

**ODESA**  
**NATIONAL UNIVERSITY**  
**HERALD**  
Volume 19 Issue 3(9) **2014**  
***SERIES***  
PHILOLOGY

**ВІСНИК**  
**ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
Том 19 Випуск 3(9) **2014**  
***СЕРІЯ***  
ФІЛОЛОГІЯ

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

ODESA NATIONAL  
UNIVERSITY  
HERALD

*Series: Philology*

Scientific journal

Published 4 a year

Series founded in July, 2006

**Volume 19, Issue 3(9) 2014**

Odesa  
ONU  
2014

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

# ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

*Серія: Філологія*

Науковий журнал

Виходить 4 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

**Том 19, випуск 3(9) 2014**

Одеса  
ОНУ  
2014

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

**Редакційна колегія журналу:**

І.М. Коваль (головний редактор), О.В. Запорожченко (заступник головного редактора), В.О. Іваниця (заступник головного редактора), В.М. Хмарський (заступник головного редактора), С.М. Андрієвський, Ю.Ф. Ваксман, В.В. Глебов, Л.М. Голубенко, Л.М. Дунаєва, В.В. Заморов, Є.В. Круглов, В.Г. Кушнір, В.В. Менчук, В.А. Сминтина, В.І. Труба, О.В. Тюрин, Є.А. Черкез, Є.М. Черноіваненко.

**Редакційна колегія серії:**

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

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

**Establisher and publisher** – Odessa I.I. Mechnikov National University

**Editorial board of the journal:**

I.M. Koval (Editor-in-Chief), O.V. Zaporozhenko (Deputy Editor-in-Chief), V.O. Ivanitsia (Deputy Editor-in-Chief), V.M.Khmarsky (Deputy Editor-in-Chief), S.M. Andrievsky, Yu.F. Vaksman, V.V. Glebov, L.M. Golubenko, L.M. Dunaeva, V.V. Zamorov, V.E. Kruglov, V.G.Kushnir, V.V. Menchuk, V.A. Smyntyna, V.I. Truba, O.V. Tyurin, E.A. Cherkez, E.M. Chernoiivanenko.

**Editorial board of the series:**

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

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

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

Затверджено до друку вченою радою  
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова  
Протокол № 4 від 16 грудня 2014 р.

## З М І С Т

### **Галунова Калина**

ПРОЕКЦІЇ КОНЦЕПТУ «СРАМ» У «БАЙ ГАНЬО»  
ТА «ІСТОРІЇ СЛАВЯНОБОЛГАРСЬКІЙ» (ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ) ..... 8

### **Малиновський Артур**

НАУКОВЕ БУТТЯ ПРОФЕСОРА АРНОЛЬДА ОЛЕКСІЙОВИЧА СЛЮСАРЯ  
ЯК ПОДІЯ ..... 16

### **Мацапура Валентина**

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО І «КАЗАК-СТИХОТВОРЕЦ»  
О. О. ШАХОВСЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ  
ЗВ'ЯЗКИ ..... 24

### **Мусій Валентина**

ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ СИТУАЦІЇ ІНІЦІАЦІЇ У «УЧНІ ЧАКЛУНА» ОЛЕКСАНДРА  
ГРИНА ТА «ЧУДЕСАХ МАГІЇ» АКУТАГАВИ РЮНОСКЕ ..... 31

### **Нарівська Валентина**

«КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ, АБО Ж МАМАЙ І ЧУЖА МОЛОДИЦЯ»  
О. ІЛЬЧЕНКА ЯК АВТОРСЬКИЙ МІФ ПРО НАРОДЖЕННЯ ХИМЕРНОГО РОМАНУ  
ІЗ ЕКФРАСИСУ «КОЗАКІВ-МАМАЇВ» ..... 42

### **Раковська Ніна**

ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ КРИТИЧНОЇ СТРАТЕГІЇ АК. ВОЛИНСЬКОГО ..... 55

### **Сасенко Валентина**

МОВОНАВЧИЙ ДИСКУРС У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ КУЛІША В КОНТЕКСТІ  
РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ І ПРОЦЕСІВ УКРАЇНІЗАЦІЇ / КОНТРУКРАЇНІЗАЦІЇ  
1920–1930-Х РОКІВ І СУЧАСНОСТІ ..... 64

### **Фокіна Світлана**

ЕРОТИЧНІ КОДИ В ЦВЕТАЄВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДУХУ МУЗИКИ ..... 75

## РЕЦЕНЗІЇ

### **Морєва Тамара**

ОСЯГНЕННЯ СУТНОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ДУМКИ ЯК АКТИВНА СПІВТВОРЧИСТЬ

Рец. на: Бублейник Л.В., Оляндэр Л.К. Художественный мир Бориса Пастернака  
(книга стихов «Когда разгуляется»): монография. – Луцк: Вэжа-Друк, 2014. – 232 с. .... 82

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Галунова Калина**

ПРОЕКЦИИ КОНЦЕПТА «СТЫД» В «БАЙ ГАНЬО» И «ИСТОРИИ  
СЛАВЯНОБОЛГАРСКОЙ» (ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ) ..... 8

### **Малиновский Артур**

СОБЫТИЙНОСТЬ НАУЧНОГО БЫТИЯ ПРОФЕССОРА АРНОЛЬДА АЛЕКСЕЕВИЧА  
СЛЮСАРЕЯ ..... 16

### **Мацапура Валентина**

«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» И. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО И «КАЗАК-СТИХОТВОРЕЦ»  
А. А. ШАХОВСКОГО: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ  
СВЯЗИ ..... 24

### **Мусий Валентина**

ПАРОДОКСАЛЬНОСТЬ СИТУАЦИИ ИНИЦИАЦИИ В «УЧЕНИКЕ ЧАРОДЕЯ»  
А.С. ГРИНА И «ЧУДЕСАХ МАГИИ» АКУТАГАВЫ РЮНОСКЭ ..... 31

### **Наривская Валентина**

«КОЗАЦКОМУ РОДУ НЕТ ПЕРЕВОДУ, ИЛИ МАМАЙ И ЧУЖАЯ МОЛОДИЦА»  
А. ИЛЬЧЕНКО КАК АВТОРСКИЙ МИФ О РОЖДЕНИИ ХИМЕРНОГО РОМАНА  
ИЗ ЭКФРАЗИСА «КАЗАКОВ-МАМАЕВ» ..... 42

### **Раковская Нина**

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ КРИТИЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ АК. ВОЛЫНСКОГО ..... 55

### **Саенко Валентина**

ЯЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС ДРАМАТУРГИИ МИКОЛЫ КУЛИША В КОНТЕКСТЕ  
РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И ПРОЦЕССОВ УКРАИНИЗАЦИИ / КОНТРУКРАИНИЗАЦИИ  
1920-1930-Х ГОДОВ И СОВРЕМЕННОСТИ ..... 64

### **Фокина Светлана**

ЭРОТИЧЕСКИЕ КОДЫ В ЦВЕТАЕВСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДУХА МУЗЫКИ ..... 75

## РЕЦЕНЗИИ

### **Морева Тамара**

ПОСТИЖЕНИЕ СУЩЕСТВА ПОЭТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КАК АКТИВНОЕ  
СОТВОРЧЕСТВО

Рец. на: Бублейник Л.В., Оляндэр Л.К. Художественный мир Бориса Пастернака  
(книга стихов «Когда разгуляется»): монография. – Луцк: Вэжа-Друк, 2014. – 232 с. .... 82

## CONTENTS

### **Galunova Kalina**

PROJECTIONS OF THE CONCEPT OF 'SHAME' IN "BAI GANYO" AND  
"HISTORY OF THE SLAVO-BULGARIANS" (AN INTERTEXTUAL ANALYSIS)..... 8

### **Malinovsky Artur**

SCIENTIFIC LIFE OF PROFESSOR ARNOLD ALEKSEEVICH SLYUSAR AS EVENT ..... 16

### **Macapura Valentina**

«NATALKA POLTAVKA» BY I.P. KOTLJAREVSKIJ AND «KAZAK-RHYMIST»  
BY A. A. SHAHOVSKIJ: TYPOLOGICAL SIMILARITY AND INTERTEXTUAL  
CONNECTIONS..... 24

### **Musiy Valentina**

PARADOXALITY OF SITUATION OF INITIATION IN «APPRENTICE OF MAGICIAN»  
BY ALEKSANDR GRIN AND «WONDERS OF MAGIC» BY AKUTAGAWA RYUNOSKE.. 31

### **Narivska Valentina**

A NOVEL BY A. ILCHENKO "COZATSKOMY RODU NET PEREVODU, OR MAMAY  
AND ALIEN MOLODITSA" AS AUTHER'S MYTH ABOUT BORNING OF CHIMERIC  
NOVEL FROM ECPHRASIS OF "COSSAKS-MAMAYS" ..... 42

### **Rakovskaya Nina**

PARADOXICALITY OF CRITICAL STRATEGY AK. VOLINSKY ..... 55

### **Sayenko Valentina**

LINGUISTIC DISCOURSE IN PLAYS BY MYKOLA KULISH IN CONTEX OF CULTURE  
DEVELOPMENT AND PROCESSES OF UKRAINISATION / COUNTER-UKRAINISATION  
OF 1920-1930-S AND PRESENT DAYS ..... 64

### **Fokina Svetlana**

EROTIC CODES IS IN TSVETAIEVA'S INTERPRETATION OF SPIRIT OF MUSIC ..... 75

## REVIEWS

### **Moreva Tamara**

INVESTIGATION OF ESSENCE OF POETIC IDEA AS A JOINT CREATIVE ACTIVITY

Rev. of: Bubleynik L.V., Oljander L.K. Artistic World of Boris Pasternak (book of poems  
"Kogda razguljaetsja"): monograph. – Luck, 2014. -232 p..... 82

УДК 821.163.2

**Галунова Калина**

доктор по 05.04.02 «Българска литература»

ВТУ «Св. св. Кирил и Методий», ул. «Теодосий Търновски», 2,

гр. Велико Търново, 5003, България, kali\_galu@abv.bg

**ПРОЕКЦИИ НА СРАМА В «БАЙ ГАНЬО»  
И «ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА» (междутекстов анализ)**

Статията разглежда «срама от родното», като съпоставя осмислянето му в две емблематични за българската култура творби – «История славянобългарска» на идеолога на Българското национално възраждане Паисий Хилендарски и «Бай Ганьо. Разкази за един съвременен българин» на Алеко Константинов-произведение, което стои в самия край на предмодерната литературна епоха. Междутекстовият анализ показва, че Алековият «Бай Ганьо» влиза в сложен диалог с Паисиевата «История...», като подрива нейната идеология и осмива аргументацията ѝ. Бай Ганьо е герой, който въплъщава в най-пълна степен Паисиевата визия за българин. Тоталният европоцентризм на разказите обаче осъществява тенденциозно разказване ‚срещу‘, което окарикатурява персонажа и го превръща в анти-герой, от когото разказвачи и читатели еднакво се срамуват. Така нарацията в «Бай Ганьо» реанимира срама от българското, преклонението пред чуждото, самоподценяването, самоотричането, срещу които Паисий въстава в своята «История славянобългарска».

