заглядывая в день грядущий. *Мы – шестидесятники* : Статьи. Москва : Сов. писатель, 1991. С. 10-57.
2. Адамович А. Как быть гениальным. Проблемы жанра. *Додумывать до конца* : Литература и тревоги века. Москва : Сов. писатель, 1988. С. 380-390.
3. Алексиевич С. У войны не женское лицо... Документальная проза. Москва : Правда, 1988. 464 с.
4. Алексиевич С. Цинковые мальчики. Москва : Молодая гвардия, 1991. 172 с.
5. Алексиевич С. Зачарованные смертью. *Дружба народов*. 1993. № 4. С. 17-75.
6. Алексиевич С. Чернобыльская молитва : (хроника будущего). *Дружба народов*. 1997. № 1. С. 8-102.
7. Алексиевич С. Высокий жанр – судьба / беседу вела Т. Тюрина. *Театр*. 1984. № 7. С. 2-6.
8. Алексиевич С. Женский голос – о войне / вёл беседу А. Шишов. *Молодой коммунист*. 1985. № 10. С. 80-85.
9. Алексиевич С. «А потом я напишу о любви...» / беседу вела Н. Игрунова. *Дружба народов*. 1993. № 10. С. 203-209.
10. Алексиевич С. Моя единственная жизнь / беседу вела Т. Бек. *Вопросы литературы*. 1996. № 1. С. 205-224.
11. Алексиевич С. «Моя книга о любви будет печальной». *Известия*. 1999. 21 окт. С. 7.
12. Алексієвич С. Час second-hand (кінець червоної лодини) / пер. з рос. Л. Лисенко. Київ : Дух і Літера, 2014. 456 с.
13. Алексиевич С. В поисках вечного человека (Вместо биографии). URL: <http://www.alexievich.info/index.html> (дата звернення: 21.12.2017).
14. Алексиевич С. Человек больше войны (Из дневника книги). URL: [www.alexievich.info/knigi/U\\_voiny.pdf](http://www.alexievich.info/knigi/U_voiny.pdf) (дата звернення: 15.09.2017).
15. Алексиевич С. Нобелевская лекция. URL: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ru.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ru.html) (дата звернення: 10.09.2017).
16. Аннинский Л. Оглянуться в слезах : Божье и человечье в апокалипсисах Светланы Алексиевич. *Книжное обозрение*. 1998. 26 мая (№ 21). С. 8-9.
17. Дроздовський Д. «Світлана Алексієвич : Homo soveticus – це я». *Дзеркало тижня*. 2014. 26 вересня (№ 34). URL: [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya\\_.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya_.html) (дата звернення: 20.10.2017)
18. Говард Ш. «Анна Каренина» вместо «Войны и мира» : Размышления об афганской прозе / пер. с англ. Т. Касаткина. *Знамя*. 1992. № 1. С. 236-237.
19. Ігнатів Н. Поетика документальної прози (на матеріалі творів «У війни не жіноче обличчя» С. Алексієвич та «Чорнобиль» Ю. Щербака). *Українське літературознавство*. Львів : Світ, 1995. Вип. 61. С. 40-52.
20. Ігнатів Н. «Епічно-хорова проза»: питання становлення та жанрової природи. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Slavica Stetinensia*. Szczecin, 1999. № 8. С. 63-73.
21. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
22. Морозова Т. Люди беды и страданий. *Знамя*. 2014. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/4> (дата звернення: 15.11.2017).
23. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности. Очерки документальной литературы. Москва : Сов. писатель, 1986. 432 с.

## REFERENCES

1. Adamovich, A. (1991), "Glancing into the day of tomorrow: Literature and alarms of the century", *Adamovich, A., We are the sixties* [Zaglyadyvaya v den gryadushchij, Adamovich, A., My – sheshtidesyatniki: Stati]. Sov. pisatel, Moscow, pp. 10-57. (in Russian).
2. Adamovich, A. (1998), "How to be a genius. Problems of the genre", *Adamovich, A., Think up to the end: Literature and anxiety of the century* [Kak byt genialnym. Problemy zhanra, Adamovich, A., Dodumyvato do konca: Literatura i trevogi veka]. Sov. pisatel, Moscow, pp. 380-390. (in Russian).
3. Aleksievich, S. (1988), *War's unwomanly face...* [U vojny ne zhenskoe lico... Dokumentalnaya proza.] Pravda, Moscow, 464 p. (in Russian).
4. Aleksievich, S. (1990), *Zincy boys* [Cinkovye malchiki], Molodaya gvardiya, Moscow, 143 p. (in Russian).

5. Aleksievich, S. (1993), "Enchanted with death" ["Zacharovannye smertyu"] *Druzhba narodov*, No. 6, pp.17-75. (in Russian).
6. Aleksievich, S. (1997), "Chernobyl Prayer: (chronicle of the future)" ["Chernobylskaya molitva: (hronika budushchego)"], *Druzhba narodov*, No. 1, pp. 8-102. (in Russian).
7. Aleksievich, S. (1984), "The high genre of fate", conversation conducted by Tyurina, T. ["Vysokij zhanr - sudba", besedu vela T. Tyurina] *Teatr*, No. 7, pp. 2-6 (in Russian).
8. Aleksievich, S. (1985), "A woman's voice – about war", conversation conducted by Shishov, A. [Zhenskij golos - o vojne: Beseda s Aleksievich S., vel besedu A. Shishov], *Molodoj kommunist*, No. 10, pp. 80-85. (in Russian).
9. Aleksievich, S. (1993), "And then, I will write about love...", conversation conducted by Igrunova, N. ["A potom ya napishu o lyubvi...", besedu vela N. Igrunova ], *Druzhba narodov*, No. 10, pp. 203-209. (in Russian).
10. Aleksievich S. (1996), "My only life", conversation conducted by Bek, T. ["Moya edinstvennaya zhizn", /Besedu vela T. Bek], *Voprosy literatury*, No. 1, pp. 205-224. (in Russian).
11. Aleksievich, S. (1999), "My book on love will be sorrowful", conversation conducted by Igrunova, N. ["Moya kniga o lyubvi budet pechal'noj", besedu vela N. Igrunova ], *Zvestiya*, 21 okt., p. 7. (in Russian).
12. Aleksievich, S. (2014), *Second-hand time (The end of red man)*, trans. from Russian Lisenko, L. [*Chas second-hand (kinec chervonoi liudyny)*], per. z ros. L. Lisenko], Duh i Litera, Kyiv, 456 p. (in Ukrainian).
13. Aleksievich, S. (1998), "In search of an eternal man (Instead of a biography)" ["V poiskah vechnogo cheloveka (Vmesto biografii)"], available at: <http://www.alexievich.info/index.html> (in Russian).
14. Aleksievich, S. (2012), "A human is bigger than war (From a book's diary)" ["Chelovek bolshe vojny (Iz dnevnika knigi)"], available at: [www.alexievich.info/knigi/U\\_voiny.pdf](http://www.alexievich.info/knigi/U_voiny.pdf) (in Russian).
15. Aleksievich, S. (2015), "Nobel lecture" ["Nobelevskaya lekcija"], available at: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ry.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html) (in Russian).
16. Anninskij, L. (1998), "To look around in tears: The divine and humane in the apocalypses of Svetlana Alexievich" ["Oglynutsa v slezah: Bozhe i cheloveche v apokalipsisah Svetlany Aleksievich"], *Knizhnoe obozrenie*, , 26 may, No. 21, p. 8-9. (in Russian).
17. Drozdovskiy, Dm. (2014), "Svitlana Aleksievich: Homo soveticus - is me" ["Svitlana Aleksievich: Homo soveticus – tse ya"], *Dzerkalo tyzhnia*, 26 september, No. 34, available at: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyeivich-homo-soveticus-ce-ya-.html> (in Russian).
18. Howard, Sh. (1992), "Ann Karenina' instead of 'War and Peace': Reflections on Afghanistan's prose", trans. from English Kasatkina, A. ["'Anna Karenina' vmesto 'Vojny i mira': Razmyshleniya ob afganskoj proze: per. s angl. T. Kasatkina], *Znamya*, No.1, pp. 236-237. (in Russian).
19. Ihnativ, N. (1995), "The poetics of documentary prose (based on 'War's unwomanly face' by Aleksievich, S. and 'Chornobyl' by Shcherbak, Yu.)" ["Poetyka dokumentalnoi prozy (na materiali tvoriv 'U viiny ne zhinoche oblychchia' S. Aleksievych ta 'Chornobyl' Iu. Shcherbaka)"], *Ukrainske literaturoznavstvo*, Issue 61, pp. 40-52. (in Ukrainian).
20. Ihnativ, N. (1999), "'Epic-choral prose': the question of establishment and its genre nature" ["'Epichno-khorova proza': pytannia stanovlennia ta zhanrovoi pryrody"], *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego (Slavica Stetinensia)*, Szczecin, No. 8. pp. 63-73. (in Ukrainian).
21. Kotsiubynska, M. (2008), *History orchestrated on human voices [Istoriia, orkestrovana na liudski holosy]*, Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", Kyiv, 70 p. (in Ukrainian).
22. Morozova, T. (2014), "People of disasters and suffering" ["Lyudi bedy i stradanij"], *Znamya*, No. 4, available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/4> (in Russian).
23. Yanskaya, I. and Kardin, V. (1986), *The limits of authenticity. Essays on documentary literature [Predely dostovernosti. Ocherki dokumental'noj literatury]*. Sov. pisatel, Moscow, 432 p. (in Russian).

# ТРАНСГРЕСІЯ ЕПІГРАФУ В СТРУКТУРУ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ (ПРАКТИКА СУЧАСНОЇ БАЛКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ)

Альона Тичініна

Кандидат філологічних наук, викладач,  
Кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології,  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (УКРАЇНА),  
58012, м. Чернівці, вул. Коцюбинського 2,  
e-mail: a.boychuk@chnu.edu.ua

UDC: 82.0:821.163.41A/Y411

## РЕФЕРАТ

**Мета.** Окреслюється методологічний ресурс паратекстуальності у контексті рецептивних практик, простежується участь паратекстуальних маркерів у трансгресії тексту в книгу. На прикладі сучасної балканської літератури акцентується функціональність епіграфа в архітектоніці літературного тексту як «проксемічного центру» та генератора рецептивної дії. **Дослідницька методика.** Джерельною базою дослідження постали результати експерименту-анкетування. Трансгресію епіграфу в структуру художньої цілісності проаналізовано у річищі актуальних питань рецептивної поетики, інтер- та паратекстуальності Ж. Женетта, інтермедіальності, теорії художньої цілісності М. Гіршмана. **Результати.** Шляхом проведення рецептивного експерименту з'ясовано телеологічну сутність епіграфу у колі проблем інтерпретації свого і чужого слова у романі С. Срдича «Саторі». Виявлено, що три епіграфи до твору, виконуючи функцію інтерпретаційної рами, зумовили ідейний (бартівський), методологічний (ліотарівський) та інтермедіальний (пост/артрок) напрями декодування змісту. Доведено здатність епіграфа формувати, деформувати і трансформувати горизонт очікування читача, який опиняється у ситуації рецептивного полілогу. **Наукова новизна.** Вперше на матеріалі сучасної балканської прози шляхом рецептивного й паратекстуального аналізу досліджено трансгресію епіграфу в структуру художньої цілісності. **Практичне значення.** Результати розвідки можуть бути використані в рецептивних студіях, вивченні паратекстуальних компонентів, а також при вивченні балканської літератури і, зокрема, роману С. Срдича «Саторі».

**Ключові слова:** епіграф, паратекстуальність, рецепція, трансгресія, горизонт очікування.

## ABSTRACT

**Alyona Tychinina.** *Transgression of epigraph into the structure of artistic integrity (practice of the modern Balkan literature).*

**Aim.** The methodology resource of paratext in the context of receptive practices has been outlined and the participation of paratextual markers in the transgression of text into a book has been traced. The functional role of preface in the architectonics of literary text as «a proxemic center» and a generator of receptive action mechanism has been emphasized using the example of texts of the modern Balkan literature. **Methods.** The transgression of preface into the structure of artistic integrity has been analyzed in line with topical issues of receptive poetics, inter- and paratextuality of Gérard Genette, the theory of artistic integrity of Mykhailo Hirshman. **Results.** The teleological essence of preface in the circle of interpre-

tation issues of own word as well as other authors' word in the novel of Srđan Srđić «Satori» has been revealed through a receptive experiment. It has been found that three epigraphs to the work, serving as an interpretation frame, led to ideological (Barthes), methodological (Lyotard) and intermedial (post / art rock) directions of decoding the content. It has been proved that preface is capable of forming, deforming and transforming the horizon of reader's expectation who finds himself in the situation of the specific receptive polylogue. **Scientific novelty.** For the first time the transgression of preface into the structure of artistic integrity has been researched on the basis of modern Balkan prose by means of receptive and paratextual analysis. **Practical meaning.** The results of the investigation can be used in receptive studies, in the researches in the functionality of paratextual components and when analyzing texts of Balkan literature and, in particular, the novel of Srđan Srđić «Satori».

**Key words:** epigraph, paratext, reception, transgression, horizon of expectations.

Методологічний ресурс сучасної літературознавчої науки продуктивно доповнюється поетикою паратекстуальних зв'язків, ґрунтовно представлених Ж. Женеттом (1987). Те, що сьогодні прийнято вважати паратекстом (анотації, афіші, каталоги, трейлери, флаєри, епіграфи, підписи) французький учений ототожнює із «порогом», який неодмінно перетинає реципієнт у процесі сприймання. Схожу ідею формулює П. Магнусон, ідентифікуючи паратекст з «естетичним кордоном, який постійно перетинається та зміщується» [10, с. 4]. У суголоссі з Ж. Женеттом американський дослідник припускає, що «будь-яке контекстне читання переносить центр твору з глибини його внутрішнього простору до кордонів» [10, с. 27]. Натомість Х. Сміт і Л. Вільсон, прочитуючи паратекстуальну композицію, називають її «доступною метафорою для соціального та комерційного життя» [15, с. 6]. Проте, розглядаючи паратекст і «на», і «у» матеріалах власної наукової розвідки, вони усе-таки приходять до женеттівського висновку про те, що функціональність паратексту ґрунтується насамперед у забезпеченні текстові «долі», відповідної меті автора.

Таким чином, відповідно до методологічного підходу паратекстуальності, будь-який архітектонічний контекст може вважатися паратекстом, а його телеологічна сутність визначається насамперед функціональністю [4, с. 187], адже умотивовує таку інтерпретацію тексту, що найбільш відповідає герменевтиці задуму. Тим більше, подібні «периферійні» компоненти здатні не лише виразно обрамити текст, а й зумовити його трансґресію у книгу. Приміром, подекуди другорядні відомості (дата написання тексту, вік і стать автора, його діяльність у певних установах, інформація про отримані письменником премії) налаштовують рецептивне тло й продукують ряд додаткових асоціацій, задіяних передусім на рубежах фактографічного паратексту. Отже, цілісність окремого літературного твору, що виникає «на межі особистості автора і поза оточуючою його дійсністю» [5, с. 73] здатна, за термінологією Ж. Батая та М. Фуко, до рецептивної трансґресії.



Художня цілісність тексту, яку забезпечує у тому числі й паратекст, постає, за М. Гіршманом, «органом осягнення творчої природи буття, органом формування людського споглядання і розуміння, людської думки і почуття в первісній єдності» [5, с. 55]. Позаяк будь-яка трансгресія передбачає динаміку у певному рецептивному просторі, доцільно відзначити, що паратекстуальні маркери генерують певним чином і механізм рецептивної дії, звужують чи / та розширюють горизонт очікування читача. Її увиразнює інтерпретаційна «рама» [14], що спроможна надати об'єкту семіотичної оптики. Функціонуючи на ґрунті трансгресії, за Б. Успенським, «від зовнішньої до внутрішньої точки зору» [18, с. 191], паратекст суміщаючись в епіграфах, ремарках, коментарях, примітках, стає рецептивним «фоном, на тлі якого сприймається подальший виклад» [18, с. 92], утворюючи особливу комунікативну єдність. Йдеться передусім про подвійну перспективу, позаяк, скажімо, в епіграфі автор дивиться на текст ретроспективно і, забігаючи наперед, оглядається водночас на попередній досвід.

Особливим проксемічним центром (за Р. Бартом) у архітектоніці літературного тексту постає епіграф. Звісно, горизонти епіграфології (термін С. Кржижановського) сьогодні сягають і рецептивних практик. Основна функція даного текстового порогу полягає як у «посередництві між книгою і читачем» [3, с. 18], так і в орієнтуванні читачів щодо додаткових інтертекстуальних впливах, специфіці створення тексту, або ж у акцентуванні значущих з точки зору автора моментів тексту, артикуляції його жанру чи навіть провідної ідейної концепції. Подібним чином скеровується рецептивна увага читача.

Питання функціонування епіграфу безперечно постає у колі проблем інтерпретації. Як і в літературі першої пол. XIX ст., сьогодні епіграф є доволі розповсюдженим текстуальним маркером, засвідчуючи, насамперед, ерудованість автора та намагання залучити інтелектуального читача. Більше того, постмодернізм із іманентною цитатністю, інтертекстуальністю й автоінтертекстуальністю охоче приймає *чуже* слово у *свій* текст.

Ми провели експеримент, метою якого було виявлення рецептивної ваги епіграфу і його функціональності у структурі художньої цілісності. Лише практичне дослідження (за М. Гіршманом – діалог теорії літератури, філології і філософії [5, с. 544]) спроможне зафіксувати *трансгресію*, якісне перетворення художнього слова в художньому творі, що постає передусім «*переходом* в нову сферу буття, у нову якість» [5, с. 63]. Учасниками такого дослідження стали студенти III-IV курсу філологічного факультету, слухачі курсу «Балканський літературний регіон» (36 осіб). Як показало наше опитування, 65% респондентів взагалі

ігнорують цю специфічну форму ведення діалогу з читачем, або опрацьовують її після прочитання тексту (10%). На думку Ж. Женетта головною причиною такої ситуації є незбалансована ситуація спілкування, позаяк автор пропонує читачеві попередній коментар до не знайомого ще тексту [3, с. 237–239], тобто фактично маніпулює свідомістю читача і нав'язує спосіб прочитання книги, формуючи ситуацію читацької квазісвободи. Проте згодом, учасники, яким було акцентовано на врахуванні епіграфних вкраплень, охоче виявляли конотації «свого» і «чужого» слова.

Динаміка нашого експерименту буде відбита шляхом аналізу текстів сучасної балканської літератури, яка подає чимало цікавих зразків. Приміром, визнаний турецький нобеліант *Орхан Памук* у черговому «колористичному» тексті «Чорна книга» (1994) усі 36 розділів роману супроводжує епіграфами з релігійних текстів, творів Данте, Ф. Достоєвського, Л. Керрола, Е. По, М. Пруста, Р.-М. Рільке, Г. Флобера, внаслідок чого його уже нарекли турецьким У. Еко. Більше того, О. Памук активізує читацьку увагу буквально у першому епіграфі, цитуючи Адлі: «Не послуговуйтеся епіграфами, бо ті вбивають таємниці письма» [12, с. 7]. У даному випадку саме впізнавані епіграфні орієнтири стають ключами до детективного тлумачення багатовимірної дійсності сучасної Туреччини.

У свою чергу, роман словенського письменника *Драго Янчара* «Безіменне дерево» (2008) про художнє відтворення історичного минулого архіваріусом Я. Липником на підставі знайдених рукописів супроводжується фрагментом із біблійної книги Когелет, засвідчуючи рух історії «по спіралі», динамічну зміну старого і нового, що постає суголосною ідеєю з лейтмотивом роману: «Що було, те буде знову, / що відбулося, те знову відбудеться, / нічого немає нового під сонцем» [19, с. 4]. Адже минуле поглинає життя героя-історика, який заповнює лакуни архівних мемуарів власним досвідом і уявою.

Більше того, сила епіграфа полягає й у специфічному коментуванні тексту у форматі гри із свідомістю читача, «чиї герменевтичні здібності часто випробовуються» [3, с. 158], іноді мотивуючи навіть, як показало опитування, дочитати книгу. Зрештою, цей елемент заголовково-фінального комплексу здатен підсилити не лише емоційне, а й інтелектуальне тло. Приміром, відомий прозаїк *Михайло Пантич* оснащує збірку малої екзистенційної прози «Прогулянка хмарами» (2013) фразою сербського класика М. Црнянського: «Увечері я, вільний, наче квітка в різнотрав'ї, / Тебе чекаю, мов розіпнутий, на лаві» [13], фокусуючи рецептивну увагу читача виключно на наскрізній ідеї свободи і любові, що близько до платонівської, отримує чимраз нову інтерпретацію у новелах.

Філософський підтекст пізнання Себе (травмованого) реконструюється у епіграфі до роману *Звонко Карановича* «Три картини перемоги» (2009), написаного під впливом «покоління бітників» у стилі так званого темного неоекзистенціалізму. «Переддвер'ям» тексту постають слова Пулітцерівського лауреата К. Маккарті: «Потрібне ціле життя, щоб збагнути, хто ти, але й тоді можеш помилитися» [6]. Як засвідчило опитування, дана цитата, залишаючись пасіонарним компонентом, постає специфічною енергемою кульмінації тексту.

Подібно до цього заборонений раніше роман сербського літератора *Драгослава Михайловича* «Коли цвіли гарбузи» (1968) обрамлюється «історичним» епіграфом Учня Данила (XII–XIV ст.): «Ось ми, позбавлені слави своєї, у великому приниженні стоїмо, ведуть нас силою туди, куди не бажаємо» [11, с. 3]. Наративна специфіка, пов'язана із складними життєвими подіями головного героя (боксер Чемпіон) ретроспективно демонструє складність наслідків еміграції через призму жаги помститися.

Однак, епіграфний ефект полягає також у специфічній підтримці тексту чужим словом іншого автора, позаяк воно може адресуватися не лише читачеві, а й тексту [3, с. 15], що, безумовно, відбиває його полілогічну природу, а також фіксує інтертекстуальний потенціал: вибудовує міжтекстові зв'язки між цитатою, назвою тексту, з якого вона запозичена, і, що важливо, бренд-неймом автора. Так, знаменитий *Данило Кіш* у «Енциклопедії мертвих» (1983) цитує Ж. Батая («Шал мого кохання виходить на смерть як вікно на подвір'я» [7, с. 14]), який, вважається, кидає виклик загальноприйнятим законам суб'єктивності. Зазначений епіграф конотує певною мірою з усіма оповіданнями, актуалізуючи і Біблійний, і сучасний інтертекстуальний пласти. Отож, рецептивний експеримент демонструє: наведене з метою аналогії ім'я відомого автора після епіграфа слугує асоціативним брендом, специфічною «приманкою» (як-то Ю. Андрухович, Ф. Достоевський, Е. М. Ремарк, Дж. Роулінг, Т. Шевченко, В. Шекспір), а заголовки текстів пролонгують уже породжені епітекстом горизонти сподівань.

Особливо показовими паратекстуальні позначки виявляються у романі сербського літератора *Срджана Срдича* (1977) «Саторі» (2013). Як відомо, С. Срдич – докторант філологічного факультету Белградського університету (спец. «світова література і теорія літератури»), що, безумовно, позначилося на міжтекстових рівнях художності його творів «Мертве поле» (2010), «Espirando» (2011), «Згоряння» (2014), «Записи з читання» (2014), перекладених англійською, албанською, угорською, румунською, польською та українською мовами. Рецепція нового роману і, по суті, нового автора українським читачем зумовлена передусім

паратекстуальними маркерами, які спроможні встановити тривкий комунікативний міст між автором і читачем. Приміром, обкладинка «Саторі» ґрунтується на об'ємній чорно-білій світлинці (обрамлена жовтим сигнальним! фоном) письменника. Графічним орієнтиром постає стрілка, спрямована до прізвища Срджан Срдич. Значно більшими прописними літерами по центру зафіксовано назву роману, що, безперечно, посилює візуальний контраст. Згодом читач має змогу ознайомитися із лаконічною авторською передмовою до українського видання, де не лише прокоментована поетика роману, а й приділена увага філософським джерелам, що вплинули на написання тексту «про те, чого немає» [16, с. 3]. Цей паратекстуальний компонент, за даними рецептивного анкетування, звужує рецептивну увагу адресата, який прочитусь текст максимально наближено до його герменевтичної програми. Після «основного» тексту розміщується післяслово перекладача, у якому зауважуються попередні літературні здобутки автора, варіанти декодування метафор, а головний герой «Саторі» іменується «людиною без (особливих) властивостей» [16, с. 140], що повертає увагу читача до культового роману Р. Музіля. Однак рецептивна функціональність як передмови, так і післямови претендують на окремі розвідки.

Наша дослідницька оптика сфокусована на епіграфах до роману «Саторі», які постають насамперед специфічним продовженням промовистого і багатозначного заголовка. Кожен із трьох епіграфів пропонує окремий вектор прочитання тексту: ідейний, методологічний та інтермедіальний.

Безумовно, С. Срдич, літературознавець за освітою, реалізує центральну *ідею* тексту, не автологічно, а посередництвом епіграфа, який підживлює читацьку уяву, уже заторкнуту креативною назвою: «Коан: історія з життя старих вчителів, / яка стає основою вивчення дзену. / Коан викликає зачудування, / а коментар до коана допоможе там, / де будь-яка логіка безсила. / Це все для того, щоб розум / у безперервному ваганні і русі / дійшов до своїх крайніх меж, / до глухого кута: потім стається / вибух, саторі, просвітлення...» [16, с. 7]. При цьому він цитує французького теоретика-інтелектуала Р. Барта, відсилаючи пильного читача до ілюстрованої праці «Імперія знаків» (1980), написаної постструктуралістом під враженням мандрівки Японією [1]. Не випадково і у романі сербського автора з'являється топос Токіо, мешканці якого «народжуються під неоновим небом», а його вірші – «кровотеча неонових рим» [16, с. 21], що пов'язується насамперед взаємовідносинами імперія / столиця. За Р. Бартом, текст «Імперії знаків» не «коментує картинки, а картинка не ілюструють текст», а постають чимось на кшталт «візуаль-

ного спалаху або осяння, подібного до того, яке Дзен називає саторі» [1, с. 13]. Завдяки цій парадигмі відбувається трансгресивне перетікання і, відповідно, шлях розуміння. Генеологія написання С. Срдичем роману також перегукується із бартівською тезою: «Я писав книжку і цілими днями не виходив з будинку. <...> Після того, як книжка була надрукована, я почав жити книжку» [16, с. 4].

При цьому саме письмо, слідуючи за Р. Бартом, можна розглядати як свого роду саторі, яку породжує пустка мови, спричинена поштовхами свідомості суб'єкта. Своєю чергою, ця мовна порожнеча породжує письмо, за допомогою якого Дзен, позбавляючись будь-якого сенсу, описує сади, жести, будинки, букети, особи, жорстокість [1, с. 13]. Не випадково головний герой тексту, Водій (у якого ніколи не було водійських прав!), здебільшого мовчить, однак слухає, мислить, пригадує. Зокрема, цікавим постає епізод зі звичною для цього роману подальшою часовою нарацією, у якому герой читає про життя фундатора німецької класичної філософії. Згодом повернення до кантівського імперативу знаходить відголоси і в інших фрагментах роману: «У спальні Канта було одне вікно, весь час зачинене, щоб перешкодити проникненню комарів. А вікна його кабінету дивилися на сад. У мене ніколи не було вікна у спальні, самі лише стіни, мені не було чому перешкоджати» [16, с. 10].

Таким чином основний замисел шукання одкровення у романі сербського літератора знову-таки перегукується із бартівським розумінням саторі в Дзен, зміст якого «на Заході можуть передати лише приблизними християнськими відповідниками (просвітлення, одкровення, прозріння)» [1, с. 95].

**Методологічний шлях** декодування змісту книги пропонується у другому епіграфі, коли С. Срдич фіксує увагу читача на відомій цитаті французького теоретика Ж. Ф. Ліотара: «Мовчання – це речення».

С. Срдич виступає постмодерністом у ключі власне ліотарівської інтерпретації напряму, де позначається «стан культури після трансформацій, яких зазнали правила гри в науці, літературі й мистецтві в к. ХІХ ст.» [8, с. 10]. Немає сумнівів у тому, що методологія прочитання тексту про Ніщо («ми – ніщо, ми нещасні, ми – посміховисько») [16, с. 22] і мовчання, як артикульоване мовлення, навіяні ідеями культового теоретика постмодернізму. У діалозі між Ж. Ф. Ліотаром і проф. Р. Керні читаємо: «Західна воля відкриває для себе «ніщо» (neant) своїх цілей й задумів і у зв'язку з цим виявляє себе населеною чимось, чого вона не розуміє і чим не керує» [9]. Стирання кодів, трошення внутрішнього мовлення, супроводжується у тексті мовчанням: «Потім він мовчав. Ми всі мовчали. Мовчали. Ми довго мовчали. Він зняв окуляри і поклав їх



Артикульовані музичні краплі демонструють й пошук головним героєм себе і шляху просвітлення. Окрім того, у тексті можна «почути» відомі треки цієї групи «Descent», «The Road to Sovereignty», які не лише моделюють рецептивне тло для сприйняття, а й посилюють динаміку тексту, аудіозують композиційні акценти тексту «про мовчання, яке стало реченням» [16, с. 5]. Окремої уваги заслуговує відсилка до італійського мультиплікаційного фільму «Stripu» (1990), позаяк його «персонажі нічого не говорять, а дія майже однакова в кожній серії» [16, с. 12], а їхня історія у тексті то подається паралельно із фрагментами танців мант рей, то перебуває в епіцентрі оповіді: «...Stripu. Сидить на землі і дмухає в сопілку: такі використовують в Індії, коли прикликають змії. <...> Каже «хі-хі-хі, хі-хі-хі» і махає мені рукою <...> Знову лунає музика, озираюся, Stripu у тому ж трансі, його хвіст відділився від нього і танцює, як змія» [16, с. 96-97].

Це породжує зовсім нові формально-змістові характеристики жанру, які сприймач може рецептувати відповідно до власних часових, вікових та інтелектуальних вимірів. Виявляється, саме музика у даному творі постає кодом інтимних речей, «які поза музикою нічого не означають» [16, с. 43]. Власне кожна людина в оптиці героя оперує власною музикою, пробуджуючи звукову уяву читачів. У процесі читання книга набуває формату постмодерного оркестру, у якому звучить і музика, і какофонія: банальне звуконаслідування, мелодія гітари, ударники, барабани, волинки, саксофон, бродвейське бугі-вугі, Е. Карузо, Е. Менюка, К. Сантани та авангардних Каюо Dot. У даному разі основною метою музичного інтермедіального чинника постає трансгресивна активізація уваги читача.