**Ключови думи:** срам, родно, «История славянобългарска», «Бай Ганьо», Паисий Хилендарски, Алеко Константинов, Възраждане

В основата на Българското възраждане стои една книга, чието послание не спира да отеква през годините на национално пробуждане и борби за национално освобождение. През 1762 г. Хилендарският монах Паисий въстава срещу родоотстъпниците отцегугатели, които се срамуват от потеклото си и предпочитат да четат и говорят по гръцки. В своята «История славянобългарска» той възкликва с гняв и болка: «О неразумни и юроде! Защо се срамуваш да се наречеш българин...?» Паисий доказва, че, макар българите сега да са в окаяно положение, те имат славна история и по нищо не стоят по-долу от гърците. Припомня на поробените си съотечественици, че българите са имали царство и държава и са били «славни и прочути по цялата земя и много пъти са взимали данък от силни римляни и от мъдри гърци», че «От целия славянски род най-славни са били българите...».

Паисий възкресява историята на народа си, за да я противопостави на настоящето и да ‚вразуми‘ гърчещите се негови сънародници, а другите да предпази от уловките на хитрите гърците. С «История славянобългарска» той иска да даде знание на сънародниците си за това кои са и откъде идват, за да ги имунизира срещу попълзновенията на по-напредналите, образовани и цивилизовани съседи и техните асимилаторски апетити. Желанието му е да събуди гордост и



самочувствие у поробените си сънародници, за да не се лъжат и мамят те по чуждата култура и език, като отричат своята и се срамуват от себе си. Гордостта от българското се търси най-вече в историята, но и в характера на народа. «Подобна е българската простота и незлобливост», възкликва Паисий и с различни аргументи доказва, че простите и незлобливи хора стоят по-близо до Бог: «Простите българи в своя дом приемат и гощават всекиго и даряват милостиня на ония, които просят от тях. А мъдрите и културни (гърци) никак не правят това, но и отнемат от простите и грабят несправедливо и повече грях, а не полза ще получат от своята мъдрост и култура.» Така Хилендарският монах намира начин алхимически да трансформира срама в гордост и да запали искрата на родолюбие то у поробените българи.

Паисиевата «историйца» изиграва основополагаща роля за формиране на задачите и целите на Българското възрождане. Паисий се превръща в първия идеолог на националното пробуждане, а идеите му се възприемат и доразвиват от дейците на родното Risorgimento.

В самия край на епохата, наречена предмодерна, един друг българин издава своя малка книжка с преработени анекдоти от градския фолклор и няколко фейлетонни разказа. Книгата на Алеко Константинов «Бай Ганю. Разкази за един съвременен българин» излиза през 1895 и предизвиква небивал читателски интерес. Авторът ѝ моментално се превръща във всенароден любимец, а героят му – Бай Ганьо – като че ли обсебва не само литературното поле, а и съзнанието на сънародниците си. Невероятната популярност на мустакатия търговец на розово масло се дължи донякъде и на обстоятелството, че около него се разгаря най-ожесточената дискусия в историята на българската литература, която съвсем скоро прераства в културен дебат и проблематизира не просто героя на Алеко, а българина и българското въобще. Така Бай Ганьо попада в центъра на този «дебат за родното» в следосвобожденска България. Но този път знаците са сменени. Чрез героя си Алеко сякаш иска да извика: «О, неразумни сънароднико! Защо се гордееш да се наречеш българин?» Книгата възкресява срама от родното. В задочен спор с Паисий тя утвърждава отново малоценността на българското, неговата културна недостатъчност, като го сравнява с новия еталон за цивилизованост – Европа.

Срамът от родното е централен модус за творбата. Той е разигран в различните сюжети на разказите, чиито завършек е най-често пълното и безкомпромисно заклеяване чрез осмиване на родното, възплътено от героя. В многото си вариации нарацията утвърждава едно: всяко различие между европейското и българското е срамно, защото е признак за липса на култура и изтънченост, за иманентен недостиг на цивилизованост. Европоцентризмът е единствената повествователна оптика в творбата. Европа е този топос на пребиваване на културата, към който България пътува, но който неизменно остава непостижимо далеч. В лицето на Бай Ганьо текстът дори се усъмнява във възможността някога пътешествието да завърши.

За пръв път цивилизационната принадлежност на българите към обществото на европейските народи е оспорена и проблематизирана по един радикален начин. Родното е атакувано от всички страни; аргументите на Паисий в негова защита са отхвърлени, понятията – преосмислени. Като че ли е възкресена за нов живот старата гръцка теория за хондрокефалщината на българите, вече в съпоставка с новия цивилизатор – Европа.

Хипостаза на срама от българското в творбата се явява централният персонаж Бай Ганьо, който, по думите на Иван Шишманов, «отговаря буквално на Паисиевия прецепт» [6]. Бай Ганьо е образът на мечтания от Паисий българин, който не се срамува от рода си, а с гордост носи името му; който не се мами по чужди култури, а се държи о своето; който се гордее с историята си и не се счита по-долу от чужденците. Чрез героя си Алеко отново пресемантизира понятието «простота», като осмива мнимото преимущество на ‚простия българин‘ пред образования, но хитър и подъл (по Паисий) чужденец. С тази своя ‚карикатура‘ писателят сякаш доказва колко неправ е бил Паисий в своята визия за българина и родното. Разколебан се оказва из основи един от стълбовете в идеологията на родното Възраждане – аксиологическият приоритет на ‚простия народ‘ пред ‚учените‘ – идеологема, традиционно защитавана от революционерите от Раковски до Ботев, Бенковски, Стамболов и Захари Стоянов.

Сюжетите на срама в Алековата творба са разиграни в две плоскости. Първо, срамът на разказвачите, който е ясно заявен от самите тях. И второ, срамът на читателите, който е внушен чрез позицията на разказвачите.

Неизменно разказвачът-разводач на героя «потъва от срам» пред погледите на европейците, станали свидетели на изявите на сънародника му. Ето например Стойчо, който завежда Бай Ганьо на опера, какво изживява:

«И представете си, господа, погледвам, потънал от срам, към ложите – като че ме теглеше някой да погледна – и очите ми се срещат с устремените към мене очи на цяло едно познато немско семейство, в което аз бях много добре приет, и в техните очи прочетох искрено съжаление за моето отчаяно положение».

Нещастният студент в Дрезден е също «потънал от срам» в присъствието на Бай Ганьо и «оглушал от бликналата в главата му кръв», «готов да заплаче». След окончателния провал на плана му да излъже дрезденското общество за това кой и какъв е Бай Ганьо, той възкликва: «Повече не ща да ви разказвам, господа...». Цвятко също отказва да продължи разказа си, същото прави и Васил с мотива «гнус ме е» и «не мога вече». Срамът на Цвятко в Прага обаче е по-особен. Там, както отбелязват критиците, пътува не просто Бай Ганьо, пътува културната група. «Кръв се хвърля в главата ми от срам, като си спомня поведението, което ний държахме при тая първа среща», казва разказвачът Цвятко. Това обаче е срам от българската група, част от която е и самият разказвач. Реакциите и поведението на тази група могат с пълно основание да бъдат определени като «байганьовски», но разказвачът и спътниците му не правят изключение от общото поведение на групата.

В заявения срам на разказвачите ясно се разграничават две особености. Първо, той се появява само и изключително когато е налице чужд, т.е. европейски, поглед към случката. Изобщо гледането е с особен статут в творбата. Според Милена Кирова текстът «Бай Ганьо» се самоидентифицира като текст на погледа, уникален в способността си да използва играта на погледи, за да изгражда повествователни ситуации [4]. Срамът от видяното обаче се появява само при идентификация с чуждия поглед. Стати не одобрява поведението на спътника си във влака за Виена, нито поведението му в хотела, но не изпитва срам, още по-малко болезнен срам. Той посреща Бай-Ганьовите ‚куриозитети‘ с добродушна усмивка и смях от сърце: «Аз, грешен човек, от душа се смях на бай Ганьовото приключение.» А после добавя «Бедният!» В операта обаче същият Стати «потъва от срам» при срещата на погледа му с погледите на немското семейство, в което казва, че бил много добре приет. Преди окончателния провал на студентите българи в Дрезден, всички устремяват очи в Бай Ганьо, за да видят какво той ще направи. Бай Ганьо за европейците е представен преди всичко като *гледка*. А реакциите на българските студенти са реакции на *въобразеното видяно* от погледите на европейците. Не случайно след всяка случка с Бай Ганьо свидетелите българи искат да изчезнат, да станат невидими за европейците. «Искаше ми се да потъна от срам», «да се проваля вдън земя» са изрази, които разказвачите-разводачи използват, за да изразят желанието си да се скрият точно от *погледите* на европейците. Следователно не толкова разказаната случка сама по себе си, а факта на нейната *видимост* за европейците отключва срама.

Срамът от родното, видяно от чужденците, е внушен и индиректно, чрез обстоятелството, че виновникът за срама на студентите българи в Европа – съвсем по паисиевски – навсякъде и с гордост се нарича българин. «Да би възкръснал Паисий днес, той би познал в карикатурата на Алека мечтаният от него прост българин», отбелязва Шишманов и продължава: «Собствено Паисий роди и бай Ганя, разбира се без да ще» [6].

Един от големите ‚грехове‘ на Бай Ганьо е, че прави българското категорично видимо за европейците. Неговата бабаитска натура ярко контрастира с образите на разказвачите студенти в Европа, които са описани като «черноокички, чернокосички, сгушени.» Умалителните форми, както и епитетът «сгушени», ясно намекуват за битието им на хора, които предпочитат да останат в сянката на националната си незабележителност. Това категорично не е тактиката на разказвания сънародник в чужбина. Той умишлено се стреми към видимост и изобщо не се колебае да заяви националната си принадлежност. В една от най-любимите на всички българи сцена Бай Ганьо се изправя гол в банята и удряйки се геройски по влакнатите гърди, извиква пред окаменелите немци: «Булгар! Булга-ар!» Коментарът на текста след случката е:

«Горделивият тон, с който изрече тази рекомендация, говореше много; този тон казваше: «Ето го, видите ли го българина! Този е той, такъв е той! Вий сте

го чували само, сливнишкия герой, балканския гений! Ето го сега пред вас, цял-целиничък, от глава до пети, в натура! Видите ли какви чудеса е той в състояние да направи! И само това ли! Ехе, на какви работи още е той способен! Прости били българите, а! Гиди, чифути с чифути!»

Гордостта от българското е осмяна и профанирана. Обезценен и уязвен е образът на българина точно в централната хипостаза на неговото самочувствие – балканският герой, българският лъв. И тук обаче, както в повечето случаи, опитите на разказвачи и повествувател да снизят родното до нивото на срамното успяват частично. Отвъд срама, отвъд нормите за приличие и «добра» социализираност, Милена Кирова открива друго: потвърдената групов идентичност и удоволствието от агресивния начин на нейното отстояване, което споделят всички: разказвачи, читатели и слушатели на анекдотични дискурси [4]. Точно тази агресивно потвърдена групов идентичност проблематизира рецепцията на книгата и героя ѝ, като поставя простия народ и интелигенцията в опозиция един на друг. Обикновените хора с готовност се самоидентифицираха с Бай Ганьо и превърнаха името му в етноним, докато интелигенцията поведе истински кръстоносен поход срещу мустакатия сънародник.

Втората особеност на заявения срам на разказвачите е, че той донякъде е желан и щедро компенсиран от удоволствието от акта на последващото разказване. Бай-Ганьовите разводачи в Европа не са просто жертви на неговата необузdana натура. Често те са подстрекателите и режисьорите на неговото поведение. Както казва Живко Иванов, Бай Ганьо е поставен на подсъдимата скамейка, срещу него свидетелстват плеяда сладкудумни разказвачи, а той самият няма право на защита и адвокат. Изобщо властта на разказвачите разводачи над Бай Ганьо е тотална – Бай Ганьо не е само жертва на техния разказ за него, но и жертва на техния замисъл в разказа [2, 66-72; 97-101].

Героят попада в ситуация, в която освен с непознатата култура на европейците, той трябва да се справя и с номерата на сънародниците си. А те идеално се вписват в понятието за любимия на българите турцизъм «зевзеклък». Под европейските дрехи българските студенти се оказват чиста проба ориенталски зевзеци, които се забавляват, като устройват номера на нищо неподозиращия си сънародник. Това още един път иде да докаже прозрението на Иречек, че тази книга е «един български театър, ...една комедия» [2, 66-72; 97-101]. Изобщо смехът и срамът са в сложно съжителство в разказа и това е един от малко използваните до момента интерпретационни ключове към проблемната творба.

Разказвачът Цвятко описва състоянието си на гарата в Прага така:

«Една усмивка беше замръзнала на конвулсивно треперещите ми уста и като че ми се искаше хем да се изсмея, хем да заплача, хем да се проваля вдън земя!»

Смехът и срамът сменят местата си и се борят за първенство. Срамът властва, когато Европа гледа. Но в уюта на родното пространство, защитено от очите на Европа, смехът взема връх.

Поради естествената наклонност на читателя да се идентифицира с гласа на повествувателя, да се оставя на неговите преценки, да му вярва и съпреживява

с него, разказвачите в «Бай Ганьо» лесно успяват да внушат своята гледна точка за героя. Внушението е улеснено и от факта, че проблемът за родното стои изключително остро в културния дебат на времето. В този смисъл книгата хвърля семето си в добре разорана почва. Ето какво казва Атанас Илиев за следосвободенска България :

«Още първите години на следосвободителната епоха върховете на нашето общество бяха огрени от западната култура. ... Нашата интелигенция, приобщена към западната култура, заживя с чужди културни ценности, заговори на някакъв неразбираем от народа език, а народът в низините остана при своя бит и поглеждала с недоверие нагоре. Създадох се два различни свята и между тях се изкопа пропаст...» [3].

Така Бай Ганьо влиза в услуга на тези, които, в бързината си да се европеизират час по-скоро, престават да виждат в родното ценност и то губи всякаква привлекателност за тях. Новите отрицатели на родното виждат в Бай Ганьо съвкупност от най-отвратителните черти на българина, наследство от петвековното чуждо иго. Но в повечето случаи това са същите черти, които го свързват с народния бит и душевност, с еснафския му корен. Пестеливостта, спестовността, гостоприемството, недоверието към чужденците са все качества, които са били високо ценени векове наред, включително от възрожденските водачи на народа. Текстът «Бай Ганьо» е първият, който се усъмнява в тяхната висока стойност и я разколебава. В модуса на срама попадат и битовите особености на героя, цялата гама от ситуации, в които той се проявява на битово равнище (ядене, спане, хигиена, облекло, навици, начини на забавление, музикални вкусове) са детайлно обгледани и осмяни, репресирани, профанирани. Точно те съставят централното ядро на понятието за «простотията» на героя [1, 196-367]. Атакувани са и такива вкоренени в народната самохарактеристика черти, като трудолюбието и гостоприемството на българина. В пряк диалог с Паисиевото «Простите българи в своя дом приемат и гощават всекиго...» са сюжетите на разказите «Бай Ганьо у Иречек» и «Бай Ганьо на гости». В известната филипика на студента с «жлъчния израз» в пряк текст се казва: «Кой си ти? Какъв си им? Кому в очите пяхаш твоето гостоприемство? И какво е туй твоє прехвалено гостоприемство! — Туй ли, че българинът ще ти постеле мазна постелка и ще те завие със съмнително алище? Ах, оставете, ради бога, тия дивашки самохвалства! Не е ли време да си отворим вече очите?». За Бай Ганьо гостоприемството е израз на човещина и «славянщина», за разказвача – израз на дивашко самохвалство. Тенденциозно осветлени, всички тези народностни характеристики в най-ярка степен говорят за тесногръдата повествователна перспектива на текста, който «не допуска толерантната мисъл, че има повече от една идея за добро, че онзи, който се противи на един тип култура, не е просто акултурен, а принадлежи към друг тип култура» [5, 253].

Най-после и централният постулат на Паисий е разколебан – наличието на славна история. Българската история в разказите е представена в контекст, кой-

то ни най-малко не предполага величие. Желанието на българите да се представят пред чехите не извиква повече от четири-пет имена, иронически събрани в Бай-Ганьовото определение «исторически великани». Така или иначе, в задочен диалог с Паисий са обходени и полетата на българската история, нарочно фокусирана в нейната пред-християнска (дивашка) част: Аспарух, Крум Страшний. В пейоративен контекст е поставено и близкото възрожденско минало с намека за Филип Тотю и репликата «...или земи, че надуй кавала – сега му е времето» («Бай Ганьо на изложението в Прага).

\* \* \*

Сто и тридесет години след Паисий книгата на Алеко реанимира срама от родното заради неговата различност от европейския еталон. Дали случайно единственият българин, който донякъде «замазва очите» на чехите с речите си при посрещането на българската група в Прага, носи погърченото име Василаски? Дали това не е намек за връзката между речовитостта, общителността, фината дипломация и гръцката образованост, срещу което Паисий въстана? В зората на нова България, когато се полагат основите на националния и държавен градеж, Алековата книга вкарва в националния организъм вируса на срама, ниското самочувствие, комплексите за национална малоценност, самоподценяването, самоотричането. Това дава основание някои критици даzakлеймят героя и книгата като пагубни и да кажат за автора, че е направил лоша услуга на народа си. В контекста на литературната история обаче, където собствено е мястото на това произведение, посланието на книгата намира съзвучност с идеите на раждащия се модернизъм в качеството си на отрицател на традицията и нейните адепти, на развенчаването и профанирането на светините.

### Списък на използваната литература

1. Галунова К. Бай Ганьо Българина. Опит върху българската народопсихология и българската модерност, кн. 1 / К. Галунова. – Велико Търново: Фабер, 2009.
2. Иванов Ж. Бай Ганьо между Европа и Отечеството / Ж. Иванов. – София: Ето, 1999.
3. Илиев А. Иван Шишманов и Алеко Константинов / А. Илиев // Илиев А. Литературно-критически и теоретически статии. – София: Български писател, 1983. – С. 7-13.
4. Кирова М. Бай Ганьо – поглъщащият човек / М. Кирова // Кирова, М. Сънят на Медуза. Психоанализа на българската литература, София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 1997. – С. 41-74.
5. Пелева И. Алеко Константинов. Биография на четенето / И. Пелева. – София: Просвета, 2002.
6. Шишманов И. Алеко Константинов от едно ново гледище / И. Шишманов // сп. Училищен преглед, г. XXVI, 1927, кн. 8. – С. 1215-1240.