Таким чином, трансгресія епіграфу в структуру художньої цілісності тексту на прикладі сучасної балканської літератури вказує, що цей паратекстуальний компонент проявляє виняткову рецептивну вагу, функціонально спрямовуючи читацьку рецепцію у заданому напрямку зі встановленням стійкого контакту, прямого діалогу із читачем роману. Абсолютно непростий постмодерністський текст С. Срдича без подібних методичних підказок прочитується у відмінному від авторського задуму ключі. Виконуючи функцію інтерпретаційної рами, яка окреслює авторський контур рецепції тексту в ідейному, інтермедіальному й методологічному ключі, у даному разі ми бачимо, що у цілому епіграф спроможний формувати, деформувати і трансформувати горизонт очікування читача. З цієї причини реципієнт опиняється у ситуації специфічного полілогу: автор – епіграф – основний текст – реципієнт – твір, ланки якого трансгредують на межі свого і чужого слова. Якщо, звісно, це слово не стане для читача комунікативною перешкодою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барг Р. Империя знаков / пер. с франц. Я. Бражниковой. Москва : Праксис, 2004. 144 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 4 т. Москва : Искусство, 1968. Т 1. 312 с.
3. Genette G. *Paratexts: thresholds of interpretation* / Foreword by Richard Macksey, Translated by Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
4. Женетт Ж. Посвящения / пер., вступ.ст. Л. Семеновой. *Антропология культуры*. Москва : Вердана, 2004. Вып. 2. С. 187–216.
5. Гиршман Н. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. Москва : Языки славянских культур, 2007. 560 с.
6. Каранович З. Три картины победы : роман / пер. З. Гук. Київ : КОМОРА, 2016. 224 с.
7. Кіш Д. Книги любові і смерті: Трикняжжя оповідань / пер. з серб. А. Татаренко. Львів : ЛА «Піраміда», 2008. 300 с.
8. Лютар Ж.-Ф. Состояние постмодернизма / пер. Н. Шматко. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
9. Лютар Ж. Ф. Що є істина? Розмова з Р. Керні / пер. В. Єшкілева. *Незалежний культурологічний часопис «Ji»*, 2003. № 30. С. 92–110. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/liotar.htm> (дата звернення: 26.03.2018).
10. Magnuson P. *Reading Public Romanticism*. Princeton : Princeton University Press, 1998. 232 p.
11. Михайлович Д. Коли цвіли гарбузи : роман / пер. Н. Василюшин. Київ : Факт, 2008. 128 с.
12. Памук О. Чорна книга / пер. з тур. О. Б. Кульчинського. Харків : Фоліо, 2012. 667 с.
13. Паннич М. Прогулянка хмарами / пер. К. Калитко. Київ : Темпора, 2015. 256 с.
14. Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation / Edited by V. Pellatt. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2013. 165 p.
15. Smith H., Wilson L. Introduction. *Renaissance Paratexts*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. P. 1–14.
16. Срдич С. Сатори / пер. із серб. А. Татаренко. Київ : КОМОРА, 2015. 144 с.
17. Татаренко А. Будівничі музики і ді-джеї: функція музики у формуванні поезиї постмодернізму та постпостмодернізму (на матеріалі сербської літератури). *Музична фактура літературного тексту : інтермедіальні студії*. Львів : Априорі, 2017. С. 241–252.
18. Успенский Б. Семиотика искусства. Москва : Школа «Языки русской культуры». 1995. 360 с.
19. Янчар Д. Безименное дерево : роман / пер. Л. Канцедал. Харків : Фоліо, 2010. 379 с.

## REFERENCES

1. Bart, R. (2004), *Empire of Signs*, trans. from Fr. [*Imperija znakov*, per. s franc.], Praksis, Moscow, 144 p. (in Russian).
2. Gegel, G. (1968), *Lectures on Aesthetics in 4 vols*. Vol. 1. [Lekcii po jestetike v 4 t. T. 1], Iskusstvo, Moscow, 312 p. (in Russian).
3. Genette, G. (1997), *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 427 p. (in English).
4. Genette, G. (2004), “Dedications”, trans. from Eng., [“Posvjashhenija”, per. s franc.], *Antropologija kulury*, Issue 2, Verdana, Moscow, pp. 187-216. (in Russian).
5. Girshman, N. (2007), *Literary work: Theory of artistic integrity [Literaturnoe proizvedenie: Teorija hudozhestvennoj celosnosti]*, Jazyki slavjanskikh kultur, Moscow, 560 p. (in Russian).
6. Karanovych, Z. (2016), *Three pictures of victory*, trans. from Srp. [*Try kartyny peremogy*, per. z serb.], Komora, Kyiv, 224 p. (in Ukrainian).
7. Kish, D. (2008), *Books of love and death: Triplicity of stories*, trans. from Srp. [*Knygy liubovi i smerti: Tryknyzhzhia opovidan*, per. z serb.], Piramida, Lviv, 300 p. (in Ukrainian).
8. Liotar, Zh.-F. (1998), *The state of postmodernism*, trans. from Fra. [*Sostojanie postmodernizma*, per. s franc.], Aleteja, Saint Petersburg, 160 p. (in Russian).
9. Liotar, Zh.-F. (2003), *What is the truth? Interview with Richard Kearney*, trans. from Fr. [*Shcho ye istyna? Rozmova z Richardom Kerni*, per. z franc.], *Independent cultural journal “Ji”*, No. 30, Lviv, pp. 92-110, available at: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/liotar.htm> (in Ukrainian).
10. Magnuson, P. (1998), *Reading Public Romanticism*, Princeton University Press, Princeton, 232 p. (in English).
11. Mykhailovych, D. (2008), *When the pumpkin was blooming*, trans. from Srp. [*Koly tsvily harbuzy*, per. z serb.], Fakt, Kyiv, 128 p. (in Ukrainian).



12. Pamuk, O. (2012), *Black book*, trans. from Tur. [*Chorna knyha*, per. z tur.], Folio, Kharkiv, 667 p. (in Ukrainian).
13. Pantych, M. (2015), *Walk through the clouds*, trans. from Srp. [*Prohulyanka khmaramy*, per. z serb.], Tempora, Kyiv, 256 p. (in Ukrainian).
14. Pellatt, V. (Ed). (2013), *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 165 p. (in English).
15. Smith, H. and Wilson, L. (2011), "Introduction", *Renaissance Paratexts*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 1-14. (in English).
16. Srdych, S. (2015), *Satori*, trans. from Srp. [*Satori*, per. z serb.], Komora, Kyiv, 144 p. (in Ukrainian).
17. Tatarenko, A. (2017), "Architects of Musik and DJs: the Function of Music in the Formation of Poetics of Postmodernism and Post-postmodernism (on the material of Serbian literature)" ["Budivnychi muzyky i di-dzhei: funkciia muzyky u formuvanni poetyky postmodernizmu ta post postmodernizmu (na materiali serbskoi literatury)"], *Muzychna faktura literaturnoho tekstu: intermedialni studii*, Apriori, Lviv, pp. 241-252. (in Ukrainian).
18. Uspensky, B. (1995), "Semiotika iskusstva" ["Semiotics of art"], Shkola "Jazyki ruskoj kultury", Moscow, 360 p. (in Russian).
19. Yanchar, D. (2010), *Nameless tree*, trans. from Slv. [*Bezimenne derevo*, per. z sloven.], Folio, Kharkiv, 379 p. (in Ukrainian).

## СВЕТ ВЕЧЕРНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

**Инна Гажева**

Кандидат филологических наук, доцент,  
Кафедра славянской филологии им. проф. Иллариона Свенцицкого,  
Львовский национальный университет имени Ивана Франко (Украина),  
79000, г. Львов, ул. Университетская, 1,  
e-mail: arsenjeva.in@gmail.com

UDC: 821.161.1-31.09"7"

### РЕФЕРАТ

**Цель** статьи – выявить символические коннотации и функции образа вечернего света в произведениях Ф. М. Достоевского, его роль в развитии сюжетного действия. **Исследовательская методика.** Основным в работе выступает широко понимаемый контекстуальный метод, при котором символические коннотации словесного образа эксплицируются в результате анализа всей совокупности контекстов его употребления, начиная от ближайших и кончая вертикальным. **Результаты исследования.** В статье раскрыта природа амбивалентности образа «косых лучей заходящего солнца» в свете идеи о единстве стихий огня / света и библейской концепции о рождении огня при столкновении Божественного света с грешным миром. Показано, что раскрытие символического значения этого образа невозможно без учета такой особенности Достоевского в обрисовке предметов природного мира, как интериоризация, то есть включенность в кругозор и, соответственно, речь персонажа. В работе уточнен характер связи образа вечернего света с мотивом детства и хронотопом границы; обоснован статус мотива заката в романах Достоевского как динамического. **Научная новизна** заключается в том, что сакральная семантика образа вечернего света и его роль в развитии сюжетного действия впервые раскрыты в свете единого подхода: библейского понимания огня-света как единой сущности, – и в аспекте сплошной

интериоризации природного мира. Кроме того, в статье впервые высказана и обоснована идея о том, что коррелятом образа закатных лучей на персонажном уровне в романе «Преступление и наказание» выступает образ Сони Мармеладовой. **Практическое значение** работы заключается в том, что ее результаты могут использоваться при дальнейшем изучении, а также преподавании творчества Достоевского.

**Ключевые слова:** «косые лучи заходящего солнца», свет вечерний, символ, мотив, интериоризация, роман.

## ABSTRACT

**Inna Gazheva. *The evening light in the works of F. M. Dostoyevsky.***

**Aim.** The purpose of the article is to reveal the symbolic connotations and functions of the image of the evening light in the Fyodor Dostoyevsky's works, his role in the development of the plot action. **Methods.** The basic in the work is a widely understood contextual method, in which the symbolic connotations of the verbal image are explicated as a result of the analysis of the whole set of contexts of its use, beginning from the nearest contexts and ending with the vertical ones. **Results.** The article reveals the «slanting rays of the setting sun» image ambivalence nature in the light of fire / light elements unity idea and the biblical fire birth concept when the Divine Light collides with the sinful world. It is shown that the disclosure of the symbolic meaning of the image is impossible without taking into account such a feature of Dostoyevsky in the depicting the objects of the natural world as interiorization, that is inclusion into the horizon and, accordingly, into the speech of the character. The nature of the connection between the image of the evening light and the childhood motif and the chronotope of the border is specified in the work. The status of the sunset motif in Dostoyevsky's novels as a dynamic one is justified. **Scientific novelty** lies in the fact that the sacral semantics of the image of the evening light and its role in the development of plot action are revealed in the light of a single approach for the first time: the biblical understanding of fire-light as a single substance, and in the aspect of the continuous interiorization of the natural world. In addition, for the first time the article expressed and justified the idea that the correlate of the sunset rays image at the level of characters in the Crime and Punishment is the image of Sonya Marmeladova. **The practical significance** of the article lies in the fact that its results can be used in further study, as well as in teaching Dostoyevsky's works.

**Key words:** «slanting rays of the setting sun», evening light, symbol, motif, interiorization, novel.

## РЕФЕРАТ

**Інна Гажева. *Світло вечірнє у творчості Ф. М. Достоевського.***

**Мета** статті – виявити символічні конотації та функції образу вечірнього світла в творах Ф. М. Достоевського, його роль у розвитку сюжету. **Дослідницька методика.** Основним в роботі є контекстуальний метод в широкому розумінні, завдяки якому символічні конотації словесного образу експлікуються в результаті аналізу всієї сукупності контекстів вживання його лексичних репрезентантів: від найближчих до вертикального. **Результати дослідження.** У статті розкрито природу амбівалентності образу «косих променів сонця, що заходить» в світлі ідеї про єдність стихій вогню / світла та біблійної концепції про народження вогню при зіткненні Божественного світла з грішним світом. Доведено, що експлікація символічного значення цього образу неможлива без урахування такої особливості Достоевського в змалюванні предметів природного світу, як інтериоризація. У роботі уточнено характер зв'язку образу вечірнього світла з мотивом дитинства та хронотопом межі; обгрунтовано статус мотиву заходу сонця в романах Достоевського як

динамічного. *Наукова новизна* полягає в тому, що сакральну семантику образу вечірнього світла та його роль у розвитку сюжетної дії вперше розкрито в межах єдиного підходу: біблійного розуміння вогню-світла як єдиної субстанції - і в аспекті суцільної інтеріоризації природного світу. Крім того, в статті вперше висловлено й обґрунтовано ідею про те, що корелятом образу променів сонця, що заходить, на персонажному рівні в романі «Злочин і кара» постає образ Соні Мармеладової. **Практичне значення** роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при подальшому вивченні, а також викладанні творчості Достоєвського.

**Ключові слова:** «косі промені сонця, що заходить», світло вечірнє, символ, мотив, інтеріоризація, роман.

Своеобразие творчества Ф. М. Достоевского определяется тем, что оно сосредоточено на антропологической проблематике. Достоевскому, как справедливо отметил Г. Д. Гачев, важно «очутить человека без иных родственников в бытии, кроме себе подобных: только род людской есть родня ему, а не природа, – и поэтому у него монотема: человек и судьба человечества в вакууме безжизнья и на чужбине вещества» [6, с. 380]. Немногие приметы природного мира, которые все же представлены у Достоевского, требуют, как правило, символического прочтения. Это касается и стихии огня-света, наиболее частотным репрезентантом которой у Достоевского, выступают «косые лучи заходящего солнца».

Осмысление роли этого символического образа в творчестве Достоевского начинается сравнительно поздно. Так, представители Серебряного века интересовались, прежде всего, человеком у Достоевского. Примечательно, однако, что исследуя антропологию Достоевского и жанровое своеобразие его романов [7], они часто прибегают к образу солнца и мотиву солнечного света [2, с. 30; 7, с. 283]. Особенно красноречив этот образ в рассуждениях о Достоевском именно Андрея Белого, раскрывающего через образ заходящего солнца специфику «достоевского» взгляда на мир, ср.: «...Достоевский стремится <...> доказать, что только сочетанием запечатленных безумия и святости является современная действительность русская <...> Так сближены оба момента, являя нам все наши противоречия преувеличенными до крайности; точно перед нами не мир, а колоссальные тени добра и зла, отбрасываемые жизнью в тот час, когда *большое вечернее солнце коснулось земли, сошло на землю* (курсив мой. – И. Г.). Если мы видим солнце, оно ослепляет нас, и мы не видим более ничего. Если повернуты мы спиной к солнцу, наша собственная тень, непомерно вытянутая, как уродливый черный великан перед нами пляшет.

Сам Достоевский стоит вполубороте; один глаз его как бы созерцает солнце, и Достоевский шепчет грядущей, солнечной России устами

святого: „Буди“; другой глаз его видит огромные тени, вызывающие в нём эпилепсию» [2, с. 30]<sup>1</sup>.

На значение мотива «лучей заходящего солнца» в творчестве Достоевского указала его вдова в примечаниях к «Братьям Карамазовым»: «Длинные косые лучи заходящего солнца встречаются в произведениях Ф. М. как наиболее любимые им часы дня» [1, с. 68]. Здесь очень важно определение этих часов как «любимых».

Василий Розанов, возводя в статье «Вечно печальная дуэль» 1899 г. всё мощное здание русской литературы к Лермонтову, показывает «общность в ощущении природы, в волнении, ... в самой походке» [19, с. 223] Достоевского и Лермонтова на примере этого образа. В частности, приведя «цитату» из «Преступления и наказания»: «Не хочу я уезжать за границу, – не то чтобы что-нибудь, а вот – Неаполитанский залив, косые вечерние лучи заходящего солнца, и как-то грустно станет»<sup>2</sup>, критик далее отмечает: «Эти характерные „косые лучи“ солнца еще повторяются в „Подростке“, „Бесах“ и личной биографии в самых интимных и патетических местах, так что искусившийся в чтении Достоевского, встретив их – уже знает, что сейчас последует что-нибудь важное и, так сказать, автобиографическое у него...» [19, с. 223].

Первая попытка специального осмысления образа косых лучей заходящего солнца у Достоевского принадлежит С. Дурылину [4]. Автор обращает внимание не только на роль этого символа в развитии романного действия, но также и на амбивалентность его семантики, ср.: «заходящее солнце – символ неистребимости, нескончаемости бытия: солнце заката, тихое и преклонное, есть вместе и солнце восхода: единое солнце» [4, с. 194].

С опорой на данную работу ведет свои рассуждения по поводу этого символа А. Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» [11]. В частности, А. Ф. Лосев, вслед за В. В. Розановым и С. Н. Дурылиным, отмечает, что указанный символ появляется в романах Достоевского в переломные моменты развития действия, и рас-

---

<sup>1</sup> В той же образной парадигме развиваются рассуждения о Достоевском С. Фуделя, ср.: «На мировое искусство легла тень от Креста» [5, с. 51]. Обращает на себя внимание разность акцентов: по Белому, в произведениях Достоевского представлены наши собственные, уродливо вытянутые и пляшущие тени, по С. И. Фуделю, – «тень от Креста». Эта разность показательна в смысле разности мировоззрений авторов.

<sup>2</sup> Розанов, для которого весьма характерны свобода обращения с чужим текстом и склонность к обобщениям, искажает слова Свидригайлова, ср.: «За границу я прежде ездил, и всегда мне тошно бывало. Не то чтоб, а вот *заря* занимается (курсив мой. – И. Г.), залив Неаполитанский, море, смотришь, и как-то грустно» [3, т. 5, с. 268]. Общеизвестно, что если слово *заря* употреблено в русском языке без определения (*вечерняя заря*), то речь идёт о заре утренней, так что критик, как это часто с ним бывало, подтасовывает факты.

сматривает его в противопоставлении «мрачному и злому виду старого Петербурга» [11, с. 215]. Заметим, что этот символ представлен у Достоевского отнюдь не всегда на фоне Петербурга (Швейцария в «Идиоте»; Ставрогин сон – идеальный мир). Лосев также указывает на амбивалентность этого образа, ср.: «Символическая нагрузка этого образа трудноописуема. С одной стороны, это образ щемящей тоски, наступающего конца и кончины, невозвратной силы и молодости, погибших надежд и бесплодных упреков, всегда таящий, однако, в себе нечто сладостное, красиво-грустное и задумчиво-скорбное» [11, с. 216]. Очевидно, что при констатируемой амбивалентности образа ее суть остается здесь не до конца раскрытой.

В работе Г. Д. Гачева «Космос Достоевского» [6] впервые внимание акцентируется на материальной стороне художественного мира Достоевского, в том числе «минусовой», ср.: «... разве это все без значения, что у него город, сырь, белые ночи, нет животных, есть кухни, углы, перегородки, пауки, вонь, лестницы, чахотка, эпилепсия, нет матерей, есть отцы, нет рожания, нет Кавказа, нет моря, но есть пруды? <...> все это тоже есть голос и смысл. И эта предметность есть не просто наполнитель структуры, - нет, она идейна, есть тоже полноправный голос в полифонии Целого. Ибо тела, вещи – духовно не бездарны, но сочатся духовными смыслами, суть тело-идеи» [6, с. 379]. Осуществив в своей работе попытку прочитать Достоевского «на древнем натурфилософском языке четырех стихий», исследователь приходит, на наш взгляд, к несколько субъективному выводу: «Нет неба у Достоевского: он отвернут к закоулкам города, взгляд его вниз и вкось. Нет и солнца: ни как света, ни как глаза в небе – лишь «косые лучи заходящего...» [6, с. 381]. Это категорическое «нет» представляется все же некоторым преувеличением, ср., например, воспоминание о ясном солнечном дне в Швейцарии князя Мышкина: «Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. <...> Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца... Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива...» [3, т. 6, с. 425–426]. Что же касается «косых лучей заходящего...», то упомянув о них, автор не задается целью раскрыть семантику этого образа, сосредоточиваясь преимущественно на вопросе «о воплощении стихий в персонажей» и в Петербург. В то же время, осмысляя иерархию сти-

хий в поэтическом космосе Тютчева, Г. Д. Гачев убедительно раскрывает диалектику огня-света, ср.: «...огонь есть потемнение белого света», его острострастие, острострастка» [6, с. 345]. Именно такое понимание взаимосвязи огня и света может, на наш взгляд, стать основой для адекватного осмысления семантики лучей заходящего солнца у Достоевского.

З. Г. Минц и Ю. М. Лотман, анализируя характер и степень символизации природных стихий у Достоевского, определяют огонь как разрушительную стихию, в которой акцентированы признаки мгновённости и эсхатологизма. При этом исследователь исключает из числа стихий свет и не рассматривает, в отличие от Г. Д. Гачева, огневую стихию в аспекте двоякости ее проявления: жар-свет. Соответственно, и универсальный для творчества писателя символ лучей заходящего солнца не попадает в поле исследовательского интереса [15].

Напротив, В. Н. Топоров, исследуя «Преступление и наказание» в рамках мифопоэтической традиции, уделяет особое внимание закатному часу [22, с. 200–202]. Исследователь соотносит закат солнца с периодом его ежегодного ухода, когда активизируются силы хаоса, неопределённости и непредсказуемости. Соответственно, закатный час у Достоевского интерпретируется как роковой час, когда совершаются «решающие действия». И хотя ученый выбирает будто бы аксиологически нейтральное определение для этих действий («решающие»), в качестве примеров он чаще приводит события печальные либо трагические. Соответственно, и воздействие, которое оказывают закатные лучи на героев, описывается, по большей части, как удручающее, досадное, мучительное. Между тем в произведениях Достоевского случаев восторженного, отрадного, утешительного для души человеческой восприятия закатного часа, пожалуй, больше, чем негативного. Характерно, что и А. Г. Достоевская, как упоминалось, характеризует «длинные косые лучи заходящего солнца» как «наиболее любимые часы дня» в произведениях писателя. Вероятно, это указывает на неполную адекватность мифопоэтической парадигмы объекту исследования и на необходимость рассмотрения художественного творчества в координатах того типа мировоззрения, носителем которого был его автор, то есть христианского.

Первая попытка такого осмысления семантики образа закатных лучей принадлежит православному богослову Сергею Фуделю [5]. Эта традиция была продолжена в [8, с. 411; 10; 13; 14; 20], причём особое внимание исследователей привлекало в этом смысле роман «Подросток» [8, с. 411; 13; 20]. Наиболее фундаментальной на сегодняшний день в рамках указанного направления является статья А. А. Медведева [14], в

которой предпринята попытка комплексного рассмотрения указанного символа в произведениях разных периодов в контексте православной богослужебной практики, одним из ключевых проявлений которой является песнопение «Свете Тихий». Продолжением и углублением этих изысканий можно считать доклад Т. А. Касаткиной [10], которая, как и А. А. Медведев, соотносит образ закатных лучей у Достоевского с образом Христа, его кеносисом.

Таким образом, можно говорить о существовании в современном достоевсковедении определенной традиции интерпретации указанного символа. Все упомянутые выше исследователи отмечали, что вечерние лучи, как правило, знаменуют решающий перелом во внутреннем развитии персонажа и, соответственно, в развитии сюжетного действия. Неоднократно обращалось внимание на амбивалентность образа, при этом в одних работах акцент делался на позитивном его восприятии, а в других – на негативном. На наш взгляд, природа амбивалентности этого символического образа, логика смены эмоциональных состояний, переживаемых персонажем при созерцании заходящего солнца, может быть раскрыта более полно в свете идеи о единстве стихий света и огня и библейской концепции о порождении огня при столкновении Божественного света с грешным миром. Особое значение в этом смысле приобретает неоднократно обращавшая на себя внимание особенность Достоевского в обрисовке предметов и явлений природного мира – их интериоризация, то есть включенность не в авторскую «объективную» речь, а в речь персонажа, рассказывающего о своем восприятии, в данном случае лучей заходящего солнца, и их воздействии на его душу<sup>3</sup>. В рамках настоящей статьи представлен опыт интерпретации этого символа в свете обозначенных идей.

Так, в «Преступлении и наказании» интересующий нас образ появляется в самом начале, как только Раскольников приходит к старухе «для пробы» убийства. « – Пройдите, батюшка. Небольшая комната, в которую прошел молодой человек, с желтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем» [3, т. 5, с. 9]. С. Н. Фудель отмечает, что в данном контексте «лучи были предостережением, укором, мольбой, чтобы не довершилось безумие» [5, с. 45]. И Раскольников это чувствует. «Сходя по лестнице, он несколько раз даже останавливался, как будто чем-то внезапно пораженный. И наконец, уже на улице, он воскликнул: «„О,

---

<sup>3</sup> Одним из первых об этом писал К. Мочульский: «Мир природный и вещный не имеет у Достоевского самостоятельного существования; он до конца очеловечен и одухотворен. Обстановка всегда показана в преломлении сознания, как его функция» [16, с. 363].

Боже! Как это все отвратительно!.. И неужели такой ужас мог прийти мне в голову?..” Он не знал, куда деться от тоски своей» [3, т. 5, с. 11]. В другой раз осознание преступности своей идеи, решение отказаться от нее и призыв помощи Божией для воплощения этого решения также переживаются Раскольниковым в закатный час, ср.: «„Господи, – молил он, – покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!” Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца... Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар...» [3, т. 5, с. 60]. С. И. Фудель, комментируя этот фрагмент, отмечает, что лучи закатного солнца были для Раскольникова «видением самой блаженной для человека свободы – свободы от своего зла» [5, с. 45].

Это воспоминание о блаженном состоянии, связываемое с закатным часом, является архетипическим и отражено в богослужебной практике. Как известно, церковный день начинается с вечера, и богослужение этого часа соотнесено с началом дня и с началом истории мира. Вечерня, в частности, построена как изображение основных вех ветхозаветной истории: сотворения мира, грехопадения первых людей, их молитвы, выражающей надежду на будущее спасение. Первое открытие Царских врат и каждение алтаря знаменует творение мира, когда Дух Святой, символизируемый клубами кадильного дыма, обнимал первозданный мир. Далее поется сто третий псалом «Благослови, душе моя, Господа», прославляющий премудрость Творца, явленную в красотах мира. Эта часть службы представляет воспоминание о райской жизни первых людей, когда Сам Бог обитал рядом с ними, исполняя их благодатью Духа Святого.

Именно как воспоминание о райском состоянии переживается закатный час героями Достоевского. Вспомним, например, сон Версилова из романа «Подросток»: «Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – „Асис и Галатея”; я же называл ее всегда „Золотым веком”, сам не знаю почему... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то ббль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось: точно так, как и в картине, – уголок Греческого архипелага <...> голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце – словами не передашь <...> Здесь был земной рай человечества: Чудный сон, высокое заблуждение человечества! <...> И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы, и море, и косые лучи заходящего солнца – все это я как будто



еще видел, корда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом...» [3, т. 8, с. 598].

Этот фрагмент почти дословно повторяется в рассказе «Сон смешного человека», а также в главе «У Тихона» в «Бесах». Примечательно при этом, что всякий раз воспоминание о райском блаженстве влечет за собой чувство острой горечи от осознания собственного недостойнства и становится импульсом для раскаяния. Ярче всего эта диалектика счастья-страдания выражена в романе «Бесы», где описание райского блаженства, испытанного во сне, сменяется воспоминанием о Матреше и совершенном преступлении, ср.: «Ощущение счастья еще мне неизвестного прошло сквозь всё сердце мое даже до боли. Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов прорывался *целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом* (курсив мой – И. Г.). Я поскорее закрыл опять глаза как бы жаждающая возратить миновавший сон, но вдруг как бы среди *яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку* (курсив мой. – И. Г.). Вот так именно это всё было и с того началось. Эта точка стала вдруг принимать какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красенький паучок. Мне сразу припомнился он на листке герани, когда также лились косые лучи заходящего солнца. Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель. И вот всё как это тогда случилось! Я увидел пред собою <...> Матрешу исхудавшую, и с лихорадочными глазами, точь-в-точь как тогда, когда она стояла у меня на пороге и, кивая мне головой, подняла на меня свой крошечный кулачок. И никогда ничего не являлось мне столь мучительным! Жалкое отчаяние беспомощного существа с несложившимся рассудком, мне грозившего (чем? Что могло оно мне сделать, о боже!), но обвинявшего конечно одну себя! Никогда еще ничего подобного со мной не было. Я просидел до ночи, не двигаясь и забыв время. Я хотел бы теперь объяснить и совершенно ясно передать, что именно тут было. Это ли называется угрызением совести или раскаянием? Не знаю и не мог бы сказать до сих пор. Но мне невыносим только один этот образ и именно на пороге... Мне стало жалко, жалко до помешательства и я отдал бы мое тело на растерзание чтоб этого тогда не было ... Мне бы хотелось чтоб она опять хоть раз поглядела на меня своими глазами, как тогда, большими и лихорадочными и поглядела в мои глаза и увидела... Глупая мечта, никогда не будет!» [3, т. 7, с. 654].

Такая смена душевных состояний понятна: возвращенное во сне переживание рая, тоска по которому всегда живет в душе, обращает внутренний взор человека к своему недостоинству, которое отлучило его от блаженной отчизны. Характерно, что эта смена состояний находит соответствие и с чином Вечерней: после пения 103 Псалма, предначинательного, отсылающего ко дням творения мира, Царские врата закрываются и молитва совершается перед ними. Она начинается с пения стихов «Господи, воззвах к Тебе, услыши мя», посвященных горестному состоянию человечества после грехопадения, когда появились болезни и страдания и человек в покаянии начал искать благодати, которую по недомыслию своему утратил.

Кроме того, описанная диалектика смены психологических состояний коррелирует с амбивалентностью семантики огня-света – стихии закатного часа – в библейской традиции. Проявления амбивалентности огня-света в Библии описаны в статье [17], где Божественный огонь и Божественный свет интерпретируются как одна и та же стихия. Автор статьи показывает, что, согласно Библии, «внематериальный Божественный Свет порождает огонь при столкновении с материальным и грешным» [17, с. 168]. Свет представляет собой стихию самого Бога. Среди Божиих созданий выделяются существа, абсолютно пронизываемые для этого света, – ангелы. Святой Григорий Палама говорит, что они подобны хрусталикам, пропускающим свет через себя и преломляющим его в разные стороны. Ангелы полностью прозрачны, в них нет никакой тьмы, и потому Божественный свет может литься через них свободно. Иное дело человеческая природа, поврежденная и помраченная грехом. Чем сильнее степень этого помрачения, тем нестерпимее для нее Божественный свет, воспринимаемый как обжигающее пламя. По слову исследователя, свет, будучи нетварной энергией Бога, материализуется в виде огня, подобно тому, как сфокусированный луч света, сам по себе невидимый, прожигает бум агу [17, с. 175]. Эта диалектика позволяет объяснить происхождение адского пламени: Божественный Свет, заполняющий мир в «день Господень», порождает огонь, наталкиваясь на грех в материальном мире. Божий Свет, сам по себе идеальный, порождает разрушительный физический огонь при взаимодействии с грешным миром. Лучи света, соприкасаясь с грешными душами, порождают адский огонь, обжигающий их. Об этом же весьма красноречиво и как раз применительно к Достоевскому, в частности к «Идиоту», писали Г. Померанц и З. Миркина, ср.: «Мелькает мысль, что рай и ад как-то очень тесно связаны, они, может быть, совсем не разделены... Различие их, может быть, целиком от устройства нашего „евклидовского“ ума, приспособленного к вещам

„эвклидовского” мира, внешнего, а не внутреннего. Внутри же одно: пламя. Души, жаждущие Бога, устремляются к его белому накалу и в нем блаженно сгорают, а другие, жаждущие самосохранения, сбиваются поодаль, во „тьме внешней”, где дым и копоть, и мучаются от того, что праведным радость. „О Дух сжигающий! Когда наступит тишь, // Душа в Твоих лучах заплещется, сгорая... // Неотвратим, как смерть, Ты смерть испепелишь // Одним Ты адский огонь, другим – Ты солнце рая” (З. Миркина)» [18, с. 259]. Таким образом, адский огонь есть не что иное, как реакция воспринимающей грешной души на соприкосновение с Божественным Светом или, иными словами, это чувственное выражение страданий грешной души, выставленной на «свет Божий». Именно такого рода страдание испытывает Ставрогин в описанном выше эпизоде.