Статтю подано до редколегії 15.09.2014

**Галунова Калина**

доктор по 05.04.02 «Болгарська література»

ВТУ «Св.св. Кирил і Методій», вул. «Теодосій Трновскі», 2, м. Велико Тирново,  
5003, Болгарія, kali\_galu@abv.bg

**ПРОЕКЦІЇ КОНЦЕПТУ «СРАМ» У «БАЙ ГАНЬО»  
ТА «ІСТОРІЇ СЛАВЯНОБОЛГАРСЬКІЙ»  
(інтертекстуальний аналіз)**

У статті розглянуто «ганьба рідного», порівнюється її осмислення у двох показових для болгарської культури творах – «История славянобългарска» ідеолога болгарського національного відродження Паїсія Хілендарського та «Бай Ганьо. Разкази за един съвременен българин» Алеко Константинова – твір, створений наприкінці постмодерної літературної епохи. Інтертекстуальний аналіз показав, що Константинов «Бай Ганьо» дискутує з Хілендарською «История...», підриваючи її ідеологію та осміюючи її аргументацію. Бай Ганьо це герой, який втілює повною мірою візію Хілендарського про болгарина. Тотальний європоцентризм оповідань, однак, здійснює тенденційну оповідь «проти», яка карикатуризує персонаж і перетворює його на антигероя, якого розповідачі та читачі однаково соромляться. Отже, нарація у «Бай Ганьо» реанімує ганьбу болгарського, поклоніння перед чужим, недооцінювання себе, самозречення, проти яких Хілендарський повстає в «История...».

*Ключові слова:* сором, рідне, «История славянобългарска», «Бай Ганьо», Паїсій Хілендарський, Алеко Константинов, Відродження, проєції

**Kalina Galunova**

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo, 2,

Teodosii Tarnovski St., 5003 Veliko Tarnovo, Bulgaria, kali\_galu@abv.bg

**PROJECTIONS OF THE CONCEPT  
OF 'SHAME' IN «BAI GANYO» AND «HISTORY OF THE  
SLAVO-BULGARIANS» (AN INTERTEXTUAL ANALYSIS)**

The article discusses the concept of «the shame of our own» as it juxtaposes its interpretation in two emblematic for the Bulgarian culture works – «History of the Slavo-Bulgarians», written by Paisii Hilendarski, the ideologist of the National Revival in Bulgaria, and «Bai Ganyo. Incredible stories about a contemporary Bulgarian» written by Aleko Konstantinov at the very end of the pre-modern literary epoch. The intertextual analysis shows that Aleko's work enters into a subtle dialogue with Paisii's «History...» as it undermines its ideology and ridicules its claims. Bai Ganyo is a character who best embodies Paisii's vision of a modern Bulgarian. The total eurocentrism of Aleko's short stories, however, effects a bias narration 'against', which travesties the personage, turning him into an anti-hero, inducing shame in both narrators and readers. Thus the narration in «Bai Ganyo» reanimates the shame of the Bulgarianness, the following of foreign models, the self-effacement and self-denial, which Paisii rebelled against in his «History of the Slavo-Bulgarians».

*Key words:* shame, 'our own', Bulgarianness, «History of the Slavo-Bulgarians», «BaiGanyo», Paisii Hilendarski, Aleko Konstantinov, National Revival

УДК 821.161.1-31

**Малиновский Артур**

кандидат филологических наук, доцент  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
кафедра мировой литературы  
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058  
malinovsky.artur@yandex.ua

**СОБЫТИЙНОСТЬ НАУЧНОГО БЫТИЯ ПРОФЕССОРА  
АРНОЛЬДА АЛЕКСЕЕВИЧА СЛЮСАРЯ**

В статье рассматриваются грани научного бытия профессора А. А. Слюсаря. Литература, литературоведение и реальная жизнь интерпретируются в едином пространственном поле. Представлен своеобразный литературоведческий сюжет, который анализируется сквозь призму категории события и событийности.

*Ключевые слова:* событие, научное наследие, консеквентность, релевантность.

Событийность, событие – категория, которая широко используется современным философским и культурологическим знанием. В литературоведении также давно употребляется термин «событие» для обозначения динамического сюжета, т.е. передающего нечто значимое, выламывающееся из общепринятого, устоявшегося, закономерного, постоянно повторяющегося. Как правило, в литературе событие связывается с пересечением границы. Но сразу же отметим, что не всякое пересечение границы будет событием, «достойным запечатления в тексте, до тех пор, пока не даст результата, предельно иного, чем ожидаемый» [3, 191]. Сам термин событийность, как и другой термин – событие – любил очень употреблять Арнольд Алексеевич, говоря о природе эпоса, о сюжете литературного произведения, взаимоотношениях сюжета и фабулы, пересечении героем пространственной границы, обретении им нового статуса и т.д. Безусловно, событийность имеет отношение к онтологии художественного произведения, определяет стратегии сюжетности, движения в мире автора. Однако не только литературоведческий смысл заложен в понятии событийности, здесь присутствует изначально бытийный, сокровенный аспект личности, измерение ее духовных констант. Арнольд Алексеевич и не подозревал, что собственную жизнь незримо превращает в бытие, в поступок в высшем, философском значении слова. Его путь не укладывается целиком в рамки определенного канона, он относится к плеяде тех ученых, которые не просто защитили кандидатские, а затем докторские диссертации и заняли свою нишу в академической науке. Это ученый, сотворивший из университетской повседневности научное бытие, точнее, выстроивший «инобытие, свою собственную реальность, контрапозитивную всему, что ни есть» [3, 192]. Именно поэтому



Арнольд Алексеевич и вошел в большое литературоведение. Его знали и знают С. А. Фомичев, Н. Д. Тамарченко, М. Н. Виролайнен...

Не только герои Пушкина и Гоголя, но и он сам выламывался из структур обыденного повседневного существования и приобщался к интересам человечества и бытию нации. Он, так сказать, интериоризировался в мире духовности и в историческом процессе. Более того, он интериоризировал само событие своей жизни в «инобытие». И. Смирнов пишет: «Событие инобытийно во мне, общеиндивидуально и, значит, общечеловечно, а не социально. Оно пресуществует событиям, происходящим в межличностном пространстве-времени» [3, 195]. В этом приобщении, интериоризации таилась предпосылка духовного освобождения личности, и возможно оно было лишь на основе пробуждения личностного, национального и общественного самосознания. Этот процесс – ведущий в конструировании Арнольдом Алексеевичем концепции личности и ее исторических типов в русской литературе. Пробуждение самосознания для ученого потенциально содержало в себе возможность *культурного взрыва* (пользуясь терминологией Ю. М. Лотмана), *тектонического сдвига* (Л. Баткин), сквозь призму которых проглядывают поистине ренессансные тенденции в литературном процессе первой половины 19 века. Литература становится принципиально иной, и эту ее инаковость неустанно подчеркивал ученый. В ней обнаруживается первостепенно значимое: это событийность со всеми определяющими ее признаками. Во-первых, это релевантность, т.е. изменение некоего состояния в мире произведения. Причем, это изменение должно быть значимым. Одной из оппозиций, определяющих структуру личности, по А. А. Слюсарю, было статическое – динамическое. Персонажи русской литературы 1-й пол. XIX века распределяются между членами оппозиции в соответствии с уровнем своего самосознания и своей причастности или непричастности бытию. С одной стороны, представители наивно-простого сознания (как, например, Максим Максимыч, обитатели проникнутой семейственностью Белогорской крепости, персонажи гоголевских «Вечеров...» во главе с самим Рудым Панько), патриархально-уединенные старички Товстогубы и т. д., а с другой стороны, герои, причастные истории, бытию, так называемые динамичные герои (Гринев, герои романтических поэм и т.д.). При этом с точки зрения ученого оппозиция статического и динамического была очень важной, т. к. на ней (как и на ряде других оппозиций), базируется структура личности, аспект, в котором концепция человека переходила в психологизм.

Непредсказуемость также сопровождает стихию событийности. Ведь изменение должно быть неожиданным. С этой неожиданностью связано вторжение казуса, случая в устоявшийся привычный ход вещей и вследствие этого перемена исходного положения, изменение статуса. Это, пожалуй, наиболее философская часть размышлений Арнольда Алексеевича о фатуме, судьбе, фатализме, роке и случае. Когда ученый анализировал лермонтовского «Фаталиста», «Штосса», пушкинские «Повести Белкина», он неизменно обращал

ся к основным идеологемам немецкой классической философии и эстетики. («Критика способности суждения» Канта, «Философия религии», «Феноменология духа» и «Эстетика» Гегеля). Философия, как говорил ученый, была методологической базой литературоведения и без нее невозможно понять ведущие закономерности литературного процесса. Повышенная валентность событийности также ощутима в размышлениях о сложности и запутанности человеческого существования, в которое вторгается стихийное, природное, сверхъестественное, inferнальное. В этом плане показательными являются анализ «Бесов» и «Метели» Пушкина. Именно эти образы-концепты взрывали устоявшуюся картину мира и усиливали непредсказуемость событийности как таковой. Но если в «Бесах» стихийное явилось результатом мифологической фантастики, то в «Повестях Белкина» сама жизнь о себе начинает проговаривать различными голосами. Перед нами подлинная полифония голосов, каждый из которых представляет собой определенный тип мировосприятия, тяготеющего к патриархально-косному либо европейски ориентированному полюсам. Размышляя о циклизации, Арнольд Алексеевич обращался к высказыванию Н.Я. Берковского о том, что в мире «Повестей...» представлено «начало движения в неподвижном мире». Хотя событийность здесь не всегда эксплицитна. Например, в «Гробовщике» внешне ничего не происходит. Событие тут внутреннее, обнаруживающее себя во внешнем мире только незначительными изменениями. Финал же переворачивает все прежние устоявшиеся представления, обнаруживая у гробовщика новую философию жизни. В «Станционном смотрителе», наоборот, событие даже внешне трансформирует исходное положение. Можно сказать, что в этой повести событие обретает метатекстуальный характер, поскольку, вводя мотивику притчи о Блудном сыне в повествование, Пушкин тем самым сталкивает в полемике мораль авторитетного евангельского текста и бытие как таковое, непредсказуемое, стихийное, не укладывающееся в рамки канона. Это и есть проблема ассимиляции морали притчевой, канонической в новых условиях международных и междуязычных, как сказал бы Бахтин, связей и отношений.

Безусловно, спор, диалог канонического и неканонического, авторитарно-монологического и плюралистического примета не только мира пушкинской повести. Для Арнольда Алексеевича – это противоборство, противоречивое сосуществование имело в высшей степени личный житнетворческий смысл. И это необходимо учитывать в первую очередь на различных этапах осмысления научного наследия ученого. М.М. Бахтин в письме в редакцию «Нового мира» писал, что «Автор – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из плена...» [239]. Безусловно, бахтинский взгляд на автора имел отношение к его собственной судьбе. В отличие от предшественника, создававшего труды с мощным философско-идеолого-культурологическим подтекстом, труды с потаенным смыслом, а потому преждевременно явившиеся и недоступные для восприятия и не вписавшиеся в медальонно-каноническое литературоведение тех лет. К. Г. Исупов писал: «очевидная маргинальность

Бахтина у многих отбила охоту искать реальный топос бахтинского внеприсутствия в своем времени»[2, 5], Арнольд Алексеевич был ученым своей эпохи. Более того, он был носителем идеологии этой эпохи. Тем не менее, ему удалось избежать однозначности и определенного монизма, в плену которого оказывались советские литературоведы. И парадоксальным образом он также оказывается в пространстве бахтинской многомерности, бахтинской философии автора. Главным образом потому, что в нем диалогически уживались и сталкивались авторитарная монологическая парадигма и способность к толерантности, научной широте. Скептически относясь к терминологии постмодернистского толка, к некоторым сравнительно недавним направлениям литературоведческих исследований (например, мифопоэтике), он невольно обращался к теориям и концепциям тех ученых, которые, с его точки зрения, были «новомодными». И речь идет не только об отдельных структуралистских и постструктуралистских штудиях Р. Барта (как в случае с примененной им к концепции литературного произведения и цикла как формам художественной целостности теории «смерти автора»), но и о приятии, а в дальнейшем продуктивном использовании эвристических подходов и научных методов. Именно так обстояло дело с Лотманом, отношение к которому изменялось от категорического неприятия к полному освоению его наследия и своеобразному канонизированию в виде достопамятных листочков-цитатников на спецкурсах по психологизму и жанрологии. Выстраивание сравнительно-типологических рядов в литературном процессе шло очень часто именно с оглядкой на Ю.М. Лотмана. При этом проблемы художественного моделирования, феномен бытового поведения в виде разных форм романического отношения к миру, гусарства, бретерства, игры в карты наполнялись литературной эмпирикой и явлениями литературного процесса изучаемого периода. При этом фурканты кафедры, несмотря на царившую во время лекций по специализации «тотальную» боязнь лектора, «страх и трепет» перед всезнающим, имели возможность всесторонне, не с «одного боку», так сказать, посмотреть на то или иное литературное явление. Поэтому прекраснотушие, например, представало как результат несовпадения идеала и действительности, наличного бытия и абсолюта, трансценденции, зияния между ними с точки зрения эстетических экскурсов Гегеля, так и формой литературного, вторичного по своей сути, семиотизированного отношения к действительности в интерпретации Лотмана. Картина развития эпических жанров в мировой литературе была такой же плюралистичной и неоднозначной. Эпос и роман представляли двумя формами целостности, типологически сопоставляемыми друг с другом на основе различия, с одной стороны, роли внешнего и внутреннего в них, а также различного удельного веса философии воли индивидуальности в них, а с другой стороны, дифференциации формально-структурных и моделирующих признаков по основанию жанровой дистанцированности, авторитарности-фамильяризации художественного слова, монологически непримиримого или диалогически приемлющего отношения к другим жанрам. Данные формы эпической целостности представляли

не только в магистральных концепциях Гегеля и Бахтина, но и в различных внутрижанровых типологиях. И это лишь немногие примеры научной гибкости, широты диапазона Арнольда Алексеевича.

Не только фурканты, но и коллектив кафедры оказывался причастным к обсуждению новых культурологических и литературоведческих концепций, причем не столько в формате общефакультетском, сколько локальном, кафедральном. Так, внешне далеко не событийным, но внутренне наполненным научной событийностью было обсуждение вышедшей в 1991 г. в «Русской литературе» статьи уже успевшей занять свое место в большом литературоведении М. Н. Виролайнен «Типология культурных эпох русской истории». Сразу отмечу тот факт, что в библиографии к монографии Арнольда Алексеевича не указана ни одна работа Виролайнен, хотя ее знаменитая статья «Мир и стиль в «Старосветских помещиках»» вышла еще в 1979 г. в «Вопросах литературы», не говоря уже о других работах в области пушкинистики и прочих. Эта ставшая событием работа была по сути бессобытийной для Арнольда Алексеевича, поскольку противоречила, очевидно, не только его концепции прозы Гоголя, но всей сложившейся гоголеведческой традиции, согласно которой художественный мир писателя был статичным, поскольку в его основе – преломленная структура расколотого, раздробленного, существующего в виде осколков и фрагментов и лишеного целостности мира. По мнению же Виролайнен, мир Гоголя предельно динамичен. «Ироническое отношение ко всякой фиксированности и вследствие того – незавершенность, незамкнутость явлений приводит к тому, что художественный мир находится в постоянном становлении, а все его внутренние элементы вступают в реакцию друг с другом». Динамика, движение передается в стиле. «Динамика повествования нарушает жизненный темп, свойственный тому миру, который взят как предмет изображения. Художественные средства форсируют жизненные процессы, обнаруженные в реальности» [1, 319]. Безусловно, ирония и незавершенность как приметы гоголевского мира не были обойдены вниманием и в работах Арнольда Алексеевича. Но там они характеризовали мир остановившийся, прозаически-ущербный, мертвенный.

В еще более принципиальном смысле расходились установки Арнольда Алексеевича с концепцией 4-х эпох в развитии русской словесности Виролайнен, начала которой были заложены в статье 1991 г. Слюсарь неоднозначно относился к идее парадигмально-риторического этапа в русской культуре и литературе и не считал, что эпоха слова, как пишет Виролайнен, или иначе говоря, художественность начинается в XIX веке. Несмотря на принципиальные разночтения в подходах к литературному процессу, Арнольд Алексеевич видит в самом появлении статьи Виролайнен событие и проводит обсуждение на кафедре. А спустя несколько лет кафедра издаст учебное пособие «Концепция человека в русской литературе» с вступительной статьей заведующего об исторических типах концепции человека.

Если герменевтические смыслы бахтинских текстов развертываются в последующие эпохи и освоение его научного наследия связано прежде всего с проблемой рецепции, декодирования скрытых по разным соображениям смыслов, то научный кругозор Арнольда Алексеевича не таил в себе потаенного, скрытого. В отличие от Юдиной, Пумпянского, самого Бахтина, бывших людьми неофициальными, составлявшими подводную жизнь культурной эпохи, Арнольд Алексеевич был на авансцене академического литературоведения, которое он отождествлял с самим жизненным процессом. И если представители неакадемической науки были внутренне отрешены от происходивших больших событий, совершавшихся словно бы сами собой, без них и помимо них, то Арнольд Алексеевич всегда подчеркивал свою причастность к истории. Бахтин написал свои книги, долго ждавшие своего часа, и когда их время пришло, его идеи перевернули гуманитаристику и разветвились на целые научные направления. Идеи же Арнольда Алексеевича целиком были органичны, а главное, своевременны для кафедры и студентов, и воплощались в лекциях и спецкурсах. Эти различия учитывать необходимо, т.к. именно они задают механизмы и пути освоения научного наследия ученого.

Сосуществование, творческий диалог в научном мире Арнольда Алексеевича традиционно-авторитарного и нового, некоторых стереотипов и шаблонов литературоведческого анализа с элементами современных стратегий имело, так сказать, свою событийную консекутивность. Это свойство нарративного мира, определяемое Шмидом как «изменение, которое должно повлечь за собой последствия в мышлении и в действиях тех субъектов в нарративном мире, которых данное изменение касается» [2, 14]. Научный коллектив кафедры и сегодня опирается на разработанную ученым периодизацию литературного процесса в соответствии с различными качественными состояниями художественности как имманентного показателя зрелости. Что же касается типов литературы, то они предстают константами периодизации и являются фундаментом методологии и методики изучения литературного процесса. В настоящее время коллектив кафедры, учитывая современные концепции развития русской литературы, историко-культурологическое прочтение литературного процесса, возможность теоретической истории русской литературы, расширяет свои представления о типах литературы и типах литературно-художественного сознания. Базисом сегодняшних представлений, безусловно, оказывается конрадовская концепция членения истории всемирной литературы, ассимилированная, однако, к восточнославянской литературной общности, представленной двумя типами: средневековой и новой литературами. Поэтому XVIII век, 1-я пол. XIX в., 2-я пол. XIX в. и т.д. – это именно подтипы, а не типы литературы. И внутри них происходят также значительные изменения. Именно такой зрения придерживался Арнольд Алексеевич, когда предпринимал опыт периодизации литературы и сравнительно новаторский опыт рассмотрения концепции человека в ее диахронии. Уже здесь содержались начала

теоретической истории русской литературы, вскоре воплощенной в вышедшем в 1997 г. во всем нам известном фундаментальном опыте подобной истории «Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков».

Консекутивность события научного бытия как одно из условий его подлинности и рецепции на современном этапе, как видим, в полной мере выполнено и имеет дальнейшие перспективы по осмыслению наследия ученого-литературоведа. Первым опытом его системного осмысления был изданный кафедрой в 2009 г. объемный труд «Мемогія», в котором собраны работы ученого, его воспоминания, научные статьи преподавателей кафедры и факультета, рефлексии мемуарно-биографического толка. Условие консекутивности продолжает выполняться.