Близко к нему по своей сути и переживание Аркадия Долгорукого, подростка, из одноименного романа. Это переживание сопутствует выздоровлению Аркадия, который довел себя до болезни отчаянным погружением в омут страстей и порочных приключений. Ср.: «На четвертый день моего сознания я лежал, в третьем часу пополудни, на моей постели, и никого со мной не было. День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место. Я знал это по прежним дням, и то, что это непременно сбудется через час, а главное то, что я знал об этом вперед, как дважды два, разозлило меня до злобы. Я судорожно повернулся всем телом и вдруг, среди глубокой тишины, ясно услышал слова: „Господи, Иисусе Христе, боже наш, помилуй нас”. Слова произнеслись полушёпотом, за ними следовал глубокий вздох всею грудью, и затем все опять совершенно стихло. Я быстро приподнял голову» [3, т. 8, с. 480]. Свет вечерний предвещает здесь появление старца Макара – героя, через которого Господь открывается всем главным героям. Не случайно, Аркадий еще не видя героя, уже слышит произнесенную его голосом Иисусову молитву. Со встречи с Макаром начинается возрождение «падшего героя», начало «восстановления», которое обозначено соответствующим жестом навстречу услышанным словам молитвы: «быстро приподнял голову». Таким образом, свет вечерний здесь через посредство Макара соотнесен с Иисусом Христом – в полном соответствии с молитвой «Свете Тихий» и с Евангельским текстом, где закатный час упоминается как такой, в который Господь являет полноту своей чудодейственной силы, ср.: «И приступль воздвиже ю, емь за руку ея: и остави ю огонь абие, и служаше им. Позде же бывшу, егда захождаше солнце, приношаху к нему вся недужныя и бесныя» (Евангелие от

Марка 1:32–34; ср. параллельные места: «Позде же бывшу, приведоша к нему бесны многи: и изгна духи словом и вся болящыя изцели» (Евангелие от Матфея 8:16); «Заходящу же солнцу, вси, елицы именяху болящыя недуги различными, привождаху их к нему: он же на единого коегождо их руце возложь, изцеляше их» (Евангелие от Луки, гл. 4, 40). Закатный час в Евангелии, таким образом, всякий раз представлен как момент Встречи Господа с грешным и немощным в мире, момент прикосновения Господа («он же на единого коегождо их руце возложь») к этому немощному и его исцеления в результате этого прикосновения.

У Достоевского наиболее прямо свет вечерний соотнесен с образом Христа в письме Настасьи Филипповны к Аглае: «Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы всё по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит в даль, в горизонт; мысль, великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина!» [3, т. 6, с. 456–457]. Стоит отметить, параллелизм позы ребенка в приведенном отрывке «поднял головку и пристально на него смотрит» с жестом Аркадия «быстро приподнял голову», в основе которого инвариантный смысл «движение, устремление горé», «восстание» навстречу Богу.

Таким образом, спектр эмоциональных состояний при соприкосновении с Божественным светом, казалось бы, неоднороден по качеству и интенсивности: тоска и отвращение к себе у Раскольникова, замышляющего преступление, и его свобода и покой, когда он решил отказаться от «идеи»; угрызение совести, раскаяние и жалость у Ставрогина после полноты переживания счастья; озлобление у Аркадия, сменяющееся движением горé навстречу; и наконец, отвращение к самому свету, о котором говорит приговоренный к казни в рассказе князя Мышкина, с одной стороны, и восторг перед ним старца Зосимы, с другой, как крайние полярные реакции на соприкосновение с Божественным светом. Ср.: «Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование и назначена другая степень наказания; но, однако же, в промежутке между двумя приговорами, двадцать минут или по крайней

мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет... Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей; ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны...» [3, т. 6, с. 63]. Сравним с этим ожидание конца старцем Зосимой в романе «Братья Карамазовы», тоже сопровождаемое закатными лучами, ср.: «...старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость; вместо юной кипучей крови наступает кроткая ясная старость: благословляю восход солнца ежедневный, и сердце мое по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его, длинные косые лучи его, а с ними тихие, кроткие, умиленные воспоминания, милые образы из всей долгой и благословенной жизни – а надо всем-то правда Божия, умиляющая, примиряющая, всепрощающая! Кончается жизнь моя, знаю и слышу это, но чувствую на каждый оставшийся день мой, как жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой трепещет восторгом душа» [3, т. 9 с. 328]. Таким образом, душа, уже преобразившаяся в земной жизни, испытывает восторг от созерцания заходящего солнца, знаменующего бесконечную жизнь.

Легко заметить, что все описания косых лучей заходящего солнца интериоризированы – в соответствии с общей тенденцией к интериоризации предметного мира в произведениях Достоевского. Это значит, что образ закатных лучей почти никогда не включен в авторскую речь, но подан в восприятии персонажа, выражая его реакцию на Божие присутствие. Эта особенность коррелирует с мотивом молчания Христа, как о нем писал Г. С. Померанц: «Христос у него молчит. Он просто присутствует, и это присутствие как-то сказывается в тех, кто прислушивается к нему, и в тех, кто к нему не прислушивается, – во всех» [18, с. 98]. Так и закатные лучи – они «просто присутствуют», проникают в окно и, в зависимости от внутреннего состояния героя, обжигают или освещают его. В этом смысле примечательно, что коррелятом образа закатных лучей на персонажном уровне в романе «Преступление и наказание» выступает образ Сони Мармеладовой. Наиболее очевидно это становится в финале, в эпизоде выздоровления Раскольникова (выздоровления, конечно, не только физического), ср.: «Но она часто приходила на госпитальный двор, под окна, *особенно под вечер* (курсив мой. – И.Г.), а иногда так только, чтобы постоять на дворе

минутку и хоть *издали посмотреть на окна* (курсив мой. – *И. Г.*) палаты» [3, т. 5, с. 517]. Соня, последовавшая за Раскольниковым в Сибирь, ни в чем не убеждает его, не уговаривает, она ждет или «присутствует», по слову Г. С. Померанца. В указанной сцене Соня появляется – аналогично лучам заходящего солнца – увиденная в окне «прозревшим» наконец после болезни Раскольниковым, ср.: «Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел *к окну* (курсив мой. – *И. Г.*) и вдруг увидел вдаль, у госпитальных ворот, Соноу. Она стояла и как бы чего-то *ждала* (курсив мой. – *И. Г.*). Что-то как бы *пронзило* (курсив мой. – *И. Г.*) в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна» [3, т. 5, с. 517]. Воздействие ее образа («пронзило») также аналогично воздействию закатных лучей («Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель...») [3, т. 9, с. 654].

Пограничность этой сцены в романе, до которой все было старое и после которой все будет новое, обозначена трижды: во-первых, через мотив болезни/выздоровления; во-вторых, через мотив сна / пробуждения; в-третьих, через мотив Страстей Господних и Его Воскресения («Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую» [3, т. 5, с. 516]). Примечательно также, что символом грядущей новой жизни в следующей, последней, сцене выступает утренняя заря, ср.: «Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь» [3, т. 5, с. 518], да и время этой сцены – раннее утро, ср.: «День опять был ясный и теплый. Ранним утром, часов в шесть, он отправился на работу, на берег реки...» [3, т. 5, с. 518]. Образ утренней зари лишен амбивалентности, присущей закатным лучам. Так, Воскресение Христово в Евангельском тексте соотнесено с восходящим солнцем, ср.: «И минувшей субботе, Мариа Магдалина и Мариа Иаковля и Саломиа купиша ароматы, да пришедши помажут Иисуса. И *зело заутра* во едину от суббот приидоша на гроб, *возсиявшу солнцу...*» (Евангелие от Марка 16, 1–2; курсив мой. – *И. Г.*).

Соотнесенность образа Сони с косыми лучами заходящего солнца подтверждает мысль Т. А. Касаткиной о том, что этот персонаж сопоставлен не только с образом Пресвятой Богородицы, но и с Иисусом Христом. Доказывая эту мысль, исследовательница как раз обратила внимание на молчаливое «Сонино стояние» (здесь, конечно, актуализируется и еще одна важная параллель) в «Преступлении наказания» и другой Сони – в «Подростке». «В этом стоянии-ожидании проходит жизнь Софьи в «Подростке» – вечно находящейся на страже у дверей души Версилова и так до конца романа и не дождавшейся, чтобы они

отворились. Не «Деву Софию» должны увидеть и опознать здесь читатели Достоевского, но Самого Господа, который говорит в Откровении: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откровение Иоанна Богослова 3, 20)» [8, с. 353].

Таким образом, сакральная семантика закатной символики у Достоевского может быть эксплицирована в рамках библейского понимания огня-света как единой субстанции, по-разному действующей на людские души, в зависимости от их близости к Богу. Закатные лучи, как правило, интериоризированы в пределах художественного пространства романа, то есть включены в кругозор персонажа и являются маркером степени его душевной нечистоты. Т. А. Касаткина в своем докладе обращала внимание на то, что именно косой луч заходящего солнца, проявляющий в человеке его суть, рисует его максимально длинную тень [10]. По мнению исследовательницы, это значит, что он высвечивает максимальные возможности человека, «его самый большой размер», ибо косые лучи – это момент запечатления, впечатления в герое образа Христова. Представляется, что «максимально длинная тень» в данном случае должна быть интерпретирована несколько иначе: в тот, момент, когда Христос касается души человеческой, ей наиболее полно открывается собственное недостоинство, которое она стремится «отбросить» (на это, как всегда безошибочно, указывает и практика речевого употребления, ср.: *отбрасывать тень*). Символом всего греховного, темного, которое, будучи выставлено на свет Божий, осознается в полной мере, и является максимально длинная тень в данном случае. Такая интерпретация, не противоречит и архетипическому значению символа тени как негативного начала, как второго, темного «я» в душе человека (ср. «Тень» Г. Х. Андерсена, одноимённую пьесу Е. Л. Шварца и проч.). Несомненно, глубина осознания «своего темного», символизируемая максимально длинной тенью, может стать поводом для покаяния (но не всегда, как показал случай Ставрогина) и открывает возможности человеку вырасти в свой полный рост («самый большой размер», по слову Т. А. Касаткиной), но для его достижения необходимо время и благое произволение.

Исследователи также отмечают связь образа косых лучей заходящего солнца у Достоевского с мотивом детства. Т. А. Касаткина определяет характер этой связи следующим образом: «Печать, которую кладет Христос на человека косыми лучами, возможна только в состоянии детскости, начала...» [10]. Идея единства стихий огня-света, как представляется, дает возможность уточнить характер этой связи: восприятие Божественного света как Света, отрадного и утешающего, а

не как обжигающего пламени, возможно только в состоянии чистоты, или «детскости».

Кроме того, обращала на себя внимание связь рассматриваемого образа с хронотопом границы [14, с. 26]: Матреша явилась Ставрогину в его видении на пороге, Раскольников в первый раз созерцает закат на мосту и приносит свое покаяние земле в закатный час на перекрестке дорог. После переживаний, маркированных закатными лучами, жизнь героя резко меняется, как правило, приобретая вектор движения «горé». Соответственно, меняется и ход романного действия.

Описанные признаки: семантическая значимость, выделенность, повторяемость (+ очевидная, и потому специально не оговариваемая здесь, предикативность), – дают основания для определения указанного символа как устойчивого мотива в произведениях Достоевского. В свете теории Б. М. Томашевского, противопоставлявшего мотивы статические, не влияющие на ход событий, и динамические, «изменяющие ситуацию» [21, с. 185], мотив заката следует отнести к числу ключевых динамически мотивов. Так определяемый статус указанного мотива в прозе Достоевского, наряду с целым рядом иных характеристик, принципиально отличает прозу Ф. М. Достоевского от последующей прозы русских символистов. Сопоставление прозаического наследия символистов и романов Достоевского в аспекте определения роли в них тех или иных сквозных мотивов может стать, на наш взгляд, одной из интересных перспектив данного исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Примечания А. Г. Достоевской к сочинениям Ф. М. Достоевского. *Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому: Материалы, библиография и комментарии.* – Москва ; Петроград, 1923. 119 с.
2. Бельый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. – Москва : Мысагет, 1911. 46 с.
3. Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Ленинград : Наука, 1986–1996.
4. Дурьлин С. Об одном символе у Достоевского. *Достоевский.* Москва : ГАХН, 1928. С. 163–198.
5. Фудель С. И. Собр. соч. : в 3 т. Москва : Русский путь, 2005. Т. 3 : Наследство Достоевского. Славянофильство и Церковь. Оптиноское издание аскетической литературы и семейство Киреевских. Начало познания Церкви. С. 5–176.
6. Гачев Г. Д. Космос Достоевского. *Национальные образы мира.* Москва : Сов. писатель, 1988. С. 379–396.
7. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. *Родное и вселенское.* Москва : Республика, 1994. С. 282–311.
8. Касаткина Т. А. О творщей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». Москва : ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
9. Касаткина Т. А. Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. Москва : ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
10. Касаткина Т. А. «Косые лучи заходящего солнца» : доклад на XXXII Междунар. Старорусских чтениях «Достоевский и современность» 22.05.2017 г. Аудиозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE> (дата обращения: 11.11.2017).
11. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – Москва : Искусство, 1995. 368 с.
12. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов. *Сб. статей по вторичным моделирующим системам.* Тарту, 1973. С. 86–90.
13. Лунде И. «От идеи к идеалу – об одном символе в романе Достоевского „Подросток“». *Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв.* Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 416–423.



14. Медведев А. А. Символика косых лучей в творчестве Ф. М. Достоевского и православная литургическая и богословская традиция. *Контекст-2008* : Историко-литературные и теоретические исследования. Москва : ИМЛИ РАН, 2009. С. 18-46.
15. Милиц З. Г., Лотман Ю. М. Историко-литературные заметки : 2. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок). *Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Тарту, 1983. Вып. 620. С. 35–41.
16. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. Москва : Республика, 1995. 606 с.
17. Охоцимский А. Д. Огонь в Библии. *Огонь и свет в сакральном пространстве* : материалы междунар. симпозиума. Москва : Индрик, 2011. С. 168–190.
18. Померанц Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. Москва : Сов. писатель, 1990. 384 с.
19. Розанов В. В. Вечно печальная дуэль. *Мысли о литературе*. Москва : Современник, 1989. С. 217–231.
20. Тарасова Н. А. Образ заходящего солнца в романе «Подросток»: Достоевский и Диккенс. *Рус. лит.* 2012. № 1. С. 124–132.
21. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект-Пресс, 1996. 333 с.
22. Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. Москва : Издат. группа «Прогресс»-«Культура», 1995. С. 193–258.

## REFERENCES

1. (1923), “The Notes of A.G. Dostoevskaya on the works of F.M. Dostoyevsky” [“Primechaniya A.G. Dostoevskoy k sochineniyam F.M. Dostoyevskogo”], *Grossman, L.P., Seminarij po Dostoyevskomu. Materialy, bibliografija i kommentarii*, Moscow-Petrograd, 119 p. (in Russian).
2. Belyj, A. (1911), *The tragedy of creativity. Dostoevsky and Tolstoy* [Tragedija tvorcestva. Dostoevskij i Tolstoj], Musaget, Moscow, 46 p. (in Russian).
3. Dostoevsky, F. (1986–1996), *Collected Works. op. in 15 vols. [Sobr. soch. v 15 t.]*, Nauka, Leningrad. (in Russian).
4. Durylin, S. (1928), “On a symbol in Dostoevsky”, *Dostoevsky* [“Ob odnom simvole u Dostoyevskogo”], Dostoevskij, GAKHN, Moscow, pp.163-198. (in Russian).
5. Fudel, S. (2005), *Collected works in 3 vol. T. 3: Dostoevsky’s inheritance. Slavophilism and the Church. Optina edition of ascetic literature and the Kireevskys family. The beginning of the knowledge of the Church [Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 3: Nasledstvo Dostoyevskogo. Slavjanofilstvo i Cerkov. Optinskoe izdanie asketicheskoj literatury i semejstvo Kireevskih. Nachalo poznaniya Cerkvi]*, Russkij put, Moscow, pp. 5-176. (in Russian).
6. Gachev, G. (1988), “Cosmos of Dostoevsky”, *National images of the world* [“Kosmos Dostoyevskogo”, Nacionalnye obrazy mira], *Sovetskij pisatel*, Moscow, pp. 379–396. (in Russian).
7. Ivanov, Vjach. (1994), “Dostoevsky and the novel-tragedy”, *Native and universal* [“Dostoyevskij i roman-tragedija”], Rodnoe i vselenskoe, Respublika, Moscow, pp.282-311. (in Russian).
8. Kasatkina, T. (2004), *About the creative nature of the word. Ontologichnost words in the works of F. M. Dostoevsky as the basis of “realism in the highest sense”* [O tvorjashhej prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorcestve F. M. Dostoyevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”], IMLI RAN, Moscow, 480 p. (in Russian).
9. Kasatkina, T. (2015), *Sacred in everyday: a two-part image in the works of F.M. Dostoevsky* [Svjashhennoe v povesdnevnom: dvusostavnyj obraz v proizvedenijah F.M. Dostoyevskogo], IMLI RAN, Moscow, 528 p. (in Russian).
10. Kasatkina, T. (2017), “‘The oblique rays of the setting sun’: report at the XXXII Intern. Old Russian readings ‘Dostoevsky and Modernity’ 05.22.2017 Audio recording” [“Kosye luchy zahodjashhego solnca”: doklad na XXXII Mezhdunarodnykh Starorusskikh chtenijakh ‘Dostoyevskij i sovremennost’, 22.05.2017”], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WKprvY85kJE> (in Russian).
11. Losev, A. (1995), *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of the symbol and realistic art], Iskusstvo, Moscow, 1995. 368 p. (in Russian).
12. Lotman, Ju. (1973), “On the mythological code of the plot texts”, *Collection of articles on secondary modeling systems* [“O mifologicheskom kode sjuzhetnyh tekstov”, Sbornik statej po vtorichnym modelirujushhim sistemam. ], Tartu, pp. 86-90. (in Russian).
13. Lunde, I., (1998), “From idea to ideal - about one symbol in Dostoevsky's novel" Teenager "" [“Ot idei k idealu - ob odnom simvole v romane Dostoyevskogo “Podrostok”], *Evangelskij tekst v russkoj literature XVIII-XX vv.*, Issue. 2, Petrozavodsk, pp. 416-423. (in Russian).

14. Medvedev, A. (2009), "Symbolism of oblique rays in the works of F.M. Dostoevsky and the Orthodox liturgical and theological tradition", *Context-2008: Historical and Literary and Theoretical Studies* ["Simvolika kosykh luchej v tvorcestve F.M. Dostoevskogo i pravoslavnaja liturgicheskaja i bogoslovskaja tradicija", Kontekst-2008: Istoriko-literaturnye i teoreticheskie issledovanija], IMLI RAN, Moscow, pp. 18-46. (in Russian).
15. Minc, Z. and Lotman, Ju. (1983), "Historical and literary notes: 2. Images of natural elements in Russian literature (Pushkin-Dostoevsky-Blok)" ["Istoriko-literaturnye zametki : 2. Obrazy prirodnyh stihij v russoj literature (Pushkin - Dostoevskij - Blok)"], *Tipologija literaturnyh vzaimodejstvij: Trudy po russoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie. Uchen. zap. Tartuskogo gos. un-ta*, Tartu, Issue 620, pp. 35-41. (in Russian).
16. Mochulskij, K. (1995), *Gogol. Solovyev. Dostoevskij* [*Gogol. Solovyev. Dostoevskij*], Respublika, Moscow, 606 p. (in Russian).
17. Okhocsimskij, A. (2011), "Fire in the Bible", Fire and light in the sacred space: materials of the international. of the symposium ["Ogon v Biblii"], Ogon i svet v sakralnom prostranstve. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma], Moscow, pp.168–190. (in Russian).
18. Pomeranc, G. (1990), *Openness to the abyss. Meetings with Dostoevsky* [*Otkrytost bezdne. Vstrechi s Dostoevskim*], Sovetskij pisatel, Moscow, 384 p. (in Russian).
19. Rozanov, V. (1989), The eternally sad duel, *Thoughts on literature* ["Vechno pechal'naja dujel", Mysli o literature], Sovremennik, Moscow, pp.217-231. (in Russian).
20. Tarasova, N. (2012), "The image of the setting sun in the novel 'Teenager': Dostoevsky and Dickens" ["Obraz zahodjashhego solnca v romane 'Podrostok': Dostoevskij i Dikkens"], *Russkaja literatura*, No. 1. pp. 124-132. (in Russian).
21. Tomashevskij, B. (1996), *Theory of Literature. Poetics* [*Teorija literatury. Pojetika*], Aspekt-Press, Moscow, 333 p. (in Russian).
22. Toporov, V. (1995), "On the structure of Dostoevsky's novel in connection with archaic schemes of mythological thinking (Crime and Punishment)", *Myth. Ritual. Symbol. Form. Research in the field of mythopoetic. My Favorites* ["O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s arhaichnymi shemami mifologicheskogo myshlenija («Prestuplenie i nakazanie»)", Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo. Izbrannoe], Izdatelskaja gruppa "Progress"- "Kultura", Moscow, pp.193-258. (in Russian).

## ОБРАЗ МОКРОГО СНЕГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

**Олеся-Христина Глуховская**

Аспирант,

Кафедра славянской филологии им. проф. Иллариона Свенцицкого,  
Львовский национальный университет имени Ивана Франко (УКРАИНА),  
79000, г. Львов, ул. Университетская, 1,  
e-mail: olesya\_hupalo@ukr.net

UDC: 82-31

### РЕФЕРАТ

**Цель.** Статья посвящена экспликации значения и функций образа мокрого снега в произведениях Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Записки из Подполья». **Исследовательская методика.** Для анализа использованы следующие методы: структурно-семиотический, контекстуальный анализ, статистический метод,

описательно-стилистический, также элементы биографического, историко-литературного, интертекстуального методов исследования. **Результаты исследования.** В ходе исследования опровергается точка зрения некоторых ученых о том, что в творчестве Ф. М. Достоевского отсутствуют пейзажи и описания природы. Перцепция природы героями данных произведений специфична, она играет важную роль в переломные моменты хода событий повествования. Своеобразным маркером «перелома» внутреннего мира человека выступает образ мокрого снега. В «Преступлении и наказании» данная деталь прослеживается в воспоминаниях главного героя романа Раскольникова. Мокрый снег – явление амбивалентное, соотношенное с земным и небесным началами. **Научная новизна.** В ходе исследования был осуществлен контекстуальный анализ образа мокрого снега в творчестве Ф. М. Достоевского. Отмечен тот факт, что природный мир занимает важное место в художественной картине мира писателя. Пейзаж является своеобразным ключом для понимания внутреннего мира персонажа. **Практическое значение.** Результаты анализа могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества Ф. М. Достоевского.

**Ключевые слова:** пейзаж, природа, мокрый снег, реализм, память.

#### ABSTRACT

**Olesia-Khrystyna Hlukhovska. The image of wet snow in F. Dostoyevsky's works «Crime and punishment» and «Notes from the underground».**

**Aim.** This article is dedicated to the explication of the meaning and functions of the wet snow image in the works by F. Dostoyevsky «Crime and Punishment» and «Notes from the Underground». **Methods.** The following methods were used for this study: structural-semiotic, contextual analysis, statistical method, descriptive-stylistic, as well as elements of biographical, historical-literary, and intertextual research. **Results.** The received results of this study refute the commonly-held point of view that F. Dostoyevsky doesn't include landscape scenes or nature descriptions in his works. The characters' perception of nature in his works is specific, and it plays an important role during the turning points over the course of the narrative. The image of wet snow serves as a unique marker of the «breaking point» in a character's worldview. In «Crime and Punishment», this detail can be found in the memories of the novel's protagonist – Rodion Raskolnikov. It's noted that wet snow represents an ambivalent phenomenon that directly correlates with the earthly and heavenly origins of humanity. **Scientific novelty.** The article gives a detailed analysis of the image of wet snow in the works of F. Dostoyevsky was performed. It's noted that the realm of nature occupies an important place in the artistic world picture of the writer. A landscape image is a symbolic key that allows better understanding the inner world of a character. **Practical value.** The results of the analysis can be used to further study the literary works of F. Dostoyevsky.

**Key words:** landscape, nature, wet snow, image, memory.

#### РЕФЕРАТ

**Олеся-Христина Глуховська. Образ мокрого снігу у творах Ф. М. Достоевського «Злочин і кара» та «Записки із підпілля».**

**Мета.** Стаття присвячена експлікації значення та функцій образу мокрого снігу в творах Ф. М. Достоевського «Злочин і кара» та «Записки з підпілля». **Дослідницька методика.** Для аналізу використані наступні методи: структурно-семіотичний, контекстуальний аналіз, статистичний метод, описово-стилістичний, також елементи біографічного, історико-літературного, інтертекстуального методів дослідження. **Результати дослідження.** У ході дослідження спростовується точка зору деяких учених про те, що у творчості Ф. М. Достоевського відсутні пейзажі та описи природи. Перцепція природи героями даних

творів специфічна, вона відіграє важливу роль в переломні моменти розвитку подій. Своєрідним маркером «перелому» внутрішнього світу людини виступає образ мокрого снігу. У романі «Злочин і кара» дана деталь простежується у спогадах головного героя роману Раскольникова. Мокрий сніг – явище амбівалентне, яке співвіднесений із земним і небесним еством. **Наукова новизна.** У ході дослідження було здійснено контекстуальний аналіз образу мокрий сніг у творчості Ф. М. Достоевського. Відзначено той факт, що природний світ займає важливе місце в художній картині світу письменника. Пейзаж є своєрідним ключем для розуміння внутрішнього світу персонажа. **Практичне значення.** Результати аналізу можуть бути використані для подальшого вивчення творчості Ф. М. Достоевського.

**Ключові слова:** пейзаж, природа, мокрий сніг, реалізм, пам'ять.

Художественный пейзаж в русской литературе появляется относительно поздно, в начале XVIII в., и носит обобщенный характер. Картины природы в литературном произведении предстают идеализированными и передают, как правило, светлое настроение. Так называемый погодный пейзаж появляется лишь в эпоху реализма, и особая заслуга в его формировании принадлежит Ф. М. Достоевскому. В этом смысле видение природы Ф. М. Достоевским может быть противопоставлено изображению природного мира другими писателями. Например, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым, И. А. Буниным, и др. Об этом выразительно писал Ф. А. Степун: «Очень своеобразное отношение Достоевского к природе, весьма иное, чем отношение к ней Тургенева, Толстого, Бунина или Чехова. Разница уже в том, что описаний природы у Достоевского много меньше, чем у этих авторов. Бунинский самодовлеющий пейзажизм ему совершенно чужд. Его описания природы все связаны с человеком» [7]. Действительно, необходимо отметить, что у Достоевского читатель не встречает детальных описаний природы. Именно поэтому в литературоведении давно утвердился стереотип о том, что писатель отчужден от красоты пейзажа, он неумело создает природные зарисовки, а описания природы – не значительны и фрагментарны. Например, В. В. Набоков упрекал Ф. М. Достоевского в отсутствии, как описаний природы, так и всех художественных элементов, воздействующих на чувственное восприятие в целом [1]. Однако данное утверждение не вполне соответствует действительности, поскольку подобный способ изображения пейзажа является частным проявлением новаторства писателя, необычности его творческого подхода к месту и роли природы в художественном тексте.

Так, К. В. Мочульский, указывая на немногочисленность «метеорологических» сцен, высказывает мысль, что когда подобные описания встречаются, они непременно передают внутреннее состояние героя [6]. Н. А. Бердяев говорит о символичности и духовной природе предметного мира писателя, который интериоризирует его, замыкая в пределах

человеческого сознания: «Все сконцентрировано и сгущено вокруг человека, оторвавшегося от божественных первооснов. Все внешнее – город и его особая атмосфера, комнаты и их уродливая обстановка, трактиры с их вонью и грязью, внешние фабулы романа – все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы. Ничто внешнее, природное общественное или бытовое, не имеет для Достоевского самостоятельной действительности» [4, с. 238]. Именно в свете этой выявленной исследователями специфики Достоевского в обрисовке природного мира, которую можно обозначить как его «интериоризация», следует, на наш взгляд, рассматривать отдельные природные образы в его произведениях. Особое внимание стоит уделить образу мокрого снега и его функциям в творчестве писателя.

В таких произведениях Ф. М. Достоевского, как «Преступление и наказание» и «Записки из подполья», прослеживается неоднозначность и многообразие ассоциаций этого образа, которые требуют детального изучения. В частности, Ю. М. Лотман характеризует его как: «появляющийся в кризисные моменты жизни героя» [5].

Функции этого образа в романе «Преступление и наказание» целесообразно рассмотреть в свете общей характеристики пейзажных образов в этом романе, которую дает В. В. Вересаев: «Угрюмый Петербург, тёмные улицы, переулки, каналы, канавы и мосты, многоэтажные дома, заселённые бедной, трактиры, подвальный распивочные, полицейские участки, набережная, острова – таков ландшафт „Преступления и наказания“. Никаких художественных описаний и красот природы. Протокольная запись места действия, деловые ремарки режиссера. А между тем, весь роман пронизано воздухом Петербурга, освещен его светом. Душа города воплощается в Раскольникове, звучит в нем, как тоскливая песня уличной шарманки...» [8, с. 50]. Подтверждением этой мысли служит момент упоминания о мокром снеге Раскольниковым, который обращается к прохожему на улице с вопросом: «Любите вы уличное пение? – Обратился вдруг Раскольников к другу, уже пожилому, прохожему, стоявшему рядом с ним в шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. – Я люблю, – продолжал Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, - я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и большие лица; или, еще лучше, когда **снег мокрый** падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...» [2, с. 419]. Примечательно, что эти мысли всплывают у главного героя летом, то

есть никак не соотносены с реальным временем и приведены только для раскрытия душевного состояния героя.

Специфика образа и соответствующего явления природы схвачена определением снега – *мокрый*. Эта лексема актуализирует такие смыслы, как неопределенность, некое состояние «между». Снег не долетает до земли в мокром состоянии, он находится в пространстве между небом и землей. Таким образом, вырисовывается параллель между снегом и Раскольниковым, который «выпадает» из реального мира, где за сущее он воспринимает сон или мираж.

С точки зрения семантики, в сочетании лексем «мокрый» + «снег» можно усмотреть определенную контрверзу: 1) мокрый – прилагательное, значение которого можно ассоциировать с такими лексемами как *влага*, *грязь*, то есть то, что тяготеет к земле; 2) снег – явление, источником которого выступает небо, которое обладает ассоциативным полем, включающим такие элементы, как «чистота» и «свежесть». В проекции на душевную разорванность Раскольникова это сочетание коррелирует с двойственностью человеческой природы вообще, ориентированной одновременно на земное и небесное. При помощи этого образа Достоевский показывает дуалистическую сущность души Раскольникова. Герою, даже совершившему такой страшный грех, остается открытым путь ко спасению. Подтверждением этого является финал романа.

Как было отмечено выше, образ мокрого снега важную роль играет и в произведении «Записки из подполья». Об этом свидетельствует и название второй части повести «По поводу мокрого снега». Для прояснения символического значения этого образа, нужно рассмотреть контекст, ср.: «О, как я молил Бога, чтоб уж прошел поскорее этот день! В невыразимой тоске я подходили к окну, отворял форточку и вглядывался в мутную мглу густо **падающего мокрого снега** ...» [3, с. 40].

«**Мокрый снег** валил хлопьями; я раскрылся, мне было не до него <...> Пустынные фонари угрюмо мелькали в снежной мгле, как факелы на похоронах. Снег набился мне под шинель, под сюртук, под галстук и там таял; я не закрывался: ведь уж и без того все было потеряно!» [3, с. 64].

В данной повести, образ мокрого снега у Ф. М. Достоевского ассоциируется с чувством тоски, скорби. В приведенном отрывке присутствует сравнение фонарей с факелами, горящими на похоронах, усиливающее подобное впечатление. В разговоре с Лизой мотив грусти также находит свое проявление: «мне самому становилось все тошнее и тоскливее. Образы всего прошедшего дня как-то сами собой, без моей воли, беспорядочно стали проходить в моей памяти» [3, с. 64].

Мокрый снег присутствует до конца повести и особо важную роль играет в финале. Ключевой сценой становится уход Лизы. Здесь Ф. М. Достоевский использует этот образ для усиления драматизма развязки: «Она и двухсот шагов еще не успела уйти, когда я выбежал на улицу. Было тихо, валил **снег** и падал почти перпендикулярно, настилая подушку на тротуар и на пустынную улицу. Никого не было прохожих, никакого звука не слышалось. Уныло и бесполезно мерцали фонари. <...> Никогда я не выносил еще столько страдания и раскаяния; но разве могло быть хоть какое-либо сомнение, когда я выбежал из квартиры, что я не возвращусь с полдороги домой? Никогда больше я не встречал Лизу и ничего не слышал о ней. Прибавлю тоже, что я надолго остался доволен фразой о пользе от оскорбления и ненависти, несмотря на то, что сам чуть не заболел тогда от тоски» [3, с. 72].