Парадоксально не выполняются два последних (согласно классификации Шмида), условия событийности – это необратимость и неповторяемость. В результате необратимости субъект, достигая духовного и нравственного прозрения, должен достичь такой позиции, которая исключает возвращение к более ранним точкам зрения, а в результате неповторяемости «изменение должно быть однократным». Разумеется, ни одному из этих условий не соответствовал ритм научного поиска Арнольда Алексеевича, всегда «гибкого» и диалектичного в оценке литературных явлений. И даже, нарушая условия необратимости и неповторяемости, ученый смог сделать свою научную жизнь поистине интеллигентной, «предоставляя познавательным усилиям возможность быть возведенными в ранг событий» [3, 195].

### Список использованной литературы

1. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности / Виролайнен М. Н. – СПб.: Амфора, 2003. – 503 с.
2. Исупов К. Г. Тезисы к проблеме: «М. Бахтин и советская культура» // Бахтинский сборник-III / К. Г. Исупов. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 4-20.
3. Смирнов И. Событие в философии и в литературе // Событие и событийность / И. Смирнов. – М.: Изд-во Кулагиной, 2010. – С. 191-202
4. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность / В. Шмид. – М.: Изд-во Кулагиной, 2010. – С. 13-23.

Статтю подано до редколегії 15.11.2014

**Малиновський Артур**

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
malinovsky.artur@yandex.ua

**НАУКОВЕ БУТТЯ ПРОФЕСОРА АРНОЛЬДА ОЛЕКСІЙОВИЧА  
СЛЮСАРЯ ЯК ПОДІЯ**

У статті розглядається науковий шлях професора А. О. Слюсаря. Література, літературознавство та реальне життя інтерпретуються як єдиний простір. Запропонований варіант літературознавчого сюжету, що аналізується крізь призму категорії події.

*Ключові слова:* подія, наукова спадщина, консекутивність, релевантність.

**Artur Malinovsky**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of World literary  
malinovsky.artur@yandex.ua

**SCIENTIFIC LIFE OF PROFESSOR ARNOLD ALEKSEEVICH  
SLYUSAR AS EVENT**

The article is devoted to a scientific way of Slyusar. In interrelation literature, literary criticism and real life of the scientist are considered. Communication of life of the scientist with categories of an event is tracked

*Key words:* event, scientific inheritance, consecutive, relevance

УДК 821.161.2:821.161.1:[82.091]

**Мацапура Валентина**

доктор філологічних наук, професор  
кафедра світової літератури  
Полтавський національний педагогічний  
університет імені В. Г. Короленка  
вул. Остроградського 2, 36023 м. Полтава. Україна  
matsapura@mail.ru

**«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
І «КАЗАК-СТИХОТВОРЕЦ» О. О. ШАХОВСЬКОГО:  
ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ  
ЗВ'ЯЗКИ**

У статті здійснено порівняльний аналіз п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка» та водевілю О. О. Шаховського «Казак-стихотворец». Зокрема, автор статті встановлює зв'язок між творами на рівні типологічних сходжень (звернення до народного життя, використання народних пісень, розмовної мови, створення комічних характерів і ситуацій), а також простежує інтертекстуальні зв'язки між сьомою явою другої дії п'єси І. Котляревського і водевілем О. Шаховського «Казак-стихотворец».

**Ключові слова:** п'єса, водевіль, контекст, мотив, сюжетна ситуація, художня структура, типологічна близькість, інтертекстуальні зв'язки.

Загальновизнано, що Котляревський поклав початок розвитку української драматургії та національного театру, що його п'єси пов'язані з традиціями українського народного театру, з інтермедіями XVIII століття та фольклорно-пісенною стихією. Говорячи про вплив російських драматургів на творчість письменника, дослідники, як правило, обмежуються іменами Д. Фонвізіна, В. Капніста, П. Плавильщикова. До цього списку слід, на мою думку, додати й ім'я відомого російського драматурга О. О. Шаховського (1777–1846), який був автором понад 110 п'єс.

Об'єктом аналізу в даній роботі є драматичні твори І. П. Котляревського і О. О. Шаховського в їх типологічному зіставленні, а основним предметом – інтертекстуальна близькість між п'єсою «Наталка Полтавка» українського драматурга та водевілем «Казак-стихотворец» його російського сучасника. Обрані аспекти дослідження до цього часу не знайшли повного і детального висвітлення ні в українському, ні в російському літературознавстві. Почасті така ситуація пов'язана з тим, що велика за обсягом спадщина О. О. Шаховського сьогодні майже забута з різних причин, не виключаючи й ідеологічні. Це несправедливо, оскільки упродовж перших двох десятиліть дев'ятнадцятого століття він був володарем російської сцени. Є. Гаршин пише про нього як про людину, яка «виняньчила» російський репертуар і російську трупу [2, 136].



А. Гозенпуд у передмові до єдиного наукового видання творів письменника, що побачило світ за радянських часів, оцінює Шаховського як талановитого художника, майстра вірша, який поставив комедію у своїй творчості на перше місце, добре знав народну мову, сміливо вводив в діалоги просторіччя, не цураючись «низьких» і «грубих» слів. Дослідник дійшов висновку, що «без Шаховського неможливо зрозуміти розвиток російської драматургії першої третини XIX століття» [3, 72].

Талант Шаховського найяскравіше розкрився в жанрі водевілю, а водевіль, як відомо, успадкував інтерес до національного колориту від комічної опери XVIII століття. Письменник звертався до української тематики в таких п'єсах, як «Казак-стихотворец» (1812), «Актер на родине, или Прерванная свадьба» (1822) та інших. Захоплення національною проблематикою – характерна риса доби романтизму, тож не дивно, що романтичні тенденції позначилися на творчості письменника.

Інтерес Шаховського до української тематики був не випадковим. Він обумовлений не лише законами літературного розвитку, а й фактами його біографії. Мати письменника, Анастасія Іванівна, походила з роду Пасеків і мала помістя в Харківській губернії. Окрім цього, серед знайомих письменника були українці, зокрема, М. Гнедич, І. Бецький, М. Щепкін, Я. Шумський. Відомо, що на сцені Полтавського театру за часів Котляревського ставилися п'єси Шаховського, зокрема, «Казак-стихотворец», «Любовная почта», «Новый Стерн».

Типологічна близькість між творами Котляревського і Шаховського полягає в тому, що обидва письменники зверталися до змалювання народного життя, включали в тексти своїх творів народні пісні, використовували народну мову, розвивали жанр комедії, були майстрами створення комічних характерів та ситуацій.

На превеликий жаль, в українському літературознавстві довгий час домінувало упереджене ставлення до творчості письменника. Щоб якось скоригувати його, Є. П. Кирилюк висловлювався з цього приводу досить обережно: «У нас досить поширена негативна думка про Шаховського як драматурга. Загалом він мав певні здібності й окремі вдалі твори» [6, 71]. Зазначимо, що про здобутки відомого комедіографа, його художні надбання сказано побіжно. Негатив у сприйнятті творів Шаховського став своєрідним штампом в українському літературознавстві. Причина цього явища криється, очевидно, в тому, що багато представників української інтелігенції критично поставилися до того, як письменник використовував у своїх творах українську мову. Відомо, що п'єса Шаховського «Казак-стихотворец» ставилась в Полтавському театрі в той час, коли його директором був Котляревський. Він відредагував український текст водевілю, а роль Грицька виконував у ньому М. Щепкін [5, 717].

«Наталка Полтавка» Котляревського мала полемічний характер по відношенню до п'єси Шаховського «Казак-стихотворец». Український письменник присвятив водевілю російського письменника сьому яву другої дії, не називаючи імені його автора. Основним об'єктом роздумів героїв у цій частині тексту

є п'єса, яку бачив Петро у Харківському театрі. Повернувшись в Полтаву і зустрівшись з Виборним і Возним, він розповідає про свої пригоди і, зокрема, ділиться враженнями про відвідання театру. Спираючись на практику викладацької роботи можна стверджувати, що студенти, аналізуючи цей фрагмент тексту, не завжди розуміють, який твір обговорюють герої і хто був його автором.

Проблема розуміння й інтерпретації сьомої яви другої дії п'єси Котляревського ускладнюється тим, що до вказаного фрагменту тексту немає розлогих коментарів. Окрім цього, сучасному читачеві водевіль Шаховського «Казак-стихотворец» доступний лише в дореволюційних виданнях (перше видання побачило світ у 1814 році, третє – у 1822 році). Проте ці моменти не відмінюють загального правила, без якого неможливий багатоаспектний літературознавчий аналіз: щоб зрозуміти текст твору, навіть якщо він здається повністю прозорим, варто врахувати контекст його створення.

У зв'язку з цим коротко зупинюся на особливостях водевілю Шаховського «Казак-стихотворец» (1812). Дія твору відбувається в Україні, невдовзі після Полтавської баталії. На початку п'єси звучить відома українська пісня «Їхав козак за Дунай», автором якої був український поет і філософ Семен Климовський. Треба віддати належне Шаховському, який одним із перших в літературі увіковічнив пам'ять про цього діяча української культури. Він не тільки використав його пісні, а й зробив центральним героєм своєї п'єси. Г. Нудьга зазначає, що О. Шаховський написав лібрето опери-водевілю на основі скупих біографічних даних про С. Климовського [8, 490].

Образ Климовського постає в п'єсі в декількох функціях: як козак, закоханий в Марусю, як воїн і як автор віршів. Пісні його широко відомі. Їх співає Маруся, згадуючи про розлуку з милим:

Постой постой козаче,  
Твоя дівчина плаче!  
Як ти мене покидаєш,  
Тільки подумай [9, 490].

Коли Климовський повертається з війни і повідомляє, що нічого не привіз, Маруся відповідає йому словами пісні:

Не хочу я нічого,  
Тільки тебе одного.  
Ти будь здоров, мій миленький,  
А все пропадай [9, 36].

Пісня «Їхав козак за Дунай» відіграє важливу роль у створенні емоційного фону п'єси. Вона тісно пов'язана з окремими фабульними елементами твору, інколи дублює їх. Сам текст водевілю характеризується сюжетною простотою. Маруся, дочка бідної вдови Добренчихи, чекає повернення з війни свого жени-

ха, козака Климовського, про якого вже півроку немає ніякої звістки. У цей час Прудиус, скориставшись скрутним становищем, у якому опинилася вдова зі своєю дочкою, сватається до Марусі і переконує її в тому, що Климовський загинув. Дівчина зізнається князю Брянському, що дала згоду на цей шлюб тільки тому, що Прудиус пообіцяв допомагати її матері.

Цей сюжетний мотив нагадує ситуацію з «Наталки Полтавки» (1819) Котляревського, коли Терпелиха (подібно до Добренчихи) вмовляє свою дочку Наталку вийти заміж і не чекати Петра. Возний в п'єсі Котляревського виконує ту ж саму функцію, що й Прудиус у водевілі Шаховського: він теж претендує на руку дівчини в той час, коли її наречений відсутній. Проте, на відміну від Возного, характер Прудиуса більш дрібний і приземлений. Його мовленнєва партія витримана в комічному ключі: «Печаль по Марусі мене зморила», – заявляє він.

Нит мне отрады  
Гроши считать;  
Быстрые взгляды  
Серце свирлять [9, 17] (орфографія оригіналу – В.М.).

Прудиус привласнює гроші з державної скарбниці, а коли Климовський повертається з війни, усю провину перекладає на нього. Він підкладає в його зошит з віршами важливий документ – «отправление денег на вспоможение разоренным». Розплутати інтригу допомагає князь Брянський. За його наказом Прудиуса і Грицька обшукують і знаходять докази їхньої провини. Водевіль має щасливу розв'язку: Климовський виправданий і в майбутньому його чекає щастя з коханою Марусею.

Сама по собі структура водевілю Шаховського не нова. А. Гозенпуд виокремлює такі її особливості, як наявність нещасливих закоханих, чиє щастя влаштовує благодійник, комічних персонажів («злодеев»), добродійного героя та підкреслення думки про гармонію всіх станів [3, 27]. У водевілі «Казак-стихотворец» традиційна побудова поєднувалась з українським колоритом. Не дивлячись на те, що цей колорит мав зовнішній характер, п'єса виграла завдяки використанню українських пісень, зокрема, знаменитої пісні «Їхав козак за Дунай», яка була перекладена багатьма мовами. Вдалими були й комічні постаті «сільських володарів» – Прудиуса й Грицька. Проте багато нарікань викликало те, як автор водевілю використав українську мову, хоча сам задум – поєднати в одному творі дві мовленнєві стихії – був на той час досить плідним.

Те, що водевіль «Казак-стихотворец» залишив «слід» в п'єсі Котляревського – факт не випадковий. Цей твір Шаховського був дуже популярним, він ставився не тільки в провінційних театрах, а й на столичній сцені, тож не дивно, що Котляревський називає лише імена його героїв, не згадуючи імені автора. «Мені полюбилась наша малоросійська комедія; – повідомляє Петро, там була Маруся, був Климовський, Прудиус і Грицько» [7, с. 241]. Далекий від мистецтва персонаж ділиться своїми безпосередніми враженнями від побаченого на

сцені і повідомляє лише про те, що його вразило: «Співали московські пісні на наш голос, Климовський танцював з москалем. А що говорили, то трудно розібрати, бо цю штуку написав москаль по-нашому і дуже поперевертав слова» [7, 242]. У цьому монолозі потребує уточнення фраза «співали московські пісні на наш голос», тому що в тексті водевілю ключову роль відіграє все-таки українська пісня «Їхав козак за Дунай».

Вибудовуючи цей епізод, Котляревський дає зрозуміти, що реакція Виборного і Возного на повідомлення Петра суттєво відрізняється. Так, репліки Виборного свідчать про те, що він має антимосковські настрої: «Москаль? Нічого й говорити! Мабуть вельми нашкодив і наколотив гороху з капустою» [7, 242]. Возного ж, як героя більш освіченого, цікавить історична основа п'єси. Він звертає увагу в першу чергу на деякі помилки у витлумаченні фактів української історії. Так, коли Петро повідомляє, що «Климовський був письменний, komponував пісні і був виборний козак: служив в полку пана Кочубея на баталії з шведами під нашою Полтавою», Возний відразу реагує на помилку. «Но в славній полтавській времена <...> Кочубей не бил полковником і полка не імил; <...> Василій Леонтійович Кочубей бил генеральним суддею, а не полковником. <...> Искра, шурин Кочубея, бил полковником полтавським і пострадал вмісті з Кочубеем мало не за год до Полтавської баталії» [7, с.242]. Зауваження, висловлені героями п'єси, справедливі, але вони не дають права стверджувати, що Котляревський повністю негативно ставився до водевілю Шаховського. Не випадково у відповідь на роздуми Виборного, який засуджує автора водевілю («...нечепурно, що москаль взявся по-нашому і про нас писати...»), звучить репліка Возного: «Полно, довільно, годі, буде балакати. Тобі яке діло до чужого хисту?» [7, 242].

І. Айзеншток справедливо зауважив, що Котляревський не обмежився прямими запереченнями зі сцени з приводу фактичних та мовленнєвих огріхів у творі Шаховського. «В «Наталці Полтавці» він дуже близько повторив сюжетну ситуацію «Казака-стихотворця», повторив і намічений Шаховським розподіл діючих осіб: парі закоханих, Марусі і Климовському, у нього відповідає Наталка і Петро; парі негідників, Прудиусу і Грицьку, – Возний і Виборний; матері Марусі, Добренчисі, – Горпина Терпелиха» [1, 40]. Дійсно, між обома творами існують тісні типологічні зв'язки, які виявляються в близькості їх художніх структур, зокрема в використанні народних пісень і пісень спеціально написаних для п'єс.

Загальна характеристика водевілю Шаховського в літературознавстві неоднозначна. Є.Кирилюк вважає «Казака-стихотворця» одним з найслабкіших творів драматурга [6, 70–71]. Не приховуючи недоліків п'єси, І. Айзеншток, навпаки, підкреслює, що «подібно до всіх п'єс Шаховського, «Казак-стихотворец» був зроблений з великою майстерністю» [1, 38]. Гадаю, що значення цієї п'єси визначалось не лише її патріотичною спрямованістю – глядачеві й читачеві не важко було помітити зв'язок між подіями 1709 року, про які йшлося в п'єсі, і 1812 роком, коли вона писалася. Заслуга Шаховського полягала в іншому –

в розробці жанру водевілю, структурою якого скористалися його наступники. А тому в цілому «Казак-стихотворец» відіграв позитивну роль у розвитку драматургії 10–20-х років XIX століття. Досвід Шаховського в розробці й популяризації української теми в російській літературі сприяв подальшим пошукам у цьому напрямі. Сьогодні не можна не визнавати й того, що письменник вдало використав українську пісню. Котляревський, справедливо полемізуючи з ним, показав українське життя в «Наталці Полтавці» «зсередини», вдало відтворив особливості українського колориту та національного характеру. Проте цей факт не відмінняє заслуг його попередника.

Успіху водевілю О.О. Шаховського сприяла музика відомого композитора, диригента імператорських театрів К. А. Кавоса, яка була написана з врахуванням українських фольклорних традицій. Театрознавець А. Гозенпуд зазначає, що в цьому творі композитор використав різні за характером пісні: лірично-задушевні, елегійні («Їхав козак за Дунай»), протяжні («Ой ти дівчино, мос серденько»), жартівливі, танцювальні [4, 361].

Є ще одна причина, врахування якої свідчить про те, що водевіль Шаховського «Казак-стихотворец» не можна викреслити з історії української культури або обмежитися згадками про нього в зв'язку з тим, що з ним полемізував Котляревський. У цій п'єсі багато разів грав М. Щепкін. У 1818–1821 роках він грав роль Грицька на сцені Полтавського театру, а також з перервами виступав у ролі Прудюса на сценах багатьох театрів аж до 1851 року.

Отже, типологічні та інтертекстуальні зв'язки між водевілем Шаховського «Казак-стихотворец» і п'єсою Котляревського «Наталка Полтавка» важко заперечити. Урахування цих зв'язків в цілому збагачує наші уявлення про розвиток театрального мистецтва початку XIX століття і, зокрема, дозволяє більш глибоко зрозуміти окремі фрагменти «Наталки Полтавки» Котляревського, значення його художніх досягнень, адже в порівняннях все пізнається краще.

### Список використаної літератури

1. Айзеншток И. И. П. Котляревский // И. П. Котляревский. Сочинения / Вступ. статья и примеч. И. Я. Айзенштока. Пер. с укр. – Л. : Сов. писатель, 1969. – С. 5–42.
2. Гаршин Е.М. Один из забытых писателей // Исторический вестник. – 1887. – №7. – С.136–173.
3. Гозенпуд А. А. Шаховской // А. А. Шаховской. Комедии. Стихотворения. Вступ. статья и примеч. А. А. Гозенпуда. – Л. : Сов. писатель, 1961. – С.5–71.
4. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки: Очерк. – Л., 1959. – 781 с.
5. Гриц Т. С. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. – М. : Наука, 1966. – 871 с.
6. Кирилук Є. І. П. Котляревський. – К. : Дніпро, 1981. – 286 с.
7. Котляревський І.П. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К. : Наукова думка, 1982. – 319 с.
8. Нудьга Г. А. Климовський Семен // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – Т.2. – К. : УРЕ, 1990. – С.489–490.
9. Шаховской А. А. Казак-стихотворец. Анекдотическая опера-водевиль в одном действии. Изд. 3-е. – СПб., 1822. – 72 с.

Статтю подано до редколегії 12.12.2014

**Мацапура Валентина**

Полтавський національний педагогічний  
університет імені В. Г. Короленко  
кафедра світової літератури  
matsapura@mail.ru

**«НАТАЛКА ПОЛТАВКА» И. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
И «КАЗАК-СТИХОТВОРЕЦ» А. А. ШАХОВСКОГО:  
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ**

В статье представлен сравнительный анализ пьесы И. П. Котляревского «Наталка Полтавка» и водевиля А. А. Шаховского «Казак-стихотворец». Автор статьи устанавливает связи между произведениями на уровне типологических сходжений (обращение к народной жизни, использование народных песен, разговорной речи, создание комических характеров и ситуаций), а также прослеживает интертекстуальные связи между седьмым явлением второго действия пьесы И. П. Котляревского и водевилем А. А. Шаховского «Казак-стихотворец».