Если сравнить фрагменты текстов из обоих произведений, в которых речь идет об образе мокрого снега, то можно увидеть сходство ассоциаций: это тоска, грусть и внутренние терзания. Однако, если в первом случае Раскольников терзает себя, то во втором, главный герой испытывает наслаждение от того, что причиняет душевную боль Лизе.

Здесь следует упомянуть еще одно наблюдение В. В. Вересаева, в этот раз относящееся к образу мокрого снега: «Туман, слякоть. Из угрюмого, враждебного неба льет дождь, или мокрый снег падает. Ветер воет в темноте. Летом, бывает, светит и солнце, тогда жаркая духота стоит над землею, пахнет известью, пылью, особенно летнею вонью города. <...> Вот мир, в котором живут герои Достоевского. Описывает он этот мир удивительно» – говорит В. В. Вересаев. – Живую тяжестью давят читателя его туманы, сумраки и морозящие дожди. Мрачная, отъединенная тоска заполняет душу. И вместе с Достоевским начинаешь любить эту тоску какою-то особенною, болезненною любовью» [8, с. 3].

Важно отметить, что **мокрый снег** в русской литературе часто используется в сочетании с такими образами как город, ночь, фонарь и ассоциируется с грустью и одиночеством.

Если брать во внимание творчество других писателей, то можно заметить, что в русской литературе очень часто встречается образ мокрого снега. Например, у А. П. Чехова: «Вечерник, сумерки. Крупный, *мокрый снег* лениво кружится около только что зажженных фонарей... Иона отъезжает на несколько шагов, изгибается и отдается тоске. <...> Обращаться к людям он считает уже бесполезным... Скоро будет неделя, как умер сын, а он еще путем не говорил ни с кем... Нужно поговорить с толком, с расстановкой... Надо рассказать, как заболел сын, как он мучился, что говорил перед смертью, как умер...

Нужно описать похороны. <...> А лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина... Иона увлекается и рассказывает ей все...» [1].

У Л. Н. Толстого, И. А. Бунина этот представлен в ряду с другими атрибутами тоски: мокрый снег, желтый, мутный; темнота, от огарка свечи свет, готовый пропасть во мраке; теснота, тошнота, мысль о могиле, смерти. Как говорит Ю. С. Степанов, «образ русской тоски облепляется деталями» [1].

Подводя итоги исследования, можно сказать, что образы природных стихий являются основой пейзажа в текстах Ф. М. Достоевского. Отдельные образы стихий играют важную роль и имеют свойство появляться в ключевые моменты произведений писателя. Образы природы – как светлые, так и темные – автор часто употребляет в виде воспоминаний, грёз или снов своих героев. Это касается и образа мокрого снега, который появляется в мечтаниях Раскольникова и дневниковых записях Подпольного человека. Таким образом, образ мокрого снега является одним из ключевых природных символов в творчестве Ф. М. Достоевского и связан с мотивами душевного терзания и тоски героев.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Богач Д. А. Аксиология природы в мировоззренческом и творческом опыте Ф. М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Челябинск, 2017. 23 с.
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Ленинград : Наука, 1989. Т. 5. 574 с.
3. Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Москва : Азбука-классика, 2010. 256 с.
4. Касаткина Т. А. Священное в повседневном : двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского : монография. Москва : ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
5. Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок). URL: <http://www.ruthenia.ru/document/528053.html> (дата обращения 25.11.2017).
6. Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество : монография. Москва : Книга по требованию, 1980. 600 с.
7. Стегун Ф. А. Мирозерцание Достоевского : электронная библиотека Одишцовского благочиния. URL: [http://www.odinblago.ru/stepoun\\_vstrechi/2](http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2) (дата обращения 15.01.2018).
8. Вересаев В. В. Живая жизнь: о Ф. Достоевском и Л. Толстом : Аполлон и Дионис (о Ницше): монография. Москва : Политиздат, 1991. 336 с.

#### REFERENCES

1. Bogach, D. (2010), *The axiology of nature in the worldview and creative experience of Dostoevsky: Author's thesis* [Аксиологи́я природы в мировоззренческом и творческом опыте Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук], Chelyabinsk, 23 p. (in Russian).
2. Dostoevskiy, F. (1989), *Collected works in 15 vols. Vol. 5 [Sobranije sochineniy v 15 t. T. 5]*, Nauka, Leningrad, 574 p. (in Russian).
3. Dostoevskiy, F. (2010), *Notes from Underground [Zapiski iz podpolia]*, Azbuka-klassika, Moskva, 256 p. (in Russian).
4. Kasatkina, T. (2015), *Sacred in the mundane: a two-part image in the works of F.M. Dostoevsky* [Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского], IMLI RAN, Moskva, 528 p. (in Russian).
5. Lotman, Y. (1994), "Images of natural elements in Russian literature", available at: <http://www.ruthenia.ru/document/528053.html> (in Russian).
6. Mochulskiy, K. (1980), *Dostoevsky. Literary works [Dostoevskiy. Zhizn i tvorchestvo]*, Kniga po trebovaniyu, Moskva, 600 p. (in Russian).



7. Stepun, F. (2017), "Dostoevsky's worldview", available at: [www.odinblago.ru/stepoun\\_vstrechi/2](http://www.odinblago.ru/stepoun_vstrechi/2) (in Russian).  
8. VeresaeV, V. (1991), *Vital life* [*Zhivaya zhizn': o F. Dostoevskom i L. Tolstom: Apollon i Dionis (o Nitsشه)*], Politizdat, Moskva, 336 p. (in Russian).

## МЕТАМОРФОЗЫ МОТИВА ОДИНОЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. БАРШЕВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИНТЕРТЕКСТА

**Владимир Виниченко**

Аспирант,

Кафедра истории русской литературы,  
Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина (УКРАИНА),  
61022, г. Харьков, пл. Свободы, 4,  
e-mail: vinvladimir93@gmail.com

UDC: 821.161.1–3 Баршев

### РЕФЕРАТ

**Цель.** Статья посвящена исследованию экзистенциальной составляющей творчества Н. Баршева. Цель данной статьи – рассмотреть мотивный комплекс одиночества (тоски, отчужденности, странничества, озадаченности) сквозь призму интертекста на примере таких рассказов и повестей Н. Баршева, как «Большие пузырьки», «Гражданин Вода», «Четвертое» и др. **Исследовательская методика.** В статье используется методика мотивного анализа, концептуальная основа которой заложена в трудах Б. Гаспарова. Исследование базируется на концепциях учёных, изучавших проблемы интертекста (З. Минц, Н. Фатеева) и контекста (К. Тарановский). **Результаты.** В статье выявлена специфика функционирования мотива одиночества в произведениях Н. Баршева. Охарактеризованы мотивные комплексы, отсылающие к драматургии и прозе А. Чехова («Дядя Ваня», «Тоска», «Степь» и т. д.) и «Петербургским повестям» Н. Гоголя. Исследована семантика есенинского интертекста в прозе Баршева («Большие пузырьки», «Забывтая антенна»), обозначены аналогии с прозой А. Платонова. Показано, что интертекстуальные отсылки служат воплощением извечных духовно-нравственных коллизий, очерчивают пределы экзистенциальных измерений, в которых человек, по Баршеву, приговорен существовать. **Научная новизна.** Творчество Н. Баршева до сих пор практически не получило отражения в литературоведческих работах и не рассматривалось в предложенном аспекте. Данное исследование является частью более широкого изучения экзистенциальных мотивов в творчестве писателя. **Практическое значение.** Результаты исследования могут использоваться в дальнейшем изучении литературного процесса 1920–30-х годов, в вузовских курсах истории русской литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных литературе позднего модернизма.

**Ключевые слова:** мотив, мотивный комплекс, интертекст, модернизм, Н. Баршев.

### ABSTRACT

Vladimir Vinichenko. *Metamorphoses of the motif of solitude in N. Barshev's works through intertextual prism.*

**Aim.** The article deals with studying existential component of Barshev's works. The aim of this article is to consider the motive complex of solitude (ennui, estrangement, pilgrimage, perplexity) through intertextual prism using such Barshev's stories and novels as «Big Bubbles», «The Citizen Water», «The Fourth» etc. as an example. **Methods.** The method of the motive analysis, the conceptual base of which is suggested in B. Gasparov's works, is applied in the article. The research is also based on the conceptions of native scientists, who studied the problems of intertext (Z. Mints, N. Fateeva) and context (K. Taranovskij). **Results.** The article reveals the specificity of functioning of the solitude motif in Barshev's works. The motive complexes that refer to Chekhov's prose and drama («Uncle Vanja», «Ennui», «The Steppe») and «Petersburg stories» by N. Gogol are characterized. The semantics of Yesenin's intertext in Barshev's prose («Big Bubbles», «The Forgotten Antenna») is studied and the analogy with Platonov's prose is drawn. It is shown that the intertextual references serve as an incarnation of the eternal spiritual-moral collisions and outlines the boundaries of existential dimensions, in which a man, according to Barshev, is doomed to exist. **Scientific novelty.** Nikolai Barshev's works aren't reflected in literary studies enough. This research is a part of broader study of existential motifs in writer's works. **The practical significance.** The results of the research can be applied in further study of the literary process in the 1920 – 1930s, for the courses of the Russian literature history in high-school, for special courses and seminars, which are devoted to the literature of late modernism.

**Key words:** motif, motive complex, intertext, modernism, N. Barshev.

## РЕФЕРАТ

**Володимир Винниченко. Метаморфози мотиву самотності в творчості М. Баршева крізь призму інтертексту.**

**Мета.** Статтю присвячено дослідженню екзистенціальної складової творчості М. Баршева. Мета статті – розглянути мотивний комплекс самотності (нудьги, відчуженості, мандрівництва, збентеженості) крізь призму інтертексту на прикладі таких оповідань і повістей М. Баршева, як «Великі бульбашки», «Громадянин Вода», «Четверте» тощо. **Дослідницька методика.** У статті використовується методика мотивного аналізу, концептуальна основа якої закладена в працях Б. Гаспарова. Дослідження базується на концепціях учених, які досліджували проблеми інтертексту (З. Мінц, Н. Фатєєва) та контексту (К. Тарановський). **Результати.** У статті виявлено специфіку функціонування мотиву самотності у творах М. Баршева. Охарактеризовано мотивні комплекси, що відсилають до драматургії та прози А. Чехова («Дядя Ваня», «Нудьга», «Степ» тощо) і «Петербурзьких повістей» М. Гоголя. Досліджено семантику есенінського інтертексту в прозі Баршева («Великі бульбашки», «Забута антена»), проведено аналогії з прозою А. Платонова. Показано, що інтертекстуальні відсилання слугують втіленням вічних духовно-моральних колізій, окреслюють межі екзистенціальних вимірів, в яких людина, згідно з Баршевим, приречена існувати. **Наукова новизна.** Творчість М. Баршева досі практично не відображена в літературознавчих дослідженнях і не розглядалася у пропонованому аспекті. Це дослідження є частиною більш широкого вивчення екзистенціальних мотивів у творчості письменника. **Практичне значення.** Результати дослідження можуть використовуватися в подальшому вивченні літературного процесу 1920-30-х років, у курсах історії російської літератури ХХ століття, у спецкурсах і спецсеминарах, присвячених літературі пізнього модернізму.

**Ключові слова:** мотив, мотивний комплекс, інтертекст, модернізм, М. Баршев.

В литературе ХХ века универсальной формулой взаимоотношений человека и мира оказывается отчуждение [30, с. 32], а его следствие – одиночество – становится одновременно темой, идеей и концепцией

[30, с. 164]. В. Заманская, очерчивая экзистенциальную традицию в русской литературе XX века, назвала десятки имен писателей, чьи художественные миры разительно непохожи друг на друга: Л. Андреева и А. Платонова, А. Белого и М. Горького, Ф. Сологуба, И. Бунина, Ю. Мамлеева и др. [30, с. 93]. Однако с не меньшей полнотой экзистенциальная тема, ставшая для литературы указанного периода едва ли не магистральной, актуализируется в творчестве забытых ныне писателей, которые еще ожидают своего исследователя. Это обуславливает актуальность обращения к творчеству Николая Баршева – одного из представителей русской возвращенной прозы 1920-30-х годов. Цель предлагаемой статьи – выявление специфики функционирования экзистенциального по своей сути мотива одиночества и всех его вариаций в прозе писателя с учетом широкого интертекстуального поля этого мотива.

До сих пор не существует специальных исследований, посвящённых изучению экзистенциальных мотивов в творчестве Н. Баршева, можно отметить лишь некоторые работы [21; 28], в которых эта тема частично нашла отражение. Новизна данного исследования состоит в том, что в нем впервые предпринята попытка комплексного изучения мотивного комплекса одиночества в прозе писателя сквозь призму интертекста. Теоретической основой исследования являются труды по теории мотива и мотивного анализа [11; 25], мотивных комплексов [19], интертекста [10; 18] и контекста [25]. Вслед за исследователями под интертекстом мы будем понимать «способ генезиса собственного поэтического текста и постулирования собственного поэтического „Я“ через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов» [10, с. 20]. Не менее важным является для нас и понятие контекста («группа текстов, содержащих один и тот же или похожий образ», по К. Тарановскому [27, с. 31]). Отметим, что применительно к Н. Баршеву не всегда возможно говорить о сознательных отсылках к «чужим» текстам, а лишь о контексте, в котором обнаруживаются сходные с баршевскими темы и образы, или о развитии мотивов и мотивных комплексов, характерных для того или иного писателя. Под мотивом мы (вслед за Б. Гаспаровым) понимаем любое смысловое «пятно» («событие, черту характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово»), обладающее признаком повторяемости [11, с. 30], тогда как мотивный комплекс представляет собой «семантическое поле с окказиональным значением, которое создается благодаря входящим в него мотивам и связям между ними» [19, с. 9].

Как отмечалось исследователями прозы Баршева, одиночество приобретает в ней «абсолютный, экзистенциальный характер, становится «четвертым измерением» человеческой жизни» [20, с. 134]. Тоска, скука, отчужденность, непонимание – постоянные спутники баршевских неустроенных, «ненужных» людей, «пивных хазин» и «шучьих мощей», не нашедших себя в жизни и из этой жизни выброшенных. Практически в каждом произведении писателя герои оказываются в пограничных ситуациях, вызванных разрушением и смертью, которые несут революция и гражданская война. Одиночество «ненужного» человека является прямым порождением наступившей бесприютной эпохи, «обьюродившего» себя и «обьюродившего» людей мира. В то же время связь этих настроений с катаклизмами, которые выпали на долю баршевских персонажей, лишь косвенная: вне зависимости от конкретно-исторической ситуации у многих из них «на всю жизнь осталось ощущение непоправимой беды и стыда» [28, с. 423]. Мотивы тоски, отчужденности, странности универсализируются, приобретают экзистенциальный характер, а мотивный комплекс одиночества становится одним из стержневых для прозы Баршева.

Одним из предшественников Баршева в разработке данного мотивного комплекса стал, на наш взгляд, А. Чехов, наделивший в «Степи» (1888) одиночество статусом неизменного спутника человека, который тщетно пытается постичь смысл собственного существования и прозревает безысходно мрачную сущность жизни: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» [4, с. 67]. При этом переживание одиночества как следствие мировоззренческого кризиса приобретает общечеловеческие масштабы.

Многоликость, неисчерпаемость степного мотива [26], как и его явленность в литературной традиции, позволяет расширить его семантику до пределов России и даже всего универсума, каждый элемент которого по-своему обречен на одиночество. Эту особенность отметили и исследователи: «Мотив одиночества степи <...> сопровождается многочисленными деталями – обертонными: одинок коршун, думающий о скуке жизни, одинок тополь, одинока могила в степи, в которой – одинокая душа. И соотносится это с трагическим одиночеством человека на фоне неба и звезд» [26].

В рассказе «Водоросли» (1926) отображена типично экзистенциальная ситуация: человек перед лицом смерти. Умирающий генерал чувст-

вует, что «с людьми и людским покончено. Их уже около нет» [28, с. 369]. В сознании героя всплывает образ из далекого прошлого, имеющий явно чеховское происхождение: «„Реки текут в море, а в море вода все-таки соленая“». Возле парт учитель тощий, в сюртуке <...> Ученики передразнивают...» [28, с. 370]. Хотя сам герой себя с учителем не соотносит, отсылка к «Человеку в футляре» (вспомним беликовское «Волга впадает в Каспийское море...») подчеркивает одиночество старика, которого после смерти назовут «бесцветной личностью» и «ненужным человеком». В обоих случаях смерть становится последним «футляром», куда герой уходит от людей и от жизни.

Переживание одиночества выливается в ощущение скуки, которая преследует чеховских героев. Не случайно писатель еще у современников удостоился звания поэта тоски, уныния, сумерек, хмурых людей [24, с. 210]. Как отмечали исследователи, «скука не просто наполняет, она организует в единое целое, порой кажется, что она окрашивает одним тоном вселенную Чехова» [24, с. 211]. Таким образом, можно говорить об особом значении и специфическом понимании скуки, которая выступает как фиксация нарушения нравственной нормы, общей ненормальности жизни, отсутствия смысла и мировоззрения и т. д. Исследователи вполне правомерно говорят о чеховском творчестве как о подлинной энциклопедии скуки [24, с. 214].

Каким образом чеховский концепт скуки преломляется в творческом сознании Н. Баршева? Т. Шеховцова отмечала, что «герои Баршева как будто сошли со страниц чеховской прозы», хотя и оказались в непривычных для них обстоятельствах [20, с. 130]. В то же время следует признать верным и следующий вывод: «Не беремся утверждать, что Баршев всегда сознательно ориентируется на Чехова. Быть может, Чехов просто слишком хорошо описал российского обывателя» [20, с. 130]. От себя добавим, что функционирование в прозе Н. Баршева глубоко чеховских мотивов позволяет говорить если не о заимствовании, то, по крайней мере, о точках соприкосновения миров двух писателей.

Одной из таких точек сближения является диалог-переключка «Четвертого» (1925) с «Тоской» А. Чехова (1886) (заранее оговоримся, что, вслед за А. Семкиным, будем придерживаться положения о семантической тождественности понятий «скуки» и «тоски» в чеховском мире). Общей для рассказов является, прежде всего, сюжетная ситуация потери сына. У чеховского извозчика Ионы Потапова эта потеря оказывается бесповоротной: его сын умирает от горячки. Баршевскому Кроиду Семеновичу о мнимой смерти сына сообщает бывшая возлюбленная Дуня, в конце концов открывшая свой обман («Простите меня за неправду... сынок же ваш жив и очень здоров и даже в пионерах» [28,

с. 367]). Однако отец и сын потеряли друг друга навсегда: горечь от обмана и болезненное осознание того, что его потомок принял новую жизнь, вступив в пионеры, заставляет главного героя в письме-завещании запретить Дуне навещать его: «Прошу вас, пожалуйста, пока я жив, ко мне на квартиру не приходите... Если и сын мой похож на вас, то, значит, и он будет лгуном и прохвостом» [28, с. 368].

Два рассказа объединяет стержневой экзистенциальный мотив, приобретающий «водное» обличье. Одиночество чеховского героя настолько глубоко, что «лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, то она, кажется, весь бы свет залила» [2, с. 329]. В сознании же Крониды Семеновича одиночество сопоставляется с наводнением, которое невозможно вычерпать. И в «Госке», и «Четвертом» в связи с водой возникает мотив жажды, который также наделяется экзистенциальной семантикой. См. у Чехова: «Как молодому хотелось пить, так ему [Ионе] хочется говорить» [2, с. 330]. Физическая жажда, таким образом, приравнивается к жажде общения, что для баршевского героя оборачивается желанием встречи с сыном. Кронид Семенович вспоминает о сыне при виде поросят, страдающих от зноя и жажды: «клетки по платформе поставлены, и в них поросята кишмя-кишат, на солнце мучаются. Подошел из любопытства, тронул одного за ушко, а ушко такое детское, мягкое да теплое, и вдруг сын вспомнился» [28, с. 363], «и вдруг вокруг все поросята, поросята, с человечими личиками, и пить по-ребячьи просят» [28, с. 367].

Характернейшая черта взаимоотношений в чеховском мире – невозможность связи с людьми, неумение чувствовать другого [24, с. 220]. Иона тщетно пытается то в одном, то в другом своем попугайчике, а затем и в молодом извозчике на дворе обрести «сочувственника», получая в ответ лишь грубость и равнодушие. Единственной же «собеседницей» становится лошадь. Кронид Семенович также вынужден довольствоваться общением с необычным собеседником – сигаретным дымом, в котором навязчиво проступают его собственные искаженные черты («А из дыма лик смотрит: нос на месте, а остальное наоборот: глаза внизу, под ним борода дымом, а рот наверху» [28, с. 366]).

Разобщённость главного героя с миром имеет историческую подоплёку: после революции Кронид Семенович оказывается выброшен за пределы новой жизни, которую он не в силах понять (ср. «Да, я живу, живу, как в раю безлиственном» [28, с. 364]), – грустно-ироническое признание самого героя). Однако тоску Крониды Семеновича вызывают, главным образом, утрата сына и приближающаяся смерть. «Внеисторическая» природа тоски баршевского героя позволяет говорить об универ-

сальности проблемного слоя прозы писателя, его экзистенциальном характере.

Чеховские мотивы присутствуют и в других произведениях Н. Баршева. Так, прозябание баршевских персонажей на «безвестной» станции (повесть «Большие пузырьки» (1928)), где бесценно царят скука и тоска, напоминает безрадостную жизнь героев «Дяди Вани» (ср. признание Елены Андреевны: «Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать» [13, с. 90]). Ситуация, обрисованная героиней Чехова («Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна <...>, иногда приезжает он, не похожий на других, красивый, интересный, увлекательный» [13, с. 93]), может быть применена и к баршевской Дуне, которая влюбилась в заезжего актера Коко, столь непохожего на остальных обитателей Больших Пузырьков. Возможные параллели подкрепляются рядом мотивов «Больших пузырьков», отсылающих к драматургии Чехова («Дяде Ване» и «Вишневому саду»): звук лопнувшей струны на гитаре Коко, железная дорога, слезы Дуни (у Чехова Дуняши), соблазненной заезжим обольстителем.

Изображая «уездную, звериную глушь» (выражение Ф. Достоевского) безликой станции, Баршев тем самым подключается к сложившейся в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрин, А. Чехова, М. Горького, Е. Замятина и др. русских писателей традиции изображения «уездного ужаса» провинциальной жизни [17]. Одновременно баршевская станция приобретает больший масштаб, разрастаясь до всей России в целом: «Да полно, станция ли это? Может, не Пузырьки это? Может, сама жизнь наша с бездомными голосами, непонятными взглядами вышла из леса и стала при дороге?» [28, с. 312] (уместно вспомнить слова одного из героев «Городка Окурова»: «Что ж – Россия? Государство она, бесспорно, уездное. Губернских-то городов – считай – десятка четыре, а уездных – тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия» [14, с. 292]). Образ станции наполняется экзистенциальной семантикой (мотивы бездомности, непонятности, заброшенности). Как и на станции Прогонной (рассказ Чехова «Убийство» (1895)), здесь чувствуется «вся тоска медленно текущей жизни» [6, с. 133]. Обе станции служат фоном для будущей трагедии (братоубийство – у Чехова, массовая смерть – у Баршева). Большие Пузырьки (о которых говорится с иронически-танатологическим оттенком: «до села верст десять, до кладбища – пять и все лесом» [28, с. 311]) ничем не отличаются от сотен заброшенных уголков, само местонахождение которых обрекает человека на полную беззащитность перед враждебным миром: «Ищи потом справедливости и защиты в этом маленьком, грязном городишке, за двести верст от железной дороги» («Палата № 6» (1892)) [9, с. 78]. Для героев Баршева

соседство с кладбищем чревато столкновением с еще более сильным и универсальным противником – самой смертью, взирающей из тупика на опьяненных жителей станции.

Находят в прозе писателя отклик и мотивы «Степи», при этом даже стилистика Баршева приобретает чеховский оттенок: «обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла. Загорелые холмы, буро-зеленые, вдали лиловые <...> равнина с туманной далью и опрокинутое над ними небо <...> представлялись теперь бесконечными, оцепеневшими от тоски» (4, с. 16–17) (сравним у Баршева: «Заскучать можно! Степь и солнце, солнце и степь. Кроме них больше не было и нет ничего. Степь сдобрила воздух травами, а солнце раскалило его и скоро убьет травяной дух и обратит в камень серую, *скучную*<sup>1</sup>, степную землю» («Гражданин Вода» [28, с. 352]).

Одиночество и тоска главного героя «Степи», порой усиливающиеся от дорожных встреч, отражают безотчетный страх мальчика перед вступлением во взрослую жизнь, полную, выражаясь баршевским языком, «смертной тоски и смешков существования». Напомним, что сквозной для творчества Чехова мотив степи становится фоном вечных поисков человека («Я вспомнил голую, пустынную степь между Никитовкой и Хацепетовкой и вообразил себе шагающего по ней Александра Ивановича с его сомнениями, тоской по родине и страхом одиночества» («Перекасти-поле», 1887) [3, с. 265–266]) или трансформируется в иррациональную силу, способную внушить почти космический ужас («зимой безукоризненная белизна степи, ее холодная даль, длинные ночи и волчий вой давили на меня тяжелым кошмаром» («Шампанское», 1887) [3, с. 12].

За несколько десятков лет, отделяющих «Гражданина Воду» от чеховских произведений, тоска / скука приобрела почти физическую власть над человеком и могла служить, пусть и косвенной, причиной его гибели: «Заскучает человек, встанет во весь рост и не рассчитает: как на грех лбом или затылком об какой-нибудь нависший над поездом предмет, мост, например» [28, с. 353]. Трансформируя мотивы чеховского творчества, Баршев как бы испытывает их новой реальностью [20, с. 137]; в то же время чеховский интертекст служит вместилищем бытийных констант, которые не в силах изменить исторические катаклизмы (вспомним звучащее рефреном «С нами вы, с нами навек, и речка, и смерть, и немудреная песня» [28, с. 344]).

Чеховские мотивы в «Гражданине Воде» подкрепляются видоизменённой цитатой из стихотворения Лермонтова «И скучно, и грустно».

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив мой. (В. В.).



Обращение к Лермонтову фиксирует крайнюю степень одиночества главного героя в преддверии наступления последней (и самой универсальной) для героя Баршева пороговой ситуации – смерти («Бежать, но куда же? На время не стоит труда. А вечно бежать невозможно» [28, с. 360]). Любить герою Баршева, действительно, уже некого: дочь убита, а смысл его существования сводится лишь к одной формуле – бегству, однако и оно оказывается бессмысленным: от хаоса жизни, обрекающего человека на смерть и одиночество, убежать невозможно.

Бытийная семантика образов и мотивов «Степи», пусть менее отчётливо, просматривается и в «Больших пузырьках». Значимый чеховский образ ветряка (случайно ли?) актуализируется эпитафией из Есенина («Так мельница, крылом махая // С земли не может улететь» [28, с. 304]). Вспомним также ветряную мельницу из «Перекасти-поля», которая, как думает рассказчик, скучает оттого, что по случая праздника ей не позволяют махать крыльями. Оксюморонный эпитет Чехова («из-за ограды *весело* выглядывали белые кресты и памятники» [4, с. 14]) у Баршева трансформируется в признание Коко, что их с Дуней радость была на кладбище [28, с. 330]. Близок чеховской повести и мотив приближающейся грозы, которая подготавливает сюжетную кульминацию.

Ассоциации с чеховской «Степью» поддерживает отсылка к произведению, которое, в свою очередь, послужило претекстом для повести Чехова, – к «Мёртвым душам». Связь между повестью Чехова и поэмой Гоголя давно замечена литературоведами [8]. Безвестная станция Большие Пузырьки является очередной вариацией безымянного «города N» из произведений Гоголя и Чехова. Повесть Баршева сближает с «Мёртвыми душами» тенденция к лиризации повествования и наличие лирических отступлений (см. приведенный выше отрывок «Да полно, станция ли это?», в котором Россия уподобляется станции). Ср. у Н. Гоголя: «Не так ли и ты Русь, что необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобой дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ» [13, с. 248–249]. Отсылка к Гоголю наполняется конкретно-историческим содержанием и становится злободневной (образ несущейся тройки как нельзя лучше подходит для современной Баршеву России времен революций). Одновременно актуализируется комплекс экзистенциальных мотивов. «Керосиновая тоска» баршевских героев восходит не только к тоске героев А. Чехова, но и к творчеству Гоголя, вплоть до сакраментального: «Скучно на этом свете, господа!» [12, с. 234].

Как чеховские, так и гоголевские персонажи словно «поселились» на страницах прозы Баршева. Так, образ Андрея Бодюли («Забытая

антенна») отсылает к целой галерее героев «Петербургских повестей». Подобно Пискареву, он увлекается порочной женщиной, чтобы оказаться впоследствии жестоко разочарованным. Сближает двух героев и их артистическая сущность: Пискарев – художник, Бодюля – писатель (вспомним замечание его врача: «Какой печальный конец для будущей знаменитости и, быть может, властителя дум!» [28, с. 476]). С гоголевским Башмачкиным Бодюлю сближает чиновничья должность, которая становится менее тягостной благодаря одухотворяющей мечте (как известно, все чаяния гоголевского Акакия Акакиевича сводились к приобретению шинели). Мечта Андрея Бодюля снискать писательскую славу кажется менее приземленной, однако она также не лишена материальной подоплеки: с помощью писательского труда он надеялся поправить положение и затем жениться. Но такая «меркантильность», в сущности, обусловлена чувством одиночества, отчужденности («значит, все странности-то мои от денежных недостатков» [28, с. 421]), желанием выйти навстречу новой жизни и осознанием того, что «пора пробудиться от сна», как поет в одном из романсов главный герой. Последний мотив подключает интертекст романа «Обломов», с главным героем которого Бодюлю сближают мягкость характера, инертность, застенчивость и трудности в общении с людьми.

Основным гоголевским претекстом «Забывтой антенны» можно считать «Записки сумасшедшего»: в повести Баршева присутствуют магистральная тема сумасшествия, изгойство и одиночество героя, неразделённая любовь, мотив кражи и чтения писем, страсть к сочинительству, сознание собственной нереализованности и стремление ее преодолеть. Сама внутренняя форма фамилии Поприщина как бы свидетельствует о главной установке баршевского героя – поиске своего поприща. Вместе с тем гоголевские мотивы претерпевают серьезные трансформации. Если Поприщин похищает навеянную его большим сознанием «переписку» собачек, то Бодюля крадет подлинные письма, в числе которых – послание почти что от лица автора, повествующее о современном состоянии литературы. Если клиническое безумие гоголевского персонажа читатель чувствует с первых страниц, то уверенность в сумасшествии героя «Забывтой антенны» закрепляется не столько благодаря его эксцентрическому поведению, сколько слухам коллег, которые рады угодить начальству, подыскавшему замену Бодюле.

Тонкая грань между разумом и безумием, помноженная на несправедливость мира, актуализирует отсылку к «Палате № 6». Бодюля – литературный родственник не только Поприщина, но и Ивана Громова (см. об этом: [20]). Доктор, к которому Бодюля идет на прием, уподобляется Андрею Рагину. Оба тяготеют профессией врача и ощущают

призвание к гуманитарной деятельности (ср. характеристику чеховского героя: «Андрей Ефимыч не чувствовал призвания к медицине и вообще специальным наукам» [5, с. 82] с признанием баршевского персонажа: «...я бы, кажется, плюнул на всю свою практику и рискнул бы на романчик» [28, с. 474]). Сюжетные линии этих «врачей поневоле» являются как бы продолжением и логическим завершением судеб их пациентов. Рагин следом за Грозовым оказывается в палате № 6, где умирает. В свою очередь, Бодюля, мечтающий о писательском поприще, сам оказывается запечатленным на страницах дневника врача, также жаждущего стать писателем.

Интертекстуальное поле произведений Баршева не ограничивается русской классикой. В повести «Большие пузырьки» установка на цитатность задается уже паратекстом – эпиграфом, отсылающим к стихотворению Есенина «Теперь любовь моя не та». Баршев использует последнюю строфу стихотворения, но в самой повести учитывается весь текст:

#### КЛЮЕВУ

Теперь любовь моя не та.  
Ах, знаю я, ты тужишь, тужишь  
О том, что лунная метла  
Стихов не расплескала лужи.  
Грустя и радуясь звезде,  
Спадающей тебе на брови,  
Ты сердце выпеснил избе,  
Но в сердце дома не построил.  
И тот, кого ты ждал в ночи,  
Прошел, как прежде, мимо крова.  
О друг, кому ж твои ключи  
Ты золотил поющим словом?  
Тебе о солнце не пропеть,  
В окошко не увидеть рая.  
Так мельница, крылом махая,  
С земли не может улететь [29, с. 140].

В соответствии с классификацией, предложенной З. Г. Минц [18], есенинские строки выступают одновременно и знаком общей установки на цитацию, и знаком цитируемого произведения, отсылкой к творчеству конкретного автора (и одновременно к творчеству Н. Клюева, которому цитируемое стихотворение посвящено). Мотивы и образы цитируемого стихотворения имеют экзистенциальное наполнение (мотивы тоски, разлуки, бесприютности, образ мельницы, которая не может взлететь). Мотив бездомности (ср. со строками «Ты сердце выпеснил избе // Но в сердце дома не построил») у Есенина является репликой в диалоге с Клюевым, ответом на которую стало стихотво-

рение «Четвертый Рим» [15]. Для Баршева, как и для Есенина, значим образ отчего дома как единственной силы, способной противостоять небытию; сравним также связанный с образом Коко мотив странничества и сиротства, поддерживаемый цитированием «Сиротки» Петерсона («Шла дорогой той старушка, увидела сироту / Приютила, обогрела и поесть дала ему» [28, с. 319]).

Судьба странствующего актера как бы является проекцией явленных в есенинском стихотворении мотивов исчерпанности бытия, и Коко вводится в текст как изначально литературный персонаж. Неспособность этого провинциального Дон Жуана испытать истинное чувство (ср. «всего только седьмая по счету бесконечная любовь» [28, с. 321]) влечет за собой творческое бессилие: Коко обречен воспроизводить чужое слово, как бы лишившись права на порождение собственного. Тем не менее именно с этим героем связан мотив «поющего слова».

В «Больших пузырях» Баршев творчески воспроизводит мотивные константы есенинского мира. Одной из таких констант оказывается странничество. «Входя в поэтический мир раннего Есенина, – отмечает С. Семенова, – мы прежде всего сталкиваемся с бродящим странником» [23, с. 104], которого заставляют тронуться в путь «тоска бесконечных равнин» и «восчувствия смертного, преходящего статуса бытия» [23, с. 107]. На баршевского Коко налагают отпечаток все поэтические вариации есенинских странников: от носителей облика Христа до падших бродяг, разбойников. Отсюда неоднозначность образа Коко: это и роковой соблазнитель, и справедливый мститель, и спаситель (пусть и неудачливый), фигура одновременно шутовская и трагическая.

Однако роль есенинского интертекста в формировании образа Коко не ограничивается констатацией двойственной природы последнего. Повесть написана через 3 года после смерти Есенина (1925), что позволяет рассматривать эпиграф как своего рода эпитафию. Явленный в повести сниженный вариант «смерти» и «воскрешения» (после всеобщего умертвления бесприютный актер «отвалялся где-то и дальше покатил» [28, с. 337] зеркально отражает намеченный есенинскими строками мотив неисчерпаемости, вечности «русского странничества», будучи одновременно и знаком неувядаемости есенинского (и шире – всего поэтического) творчества, к которому отсылает фигура Коко.

Антиномия «жизнь-смерть» порождается есенинским интертекстом и в «Забывтой антенне». Цитата из «Не жалею, не зову, не плачу» (о «буйстве глаз и половодье чувств») возникает, когда трагизм судьбы Бодюли проявляется наиболее отчетливо: заложенный в нем потенциал «будущей знаменитости» и «властителя дум», «неукротимая жажда жизни» так и останутся невоплощёнными. «Маленький человек» в

вариации Баршева подчеркнуто молод – ему 24 года, но при этом его уже называют «уходящим от жизни», что подчеркивается есенинским фоном и упоминанием о смерти поэта. Вслед за Коко Бодюля олицетворяет собой «поющее слово» (в доступном провинциальному обывателю варианте – романсном). Героев сближает непохожесть на других, странность, входящая в разительный контраст с окружающим миром.

Рассмотренные выше экзистенциальные мотивные комплексы (одиночества, скуки, странничества, сиротства, бесприютности) подводят нас к творчеству еще одного писателя, с которым Баршев связан общим историческим контекстом, – А. Платонова. С. Семенова так описывает доминантное настроение платоновского мира: «В реакции скуки есть некое безнадежное онтологическое определение человека определение человека, всякой твари, вещи этого мира, словно покорно принимающих себя вечными жертвами дурной бесконечности смертного порядка» [22, с. 210]. Трудно не усмотреть сходства с сентенцией об извечном рождении-умирании пузырьковского мира («Подожди, новые Пузыри народятся там, где и не ждешь их... Пробегут мимо нее и эти, и те, и другие, и еще, и опять» [28, с. 337]).

Странничество платоновских героев также проистекает из духовного (или буквального) сиротства, которое фиксирует первый этап распада живого единства – важнейшего для Платонова мотива [22]. Как замечает С. Семенова, «все взрослые или потенциальные, или готовые жертвы сиротства на пороге вечного разрыва с самыми близкими людьми» [22, с. 210]. Такого рода разрывами полны произведения Баршева: «Четвертое», «Жданное слово», «Водоросли» и проч.

С сиротством и странничеством у Платонова связан семантически многослойный мотив «второстепенных» (ненужных, «прочих») людей. А. Щербаков рассматривает их как продукт мира, в котором человек «все сиротеет и сиротеет, не смирясь с потерями, вплоть до потери облика человеческого» [21, с. 269]. В качестве основного признака «второстепенных» людей исследователи называют созерцательность, задумчивость, способность замкнуться в собственном уединении и тем самым духовно превосходить других героев [16].

Как и у Платонова, ненужный человек, возникающий на страницах баршевской прозы, многолик: это Кронид Семенович из «Четвертого», генерал Петров и его сын («Водоросли»), рыбак Петр из «Антошиных мелочей» (вспомним слова его жены: «Какой ты теперь человек? Ты переплетчик» [1, с. 61]). Сравним у Ф. Достоевского в «Братьях Карамазовых»: «Ты разве человек, – обращается он (слуга Григорий. – В. В.), – ты не человек, ты из банной мокроты завелся» [9, с. 141]. Личностная доминанта баршевского героя (в его «ненужной» вариации) –

одинокость, нахождение в пороговой ситуации, переживание оторванности от близких людей или непонимания ими.

Осмысление экзистенциальной проблематики во многом определяет особенности межтекстовых связей прозы Баршова. Интертекстуальный компонент чаще всего бытует в баршовских текстах как ассоциативная связь с претекстом, который порой расширяется до пределов едва ли не всей литературы XIX века. Подобно Чехову, в «Степи» которого воспроизводятся элементы «чужих» художественных систем (Ф. Достоевского, Н. Некрасова, И. Тургенева) «не прямо, а каким-то намеком, дальним отзвуком» [26], Баршов разрабатывает мотивные комплексы, служащие знаком определенного произведения (или всего творчества в целом). Однако, если в произведениях Чехова, по мысли И. Сухих, отсылка к традиции как бы поверяет литературу жизнью [26], то в прозе Баршова сама действительность нуждается в проверке литературой. Интертекстуальные отсылки служат воплощением извечных духовно-нравственных коллизий, очерчивают пределы экзистенциальных измерений, в которых человек, по Баршову, приговорён вечно существовать. Одним из таких измерений является одиночество во всех его проявлениях (скука, тоска, странность, отчуждение, озадаченность, странничество и т. д.). Вместе с тем русская классическая литература, послужившая главным источником интертекста, предстаёт воплощением универсальных ценностей, вечным ориентиром, мерой того, насколько близок или далек от предложенного ею идеала человек в «объюродившемся» мире. Заметим, что «чужое» слово включается в тексты Баршова на нескольких уровнях, и многообразие форм его бытия позволяет наметить перспективы дальнейшего исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баршов Н. В. Антошины мелочи. *Звезда*. 1928. № 1. С. 59–81.
2. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1984. Т. 4. 543 с.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1985. Т. 6. 735 с.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1985. Т. 7. – 735 с.
5. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1986. Т. 8. 527 с.
6. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1986. Т. 9. 543 с.
7. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Москва : Наука, 1986. Т. 13. 520 с.
8. Долженков П. Н. «Степь» и «Мертвые души»: скрытый сюжет в повести А. П. Чехова. *Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология*. 2004. № 3. С. 12–28.
9. Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Ленинград : Наука, 1991. Т. 9. 697 с.
10. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Изд. 3-е, стереотип. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.
11. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. Москва : Наука, 1993. 304 с.
12. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. Москва : Правда, 1984. Т. 2. 318 с.
13. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. Москва : Правда, 1984. Т. 5. 319 с.
14. Горький М. Собр. соч. : в 30 т. Москва : Правда, 1979. Т. 5. 430 с.

15. Киселева Л. А. Есенин и Клюев : скрытый диалог (попытка частичной реконструкции). *Николай Клюев: исследования и материалы*. Москва : Наследие, 1997. С. 183–197.
16. Корниенко С. «Второстепенные люди» романа «Чевенгур». *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*. Москва : ИМЛИ РАН, 2005. С. 405–409.
17. Махаев В. Б., Лемайкина Л. М. Уездный ужас: образ русского провинциального города в русской литературе 1860–1930-х годов. *Гуманитарий: актуальные проблемы науки и образования*. 2005. № 1 (5). С. 116–126.
18. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. *Учен. зап. Тартуского университета*. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 387–417.
19. Русанова О. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Томск, 2006. 23 с.
20. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: *Мир Чехова. Контекст. Интертекст* : монография. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 196 с.
21. Шербаков А. Родство, сиротство, гражданство и одиночество в произведениях А. Платонова. *«Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества*. Москва : Наследие, 1993. С. 132–144.
22. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. Москва : Порог, 2004. Т. 2. 511 с.
23. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – видение мира – философия. Москва : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 590 с.
24. Семкин А. Д. Скучные истории о скучных людях...? Скука в художественном мире А. П. Чехова. *Нева*. 2012. № 8. С. 210–227.
25. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
26. Сухих И. Проблемы поэтики А. П. Чехова. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml> (дата обращения: 1.12.2017)
27. Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама. *О поэзии и поэтике*. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 13–77.
28. Расколдованный круг : Сб. повестей и рассказов. Ленинград : Сов. писатель, 1990. 688 с.
29. Есенин С. А. Собр. соч. : в 3 т. Москва : Правда, 1983. Т. 1. 432 с.
30. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в литературе XX века. Москва : Флинта, 2002. 304 с.

## REFERENCES

1. Barshev, N.V. (1928), “Anton’s trifles” [“Antoshiny melochi”], *Zvezda*, No. 1, pp. 59-81. (in Russian).
2. Chekhov, A.P. (1984), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 4 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 4.], Nauka, Moscow, 543 p. (in Russian).
3. Chekhov, A.P. (1985), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 6 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 6.], Nauka, Moscow, 735 p. (in Russian).
4. Chekhov, A.P. (1985), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 7 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 7.], Nauka, Moscow, 735 p. (in Russian).
5. Chekhov, A.P. (1986), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 8 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 8.], Nauka, Moscow, 527 p. (in Russian).
6. Chekhov, A.P. (1985), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 9 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 9.], Nauka, Moscow, 543 p. (in Russian).
7. Chekhov, A.P. (1986), *The completed collected of works and letters in 30 vols*. Vol. 13 [Polnoe sobranie sochinenij i pisem : v 30 t. T. 13.], Nauka, Moscow, 520 p. (in Russian).
8. Dolzhenkov, P.N. (2004), “‘The Steppe’ and ‘Dead Souls’: a latent plot in Chekhov’s story” [“‘Step’ i ‘Mertvye dushi’: skrytyj syuzhet v povesti A. P. Chekhova”], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta*, No. 3, pp. 12-28. (in Russian).
9. Dostoyevski, F.M. (1991), *Collected works in 15 vols*. Vol. 9. [Sobranie sochinenij v 15 t. T. 9], Nauka, Leningrad, 697 p. (in Russian).
10. Fateeva, N.A. (2007), *Counterpoint of intertextuality, or intertext in text’s worlds*, 3<sup>rd</sup> ed. [Kontrapunkt intertekstualnosti, ili Interekt v mire tekstov, izd. 3], KomKniga, Moscow, 280 p. (in Russian).
11. Gasparov, B.M. (1993), *Literary leitmotifs. The essays about Russian literature of the 20th century [Literaturnye leitmotivy. Oчерki russkoy literatury XX veka]*, Nauka, Moscow, 304 p. (in Russian).
12. Gogol, N.V. (1984), *Collected works in 8 vols*. Vol. 2 [Sobranie sochinenij v 8 t. T. 2], Pravda, Moscow, 318 p. (in Russian).

13. Gogol, N.V. (1984), *Collected works in 8 vols.* Vol. 5 [Sobranie sochinenij v 8 t. T. 5], Pravda, Moscow, 319 p. (in Russian).
14. Gorky, M. (1979), *Collected works in 30 vols.* Vol. 5 [Sobranie sochinenij v 30 t. T. 5], Pravda, Moscow, 430 p. (in Russian).
15. Kiseleva, L.A. (1997), “Yesenin and Klyuev: a latent dialog (attempt of partial reconstruction)”, *Nikolai Klyuev: research and items* [“Yesenin i Klyuev: skrytyj dialog (popytka chastichnoy rekonstrukcii)”, Nikolaj Klyuev: issledovaniya i materialy], Nasledie, Moscow, pp. 183-197. (in Russian).
16. Komienco, S. (2005), “‘The secondary people’ of the novel ‘Chevengur’”, *‘The country of A. Platonov’s philosophers’: problems of the oeuvre* [“Vtorostepennye lyudi” romana ‘Chevengur’], ‘Strana filosofov’ Andreya Platonova: problemy tvorchestva], IMLI RAN, Moscow, pp. 405-409. (in Russian).
17. Makhaev, V.B., Lemaykina, L. M. (2005), “Uyezd terror: the image of Russian provincial town in Russian literature of the 1860th – 1930th” [“Uezdnyj uzhas: obraz russkogo provincialnogo goroda v russkoj literature 1860-1930-h godov”], *Gumanitarij: aktualnye problemy nauki i obrazovaniya*, No. 1(5), pp. 116-126. (in Russian).
18. Mints, Z.G. (1973), “The function of reminiscences in A. Blok’s poetics” [“Funkciya reminiscencij v poetike A. Bloka”], *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*, No. 308, pp. 387-417. (in Russian).
19. Rusanova, O. (2006), *Motive complex as a way of organization of epic drama: Author’s thesis.* Ph. D. [Motivnyj kompleks kak sposob organizatsii epicheskoj dramy: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk], Tomsk, 23 p. (in Russian).
20. Schekhovtsova, T.A. (2015), “He doesn’t have any unnecessary details”: *Chekhov’s world. Context. Intertekst* [“U nego net lishnikh podrobnostej”]: *Mir Chekhova. Kontekst. Intertekst*, HNU imeni V. N. Karazina, Kharkiv, 196 p. (in Russian).
21. Scherbakov, A. (1993), “Kinship, orphanage, citizenship, loneliness in Platonov’s works”, *‘The country of A. Platonov’s philosophers’: problems of the oeuvre* [“Rodstvo, sirotstvo, grazhdanstvo i odinochestvo v proizvedenijach A.Platonova”, “Strana filosofov Andreya Platonova”: problemy tvorchestva], Nasledie, Moscow, pp. 132-144. (in Russian).
22. Semenova, S.G. (2004), *Metaphysics of Russian literature: in 2 vols.* Vol. 2 [Metafizika russkoj literatury: v 2 t. T. 2], Porog, 511 p. (in Russian).
23. Semenova, S.G. (2001), *Russian poetry and prose of the 1920-30th. Poetics – world outlook – philosophy* [Russkaya poeziya i proza 1920–1930-h godov. Poetika – videnie mira – filosofiya], IMLI RAN, Nasledie, 590 p. (in Russian).
24. Semkin, A.D. (2012), “The boring stories about boring people? Bore in artistic Chekhov’s world” [“Skuchnye istorii o skuchnyh lyudyah...? Skuka v hudozhestvennom mire A.P. Chekhova”], *Neva*, No. 8, pp. 210-227. (in Russian).
25. Silantev, I.V. (2004), *Poetics of a motif* [Poetika motiva], Jazyki slavyanskoj kultury, Moscow, 296 p. (in Russian).
26. Sukhikh, I. (1987), *The problems of Chekhov’s poetics* [Problemy poetiki A. P. Chekhova], Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A.A. Zhdanova, Leningrad, 180 p., available at: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml> (in Russian).
27. Taranovskij, K. (2000), “The essays about O. Mandelstam’s poetry”, *About poetry and poetics* [“Ocherki o poezii O. Mandelshstama”, O poezii i poetike], Jazyki russkoj kultury, Moscow, p. 13-77. (in Russian).
28. (1990), *Unspelled circle: the collection of novels and stories* [Raskoldovannyj krug : Sbornik povestej i rasskazov], Sovetskij pisatel, Leningrad, 688 p. (in Russian).
29. Yesenin, S.A. (1983), *Collected works in 3 vols.* Vol. 1. [Sobranie sochinenij v 3 t. T. 1], Pravda, Moscow, 432. (in Russian).
30. Zamanskaja, V.V. (2002), *Existential tradition in literature of the 20<sup>th</sup> century* [Ekzistentsialnaja traditsiya v literature XX veka], Flinta, Moscow, 304 p. (in Russian).



## THE SEMANTICS OF SPACE IN THE NOVEL «CROME YELLOW» BY ALDOUS HUXLEY

Ivanna Devdiuk

Ph. D in Philology, Assistant Professor, Doctoral student,  
Department of World Literature and Comparative Literary Criticism,  
Vasyl Stefanyk Precarathian National University (UKRAINE),  
76018, Ivano-Frankivsk, 57, Shevchenka str.,  
e-mail: dev.ivanna@gmail.com

UDC: 821.11-31“19”:81’37:115.4

### ABSTRACT

**Aim.** The article deals with the semantics of space in the novel «Crome Yellow» by Aldous Huxley. The aim of the paper is to determine the content and functionality of spatial markers as meaningful components of the author’s conception of the artistic reality. **Methods.** The structural and semiotic works by Y. Lotman and V. Toporov served as the theoretical and methodological basis for the research. According to the scholars, the space is considered to be the model of the artistic world of the author, therefore the language of spatial relations is an important means of perception and comprehension of the artistic reality as its integral structure. The research refers to M. Heidegger’s doctrine which emphasizes the existential nature of space, its ontological determination. That created the theoretical ground for studying the artistic space in terms of versatile connections between man and his subject environment. **Results.** It is proved that the space continuum of the novel «Crome Yellow» is marked by the semantics of isolation and closeness, the key concepts of which are silence, emptiness, and static character. The article concludes that the intellectual and moral atmosphere of the post-war Britain marked by uncertainty, disappointment and despair are reflected in the image of the estate and its habitual intellectuals who spend time in meaningless conversations. **Scientific novelty.** For the first time the novel «Crome Yellow» by Aldous Huxley is analyzed through the prism of the spatial organization of the text in correlation between the characters and the objective world. **Practical significance.** The article is of great help for further study of Aldous Huxley’s creative heritage in the context of British and world literature. The results of the research can be used for writing course projects and qualification papers.

**Ключові слова:** artistic space, semantics, closed, static, carnival, despair.

### РЕФЕРАТ

**Івanna Девдюк. Семантика простору в романі «Жовтий Кром» Олдоса Гакслі.**

**Мета.** У статті розглядається семантика простору в романі О. Гакслі «Жовтий Кром». Мета статті – визначити наповнення та функціональність просторових маркерів як репрезентативних домінант авторської концепції дійсності. **Дослідницька методика.** Теоретико-методологічною основою розвідки є структурно-семіотичні напрацювання

Ю. Лотмана й В. Топорова, згідно з якими художній простір становить модель світу даного автора, відтак мова просторових відношень розглядається як важливий засіб сприйняття й осмислення художньої дійсності як цілісної структури. У дослідженні використано вчення М. Гайдеггера, в якому акцентовано екзистенційність простору, його онтологічну визначеність, що сформувало теоретичну базу для дослідження художнього простору крізь призму різнобічних зв'язків між людиною і її предметним оточенням. **Результати.** Доведено, що художній простір роману «Жовтий Кром» позначений семантикою замкненості та ізольованості, ключовими концептами якої виступають тиша, пустота, статичність. Визначено, що в образі маєтку та його завсідників-інтелектуалів, які проводять час у безцільних розмовах, зображено духовну атмосферу повоєнної Англії, пройнятої настроями песимізму та розчарування. **Наукова новизна.** У статті вперше роман «Жовтий Кром» О. Гакслі розглядається крізь призму просторової організації твору у взаємозв'язку персонажів і предметного світу. **Практична цінність.** Стаття може слугувати базисом для подальших досліджень творчої спадщини Олдоса Гакслі в контексті британської та світової літератури. Результати дослідження можуть бути використані при написанні різного роду наукових робіт.

**Key words:** художній простір, семантика, замкнений, статичний, театральність, відчай.

The spatial organization is one of the important aspects of a literary work, which allows to represent the artistic reality in dynamics, deployment, as well as in correlation between characters and their surroundings. The concept of space, being one of the main characteristics of the author's style, influences all the artistic means applied by the writer. As a relatively independent literary category, 'space' was first outlined in the structural and semiotic studies by Y. Lotman, V. Toporov, E. Faryno and others who proposed a universal model of the spatial structure of the artistic world, introducing the notions high / low, open / closed, limited / unlimited, right / left, etc. According to Y. Lotman, these categories, forming the basis for the construction of cultural models, transcend spaciality and therefore take on the meanings of valuable / invaluable, good / bad, own / alien, available / unavailable, mortal / immortal etc. Thus, as the literary scholar argues, the language of spatial relations becomes «one of the main means of the comprehension of reality» [4, p. 266–267]. This approach provides vast opportunities for space continuum analysis in the light of social and moral attitudes of the time.

The specific space of the novel «Crome Yellow» already comes to the fore in the title of the work. It is the Crome Yellow estate, located in the suburbs of London, where the representatives of the intellectual elite arrive at the invitation of the hosts – Mr. and Mrs. Wimbush. Hence, the personages are united by their forced or voluntary staying at someone else's place marked by limitedness and isolation. It creates a «situation of conversation» in which the personages, talking with each other, express their views on morality, politics, arts etc. The plot as well as the narrative conflict are limited; the action develops through discussions and conversations between

the characters every one of whom embodies a definite idea. Such a paradigm corresponds to the author's concept of the 'novel of ideas', which was explained by him in the novel «Point Counter Point», «Novel of ideas. The character of each personage must be implied, as far as possible, in the ideas of which he is the mouthpiece. In so far as theories are rationalisations of sentiments, instincts, dispositions of soul, this is feasible. The chief defect of the novel of ideas is that you must write about people who have ideas to express – which excludes all but about 01 per cent of the human race. Hence the real, the congenital novelists don't write such books. But then I never pretended to be a congenital novelist. The great defect of the novel of ideas is that it's a made-up affair. Necessarily: for people who can reel off neatly formulated notions aren't quite real; they're slightly monstrous...» [3, p. 294].

The characters of «Crome Yellow», unlike those of A. Huxley's later novels, have not completely lost their human identity therefore they evoke readers' compassion rather than condemnation. In addition, the main character – the 23-year-old writer Denis Stone, who has certain autobiographical features, stands out among a bunch of eccentrics. This peculiarity, however, does not give grounds for his absolute identification with the author. The narrator is ironic about his hero revealing his hidden complexes. Such interpretation of the main character provides the text with the elements of theatricality and parody.

The semantic meaning of the protagonist's surname, 'Stone', generates the idea of a 'thing-in-itself' underlining Denis' concentration on his own self, hence his withdrawal from worldly concerns. In this regard, Wim Tigges admits, «Denis Stone, equally doomed (or saved?) to celibacy, is the most central character of Huxley's novel, because he is so self-centred and selfoccupied» [6, p. 21]. It is not surprising that the departure out of London arouses in the aspiring writer, who believes in his high destiny as a novelist, guilty conscience. Having interrupted his work on a new novel, he mercilessly reproaches himself for wasting his time and even doubts whether he has the right to live, «What right had he to sit in the sunshine, to occupy corner seats in third-class carriages, to be alive? None, none, none...» [2, p. 36]. Yet, in the depths of his soul, the young man cherished the hope that he would be deprived of obsessive anxiety at a new place. The magnificent view of Crome, which opened before him from the height of the hill, was really nice to look at: «The house basked in full sunlight; the old brick rosily glowed. How ripe and rich it was, how superbly mellow! And at the same time, how auster!» [2, p. 38]. So, Denis was open to the outer world expecting an enthusiastic welcome of the hostess. But he was disappointed – the majestic estate was gripped by total silence («All was quiet» [2, p. 38]), moreover, nobody has come to meet him. Trying to keep on the role of a

confident man, Denis convinces himself that «it was amusing to wander through the house» [2, p. 39]. However, the association between the house, filled with antiques, and a dead Pompeii implicitly points out the absence of a real life in it. This idea is stressed in the final sentence of the estate presentation: «Among the accumulations of ten generations the living had left few traces» [2, p. 39]. Such an introduction conveys a negative connotation signaling the uselessness of Denis' seeming efforts to acquire a mental balance in a new place. No wonder the name of the estate contains the lexeme 'yellow' which symbolizes death, hopelessness and decay. This thought is confirmed by the tragic past of its first owners, pursued by an evil fate.

The efforts of the inhabitants of «Crome Yellow» to give the appearance of booming activity to their monotonous existence look grotesque and even absurd. Their being is so colorless that even the hostess herself, Priscilla Wimbush, suggests that its dullness might be compared to that of a «ditchwater» [2, p. 43]. The gloom and shyness of the estate, which in the distant past was a monastery, are masterfully accented in the details of its descriptions: the wall of the terrace in front of the house «had the almost menacing aspect of a fortification – a castle bastion» [2, p. 45], the swimming pool was «stone-brimmed» [2, p. 46], the body of Anna's bed «was like a great square sarcophagus» [2, p. 72], the books in the library smell «of dust and mildew» [2, p. 124] etc. The routine of lasy pastime is regularly cut by piercing sounds of the gong, reminding about a next meal, hence, the intellectual ambitions of the guests are ironically narrowed to primitive physiological needs.

All the personages, whose stay in a limited space excludes an active and purposeful activity, are busy carrying on meaningful conversations, not even trying to hear one another. They look like puppets, every one of which performs some role function reflected in a certain oddity or an obsessive idea: Priscilla Wimbush, for instance, is concentrated on astrological predictions using them as a horse racing player; Henry Wimbush explores the history of the estate, eventually reducing it to the historical study of the bathrooms and closets of the building; Mr. Scogan is constantly making fun of the others voicing their secret thoughts and weaknesses; the childish Mary enjoys reading serious philosophical theories; Mr. Barbecue-Smith, a modern author, boasts about the speed with which he writes his exceptional opuses, etc. In reference to the above characteristics Ronald Sion admits, «It is not that the inhabitants of Crome gathered together for a summer holiday are without valid ideas, but often it is in their self-centered, materialistic meanderings, far removed from worldly concerns» [5, p. 30].

The theatricality of the situation is perceived in the image of a yearly charity fair held on the day of St. Bartholomew in the park area of the Wimbushs for the residents of the nearby villages, «Beginning as a sort of glorified church bazaar, Crome's yearly Charity Fair had grown into a noisy thing of merry-go-round, coconut shies, and miscellaneous shows – a real genuine fair on the grand scale» [2, p. 196]. The organizers of the holiday are primarily the guests of the estate. Being responsible for a certain entertainment, each of them takes the role which suits him / her most of all: the doll-like beauty Anna, for instance, works in the tea tent; the bored Priscilla agrees to cheer the villagers up; the naive Mary looks «after the children's sports»; the cynical demagogue, Mr. Scogan, concentrates his attention on «telling fortunes»; Denis is made to create «Ode on Bank Holiday» in order to print it and sell two pence a piece; the avant-garde painter Gombo is asked to draw instant portraits for «a shilling in five minutes»; Jenny, who has hearing problems, takes the decision to play the drums, etc. [2, 198-199]. In this way, the idea of the meaningless nature of the inhabitants of the estate, hidden behind the masks of their personal significance is conveyed in a grotesque manner. The author's depiction of the consequences of the noisy amusement proves the above assertion, «An expanse of worn grass, a shabby brown patch in the wide green of the park, would be all that remained. Crome Fair was over» [2, p. 221–222]. In the article «White Peacock in a Waste Land» Wim Tigges, emphasizing aimless nature of the inhabitants of Crome, figuratively compares them to the «odious and monstrous peacocks» which preen «their plumage in what turns out to be an emotionally as well as intellectually waste land» [6, p. 22].

Denis' sense of confidence is subject to similar transformation: his attempts to create the impression of being the man of action, made by him just at the arrival, have ended with a complete disappointment in his abilities. The young writer's stay among the elite guests of the Wimbushs, who did not show much interest in his creative work and even ridiculed his efforts, questioned all Denis' previous activity. Being delighted by words, as Ronald Sion notes, he «often fails to find the right ones to fit the mood» [5, p. 21]. The awareness of own insignificance, already felt by him during the first talk with Priscilla, was getting stronger, resulting in a state equivalent to death. The concept of death as one of the dominant components of the text is actualized in the scene of Denis' departure which he associates with the funeral procession, as well as the car, ready to take the man to the railway station – with a coffin and a hearse.

To underline the absurdity of the situation the author introduces the «third-person eye» in the image of the silent Jenny. Sitting in the secret tower of her deafness, she creates caricatures of all the people present at the estate,

masterfully picking out their hidden complexes. Having accidentally looked through the drawings, Dennis reluctantly admits the precision of his own image, a subtle exaggeration of his physical peculiarities as well as his poses and affectations. Out of Jenny's notebook the man learns more about himself than he would expect and like.

Significant in the light of the hero's self-identification is the concept of the 'highest point' represented in the image of the tower of the estate roof from where the moonlight sky was clearly observed. Feeling confused about his last midnight at Crome, Denis decides to climb there not being sure of the purpose of this act – whether to commit suicide or to look at the moon. Having got to the roof he felt "fresh, cool air of the night" that contrasted with a stuffy smell in the estate. At that time «His misery assumed a certain solemnity; he was lifted up on the wings of a kind of exaltation. It was a mood in which he might have done almost anything, however foolish» [2, p. 224–225]. Being the 'absolute top' in the life scale of values, the highest point symbolizes an existential boundary between freedom and non-freedom, life and death, true and false existence. The universal emptiness of the estate, in which one feels «the inherent lack of proper communication» [6, p. 21], covers not only the outlying landscapes but the sacred tops as well. The night air on the roof loses all the charm and ease as soon as there appears a silhouette of the childish Mary that gives Denis' high intentions the form of the farce. From the point of view of the semantic theory one can observe an existential situation when the space becomes alien to the person, who is gripped by fear of «making some progress towards cognition of things in the world outside (the very knowledge of the space in this case is questioned)» [7, p. 250]. It is an inner fear, caused by the loss of one's own space (V. Toporov calls this state 'Schopenhauer-Nietzscheian horror') that becomes decisive in the process of Denis' self-consciousness and assessment. Though the young man leaves for London not knowing what «he is to do with himself there» [5, p. 25], he is likely to have got rid of the illusions of his own uniqueness. It gives hope of Denis' personal identification and determination in the world full of disharmony.

Thus, the analysis of the novel «Crome Yellow» by Aldous Huxley proves that the spatial organization of the text is a meaningful component of the individual-author's model of the artistic world. The specific space is just the scenery, against the background of which various concepts and views are represented expressing the fears and anxieties of the post-war generation. The article underlines that the fictional space of the text overcomes the borders of everyday life conveying existential-philosophical ideas.

## BIBLIOGRAPHY

1. Baker R. S. Science and Modernity in Aldous Huxley's Interwar Essays and Novels. *Aldous Huxley Between East and West* / ed. by C. C. Barfoot. Amsterdam and New-York : Rodopi, 2001. P. 35–58.
2. Huxley A. *Crome Yellow*. Moscow : Progress Publishers, 1979. 278 p.
3. Huxley A. *Point Counter Point*. New-York: Grosset & Dunlap, 1928. 432 p.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
5. Sion Ronald T. Aldous Huxley and the Search for Meaning : A Study of the Eleven Novels. McFarland, 2010. 338 p.
6. Tigges W. White Peacocks in a Waste Land : A Reading of Crome Yellow. *Aldous Huxley Between East and West* / ed. by C. C. Barfoot. Amsterdam and New-York : Rodopi, 2001. P. 19–34.
7. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

## REFERENCES

1. Baker, R.S. (2001), Science and Modernity in Aldous Huxley's Interwar Essays and Novels, *Aldous Huxley Between East and West*, ed. by C.C. Barfoot, Amsterdam and New-York, pp. 35-58. (in English).
2. Huxley, A. (1979), *Crome Yellow*, Progress Publishers, Moscow, 278 p. (in English).
3. Huxley, A. (1928), *Point Counter Point*, New-York, 432 p. (in English).
4. Lotman, Yu. (1970). *The Structure of the Fictional Text*, Iskustvo, Moscow, 384 p. (in Russian).
5. Sion, R.T. (2010), *Aldous Huxley and the Search for Meaning: A Study of the Eleven Novels*, McFarland, 338 p. (in English).
6. Tigges, W. White Peacocks in a Waste Land: A Reading of Crome Yellow, *Aldous Huxley Between East and West*, ed. by C.C. Barfoot, Amsterdam and New-York, 2001, pp. 19-34. (in English).
7. Toporov, V. (1983), "Space and Text", *Text: Semantics and Structure* ("Prostranstvo i tekst", Text: Semantika i Struktura), Moscow, Nauka, pp. 227-284. (in Russian).

## АРХЕТИПНА СКЛАДОВА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ А. ФРАНСА «БОГИ ЖАДАЮТЬ»

Тетяна Динниченко

Кандидат філологічних наук,  
Кафедра світової літератури,  
Київський університет імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),  
04212, м. Київ, вул. М. Тимощенка, 13-б,  
e-mail: tatiana.dynnichenko@gmail.com

UDC: 281 133.1.09

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню архетипів у романі французького письменника-модерніста Анатолія Франса «Боги жадають» («Les Dieux ont soif», 1912). Метою статті є виокремлення архетипних образів Аніми, Рятівника, Героя, Дракона і аналіз їх впливу на особистість головного персонажа роману Еваріста Гамлена. **Дослідницька методика.** У роботі використовується системний підхід, що поєднує архетипну критику, культурно-історичний метод, психоаналітичну інтерпретацію та інтертекстуальний аналіз тексту. У статті застосовуються запропоновані К. Г. Юнгом в аналітичній психології поняття «колективне неусвідомлене», «архетип», «архетипний образ» та ін. **Результати.** Зазначено, що в романі А. Франса «Боги жадають» репрезентовано архетипну основу образо-

творення. Доведено, що такі архетипи, як Аніма, Рятівник, Герой і Дракон, активізовані колективним неусвідомленим під час Великої французької революції 1789–1799, зруйнували особистість Еваріста Гамлена і призвели до його перетворення на кровожерливого і безжалісного недолюдка. **Наукова новизна.** У статті вперше проведений аналіз роману А. Франса «Боги жадають» з точки зору архетипної критики. **Практичне значення.** Матеріал роботи може бути використаний при вивченні французької літератури межі XIX–XX ст., зокрема творчості А. Франса.

**Ключові слова:** архетипна критика, еґо-історія, колективне неусвідомлене, архетип, архетипний образ, аллюзія, Аніма, нумінозність.

## ABSTRACT

**Tetiana Dynnychenko. Manifestation of archetypes in the novel by A. France «The Gods Are Athirst».**

**Aim.** The article is devoted to the study of archetypes in the novel by the French writer-modernist Anatole France «The Gods Are Athirst» («Les Dieux ont soif», 1912). The aim of the article is to reveal archetypal images of Anima, Rescuer, Hero and Dragon in the text of the novel and to analyze their influence on the personality of the main character of the novel Evarist Gamlen.

**Methods.** In the investigation there has been used the system approach by means of archetypal criticism culture and historic method, psychoanalytic interpretation and intertextual analysis of the text. In the article there have been used the concepts of «collective unconscious», «archetype», «archetypal image», and others proposed by K. G. Jung in the analytical psychology. **Results.** It was pointed out that in Anatole France's novel «The Gods Are Athirst» had been represented the archetypal basis of the image creation. It was proved that such archetypes as Anima, Rescuer, Hero and Dragon, had been activated by collective unconscious during the Great French Revolution, destroyed the Evarist Gamlen personality, and lead him to the transformation into a bloodthirsty and ruthless fiend. **Scientific novelty.** In the article, for the first time there has been analyzed Anatole France novel «The Gods Are Athirst» from the archetypal criticism point of view. **Practical meaning.** The material of the article can be used for the study of French literature of the end of the 19<sup>th</sup> – beginning 20<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** archetypal criticism, ego-history, collective unconscious, archetype, archetypal image, allusion, anima, numinousness.

Метою нашої розвідки є аналіз архетипів у романі французького письменника-модерніста Анатолія Франса «Боги жадають» («Les Dieux ont soif», 1912), у якому зображені події Великої французької революції. Інтерпретація цих подій із часом змінювалась: образ революції як «баналізованої метафори розвитку (підсиленої героїчною легендою зламу, свободи, рівності і братерства)» [8, с. 80] поступово дегероїзується. Еґо-історія порушує проблему зв'язку історії та пам'яті: «того, що відбулося, і того, як це усвідомлюють» [6, с. 79]. На думку П. Нора, першими відреагували на цю проблему не історики, а психоаналітики, філософи й письменники [6, с. 190]. Роман А. Франса «Боги жадають» – виразний приклад екзистенційного усвідомлення минулого досвіду в контексті роздумів автора про долю сучасного йому людства.



Слово «архетип» походить від грецьких слів «початок» і «образ» і означає первісний образ, прообраз, ідею. У психології – це «прадавній взірець (абстрагована від конкретних ситуацій ідея) колективної, збірної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись... від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує вчинки і дії людини» [1, с. 65]. У літературознавстві, архетип має власне понятійне наповнення, а фундаментальною для архетипної критики є аналітична психологія К. Г. Юнга: її основоположні ідеї, «пов'язані з поняттями колективного неусвідомленого, архетипу... та ін., було покладено в основу літературознавчої інтерпретації» [9, с. 127]. Із певної кількості архетипів, описаних в аналітичній психології, у романі А. Франса «Боги жадають» нами виявлено архетипи Аніми, Рятівника, Героя і Дракона.

Одним з основних аспектів сучасного літературознавства є тлумачення тексту крізь призму психоаналізу. К. Г. Юнг розглядав художню творчість як самовияв архетипів – «певних утворень архаїчного характеру, що містять у собі як за формою, так і за змістом міфологічні мотиви» [5, с. 50]. За К. Г. Юнгом, архетипи «суть природжені інстинкти і прадавні форми осягнення» і належать до найглибшого пласту колективного неусвідомленого [4, с. 154]. Загалом, філософ вважає, що «в колективному неусвідомленому індивіда представлена сама історія», факти якої згруповані специфічним образом у міфах [5, с. 212]. Колективну психологію К. Г. Юнг вважає «могутнім фактором, <...> що творить історію» [5, с. 212], тому колективне неусвідомлене часто виявляється в «політичній формі»: його активізація у великих соціальних групах викликає «публічне божевілля <...>, що може призвести до революції, війни тощо. Рухи такого роду дуже заразливі й практично непереборні <...> людина перестає бути собою <...> не просто бере участь в русі, вона і є самим рухом» [5, с. 61]. Архетипи є не тільки «позачасовими підставами думок і почуттів» але й «колективним осадом історичної минувшини, закарбованим в етногенетичній пам'яті», тому «актуалізують всезагальні стрижневі ознаки, іманентно притаманні національній ментальності і водночас людському родові» [1, с. 66]. Юнг розрізняв архетип і архетипний образ: «архетип – ідеальна порожня форма, наділена енергетичною силою, що походить з неусвідомленого і формує уявлення, архетипний же образ є способом вияву архетипу у свідомості, він диктується моментом історії <...>» [5, с. 212]. Це зумовлює певну специфіку вияву архетипів у творах національних літератур.

Архетипні образи Аніми, Рятівника, Героя і Дракона в романі А. Франса «Боги жадають» позначені французькою ментальністю, що

історично-психологічно зумовлено національним сприйняттям міфу. У французів, як спадкоємців романської культури, міф орієнтувався на ідею державності, «ідею раціонально-етичного буття особистості як буття в державі» [7, с. 139]. Оскільки «призначення» («функція») міфологічного героя, за Г. В. Ф. Гегелем, – це «усіма своїми вчинками» виражати «вище від нього самого» начало [7, с. 203], то «класичний» герой у свідомості французів мав бути насамперед громадянином. Так, головний герой твору А. Франса, відчуваючи свою невід’ємність від держави-вітчизни, здійснює своє призначення – бути громадянином з усіма, навіть смертельними, наслідками. Отже, закономірно, що основоположне місце в романі «Боги жадають» займає архетип Аніми. Терміном «аніма» К. Г. Юнг позначає почуття, які є «персоніфікацією нижчих (підпорядкованих) функцій, що пов’язують людину з колективним неусвідомленим. Колективне неусвідомлене в чоловікові, як ціле, представлено у жіночій формі» [5, с. 115–116]. Основою Аніми – найдавнішого колективного архетипу – є принцип Еросу: «внутрішня» сутність чоловіка міцно пов’язана з материнським Еросом. Всі нумінозні властивості, якими часто наділяють материнський образ, є «похідними» від Аніми, а його могутність «втілена в образі Матері-Вітчизни» [9, с. 138–139].

У романі А. Франса зображується, як під час Великої французької революції активізується колективне неусвідомлене. Про це свідчать «охоплені єдиним поривом величезні натовпи вісімдесят дев’ятого року» [3, с. 377], «одностайний велелюдний голос» [3, с. 384], коли кожен відчуває себе «невід’ємною частиною нації» [3, с. 358], яка стає «ніби єдиною істотою» і має «єдину голову, єдину душу...» [3, с. 469]. Усі громадяни «заражені» цим загальним рухом: «інтереси нації, поєднані з інтересами особистими, визначали їхні почуття, пристрасті, поведінку» [3, с. 451]. На що були спрямовані ці інтереси? На захист і збереження Республіки: саме на її образ проектується у свідомості революційних парижан архетип Аніми. Нумінозність образу Республіки зумовлена тим, що у Франції через «радикальність» Великої революції відбулося «швидке перенесення сакральності з монархічного на національне, з релігійного на політичне», сформувалося «те, що варто назвати «республіканською духовністю» [6, с. 158].

Молодий художник Еваріст Гамлен стає справжнім апологетом Республіки, адже сприймає її втілення усіх своїх мрій і бажань про справедливість, рівність, милосердя, християнську любов (всі одразу стали братами-громадянами). Зроду він був «тихий і лагідний», «не міг без сліз дивитися, як хтось страждає»: хлопчиком рятував пташенят, жалів бідарів, приводив додому жебраків і весь час «повторював про себе

катехізіс». Еваріст – «добрий син»: народжений передчасно і виплечаний матір'ю, він «з самого малечку намагався віддячити їй, чим тільки міг», а «по батьковій смерті сміливо взявся опікуватися нею» [3, с. 366]. Уже на початку роману оприявлено, як почуття любові до матері і відданості їй поступово зливається з подібним почуттям до вітчизни-Республіки «Не маючи шматка хліба для себе з матір'ю, Гамлен... запевняв себе, що вітчизна, як ласкава мати, нагодує свого вірного сина» [3, с. 378]. Його любов до Республіки не знає сумнівів: прагнучи послужити їй, він обіймає посаду присяжного Трибуналу і заприсягається «в ім'я священної людськості заглушить у своїй душі всі людські слабкості» [3, с. 419]. Священна людськість – це для нього майбутнє «місто справедливості», що буде «споруджено з палаючих уламків старих світів», «безконечно довгий стіл і всесвітній бенкет, на якому він сидітиме разом із відродженим людством» [3, с. 378]. Гамлен запевнює матір: «Революція назавжди ошчасливить людство» [3, с. 365]. Одержимість Анімою перетворює Гамлена на фанатика, безжального ката: заради Республіки він готовий піднятися «над усіма пристрастями» [3, с. 508]: не знати «ні приятеля, ні ворога» [3, с. 420], засудити власну сестру. Зразком для наслідування Гамлен вважає «обох Брутів», які для порятунку Республіки, заради ідеї свободи не побоялися «засудити сина й скарати на смерть названого батька» [3, с. 508]. Єдине, що залишається для нього святинею, – це його матір.

Проте, не випадково лейтмотивом роману є образ Ореста, репрезентований у творі незакінченим етюдом Гамлена на сюжет з однойменної трагедії Евріпіда («Електра біля ложа свого брата Ореста»), де у «трагічній» голові Ореста «впадала в очі подібність до обличчя самого художника» [3, с. 363]. Ім'я головного героя – Еваріст – також фонетично перегукується з міфологічним ім'ям Орест, і це має символічний сенс. Алюзія на «Ореста» Евріпіда є багаторівневою. Драматург у своєму творі пропонує власну версію традиційного для Афін варіанту міфу про Ореста, який за наказом Феба-Аполлона вбиває свою матір. У трагедії Орест після злочину не одразу постає перед судом Ареопагу, де буде виправданий (це відбудеться пізніше), а спочатку – перед народним зібранням в Аргосі, яке виносить вбивці матері смертний вирок. Еваріст у романі також діє за наказом вищої за нього сили (архетипу) і, як Орест у Евріпіда, страждає і майже божеволіє. І судять його не боги, які «жадали крові» («І бога влада безмежна – демон зла кривавих рук від нас не віднімає» [2]), а люди: парижани зненавиділи цього безжального суддю і він міг би словами Ореста сказати: «Я відлучений... Зі мною не говорять... Переді мною зачинені всі двері... Очікує на мою страту місто» [2]. В Евріпіда Орест замишляє одну криваву справу за

іншою, доки не втручається Аполлон і вищою волею не вирішує долю героя, не «очищує» його. В А. Франса втручання богів не передбачається, Гамлена судять люди і доля його вирішується трагічно: він не «очищується» від крові і на гільйотині жалкує лише про те, що пролив її недостатньо.

Коментар Еваріста до свого етуду закріплює паралель з твором Евріпіда: «Яка жахлива доля! Спонукуваний синівською любов'ю, священним велінням, він вчинив злочин, у якому боги повинні його виправдати, та якого люди не простять йому ніколи. Щоб помститися за зневажену справедливість, знехтував закони природи, став недолудком, вирвав із грудей власне серце. Він гордо несе тягар свого страшного й справедливого злочину» [3, с. 403]. Це наочна ілюстрація трагічного конфлікту в душі Гамлена – його, милосердного, фанатична відданість Республіці змушує вбивати: «Три місяці підряд він приносив щодня на вівтар вітчизни жертви – людей славетних і незнаних» [3, с. 473]. Як і міфологічний герой, він діє не за власною волею, адже людська психіка, пояснює К. Г. Юнг, сприймає зміст колективного неусвідомленого як «чуже, яке приходить ззовні», «надприродне» [4, с. 155]. До того ж нумінозність архетипу Анімі відчувається Гамленом як божественне виправдання його «місії»: «... я нещадний, бо хочу, щоб завтра всі французи обнялися, заливаючися сльозами радості» [3, с. 519]. Незавершений етюд довершує життя: у XXII розділі роману малюнок «оживає» – знесилений Еваріст лежить на ліжку, пробудившись після чергового кошмару («нападу фурій» у Евріпіда), а Елоді ніжно, як сестра (Електра), дивиться на нього й хусточкою витирає з його лоба холодний піт. Нажаханий він намагається заспокоїти себе тим, що він все ж таки не вбивця своєї матері, а навпаки, карав ворогів саме «в пориві синівської любові» [3, с. 509]. Проте, якщо на початку роману він бачить у своїй уяві «місто справедливості», то у фіналі реальність постає перед ним у вигляді «кривавого леза, що підносилося над юрбою на площі Революції» [3, с. 529].

З архетипом Анімі пов'язані й такі архетипи в романі, як Рятівник, Герой і Дракон. За К. Г. Юнгом комплекс Рятівника є «архетипним образом колективного неусвідомленого», який «абсолютно природно активується в епохи, насичені проблемами й дезорієнтацією [5, с. 209]. Це «архетипна ідея магічної особистості», яка в певні моменти історії завжди знаходить форму, що стає її адекватним вмістилищем [5, с. 200]. В період Революції (особливо у її перші роки) ця ідея проектується парижанами на фігури революційних лідерів – гарантів захисту всіх завоювань і порятунку «нової» вітчизни. У романі «Боги жадають» А. Франс передає сприйняття народом лідерів Республіки, у якому

виявляється нумінозність архетипу. Про це свідчать почуття Гамлена до Марата: він – «друг народу», «найщиріший й найчесніший» [3, с. 385], «порадник, оборонець», «людяний, добрий, що керував нами, ніколи не помилявся, все передбачав» [3, с. 409], «мученик за волю» [3, с. 419]. Всі ці характеристики є алюзіями на біблійний образ Христа-Рятівника. Про те, що фігура Марата була лише актуальною для архетипної ідеї формою, свідчить легкість, із якою Гамлен проектує її на інших лідерів: коли Марата вбивають, з'являється «новий Рятівник» – Робесп'єр – «наймудріший серед людей», «ще гострозоріший, аніж перший...» [3, с. 500]. А до Марата і Робесп'єра «Вернійо був для Еваріста богом, Бріссо – оракулом» [3, с. 472]. Отже, у романі чітко відображений механізм виявлення архетипної ідеї Рятівника в адекватній часу і подіям формі.

Архетип не може виявитися поза індивідуальною психікою і зазвичай виявляється через комплекс. За К. Г. Юнгом, комплекс «як основна складова індивідуальної психіки структурується... певною послідовністю пов'язаних між собою ідей та образів навколо центрального ядра, що виступає як архетип...» [9, с. 131]. У Гамлена комплекс «цноти і доброчесності» формується навколо архетипу Героя. З одного боку, він милосердний, тому співчуває усім «ображеним і зневаженим», з другого – «він доброчесний, тому він страшний», адже жаліє лише «безвинних» [3, с. 439]. І ось цей «суворий в усьому, що стосується звичаїв і поведження» [3, с. 489] «деїст і добрий громадянин» [3, с. 386] «із серцем, сповненим любові і гніву» [3, с. 377] заступає посаду судді в Революційному трибуналі. Спочатку Гамлен радиться «тільки зі своїм сумлінням» [3, с. 419] і відчуває справжнє щастя («від радощів текли по обличчю сльози» [3, с. 445]), коли йому вдається розпізнати безвинного і врятувати його. Але через безкомпромісну доброчесність він, здобувши легку перевагу над природними почуттями, починає вважати себе непогрішимим: «Як приємно бути доброчесним і яка солодка серцю непідкупного судді вдячність суспільства» [3, с. 501]. Поступово «в Гамленовій уяві покарання перетворювалось на якусь релігійну, містичну ідею, набувало рис якоїсь благодійності» [3, с. 453]. Тепер він судить «у патріотичному осяянні», упевнений, що «справедливе серце» виявить істину без суду і слідства [3, с. 506]. Гамлен стає безжальним і навіть його мати нажахана цією метаморфозою: «я не хотіла вірити, а тепер сама бачу: це потвора...» [3, с. 491].

Архетипний образ Героя в романі є палімпсестним. Гамлен – борець не лише за вітчизну, але й за віру: в його образі проступають риси середньовічного патріота-поборника «за любов Францію та віру», адже він, як Роланд, «проливав нечисту кров ворогів своєї віт-

чизни» [3, с. 509]. З другого боку, він, як античний герой, рятує вітчизну від Дракона. Архетип Дракона (невіддільний від архетипу Героя) актуалізується у свідомості Гамлена в узагальненому образі «ворога Республіки»: це «гідра, що погрожувала пожертви свободу» [3, с. 476], «страшна почвара, яка шматує вітчизну» [3, с. 418], він постає «в різних обличчях» [3, с. 500] і коли одного винищують, «з'являються інші, ще численніші» [3, с. 518]. Одразу приходять на пам'ять образи міфічних багатоголових чудовиськ, у яких замість однієї відрубаної голови виростають три нових. Перемогти такого дракона може лише Герой і лише за допомогою чарівної зброї. Такою необхідною чарівною зброєю проти Дракона-ворога Республіки у свідомості Гамлена стає гільйотина, і він промовляє подумки: «Республіко! Проти стількох ворогів, і таємних, і явних, у тебе тільки один засіб. Свята гільйотино, врятуй вітчизну!» [3, с. 459].

Таким чином, зображуючи в романі «Боги жадають» відому історичну подію, А. Франс осмислює її в модерністському дусі, залучивши всі дискурси про людину. Події Великої французької революції змальовано у творі як дію колективного неусвідомленого в політичній формі, що призвело до активації у психіці людей певних архетипів: Аніми, Рятівника, Героя і Дракона. Ці архетипи лежать в основі побудови образу головного героя і зображення трагічної історії його життя. Свідомість Еваріста Гамлена трансформується, опинившись під владою архетипних ідей, які набувають відповідної до часу і подій форми: архетип Аніми проектується на образ Матері-Вітчизни, Рятівника – на образи лідерів Республіки; Героя – на образ судді Революційного трибуналу; Дракона – на образи ворогів Республіки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / під ред. Р. Т. Гром'яка. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
2. Еврипид. Орест. URL: [http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2\\_5.txt](http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_5.txt) (дата звернення: 07.10.2017).
3. Франс А. Боги жадають. *Твори : в 5 т.* / пер. з фр. Київ : Дніпро, 1977. Т. 4 С. 353–536.
4. Юнг К. Г. Аналитическая психология : теория и практика : Тавистокские лекции / пер. с нем. В. Зеленского. Санкт-Петербург : Издат. дом «Азбука-классика», 2007. 240 с.
5. Юнг К. Г. Аналитическая психология *История зарубежной психологии (30–60-е гг. XX в.). Тексты* / под ред. П. Я. Гальперина, А. Н. Ждан. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1986. С. 142–170.
6. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з фр. А. Репи. Київ : ТОВ «Видавництво КЛІО», 2014. 272 с.
7. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете : Містерія. Міф. Утопія : До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. : монографія. Київ : Вежа, 2002. 280 с.
8. Вжосек В. Історія – Культура – Метафора. Постановня неklasичної історіографії : Про історичне мислення : монографія. / пер. з польськ. В. Сагана, В. Склокіна, С. Серякова ; за ред. А. Киридона, С. Трояна, В. Склокіна. Київ : Ніка-Центр, 2012. 296 с.
9. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : посібник. Київ : «Академвидав», 2003. 392 с.

#### REFERENCES

1. (1997), *Dictionary-Reference Book in Literary Criticism*, in Hromiak, R.T. [*Literaturoznachnyi slovnyk-dovidnyk*, pid red. R.N. Hromiaka], Academia, Kyiv, 752 p. (in Ukrainian).

2. Euripides, *Orestes*, available at: [http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2\\_5.txt](http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_5.txt) (in Russian).
  3. France, A. (1977), "The Gods Are Athirst", trans. from Fr., *Collected works in 5 vols.* Vol. 4 [Bohy zhadaui, per. z fr., Tvory v 5 t. T. 4], Dnipro, Kyiv, pp. 353-536. (in Ukrainian).
  4. Jung, C.G. (2007), *Analytic psychology: theory and practice: Tavistock lectures*, trans. from Germ. [*Analitychekaya psihologiya: teoriya i praktika: tavistokskie lektsyi*, per. z nim.], Azbuka-Classica, Saint-Petersburg, 240 p. (in Russian).
  5. Jung, C.G. (1986), «Analytic psychology», in Galperin, P.Y. (Ed.), *History of foreign psychology* [«Analitychekaya psihologiya», *Istoriya zarubezhnoj psihologii*], Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, Moscow, 344 p. (in Russian).
  6. Nora, P. (2014), *Present, nation, memory*, transl. for Fr. A. Repa [Teperishnie, natsiia, pamiat], Cleo, Kyiv, 272 p. (in Ukrainian).
  7. Shalaginov, B.B. (2002), *Faustus by Goethe: Mystery. Myth. Utopia: to the problem of the spiritual human essence in German literature on the border of 18<sup>th</sup> - 19<sup>th</sup> centuries*, [*Faust Gete: Misteria. Mif. Utopia: do problem sutnosti duhovnoyi byudyny v nimetskii literaturi na mezhi 18-19 st.*], Vezha, Kyiv, 280 p. (in Ukrainian).
  8. Vjosek, V. (2012), *History - Culture - Metaphor: rising of non-classic historiography; about historical mentality*, trans. from Polish [*Istoriya - Kultura - Metafora: postannia neklasychnoi istoriografii; pro istorychne myslennia*, per. z pol.], Nike-Center, Kyiv, 296 p. (in Ukrainian).
- Zborovska, N.V. (2003), *Psychoanalysis and literature criticism* [*Psyhoanaliz ta literaturoznavstvo*], Academvydav, Kyiv, 392 p. (in Ukrainian).

## ДИСКУРС ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В РОМАНІ Й. РОТА «ГРОБІВЕЦЬ КАПУЦИНІВ»

**Анастасія Витрикуш**

Аспірант,

Кафедра світової літератури,

Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),

79000 м. Львів, вул. Університетська, 1,

e-mail: nastuniavneti@gmail.com

UDC: 821.112.2(436)\*06.09(092)Рот

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Проаналізувати рефлексії пережитої письменником історичної події та спосіб її літературного естетизування в його пізньому романі «Гробівець капудинів». **Дослідницька методика.** Застосовано комплексний підхід, що передбачає поєднання культурно-історичного методу, принципів нового історизму, у тому числі біографічного аналізу. **Результати.** Охарактеризовано прикмети зображення Першої світової війни в художньому письмі Й. Рота. Висунуто спроби пояснення причинно-наслідкових зв'язків цих прикмет, інтенції автора. Взято до уваги елементи автобіографічності, а також контекст актуальних подій у період написання роману. **Наукова новизна.** Як відомо, Велика війна – один з основних мотивів творчості Й. Рота, якому, однак, дослідники його спадщини приділили недостатньо уваги, здебільшого розглядаючи цей мотив у контексті падіння Дунайської імперії, втрати батьківщини письменником тощо. На сьогодні тему Великої війни, як і мілітарний дискурс у прозі Й. Рота, не виділено в окреме дослідження, яке б охоплювало літературний образ війни у співвідношенні з реальним історичними тлом. Саме цей аспект досліджується у статті, чим і зумовлена її актуальність та новизна. **Практичне значення.** Матеріал статті

може бути використаний у подальшому дослідженні творчої спадщини Й. Рота, дискурсу Першої світової війни в літературі й назагал австрійського літературного процесу I половини ХХ ст.

**Ключові слова:** Йозеф Рот, Перша світова війна, Гробівець капуцинів, мілітарний дискурс.

#### ABSTRACT

**Anastasiya Vytrykush. Discourse of World War I in Joseph Roth's novel «The Emperor's Tomb».**

**Aim.** The aim of the article is to analyse J. Roth's reflections on the experienced historical event and the type of its literary aesthetization in his late novel «The Emperor's Tomb». **Methods.** This investigation is based on a complex approach, which includes a combination of the culture-historical method and principles of new historicism, including biographical analyze. **Results.** The features of I World War's presentation in Roth's writing manner are described. The attempts to explain the cause-and-effect relations of these features and of the author's intention are developed. The autobiographical elements and the context of actual events in the time of the novel's appearing are considered. **Scientific novelty.** The Great War belongs to the most important motives of J. Roth's work, though the researchers of his prose didn't pay particular attention to it, examining it mostly as a context of Austrian-Hungarian's collapse, loss of the writer's fatherland. The topic of the Great War, the same as military discourse in Roth's prose is not researched separately yet, in combination with correlation to real historical facts – this is been investigated in the article, this determines it's actuality. **Practical meaning.** The material of this article can be used for the further study of J. Roth's work, discourse of World War I in the literature and the Austrian literary process of the first half of 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** Joseph Roth, World War I, The Emperor's Tomb, military discourse.

Наукові дослідження творчості Й. Рота ведуться від середини ХХ ст. і мають багато здобутків. При цьому більшість ротознавців зосереджувалися на проблемах Габсбурзького міфу та світу східного єврейства (Ф. Гакерг, К. Маґріс, Т. Монолатій). Вітчизняні науковці передовсім досліджували проблематику Галичини чи назагал України у прозі Й. Рота (Л. Цибенко, П. Рихло, Г. Петросаняк, Т. Кияк, О. Коцюба, Т. Гаврилів; німецька дослідниця А.-Г. Горбач). Із прози письменника об'єктом літературознавчого аналізу найчастіше стає роман «Марш Радецького»: Г.-Ю.Бенінг, Д. Вундерліх, Г. Шайбле, Л. Базірева. Серед закордонних дослідників, які серед іншого об'єктом наукового зацікавлення обирають «Гробівець капуцинів», можна назвати Г. Нюрнберґера, С. Райнгардта, Г. Штрітматтера, серед українських вчених – Д. Затонського, І. Андрущенко (він, до речі, переклав цей роман на українську мову), Ю. Прохаська. Дискурсу Першої світової війни у творчості Й. Рота торкалися А. Штанґл, А. Волдан.

Перша світова війна – наскрізна тема у творчості видатного австрійського прозаїка Йозефа Рота. Це зумовлено тим, що він особисто брав у ній участь як військовий журналіст. Серед його спадщини найширшого, найяскравішого вияву літературне відображення згаданої історич-



ної події набуває в романах «Марш Радецького» (1932) та «Гробівець капуцинів» (1938), також «Втеча без кінця» (1927) та «Йов» (1930).

Перші два романи з цього переліку мають певні спільні прикмети, на підставі яких деякі дослідники об'єднують їх у дилогію [3, с. 123; 1, с. 10]. Літературознавець Ю. Прохасько, до прикладу, відносить ці два романи до так званого «східного циклу» [5, с. 335] (східний варто розуміти як пов'язаний зі Східною Галичиною, Східною Європою, Сходом Дунайської імперії). Власне, спільні прикмети романів «Марш Радецького» та «Гробівець капуцинів» – це простір, епоха, атмосфера австрійського прикордоння, деякі персонажі. За словами Ю. Прохаська, в романах східного циклу, у тому числі й обидвох зазначених, «достоту ідентичні фігури, груп фігур», при цьому маються на увазі «як фігури думки та мови, так і в розумінні персонажів та постатей» [5, с. 336]. До прикладу, «фігури Каптурака, Самешкіна [також Менделя Зінгера], так само легко переходять із роману в роман, як дезертири, перемитники та прикордонні злочинці з підросійської Волині в підавстрійську Галичину й навпаки» [5, с. 336]. Одначе, спільних рис недостатньо, аби стверджувати про наявність певної жанрової єдності. До того ж сам автор ніколи ці романи не вважав дилогією, циклом тощо.

«Гробівець Капуцинів» (ще перекладають «Крипта капуцинів») – один з останніх романів Й. Рота. Станом на час публікації (1938 рік) автор усвідомлював себе уже письменником, а не журналістом; власне, він пройшов «еволюційний» шлях від публіциста до романіста, шлях від малих фейлетонів, через середні за обсягом репортаж і до великих за розмахом романів. Тоді його письменницький хист остаточно викристалізувався, а світогляд досяг чи не найсильнішого скептицизму щодо існуючого ладу з відтінком меланхолійної туги за Австро-Угорщиною та Габсбургами. Після Першої світової війни минуло достатньо часу, щоб на її події можна було подивитися відсторонено, аналітично, емоційно нейтрально. Інакше кажучи, вона викристалізувалася у свідомості письменника й стала історією. Саме такий погляд на цю особисто пережиту історичну подію ліг в основу згадуваного твору.

В романі йдеться про життєвий шлях молодого Франца Фердинанда фон Тротти, який з проголошенням війни добровільно йде служити офіцером, під час першого ж бою потрапляє в російський полон, опиняється в Сибіру, де перебуває до кінця війни. Тоді повертається додому, до Відня, переживає негативні враження від змін, якого зазнало суспільство, намагаючись в ньому адаптуватися.

Перебіг подій у тексті хронологічно охоплює всю Велику війну<sup>1</sup>. Показано її причини, передумови та передвісники, перипетії докола воєнних дій, життя в полоні і повоєнне австрійське суспільство, що страждає від довготривалих наслідків війни. Примітно, що у творах Й. Рота, які стосуються воєнних дій, бачимо не батальні сцени, а все, окрім них.

Війна у Рота – поняття тривале у часі й локалізоване у просторі, поняття політичне, історичне, але передусім соціальне. Щодо просторового аспекту, то письменник спрямовує свій погляд не лише на Відень, центр імперії, а й на її периферію – віддалену провінцію «Галіція й Лодомерія», що стала полем бою, а також частково на сибірську В'ятку. В такий спосіб демонструється погляд на війну в різних локальних просторах.

Соціальний аспект проявляється в змалюванні широкої палітри колоритних персонажів і того, як їх зачіпає війна. Крім того, всі воєнні події індуктивним чином подані крізь призму особистого життя типового представника австрійської аристократичної молоді того часу, лейтенанта Тротти, в постаті якого, слід зауважити, багато автобіографічних елементів автора. На прикладі головного героя та його оточення, що представляло різні верстви населення та різні народності, варто уявляти картину всього австрійського суспільства на межі Габсбурзької та пост-Габсбурзької епох. З огляду на все перелічене, можна зазначити, що в даному романі велику історичну подію автор подає ґрунтовно, глобально, багатогранно, беручи до уваги різні її аспекти, деталі, тонкощі, причинно-наслідкові зв'язки, демонструючи усю суспільну строкатість, прикметну для Дунайської імперії.

Оповідь в романі має ретроспективний характер: вона ведеться він імені головного героя лейтенанта Тротти. Протагоніст розповідає про свої воєнні й післявоєнні спогади, аж поки наприкінці не прив'язується до позначки теперішнього: «у страхітливі дні «аншлюсу» [8, с. 598] він, зневірений, бажає заглянути до гробівця монахів-капуцинів, щоб вклонитися покійному цісареві Францу Йосифу I. На ретроспективність вказують формулювання наکشталт: «*лише згодом я збагнув, що...*» [6, с. 482], «*ми ще не здогадувалися про це*» [6, с. 483], «*нам здавалося тоді...*» [6, с. 483]. Якщо говорити про хронотоп Першої світової війни, то його літературне відображення виходить за офіційно прийняті рамки

---

<sup>1</sup> Станом на сьогодні, *Велика війна* – загальноприйнятий термін історичної науки, який позначає те саме поняття, що й Перша світова війна. Примітно, що за життя Й. Рота це словосполучення ще не усталилося як термін, він пише його з маленької букви, вживаючи як метафоричний, образний вислів. Напр., у «Подорожі Галичиною» 1924 р.: «das große Schlachtfeld des großen Krieges» – «велике поле бою великої війни».

1914–1918 рр. Хронологічні межі розповіді чітко окреслені: вона охоплює події від весни 1913 р. і до весни 1938 р. Тобто «теперішнє» Тротти співпадає з «теперішнім» читача, адже, як уже згадувалося, роман побачив світ у 1938 р. Таким чином, співставляючи часові проміжки війни оповіді про неї, темпоральне тло в романі можна розділити на три частини: довоєнний час, час війни та повоєнний час.

У довоєнній частині Й. Рот, змальовуючи суспільство напередодні 1914 р., намагається продемонструвати причини та передумови того, що спричинило світову катастрофу. Зокрема, сюди варто віднести спосіб життя суспільства, його «пороки». Одна з причин, яку відразу помітно «на поверхні» тексту, це безбожність. Подекуди вона проступає в атеїстичному дусі, подекуди як недбальство стосовно віри, що перетворилася лише на традицію: «... Ми не відчували її, ту смерть. Не відчували, бо не знали Господа. Єдиним серед нас, хто дотримувався релігійних форм, був граф Хойницький, проте не через власну побожність, а завдяки тому переконанню, що шляхетність зобов'язує його дотримуватися релігійних заповідей» [4, с. 476]. Безбожність, як бачимо, названа причиною «невідчуття» смерті, а зі смертю неодноразово в романі асоціюється війна. Слід розуміти, «ми не відчували наближення війни, бо не знали Господа».

Але цей недолік суспільного життя не єдиний: письменник змальовує широкий спектр негативних явищ у австрійському суспільстві початку ХХ ст. Щодо віденської молоді Й. Рот дослівно говорить про «скептичну легковажність, меланхолійну цікавість, злочинну недбалість, гордовиту пропасність – усі ознаки занепаду» [6, с. 462]. Серед передумов війни згадуються різні загальнолюдські гріхи. Люди вели гулящий спосіб життя, випивали в шинках, відвідували повій, не поважали сімейні цінності тощо. За таке, як можна витлумачити з тексту роману, неодмінно прийде покарання. Війну можна в цьому контексті розглядати як кару. Хто карає людство – Бог, природа, Земля чи інші надлюдські сили – в тексті не зазначено. Згадано лише, що «ті гріхи, що їх мої друзі і я брали на свою голову, аж ніяк не були нашими особистими гріхами, радше неясними, ще непомітними знаками майбутнього нищення» [6, с. 469]. На підставі зацитованих фрагментів можна зрозуміти, що передвісників та попереджень людство не помітило, засторог не усвідомило. Тож настає світова війна. Одначе, цю думку не слід розглядати як моралізаторське повчання – це було б невідповідно до світоглядності Й. Рота. Він радше нейтрально, безпристрасно оповідає вустами головного героя. Ставлення письменника до релігії та церкви кількаразово змінювалося протягом життя, як подають біографічні джерела. Саме

тому наявні в романах біблійно-моралістичні мотиви навряд чи надаються до однозначного розуміння та інтерпретування.

Так чи інакше, згадані «*єрїхи*» всіх людей у поєднанні з «*прийдешинім руйнуванням*» викликають асоціативну паралель з біблійними легендами про Ноїв ковчег та про Содом і Гомору, спільне у них з «Гробівцем капуцинів» – мотив цілковитого знищення людства. Ця ремінісценція підкреслює всесвітні масштаби війни-катастрофи та нашої хвилюючої ідеї, що вона не настала без причин – люди ж самі й винні у її настанні. Причому, коли вона вже розпочалася, годі було щось змінити, вплинути на стихію.

Увагу письменника до наближення неймовірної катастрофи та до її причин варто розглянути в контексті часу написання роману: опублікований він у 1938 р., коли Друга світова війна ще не настала, але розпочалася щойно за рік після того. Її передвісники вже мушили бути помітні: нарощування військових потужностей в Німеччині, ідеологія Гітлерівського режиму, врешті, сумнозвісний аншлюс Австрії. Як відомо, історія має властивість циклічності. Звідси розуміємо, що Й. Рот, імовірно, намагався змалювати Першу світову так, щоб застерегти людство від нової подібної катастрофи, змусивши проаналізувати причини та передвісники попередньої, детально заглибитися у нещодавню історію та винести з неї уроки. Подібні міркування висловлює Т. Гаврилів, вбачаючи у пізніх текстах Рота пересторогу: «... Напередодні Другої світової війни Рот переймається порядком Європи. Що невідворотніше він відчуває безвихідь, відрізняючись цим від більшості своїх сучасників-одномудців, позбавлених такої проникливості, то гарячковіше вибудовує ідеальні конструкції мирного співжиття» [2]. Протиставлення миру війні, або ж «мир замість війни», є наскрізним мотивом у спадщині Й. Рота. Що яскравіше продемонстровано мирне життя, то сильніший виникає ефект спонування відмови від війни, неприхильності до неї.

Окрім змалювання того, що призвело до війни, текст роману сповнений моторошним передчуттям прийдешинього, духом передбачення. Наприклад, головний герой так оповідає про гарнізонне товариство: «Я єдиний серед них уже зауважував ознаки смерті на їх безневинних, ба навіть веселих обличчях. Вони ніби перебували в ейфорії, яку так часто вибачаєш смертельно хворим, ейфорії, що провіщала смерть» [6, с. 488]. Трохи згодом, застаючи товаришів за святкуванням майбутньої перемоги у війні, яка ще реально не розпочалася, Тротта мовить: «Годі в мені бриніло пророче відчуття, відчуття того, що ці мої товариші ще зможуть витримати офіцерський іспит, але не війну. Занадто розпеченими вросли вони у Відні» [6, с. 499]. У даному випадку, щоправда, передбачення не безпідставні, вони логічно виникають на основі аналізу опи-

саного товариства. Інші пасажі часто передають лише пророчий дух, тобто те, про що навряд чи можливо було логічним чином здогадатися наперед.

Прикладом передчуття без логічних підстав, тобто пророцтва, постає змалювання одного з містечок Східної Галичини: «Про Злотогород<sup>2</sup> ми розмовляли, кваплячись, так довго і завзято, що мене пройняв страх, щоб те містечко не зникло, і як би друзі не подумали, що Злотогород нереальний, ніби насправду його немає і я лише наплів язиком» [6, с. 479]. Тривожне передчуття справдилося – з тексту дізнаємося про сумну долю населеного пункту: «Того містечка більше немає... Війна змела Злотогород з лица Землі. Колись це було містечко, містечко невелике, проте однаково містечко. Тепер на його місці витягнулися широкі луки. Влітку там цвіте конюшина, у високій траві сюрчать коники, дощові хробаки виростають тут товсті й довжелезні, і, набачивши їх, жайворонки спускаються вниз, аби ними поласувати» [6, с. 469]. На перший погляд ідилічно-пасторальне змалювання природи лише зі згадкою, що тут колись було місто, різко контрастує з тим, що демонструє підтекст: особливих розмірів тутешні дощові черв'яки досягають тому, що мають вдосталь їжі. Це значить, що під рівнем землі опинилися не лише місто, а незліченна кількість трупів – жертв війни.

Мотив пророцтва масштабного лиха, що наближається, набуває інакшого трактування, якщо зважити на факт ретроспективності оповіді, «розповіді про спогоди». Говорячи про передвісників війни, герой роману, як і сам Й. Рот, точно знає, що потім вона таки настала, знає про її жахливі довготривалі наслідки. Створюється враження, що Тротта, аналізуючи своє життя періоду війни, життя свого покоління, намагається знайти відповіді на питання: «чого ми не помітили?» «як ми могли передбачити війну та, можливо, запобігти їй?». Це пояснює значну кількість пророчих зауваг та пересторог, а також їх наростання з наближенням до бойових дій. Можна знайти багато підтверджень цьому в романі. До прикладу, Тротта почуває «*тохмуру могутність прийдешнього*» [6, с. 500] по дорозі до свого батальйону, що розташований десь в полях і відступає під натиском ворога. Перед тим, прощаючись із

---

<sup>2</sup> У перекладі роману «Гробівець капуцинів» Ігоря Андрущенка Ротівський топонім *Zlotograd* еквівалентний Золочеві. З таким перекладом я не погоджуюся, тому в цитатах Золочів замінено на Злотогород. Річ у тім, що частково Й. Рот подає реальні топоніми, але здебільшого для нього характерні фіктивні топоніми, які він використовує задля створення колориту Східної Галичини і не тільки. Передати *Zlotograd* як Золочів означає видати вигаданий населений пункт за реальний, що спричинить недоречні асоціації.

найближчими друзями, він каже слова із символічно-пророчим відтінком: «Це буде велика довга війна, і не знати хто з нас трьох повернеться додому» [6, с. 489]. Врешті, вона розпочалася.

В образі Першої світової війни в романі складно з'ясувати, що є її початком, точніше, неможливо однозначно визначити, яку з кількох подій слід вважати за початок. Приводом до війни стало вбивство австро-угорського спадкоємця перестолу Франца Фердинанда – про цю подію Рот згадує прямо в тексті роману не, натомість згадує, що ім'я головного героя – Франц Фердинанд фон Тротта, який названий на честь ерцгерцога («архикнязя») [3, с. 458] і цим певним чином пов'язаний з долею королівської родини й назагал імперії; ймовірно, цим фактом Й. Рот натякає на фатальну зумовленість долі головного героя, що опинився серед буремних стихій світової історії.

Повернімося до початку війни. Офіційним днем її проголошення слід вважати маніфест цісаря Франца Йосифа I «До мого народу» («*An meine Völker!*») [6, с. 487]), день, коли його розклеїли по всіх містах і селищах. Історично ця подія відбулася майже за місяць після вбивства у Сараєво. Більш деталізовано, з колоритним змалюванням галицьких етносів оприлюднення маніфесту демонструє «Марш Радецького», тоді як «Гробівець капуцинів» лише згадує про нього. Однак, війна в класичному розумінні приходить не відразу з проголошенням – а тому її початком можна вважати настання власне бойових дій, зіткнення протагоніста з полем бою.

Між усіма цими почерговими етапами настання війни (атентат – маніфест – початок боїв) відбуваються зміни в характерах людей, їх поведінці, зміни в суспільному житті. Яскравим прикладом може слугувати шинок Ядловкера та його завсідники після проголошення маніфесту: замість звичної метушні «...сьогодні в шинку панувала тиша. Годі й казати, тиша якась незвична...» [6, с. 490]. Тут слід додати, що шинок розташований у галицькому містечку якраз неподалік кордону, відтепер ворожого; до того ж, поруч дислокується австрійський гарнізон. А отже, війна прийде сюди скоріше, ніж куди-інде – «завтра-післязавтра сюди можуть наскочити росіяни» [6, с. 490]. Різко змінюються «правила життя», а з ними й мислення та погляди жителів містечка. Один з прикладів – «Каптурак, найзапопадливіший і найревніший з агентів», який займався переправлянням через кордон нелегальних мігрантів, «сьогодні сидів мовчи в кутку на лавці, маленький, менший, аніж звичайно, і через те вдвічі непомітніший, немов власна мовчазна тінь. Лише позавчора він переправляв через кордон валку дезертирів <нелегальних мігрантів>...», а нині на всіх стінах висить цісарський маніфест, почалася війна, навіть всесильна корабельна агентура тепер безвладна...» [6, с. 490]. На змально-

ваному прикладі Каптурака та інших персонажів показано могутність та значення світової війни – вищої сили, незбагненної для людей, що змушує їх почуватися мурашками, які на даному етапі вже не здатні вплинути на історичну стихію: «Потужний грім світової історії змусив замовкнути малого заклопотаного Каптурака, а її раптова блискавка обернула його на тінь. Тихо й нерушно сиділи дезертири...» [6, с. 490]. З прикметним для Й. Рота духом пророцтва змальовано також зміни в постаті шинкаря: «Ядловкер і сам сидів за стійкою ніби провісник лиха, не так вісуючи лихо, як несучи його в собі» [6, с. 490]. Нещодавно «він вражав своєю врочистістю, а завдяки сріблястій бороді скидався на якогось бургомистра... а тепер був схожий на людину, що мала пустити в непам'ять усе своє минуле; здавалося, перед нами жертва історії» [6, с. 491]. Варто також звернути увагу на принагідно згадану постать «товстої білявої касирки», яку «історія немов... звільнила з роботи» [6, с. 491]. Згідно з цими пасажами, війну можемо трактувати як виток історії, представлений з підкресленою масштабністю і всеохопністю, що протиставляються порівняно «дрібним» і малозначущим окремим людям. Зрозуміла річ, що люди змінюються. Назагал ці зміни автор окреслює тезою про те, що все особисте раптом стало суспільним. Відбулася різка «переоцінка цінностей», перевстановлення життєвих пріоритетів, що, як наслідок, має помітне вираження у поведінці персонажів.

До невпізнання змінюються люди, яких ще не розпочата війна не просто зачепила, а змусила вдягнути військовий однострій. До прикладу, давній знайомий оповідача, Штельмахер, який з проголошенням маніфесту носить уніформу, заговорив уже «не тим звучним, глибоким голосом, який я <Тротта> знав багато років, та й жарт його здався силуваним» [6, с. 503]. Власне, він зауважує однострій на оповідачеві і реагує з повагою: «А вигляд у тебе нівроку!.. Не пізнав тебе! У цивільному ти геть нагадуєш якогось м'якодуха» [6, с. 503]. У цих словах, на протигагу респектові до уніформи, асоційованої з мужністю, відчутно певну тінь зневаги до цивільних осіб, тобто тих, хто з початком війни цю уніформу не вдягнули. Даний приклад демонструє свіжу зміну в суспільстві, яку помітив Й. Рот: розшарування на військових та цивільних. Обидві ці категорії існували й досі, але з моменту настання воєнного стану набули нового значення: військових стало значно більше, ніж досі, їх поважали не за їхню діяльність, а фактично – лише за вдягнутий однострій.

Зміни в австрійському соціумі, в характерах людей та їхньому ставленні до оточуючих часто-густо були типовими, спричинювали певні соціальні рухи, певну «моду», наприклад, моду на одруження. Молоді свіжоспечені військовики одружувалися поспіхом, без «усіляких обтя-

жливих церемоніальних обов'язків» [6, с. 506], та й не сильно добираючи собі пару. «Кожен мав дівчину, яка мала стати його дружиною, навіть якщо це була не рівня, а якась випадкова знайома» [6, с. 496]. Шлюбна лихоманка викликала конвеєр вінчань: «священники у ті дні працювали так швидко, як пекарі, зброярі, дирекції залізниць, фабриканти, які виготовляли картузи, і шевці, які шили однострої» [6, с. 503]. Побравшись, вирушали «з обіймів просто до війська; від кохання до загибелі» [6, с. 496]. Головний герой, ще поки перебуваючи у Відні, теж вирішує наспіх одружитися – завтра, бо післязавтра вирушає шукати свій підрозділ. Варто згадати, що у зображенні Й. Рота покоління оповідача не сприймало одруження як щось позитивне, а як тягар й пережиток давнини, до якого не варто вдаватися [6, с. 496]. Тоді стає незрозумілою причина шлюбної лихоманки серед військових новобранців. Її, аналізуючи глибше, слід шукати в сприйнятті війни тотожно ймовірній смерті: потрібна не дружина як супутниця у житті, а треба, щоб хтось чекав повернення із війни; на випадок неповернення потрібно встигнути на цій Землі бодай формально створити сім'ю. З тієї ж причини молоді юнаки масово писали заповіти [6, с. 497].

Як уже згадувалося, в романі можна натрапити на метафоричне порівняння війни з катастрофою, великим руйнуванням, також із «*великою хворобою*» [6, с. 492]. Але найчастіше війну співвіднесено зі смертю, яка є лейтмотивом. Вона, смерть, іноді набуває персоніфікованого вигляду – старця з кістлявими руками (в мові оригіналу, німецькій, смерть чоловічого роду). П'ять разів знаходимо практично дослівне повторення: «*Над келихами, які ми завзято перехилили, вже схрестила свої руки невидима смерть*» [6, с. 476], та й «*не лише над келихами..., а й над нічними ліжками, на яких ми спали з жінками*» [6, с. 497]. Однак, в «*покоління, приреченого на війну вже з народження*» [6, с. 496], було особливе ставлення до смерті. Наприклад, один із такого покоління, Тротта у роздумах доходить до висновку, що «*навіть безглузда смерть краща за безглузде життя*. – Він згадує: *Смерті я боявся. Ясна річ. Мені не хотілося вмирати. Я лише хотів сам переконатися, що можу вмерти*» [6, с. 488]. Впасти на війні йому, однак, не судилося, натомість – разом з двома друзями стати військовополоненим. Потрапивши до полону, його товариш каже: «*Для нас війна закінчилася... Нас чекає життя, а не смерть*» [6, с. 518]. Тут вкотре війна, безпосередні бойові дії, тлумачиться безпосередньо як смерть.

Попри те, що війна асоціюється зі смертю самих бойовищ, «*жахів війни*» [6, с. 515] Й. Рот не описує. Це пов'язано, ймовірно, з його анти-мілітарним, гуманним світоглядом, або ж з відсутністю у письменника особистого досвіду участі в боях. Іншими словами, можна припустити,



що письменник не змальовував того, чого не бачив. Фактом є те, що з 1916 р. Рот служив військовим журналістом, був на Східному фронті на теренах Галичини. При цьому достеменно не відомо, чи брав він участь або чи був свідком серйозних бойових дій [4, с. 48]. Врешті, в романі вони застаються «поза кадром». Доречними прикладами цього можуть бути наступні цитати: йдучи безпосередньо воювати, лейтенант Тротта «мав, правлячи за якогось самотнього блудягу, пристати до полку, який тікав і сам не знав, де йому приткнутися» [5, с. 514]. Далі констатується характерна для фронту прикмета: «залізничні колії були зруйновані» [6, с. 515]. За ними йде опис найкрасивішої, найбільш натуралістичної сцени зі всього роману: «Назустріч нам <...> рухались юрби поранених, пішки або на селянських возах». Вони «лежали на ношах..., тому що їм відірвало ступню або ногу». Поруч «солдати <...> дибали поодиноці хиткою ходюю, з легкими ранами, які безнастанно кривавилися, просякаючи кров'ю білосніжні пов'язки» [6, с. 515]. Найстрашніше головний герой бачить, ще навіть не потрапивши на лінію фронту.

Наведені описи стосуються битви під Красне-Бузьком – однієї з дуже небагатьох прив'язок до конкретних історичних подій (інші – маніфест цесаря та давно минула битва під Сольферіно, яка до Першої світової війни прямого стосунку не має). Чудернацьким чином подається топонім: сьогодні Красне – населений пункт Кам'яно-Бузького району Львівської області, тобто це два різні населені пункти, які Й. Рот подає як один. Слід вважати, що ця битва – одна з серії програшних для австрійської сторони сутичок початкового періоду військової кампанії. Багато подібних локальних боїв об'єднано під назвою «Галицька битва» [7, с. 22–23]. Ось як про цей бій пише дослідник творчості Й. Рота Гельмут Нюрнбергер: «У відкритому полі бою австрійське військо кинулося супроти російського, та після навсуціль кривавих боїв зазнало повної поразки» [7, с. 46].

Під час цієї битви троє персонажів роману, так і не повоювавши, потрапляють до російського полону, опиняються в Сибіру, де й перебувають до 1918 р. Полон – ще один із аспектів війни, який змальовано у цілком «цивільному дусі». Про війну доводиться згадати аж після повернення додому, через її разючі наслідки.

По-перше, багато жертв становили поранені й ті, що не повернулися; зросла кількість вдів, сиріт, душевно хворих. Це очевидні й безпосередні наслідки. По-друге, за чотири роки кардинально змінилося саме суспільство. Ці зміни особливо різко сприймали ті, хто саме повернувся з фронту, маючи в пам'яті одні правила життя, а застаючи тепер зовсім інші, до яких треба пристосовуватися. Адаптація вдається далеко не всім. Так виникає сумнозвісне «втрачене покоління», яке такі відомі автори, як

Еріх Марія Ремарк, Річард Олдінгтон, Романе Ролан, Георг Тракль, Ернест Геммінгвей та інші. Й. Рот, який сам до цього покоління належав, вкладає в уста головного героя такі роздуми: «<...> лише згодом, по великій війні, що її називають світовою, називають, як на мене, з цілковитим правом і не тому, що воював цілий світ, а тому, що через неї ми всі втратили світ, наш світ <...>» [6, с. 481–482]. У цих словах проступає ще один з основних мотивів творчості Й. Рота – мотив падіння Австро-Угорської монархії, яке означало для нього втрату батьківщини. У цьому вимірі і в цей час герой Тротта нагадує долю творця-письменника.

Зміна епох, власне, і є головним, що змінилося за 4 роки у суспільстві: хто вирушав на фронт у Габсбурзьку епоху, повернувся вже у не-Габсбурзьку, точніше, у пост-Габсбурзьку. Багато людей з професією військового стали непотрібними; якщо вони перед війною не мали якоїсь професії, то адаптуватися в новому устрої було вкрай важко. Скасували шляхетський стан, тож учорашня знань часто опинялася без засобів до існування, втративши землю, маєтності. До таких належить і Франц Фердинанд Тротта вже без баронського титулу: щоб мати засобу для існування, він із матір'ю здають частину кімнат в оренду. Неприємним фактом виявляється те, що є люди, які, вибудувавши власну справу завдяки війні, розбагатіли, – фактично, розбагатіли на чужих смертях. Це, наприклад, тесть Тротти, власник фабрики картузів.

Ще один важливий відгомін війни – розвиток феміністичного руху. Це й не дивно, що через відсутність чоловіків, які пішли воювати, змінилася соціальна роль жінки, її обов'язки, але разом і її можливості для самореалізації. Цей рух Й. Рот подає в негативному контексті на прикладі дружини Тротти, Елізабет. Спершу, по приїзді чоловіка, вона приділяє значно більше уваги спілкуванню з подругою, навіть на побачення приходять вони обидві. Вона веде бізнес разом з батьком, пропонуючи власні ідеї. З огляду на таку дивно проявлену самодостатність дружини, Тротта почуває себе поруч із нею зайвим і таким, що значно менше досяг у житті. Апогеєм духовного занепаду стає вчинок Елізабет: вона кидає сім'ю, чоловіка й маленького сина, заради цікавого життя, пригод, творчої реалізації.

Завершення роману – суцільний розпач та безвихідь Франца Фердинанда Тротти, типового представника свого покоління, свого суспільства, долю якого покалічила стихія Першої світової війни.

Як підсумок, можна виокремити наступне:

– описані в романі «Гробівець капуцинів» події, а також образ головного героя Тротти мають багато автобіографічних прикмет, які зумовлені тим, що Й. Рот став свідком і, ймовірно, учасником бойових

дій (військовий журналіст на Східному фронті у Галичині; безпосередню участь в боях підтвердити або спростувати неможливо);

– до реальних історичних подій оповідь роману прив'язується лише двічі (маніфест цесаря «До моїх народів» та битва під Красне-Бузьком);

– у романі Першу світову війну зображено багатогранно, як комплексне явище, детально описано й проаналізовано передвісники та суспільні причини, що призвели до війни, а також її наслідки; на проти-вагу до цього, в дуже незначній мірі показано перебіг війни;

– серед передвісників війни названо недоладний спосіб життя австрійського соціуму, різні його «гріхи», зокрема «безбожність»;

– роман не містить жахливих і кривавих сцен боїв, руїн будівель тощо – це зостається «поза кадром»; натомість роман змальовує зміни в людині та у суспільстві (розшарування на військових та цивільних, шлюбна лихоманка, «переоцінка цінностей»);

– війна як явище ототожнюється зі смертю, подекуди смерть персо-ніфікується; є порівняння війни з «великою хворобою» та «всесвітнім знищенням»; антимілітаристськи налаштований Й. Рот не знаходить у війні нічого позитивного;

– на образ Великої війни наклало відбиток те, що автор писав свій твір через 14 років після її завершення, коли викристалізував свої спо-гади щодо подій, пережитих замолоду, змінив до них ставлення, набув скептицизму щодо існуючого ладу та меланхолійної туги за Австро-Угорщиною й Габсбургами;

– рік написання роману та спосіб відображення Першої світової війни в ньому варто розглядати як пересторогу суспільству напередодні Другої світової, яка настане вже через рік, і передвісники якої вже могли бути помітні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бедрик Ю. Отже, Йозеф Рот... *Рот Й. Білі міста : Вибране* / пер. та упоряд. І. Андрущенко. Київ : Смолоскип, 1998. С. 5–10.
2. Гаврилів Т. Йозеф Рот, репортаж. URL: <https://zbruc.eu/node/34806> (дата звернення: 11.01.2018).
3. Kujak T., Kotsyuba O. Linguokulturelle Besonderheiten des Werkes von Joseph Roth. Kyiv ; Drohobytsch, 2012. 216 S.
4. Nümberger H. Joseph Roth. Hamburg : Rowolt, 1990. 158 S.
5. Прохасько Ю. Сяйво і сутінки Сходу. *Йозеф Рот. Йов. Фальшива вага*. Київ : Критика, 2010. С. 335–351.
6. Рот Й. Гробівець капудинів. *Мари Радецького та інші романи*. Київ : А–БА–БА–ГА–ЛА–МА–ГА, 2014. С. 455–583.
7. Турченко Ф. Г. Україна в Першій світовій війні. *Новітня історія України*. Київ : Генеза, 2004. С. 3–38.
8. Затонський Д. Гімн чи реквієм? *Йозеф Рот. Мари Радецького: роман* / пер. з нім. Є. Горевої. Київ : Юніверс, 2000. С. 5–10.

#### REFERENCES

1. Bedryk, Y. (1998), "So, Joseph Roth...", *Roth, J., The White Houses* ["Otzhe, Yozef Rot..."], Rot, J., Bili mista], Smoloskyr, Kyiv, pp. 5-10. (in Ukrainian).

2. Havryliv, T. "Joseph Roth, the reporter" ["Jozef Rot, reporter"], *Zbruch*, available at: <https://zbruc.eu/node/34806> (in Ukrainian).
3. Kyiak, T., Kotsiuba, O. (2012), *Linguocultural features of Joseph Roth's works [Linguokulturelle Besonderheiten von Josef Roths Werke]*, Kyiv and Drohobych, 216 p. (in German).
4. Nümberger, H. (1990), *Joseph Roth [Joseph Roth]*, Rowolt, Hamburg, 158 p. (in German).
5. Prochasko, Y. (2010), "Shine and twilight of the East", [*Siaivo i sotsse Shodu*], Krytyka, Kyiv, pp. 5-10. (in Ukrainian).
6. Roth, J. (2014), "The Emperor's Tomb", *Roth, J., Radetzky-marsh and other novels* ["Hrobivets kaputsyniv", Roth, J., Marsh Radetskoho ta inshi romany], A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, Kyiv, pp. 455-583. (in Ukrainian).
7. Turchenko, F. (2004), "Ukraine in World War I", *The Modern History of Ukraine* ["Ukraina v Pershii svitovii viini", Novitnia istoriia Ukrainy], Genesa, Kyiv, pp. 3-38. (in Ukrainian).
8. Zatonyskyi, D. (2000), "Hymn or requiem?", *Roth, J., Radezky-marsh: novel* [Hymn chy rekviiem?, Roth, J., Marsh Radetskoho: roman], Yunivers, Kyiv, pp. 5-10. (in Ukrainian).

## ОБРАЗ БАТЬКІВЩИНИ В ЕСЕЇ ГЕРТИ МЮЛЛЕР «БАТЬКІВЩИНА, АБО ОМАНЛИВІСТЬ РЕЧЕЙ»

**Наталія Воробей**

Аспірант,  
Кафедра світової літератури,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: nataliavorobey@gmail.com

UDC: 821.112.2-32.09"20"

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Метою даної статті є аналіз поняття «батьківщина», де за основу взято есе німецькомовної письменниці румунського походження, лауреатки Нобелівської премії з літератури 2009 року Герти Мюллер «Heimat oder Der Betrug der Dinge» («Батьківщина, або Оманливість речей») 1997 р. **Дослідницька методика.** Для дослідження використаний системний підхід із застосуванням біографічного, соціологічного методів і так званих Cultural Studies. На основі біографічного методу було встановлено тісний зв'язок творчості письменниці з її власним життєвим досвідом. На основі соціологічного методу було виокремлено основну тематику есею, а саме протиставлення меншина / корінне населення, мала / велика / історична батьківщина, зображення соціально-політичних проблем (життя в умовах диктатури, вплив та наслідки політики націонал-соціалізму та ін.). «Cultural Studies» висвітлюють проблематику етнічної приналежності, ідентичності, відношення так званої «популярної» корінної культури та культури меншини як штучного / чужого утворення на території іншої держави. **Результати.** У статті представлено аналіз поняття «батьківщина» у трьох різних перспективах – мала, велика, історична батьківщина, та пов'язані з ними питання ідентичності та культурної приналежності. Досліджено проблематичне відношення Герти Мюллер до поняття «батьківщина»: представлено детальний аналіз основних художніх образів батьківщини, які створюються на папері, що пов'язано з особистим досвідом письменниці. **Наукова новизна.** Стаття присвячена проблематиці поняття «батьківщина», яке в останні роки стало предметом активних досліджень в європейському просторі, а в Україні недостатньо вивчається в науково-культурній перспективі. Окрім того,

аналіз здійснено з нетрадиційної точки зору, тобто з орієнтацією на актуальні трагічні події світового масштабу (загрозливе повернення війн, диктатури, вимушені міграції різних національностей і т. п.), на тлі яких поняття «батьківщина» втрачає своє автентичне значення та сакральну цінність. Втрата/пошуки ідентичності, питання етнічної/культурної приналежності, почуття бездомності, страху, незахищеності, чужості/відчуження супроводжують сьогодні це поняття. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для подальшого вивчення означеної проблематики, при написанні курсових та дипломних робіт літературознавчого спрямування.

**Ключові слова:** батьківщина, ідентичність, художній образ, Герта Мюллер.

## ABSTRACT

**Natalia Vorobei. *Homeland image in Herta Müller's essay «Homeland or The Deception of Things».***

**Aim.** The article deals with the analysis of the term «homeland» that is based on Herta Müller's essay, German authoress who originates from Romania, Nobel prizewinner in Literature 2009 «Homeland or The Deception of Things» (1997). **Methods.** In the article there has been applied the system approach by using the biographical, sociological and Cultural Studies methods. On the basis of the biographical method there has been investigated a close connection Herta Müller's works with her own life experience. On the basis of the sociological method there have been distinguished the main themes of the essay, namely the opposition minority/native population, small/big/historical homeland, the representation of socio-political problems (life under dictatorship conditions, influence and consequences of the national socialist politics et al.). Cultural Studies elucidate the problematic of ethnic belonging, identity, the relation of so-called «popular» native culture and strange culture of the minority. **Results.** There has been represented the analysis of the term «homeland» from three different perspectives – small, big, historical homeland and issues of identity and cultural belonging related to them. There has been investigated Herta Müller's problematic relation to the term «homeland». The article presents a detailed analysis of main homeland images that were created by Müller on the paper, what is linked up with the authoress's personal experience. **Scientific novelty.** The article is dedicated to the problematic nature of the term «homeland», which has recently become the subject of active investigations in European space, and which has not been given proper attention from the scientific and cultural point of view in Ukraine. Besides that «homeland» is analysed from the non-traditional point of view. Because of the actual tragic events world's scale, namely threatening return to wars, dictatorships, enforced migrations of different nationalities and so on the term is losing its authentic meaning and sacral value. Loss/search of identity, questions of ethnic/cultural belonging, feelings of homelessness, fear, exposure, strangeness/estrangement etc. follow homeland nowadays. **The practical significance.** The article may serve for the further investigation and analysis of the actual problematic nature of the term «homeland». The results of the research can be used for writing scientific articles, course projects and qualification papers in the first place in literary criticism, but also in other subjects.

**Key words:** homeland, identity, artistic image, Herta Müller.

Поняття «батьківщина» у наш час є досить багатозначним, суперечливими та складним. Для когось воно світле, романтичне, асоціюється із батьківським домом, сім'єю, затишком, захищеністю. Проте політичне зловживання та нищення цього поняття не знає меж. До цього додаємо процеси глобалізації, міграції, мобільності, внаслідок яких, як зазначають німецькі дослідники Ульріх Гемель та Юрген Манеманн,

під знаком питання опинилася доцільність вживання поняття «батьківщина». З іншого боку, як зазначають учені, ці явища лише підсилюють потребу в збереженні батьківщини [див. про це: 6, с. 9]. Сама Герта Мюллер стверджує: «Почуття приналежності хоча б до чогось чи до когось потребує кожен – нехай це будуть друзі, чи якийсь певне місце» [1]<sup>1</sup>. Приналежність, ідентичність є тими невід’ємними елементами людського життя, які дозволяють нам впевнитись у тому, що ми є частиною чогось, а отже, позбавляють людину найпотужніших страхів: незахищеності, ізольованості, самотності.

Письменниця походить з багатонаціонального історичного краю Румунії – Банат. Німецька частина населення, так звані банатські шваби, переселилися сюди ще у 18 ст. З 1940 р. регіон перебував під безпосереднім впливом гітлерівської Німеччини, а після Другої світової війни – комуністичної Румунії. Приземлена свідомість, замкнутість у межах общини, 300-річна закоренілість у незмінних звичаях та обрядах, алкоголізм, знецінення інституту сім’ї – усе це спричинило в авторки ще з дитинства відчуття тотальної відчуженості. Пізніше, коли вона дізнається про жахливу долю земляків під час Другої світової війни і табування нацистського минулого в общині, що гостро критикується у її ранніх творах, то стане аутсайдером та «Nestbeschmutzerin» («забруднювачкою гнізда») на своїй малій батьківщині. Згодом належність Мюллер до меншини та її критичне ставлення до панівної державної ідеології в Румунії лише підсилило позицію аутайдера. У 1987 р. під гнітом диктатури Чаушеску письменниця покинула країну й виїхала до Німеччини, де живе і працює до сьогодні.

Життєвий досвід Мюллер є прикладом типового у наш час (час міграції, біженців) стану особистості, як втрата / пошуки ідентичності. Вона є представником меншини, яка є, так би мовити, штучним утворенням, адже знаходиться на території іншої / чужої країни (а це вже саме по собі ускладнює питання ідентичності). Травма, заподіяна як малою батьківщиною, німецькомовною менщиною, так і великою, Румунією, змушує її опинитися на роздоріжжі, зависнути у просторі без чітко окресленої ідентичності. Еміграція в Німеччину ситуації не покращила, бок в умовах диктатури Чаушеску в авторки розвинувся так званий «fremder Blick» («чужий погляд»), якого вона не змогла позбутися, навіть «вирвавшись» на історичну батьківщину [див.: 3]. Проте кожна людина, як істота соціальна, потребує певної основи, яку ми називаємо батьківщиною. Тому Мюллер щораз конструює її на

---

<sup>1</sup> Тут і далі – переклад мій. (Н. В.).

папері, адже справжню не змогла прийняти. Вона витягує з пам'яті спогади: певні деталі, речі, слова, події, щоб зачепитися за що-небудь. Їй це необхідно, аби упевнитися в тому, що вона існує, що вона особистість, що вона належить до чогось, що все-таки десь у світі є її особистий простір.

Проблематичне відношення до поняття «батьківщина» у Мюллер, як зазначає Габріель Іцтуета, простежується у її частково суперечливих висловлюваннях [див.: 7]. З одного боку, письменниця ніби приймає той факт, що батьківщина є невід'ємною частинкою життя кожної людини, хоча і сприймає її як певний тягар, зазначаючи в одному з інтерв'ю: «Батьківщина – це те, від чого не можна звільнитися, і те, чого не можна витримати» [7]; а у книзі «Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel» («Все ще той самий сніг і все ще той самий дядько», 2011) називає батьківщину «фантомними болями у спогадах» та «іраціональною тугою» [7]. З іншого боку, Мюллер категорично відхрещується від батьківщини як життєво необхідної основи, фундаменту, опори кожної особистості, врешті ідентифікатора, стверджуючи, що їй вона не потрібна, що «почуватися як удома» їй цілком вистачає. Рюдігер Гьорнер має рацію, коли зазначає, що той, хто говорить про батьківщину, бере на себе надскладне завдання, адже йдеться безпосередньо про особистий досвід; окрім того, він має справу з поняттям до невідомості ідеологізованим [5, с. 9].

Різні образи батьківщини у Мюллер виникають під впливом її власних спогадів. Письменниця ніби морально та психологічно існує в минулому, а фізично – в теперішньому. Звідси обидва виміри викривлюються, утворюючи певний стан невагомості, невизначеності, дезорієнтації, в якому перебуває авторка.

Перший образ батьківщини – це п'яна батьківщина. Вперше маленька Герта почула слово «батьківщина», як зазначає в есеї «Батьківщина або Оманливість речей», на весіллі в маленькому селі на угорсько-сербському кордоні. П'ятсот осіб їли, пили, танцювали, співали аж до рання. «Після опівночі сп'яніли не лише чоловіки, а й їхні пісні» [8, с. 213]. І саме у цих п'яних піснях відкривається для письменниці слово «батьківщина»: «До моєї батьківщини, туди мене тягне знову / Це все ще стара батьківщина» [8, с. 213–214]. Маленька дівчинка не розуміла, чому чоловіки співають з такою тугою про батьківщину, адже вони і так удома. Лише пізніше, ставши дорослішою, вона усвідомила, що це була туга не за іншим місцем, а за іншим часом – спогад про війну: «Чоловіки, які тоді з моїм батьком були в СС, звалися у шістдесятих роках все ще „gute Kameraden“ [„хорошими товаришами“]. Націонал-соціалізм був частиною „молодості“, який

кожному тверезому наказував мовчати, а кожному п'яному розв'язував язик» [8, с. 214]. Культурна пам'ять, як зазначає Ян Ассман, має свої «точки фіксації», але горизонт її не змінюється з часом. Цими точками фіксації постають вирішальні й доленосні події в минулому, пам'ять про які підтримується за посередництвом культурних форм (у нашому випадку – пісень) й інституціональних типів комунікації (тут – весілля), які Ассман пропонує називати «фігурами пам'яті». Останні утворюють своєрідні «острівці минулого», місця повністю іншої темпоральності тимчасово припиненого часу [2, с. 129]. Збираючись разом, колишні есесівці «переносились» у часи своєї молодості, яку вважають найкращою порою життя людини. І не було надто важливо, якою була ця молодість, хоча вона й пройшла у часи кривавої війни, убивств та смертей. Окрім того, часи націонал-соціалізму для німецькомовної меншини були особливими саме тому, що поєднували її з історичною батьківщиною. Роками пізніше, коли ситуація у німецькомовних селах через диктатуру Чаушеску погіршилася, на Німеччину дивилися як на порятунок та думали вже у двох напрямках, коли вимовляли слово «батьківщина» [8, с. 218].

Другий образ батьківщини – брехлива / ідеологічна вітчизна диктатора – виник під впливом всевладдя Ніколае Чаушеску в Румунії (1965–1989 рр.). «Коли я ходила до школи, – згадує авторка, словом „батьківщина” зловживали інакше, аніж у п'яних піснях. Воно означало „вітчизна” та було пов'язаним зі словами „партія”, „влада”, „прогрес”» [8, с. 215]. Як і будь-який інший диктатор, Чаушеску, сп'янілий від абсолютної влади, використовував батьківщину як своєрідний щит, прикриття, задля досягнення особистих цілей, збагачення та тотального контролю усіх сфер життя населення країни. Зловживання цим поняттям призвело до його викривлення: «„Любов до батьківщини” та „вітчизна” стали огидними словами» [8, с. 215]. Коли Чаушеску перебував безпосередньо в Румунії, в магазинах не продавали алкоголь. Як і чоловіків з села, які тверезими плекали любов до націонал-соціалістичної батьківщини лише у думках, жителів великої батьківщини відсутність алкоголю повинна була робити недієздатними. Щоб вони не змогли насмілитись сказати про те, якою ж насправді була їхня брехлива вітчизна: у ній вечорами вимикали електрику, не було основних продуктів харчування, зубної пасти, аспірину, а зате диктатор мав своїх особистих слуг, кухарів та лікарів [див.: 8, с. 218]. «І це все ще незмінно була „батьківщина”, як для тих з їхніми п'яними піснями, так і для тих з їхніми портфелями і чистими руками» [останніми маються на увазі діячі комуністичної партії Румунії], – прикро констатує факт авторка [8, с. 218].



Третій образ батьківщини – загрозна батьківщина, яку «уособлюють» як мала, так і велика батьківщини Мюллер. Тут вони уподібнюються одна одній, адже обидві несуть загрозу життю. Ще маленькою дівчинкою у рідному селі, проводячи чи не увесь час на самоті, щоб чимось зайняти себе авторка виграла гру. Вона рахувала: кроки, брукування, листки, хмари. «Якщо через сто кроків я не стоятиму біля колодязя, дерева, перед дверима церкви – я помру» [8, с. 215]. Проте вона ніколи не опинялася в потрібному місці через сто кроків – «батьківщина» обманувала її в підрахунку. І оскільки вона хотіла жити, то продовжувала далі рахувати. З того часу дівчинка боялася малої батьківщини, бо не розуміла її [8, с. 215]. Загроза з боку Румунії була реальнішою та більшою. Пережиті жахи диктатури утвердили у вже дорослій Мюллер образ загрозливої батьківщини: «Сліди спецслужби в квартирі, коли я поверталася додому – це було „батьківщиною”». Як і обшуки та допити. Як і навіювання страху, смертельні погрози та втрата робочого місця» [8, с. 218]. Коли 1987 року письменниця переїхала до Німеччини, то наполягала на тому, що покинула Румунію саме через політичні переслідування, а не через «возз’єднання сім’ї», на чому наполягали німецькі службовці у таборі для переселенців та біженців.

Четвертий образ батьківщини – занепадаюча / мертва батьківщина. Мотив смерті наскрізь пронизує не лише есе «Батьківщина або Оманливість речей», а й узагалі проходить червоною ниткою крізь усю творчість письменниці. Фанатичне намагання рідної для Мюллер німецькомовної меншини вберегти власну ідентичність зробило чи не найбільш пріоритетним завданням общини збереження своїх традицій, звичаїв, обрядів. Через надзвичайно високу смертність у селі ритуал поховання набув особливого значення. «Навесні більшість людей помирало від хвороб. Смерть з’являлася раптово і панувала в селі. Вона була непередбачуваною і зголоднілою. Вона вдаряла блискавично, будь-хто міг стати її жертвою. Улітку більшість покінчувала життя самогубством» [8, с. 216]. Смерть через хворобу, непогоду, потяг, електропроводи, самогубства, просто нещасні випадки з будь-яких інших причин були нормою в селі. Тому весільний ритуал, на протигагу похоронному, був явищем грандіозним та скликав одночасно п’ятсот осіб. «Вони <весілля> були святами села проти смерті», – пише авторка [8, с. 213]. Оскільки німецькомовна меншина в Румунії активно берегла власну ідентичність, ізолювавшись від усього чужого та нового, розвитку чи прогресу не спостерігалось узагалі. Натомість 300-річна закостенілість призводила до поступового занепаду. «Інколи я думала, що повітря, ґрунт, рослини і люди в цьому селі мають у собі щось зане-

падаюче. І кілька кілометрів далі, в інших селах, мусить бути інакше. Це – нещастя, народитися саме в цій загниваючій місцевості. Тут, думала я, люди просто старіють і вмирають. Їх обманує власне життя. Вони мусили б лишень спакувати свої речі і поїхати геть <...>. Це повинно було би статися вночі, думала я собі. Натомість вночі вони завжди йдуть спати, щоб на наступний день далі працювати, не розгинаючи спину у цій занепадаючій місцині» [8, с. 216].

П'ятий образ батьківщини відрізняється від інших тим, що він не є абстрактним, а пов'язаний безпосередньо з дійсністю, а саме з природою (рослинами, тваринами), ландшафтом. «Часто я думала, – пише авторка, – там, де смерть так грандіозно вривається в життя, де самого життя так мало, а праця так багато означає, потрібно бути одержимим місцевістю» [8, с. 213]. Село – це практичний світ. Добробут тут залежить від важкої щоденної праці, а людські емоції чи почуття або відходять на другий план, або взагалі не мають значення. Тому в німецькомовній общині річка, ліс та поле були основними ідентифікаторами батьківщини, «утворювали своєрідну сітку, яка обіцяла опору» [8, с. 213]. З іншого боку, земля, з релігійної точки зору (а німецькомовна меншина в Румунії, як ми це знаємо з текстів та висловлювань самої Мюллер, була досить набожною) має особливе значення для ритуалу поховання і водночас є основою всього живого, забезпечуючи селян чи не всім необхідним. Ця батьківщина також ранить. Маленька дівчинка, чийм завданням було щоденне випасання корів у долині, не знає, «як себе витримати», адже долина така велика, а навколо ні душі. Тому вона плаче. Вона куштує різні трави, які смакують загубленістю (адже вона почувається цілковито самотньою), – батьківщина смакує загубленістю. Врешті трава видається їй несправжньою, адже сонце, що панує у долині, світить неймовірно яскраво. І тому вже доросла жінка роками пізніше запитує себе: «Травма, заподіяна яскравим світлом у долині, чи це була „батьківщина“?» [8, с. 215].

Чим більше запитань ставить собі письменниця, тим очевиднішою стає оманливість речей навколо, оманливість місцевості, яку йменують «батьківщиною». Тут ми повертаємося до гри з лічбою, вигаданою маленькою Гертою, де після численних рахунків місцевість ставала загрозливою, адже результат підрахунків кожного разу був іншим. І тоді вона робить висновок: «Незабаром я вже знала, що усі неживі речі вдень прикидаються мертвими, а вночі оживають. Що вони рухаються, коли люди засинають. <...>. Вночі я раптово вмикала світло, але нічого не відбувалося. Це було обманом речей, всього оточення навколо мене. Так як це оточення називали „батьківщиною“ і цього було достатньо, воно ніколи не впускало мене у своє приховане життя» [8, с. 214].

Врешті-решт, так і не зумівши проникнути в сутність оточення, сутність батьківщини, дівчинка вирішує і собі взяти у вжиток слово «батьківщина», виражаючи ним, проте, усе те, що її пригнічує [див.: 8, с. 214].

Шостий образ батьківщини – рідна / чужа батьківщина, яку уособлюють як мала та велика батьківщини, так і історична – Німеччина. Теоретично кожному з них можна було б назвати рідною для Мюллер, адже на малій батьківщині вона народилася та провела своє дитинство, а на великій та історичній прожила чи не усе своє життя. Проте особисто для письменниці ні мала, ні велика батьківщина не є рідними, що стає очевидним із проаналізованого вище. Як, власне, і Німеччина. Чи не вперше відчуття чужості до історичної батьківщини переживає письменниця, коли відмовляється згадувати свою тітку, яка ось уже десять років проживає в Німеччині, як причину еміграції на історичну батьківщину (йдеться про «возз'єднання сім'ї»). Роками не бачачи її в Румунії, письменниця не бажає бачити її і в Німеччині, адже часова дистанція зруйнувала будь-які зв'язки між обома, незважаючи на те, що вони – родина. Натомість авторка наполягає на політичному переслідуванні з боку румунської комуністичної влади і вказує це як причину виїзду з країни, що з великою неохотою приймає службовець табору тимчасового перебування у Нюрнберзі, а в авторки, як наслідок, викликає обурення: «Я повинна була бути за диктатуру і любити свою тітку, щоб одразу стати для службовця табору тимчасового перебування гідною отримання німецького громадянства» [8, с. 219]. Так само Мюллер принципово відмовляється і приносити військове свідоцтво свого батька про приналежність до СС з берлінського архіву як запоруку в'їзду до Німеччини та отримання громадянства, чим викликає запитання у здивованого службовця: «Ви ж все-таки його дитина, чи не так?». «Я його дитина, – не заперечує в думках авторка, – проте його п'яні пісні звучать у вухах ще двадцять років після його смерті» [8, с. 219]. Мюллер дистанціюється не просто від батька, а саме від батька-есесівця, який убивав та гвалтував жінок під час війни. Вона усвідомлює, що, незважаючи на небажання, вона змушена була його любити і прийняти, адже генетично це все таки її батько. Проте батька-есесівця з його минулим вона сприймає виключно у негативному світлі. Батькова приналежність до СС викликала почуття провини та стала для письменниці тягарем, важким хрестом, який вона змушена нести впродовж усього свого життя.

«З часів возз'єднання Німеччини інтелектуали намагаються заново підкорити слово „батьківщина“. Вони обіцяють зробити його доступним, зрозумілим для молодих людей. Останні стають скінхедами чи

неонацистами, що називається – вони сумують за „батьківщиною”. Я так не вважаю і не беру участі у відродженні слова „батьківщина”. Коли я почуваюся як удома, мені не потрібна „батьківщина”. І навіть коли не почуваюся – також не потрібна. Буває, що вранці після пробудження зі сну стіна моєї кімнати здається мені більш чужою, аніж день перед тим вокзал. Ось це – „батьківщина”» [8, с. 219]. Цими словами, в яких яскраво прочитується тотальна зневіра Мюллер у «майбутнє» батьківщини, завершується есе «Батьківщина або Оманливість речей». Чи є такі самовпевнені висловлювання про відсутність потреби у батьківщині лише захисною реакцією, самонавіюванням, самооманою, можемо лише припускати. Нехай письменниця і відрешується від батьківщини, проте на початку есе, згадуючи різні моменти свого життя та ставлячи щораз одне і те ж запитання «А чи це <чи інше> було батьківщиною?», в кінці есе дає таки ствердну відповідь: «Ось це <чи інше> було <чи є> батьківщиною». Таким чином, Мюллер приймає її: таку негативну, насичену смертю та відчуттям страху. Це її даність, так само, як і генетичний батько, якого вона не хотіла б мати. Проте не може цього змінити.

В одному з інтерв'ю Мюллер зазначила, що коли вона не пише, то живе спокійним, розміреним життям. У такі моменти, очевидно, і виривають фрази на кшталт «ця велика батьківщина мені не потрібна, мені достатньо почуватися як удома». Проте кожного разу як тільки, щойно авторка сідає за письмовий стіл, жакливі спогади захоплюють її з новою силою [див.: 1]. Письмо не приносить їй задоволення: Мюллер страждає, коли пише. Проте і далі продовжує літературну діяльність, адже (як зазначає сама) це єдине, що вона все ще вміє і зобов'язана робити, якщо вже нічого іншого не дано [див.: 3]. Творчість допомагає авторці у пошуках самої себе. Письменниці не потрібна географічна батьківщина. Важливим є сам процес пошуку. В есеї Мюллер описує момент з німецькими жабами, яких вона вигадала у своїй першій книзі «Niederungen» («Низовини», 1982). «Німецька жаба», як зазначає Марі Дедікова, символізує характерні риси німецької нації, а саме націонал-соціалістичні тенденції, успадковані звичаї та обряди села і строгий контроль за їхнім дотриманням [див.: 4]. У літературознавчому журналі «Text+Kritik» Мюллер пише: «цілу ніч у селі „кричали” цвіркуни та жаби. Вони замкнули село в ехо однієї коробки» [цит. за: 4]. Отож, коли авторка після поховання дідуся чекала на потяг на залізничному вокзалі, щоб повернутися у місто, то раптом побачила перед собою на підлозі зо двадцять жаб – саме тих, яких письменниця вигадала у своїй першій книзі. «Дідусь звільнив своїх жаб, так як він уже мертвий», – подумала вона одразу [8, с. 217]. Мюллер у той момент видалося, що

все те, що вона вигадала у книзі про жаб, може накрити її, і що вона не зможе цього ні стримати, ані витримати. Тут межа між реальністю та написаним розмивається. Сама письменниця зізнається, що під час творчого процесу в неї усе так заплутується і перемішується, що вона вже не знає, де починається зовнішній предметний світ і де він закінчується [3]. Тому досить влучним ми вважаємо висловлювання сучасного німецького літературознавця Моніки Нінабер, яка охарактеризувала життя письменниці 19–20 ст. Лени Кріст як «Heimatroman» («роман-батьківщина»). Щоправда, твори Кріст характеризуються безмежною любов'ю до вітчизни, а у Мюллер все якраз навпаки. На нашу думку, творчість Мюллер найкраще характеризує висловлювання «життя письменниці як текст про батьківщину», адже воно вдало відзеркалює проблематику пошуку письменницею власної ідентичності.

У прозі Мюллер існують різні образи батьківщини, які можуть бути як абстрактними, так і пов'язаними з реальністю. Вона ці образи постійно персоніфікує: батьківщина може завдавати болю, ранили, обманювати, погрожувати, віддавати накази, і навіть має свій власний запах: «Ця „батьківщина” пахла потом партійного товариша: потом страху <...>, потом люті <...>. Як і її державні службовці, „батьківщина” віддавала накази і потребувала для їхнього виконання маленьких людей, так званих езекутантів» [8, с. 215]. В образі великої батьківщини виступає всюдисущий диктатор, який все бачить і чує та становить загрозу життю. В образі малої батьківщини – з одного боку, батько-есесівець, з іншого, – представник німецькомовної меншини, земляк та сусід Мюллер, якого вона згадує в есеї, співець на весіллях і на похоронах, чоловік та батько, швець, який кожного дня їздив у маленьке місто на роботу з портфелем, вміст якого складали зранку сало, хліб, редиска і молоточки, а ввечері, коли він повертався з роботи, маленькі гвіздки, молоточки, і крадені, завбільшки з руку, шматки шкіри для нелегальної роботи вдома. Оцей чоловік з його численними «обличчями», «чи був він батьківщиною?», – запитує себе Мюллер. А потім констатує прикрий факт – його ніколи морально не пригноблювали ті різноманітні ролі, які він «грав» у суспільстві. Та якби все, що він носив у собі, його зламало, село його б не прийняло. «Оце була „батьківщина”», – пише авторка [8, с. 216–217].

Для Мюллер батьківщина втратила своє автентичне значення: письменниця в есеї усюди бере це слово в лапки. Батьківщина у письменниці різна – географічна, політична (брехлива, ідеологічна вітчизна), п'яна, чужа, мертва та ін. Проте це для Мюллер не метафора. Творячи усі ці образи, авторка намагається знайти саму себе. Тому ту

батьківщину, яку Мюллер все таки потребує, вона сама постійно створює у своїх текстах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ackermann U. Ich glaube, Sprache gibt es nicht: Die Dichterin Herta Müller über Heimat, Diktatur, Dazugehören und den fremden Blick. *DIE WELT*, 2004. – URL: <https://www.welt.de/print-welt/article322421/Ich-glaube-Sprache-gibt-es-nicht.html> (дата звернення: 26.02.2018).
2. Assmann J., Czaplicka J. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. 1995. № 65 : Cultural History/ Cultural Studies. P. 125–133.
3. Беринский Л. Герта Мюллер: взгляд и жизнь. *Дикое поле. Донецкий проект*. 2009. № 14. URL: [http://www.dikoeполе.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=607](http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=607) (дата звернення: 26.02.2018).
4. Dediková M. Raumfigurationen in Herta Müllers Werken *Herztier und Niederungen* : magisterská diplomová práce : Nemecky jazyk a literatura. Bmo : Masarykova univerzita, 2013. 62 s. – URL: [https://is.muni.cz/th/384629/ff\\_m/Raumfigurationen\\_in\\_Herta\\_Mullers\\_Werken\\_Herztier\\_und\\_Niederungen\\_Marie\\_Dedikova.pdf](https://is.muni.cz/th/384629/ff_m/Raumfigurationen_in_Herta_Mullers_Werken_Herztier_und_Niederungen_Marie_Dedikova.pdf) (дата звернення: 26.02.2018).
5. Gömer R. Heimat im Wort : die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. München : Iudicium, 1992. 154 s.
6. Hemel U., Manemann J. Heimat finden – Heimat erfinden. Politisch-philosophische Perspektiven. Paderborn : Wilhelm Fink, 2017. 201 s.
7. Iztueta G. «Phantom Schmerz im Erinnern» bei Herta Müller. Heimat als konstruierter und dekonstruierter Raum. *Literaturkritik.de: rezensionsforum*. 2015. N 10. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=21207&ausgabe=201510](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21207&ausgabe=201510) (дата звернення: 26.02.2018).
8. Müller H. Heimat oder Der Betrug der Dinge : essay. *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* München : Wilhelm Fink, 1997. S. 213–219.

#### REFERENCES

1. Ackermann, U. (2004), “I think, there is no language: Authoress Herta Müller about homeland, dictatorship, belonging and strange look” [“Ich glaube, Sprache gibt es nicht: Die Dichterin Herta Müller über Heimat, Diktatur, Dazugehören und den fremden Blick”], *DIE WELT*, available at: <https://www.welt.de/print-welt/article322421/Ich-glaube-Sprache-gibt-es-nicht.html> (in German).
2. Assmann, J. and Czaplicka, J. (1995), “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, No. 65: Cultural History/ Cultural Studies, Cornell University, New York, p. 125-133. (in English).
3. Berinsky, L. (2009), “Herta Müller: look and life” [“Gerta Myuller: vzglyad i zhizn”], *Dikoe pole. Donetskij proekt*, No. 14, available at: [http://www.dikoeполе.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=607](http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=607) (in Russian).
4. Dediková, M. (2013), *Space figurations in Herta Müller's works The Land of Green Plums and Nadirs*: master's qualification paper in German language and literature [Raumfigurationen in Herta Müllers Werken *Herztier und Niederungen*: magisterská diplomová práce, Nemecky jazyk a literatura], Brno, Masaryk university, 62 p., available at: [https://is.muni.cz/th/384629/ff\\_m/Raumfigurationen\\_in\\_Herta\\_Mullers\\_Werken\\_Herztier\\_und\\_Niederungen\\_Marie\\_Dedikova.pdf](https://is.muni.cz/th/384629/ff_m/Raumfigurationen_in_Herta_Mullers_Werken_Herztier_und_Niederungen_Marie_Dedikova.pdf) (in German).
5. Gömer, R. (1992), *Homeland in word: problematic nature of the term in the 19th and 20th century [Heimat im Wort: die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert]*, Iudicium, Munich, 154 p. (in German).
6. Hemel, U. and Manemann, J. (2017), *Homeland find – Homeland invent: Politic-philosophical perspectives [Heimat finden – Heimat erfinden: Politisch-philosophische Perspektiven]*, Wilhelm Fink, Paderborn, 201 p. (in German).
7. Iztueta, G. (2015), “‘Phantom pain in remembrance’ by Herta Müller. Homeland as constructed and deconstructed space” [“‘Phantom Schmerz im Erinnern’ bei Herta Müller. Heimat als konstruierter und dekonstruierter Raum”], *Literaturkritik.de: rezensionsforum*, No. 10, available at: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=21207&ausgabe=201510](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21207&ausgabe=201510) (in German).
8. Müller, H. (1997), “Homeland or The Deception of things”, in Ecker, G. (Ed.), *No land ahead. Homeland – feminine?* [„Heimat oder Der Betrug der Dinge”, *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?*], Wilhelm Fink, Munich, pp. 213-219. (in German).

*Наукове видання*

**SULTANIVS'KI ČITANNÂ**  
**СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ**  
**SULTANIVSKI CHYTANNIA**

(Українською, англійською, французькою та російською мовами)

**Збірник статей**

**Випуск VII**

*Друкується за ухвалою Вченої ради Факультету філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(протокол № 7 від 23 березня 2018 року)*

Відповідальна за випуск з технічних питань А. Б. Мурейко

Комп'ютерна верстка,  
оригінал-макет

І. В. Козлик

Підписано до друку 28.04.2018. Формат 60x84/16.  
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.  
Умовн. др. арк. 17,67. Наклад 300.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»  
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2  
тел. (0342) 77-98-92

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців  
та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11. 2008 р.