**Ключевые слова:** пьеса, водевиль, контекст, мотив, сюжетная ситуация, художественная структура, типологическая близость, интертекстуальные связи.

**Valentina Macapura**

Poltava National Pedagogical  
V.G.Korolenko University  
Department of World Literature  
matsapura@mail.ru

**«NATALKA POLTAVKA» BY I.P. KOTLYAREVSKIJ  
AND «KAZAK-RHYMIST» BY A. A. SHAHOVSKIJ:  
TYPOLOGICAL SIMILARITY AND INTERTEXTUAL  
CONNECTIONS**

In the article the comparative analysis of I. P. Kotlyarevsky's play Natalka Poltavka (Natalka from Poltava) and A. A. Shakhovkoy's vaudeville Kazak-Stikhotvorets (Cossak the Poem-writer) is performed. The author of the article establishes the connections between two plays on the level of typological similarities (appealing to common life, performing of the folk songs, colloquial speech, creation of comic characters and situations). The author also observes the intertextual relations between the seventh scene in the second act of I. P. Kotlyarevsky's play and A. A. Shakhovkoy's vaudeville.

**Key words:** play, vaudeville, context, motif, narrative episode, literary structure, typological similarity, intertextual relations.

УДК [821.161+821.521]-3.Грин+Акутагава

**Мусий Валентина**

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

**ПАРОДОКСАЛЬНОСТЬ СИТУАЦИИ ИНИЦИАЦИИ  
В «УЧЕНИКЕ ЧАРОДЕЯ» А.С. ГРИНА И «ЧУДЕСАХ МАГИИ»  
АКУТАГАВЫ РЮНОСКЭ**

В статье предпринят компаративный анализ произведений двух писателей-модернистов начала XX века. В основе сопоставления – ситуация инициации, перехода героя в новое, более совершенное качество. Однако финал оказывается неожиданным – инициация не происходит, герои оказываются не способными к переменам из-за того, что не могут освободиться от собственной меркантильности. Оба переживают крах. Это помогает понять особенности концепции человека каждого из авторов.

*Ключевые слова:* сюжет, мотив, парадокс, концепция человека, архетип, интрига, инициация, А. Грин, Р. Акутагава

**Цель** предлагаемой статьи – определить особенности концепции человека двух писателей-модернистов, принадлежавших разным национальным литературам, но одной и той же историко-культурной эпохе. То, что обозначил ученый из Польши Е. Литвинов относительно А. Грина, вполне применимо и к характеристике прозы японского писателя Акутагавы: «Модернистская литературная родословная Грина в первую очередь обусловлена вневременной проблематикой, а также ее особым и своеобразным морально-этическим аспектом» [13, 170]. Правда, об Акутагаве, как правило, пишут как о писателе, в творчестве которого проявились черты натурализма, модернизма и реализма [8, 112], а творчество Александра Грина чаще всего относят к неоромантизму. И не только потому, что в его произведениях мы обнаруживаем ряд тех особенностей, которые характерны для этого литературного направления («... динамический сюжет, экзотика, фантастика и ирреальность, нередко эсхатологические настроения, психологизм, интерес к природе, поэтика контрастов и гротескность» [12, 34]), но, в первую очередь, в связи с особенностями его концепции человека. Выделив в неоромантизме два направления, гуманитарное и онтологическое, Д.К. Царик следующим образом характеризует понимание человека, присущее гуманитарным неоромантикам, к которым, по его мнению, относился и А. Грин: «На переднем плане у них стоит проблема возрождения, лучше сказать, эмансипации подлинно человеческих морально-этических на-

чал, в которых они видят предпосылку обновления общества» [11, 15]. Такой же точки зрения относительно гриновской концепции человека придерживается и И.К. Дунаевская, которая пишет: «Гриновское познание ведет к активному творческому преобразению самой духовной природы его героя. Поэтому Грин не ограничивается изображением переворота в сознании. Новое духовное сознание он утверждает образом преобразенного сердца» [3, 36]. Однако заметим, подобное преобразование может и не состояться. И причина – в сути нравственной природы его героя. Как раз таким, оказавшимся не готовым к преобразению, является герой избранного нами для анализа «Ученика чародея». В этом ему близок персонаж, от лица которого ведется повествование, в «Тайнах магии» Р. Акутагавы.

Попытки соотнесения произведений Акутагавы Рюноскэ и русских художников слова начала XIX [5] и XX века [8] уже предпринимались в украинском литературоведении, однако к рассказам, избранным нами в качестве объекта исследования, ученые не обращались. Основанием для выводов о выраженной в рассказах концепции человека будет для нас изучение особенностей развития в них их сюжета. Оба рассказа относятся к числу произведений с «противоречивым» (В.Е. Хализев) типом событийного развития. Однако преобразования центральной ситуации в них не происходит, они заканчиваются тем же, чем и начинаются. «Был дождливый осенний вечер, – сообщает герой «Чудес магии», вспоминая, как оказался в доме индийца Матирамы Мисры, как и о чем расспрашивал его [1, 320]. «И тотчас же, неизвестно отчего, дождь за окном так уныло зашумел...», – так начинается один из заключающих рассказ абзацев. Герой сообщает, что он «вдруг опомнился» и обнаружил, что «и пепел не упал с сигары», зажатой у него между пальцами, с начала его беседы с Мисрыкуном. «Мне казалось, – признается он, – что прошел целый месяц, а на самом деле я видел сон, и сон этот длился всего две-три минуты» [1, 327]. Хронологическая протяженность действия в «Ученике чародея» А.С. Грина гораздо дольше – несколько месяцев. Однако и этот рассказ имеет кольцевое строение. Он начинается признанием героя: «Я украл окорок ветчины...». За это его должны были повесить. «Отправиться на Монфокон с кляпом во рту, чувствовать там горячей шеей холодные ногти палача и растворить дух в вое осеннего ветра, – заявляет герой, – показалось мне слишком сентиментальным» [2, 387]. Поэтому он бежал. Заканчивается же рассказ тем, что он находится в той самой тюрьме, откуда однажды «изловчился скрыться, разогнув поленом решетку» [2, 399], и где он ожидает казни теперь уже не только за воровство, но и за убийство. И последние его слова – «А, Монфокон, – я вижу тебя! Вот твоя виселица, вот петля. Здравствуй и прощай, темный палач!» – замыкают круг событий в его жизни [2, 400]. Подобное кольцевое построение изученных нами произведений неожиданно, поскольку и в одном и в другом центральным событием оказывается открывшаяся перед героями возможность подняться на новую ступень своего развития, стать иными (нравственно чище – для ге-



роя «Ученика чародея» и обрести новые, магические способности – для героя Акутагавы). Архетипической для обоих рассказов является ситуация инициации, предполагающая преобразование героя, переживание им перехода в новый статус. Вслед за А. ванн Геннепом и В. Тэрнером В.И. Тюпа обозначает эту архаичную циклическую модель как лиминальную и считает ее одной из наиболее продуктивных для художественной литературы нарративной интригой. В качестве основных исследователь выделяет четыре звена событийной цепи развития этой интриги. Проследим их проявление в произведениях Грина и Акутагавы. Первой, как отмечает В.И. Тюпа, является фаза обособления [10, 70]. Рассказ Акутагавы начинается с того, что герой отправляется в «унылое предместье Омори» и, таким образом, оказывается вне привычного для него пространства. Герой «Ученика чародея» А. Грина после долгих скитаний в провинции уже мог возвращаться в Париж, где о его воровстве и побеге из тюрьмы, скорее всего, уже не помнили, однако ему все время что-то мешало: то «завязывался роман с коровницей», то его «пригревали» на кухне монастыря. Наконец с ним случается происшествие, которое определяет дальнейшую судьбу. Он заблудился в «недоброй памяти Арденнском лесу». В течение трех суток он бродил по лесу, не находя пути к чьему-либо жилью. Лес традиционно считается «иным» миром, в мифе и сказке – пространством смерти. Именно в него отправляли посвящаемых во время ритуала инициации после отделения их от одноплеменников.

Вторая фаза – момент искушения – как, пишет В.И. Тюпа, «в смысле соблазна, так и в смысле приобретения героем жизненного опыта, повышающего уровень его жизненной искушенности» [10, 71]. Герой «Чудес магии» в доме горячего поборника независимости Индии Матирамы Мисры (Мисры-куна), прибывшего в Японию из Калькутты и изучившего тайны магии под руководством знаменитого брахмана Хассан-хана, становится свидетелем его чудесного искусства. Во время сеанса магии хозяин сообщает своему гостю, что может обучить и его, но при одном условии: если тот будет свободен от алчности.

То, что происходит с Франсуа Долговязым в «Ученике чародея», имеет не менее необыкновенный, даже чудесный характер. В «неприветливом месте» в лесу он обнаруживает «загадочное» жилье, черную бревенчатую лачугу, видит в ней дряхлого старика, который именует себя волшебником д'Обремоном, убежденным в том, что Франсуа привели в его жилище заклинания. Оказывается, что с помощью магического круга и неких формул волшебник обратился к демону Азарету – покровителю стариков – с тем, чтобы тот послал ему помощника, «здорового молодца» [2, 390]. Убежденный в том, что «магия творит чудеса», он верит, что, хотя душа молодого человека, явившегося в его дом, «еще темна и дремотна, как жизнь в яйце змеи», у того есть возможность преобразиться. Наивный старик рассчитывает взрастить из своего помощника мудрого чародея. И хотя тот абсолютно безразличен к магии, точнее не верит в нее, хотя и суеверен, он остается в лачуге. В отличие от героя Акутагавы, все-

рьез стремившегося обучиться магии, Франсуа в рассказе А. Грина несмотря на необычность всего, что обнаруживает в жилище старика (книга с железными застежками, кипящее «варево», которое старик помешивал «узорной палочкой, разрисованной непонятными знаками», спускавшиеся с потолка высохшие ящерицы и летучие мыши, черный кот с «магическими зелеными зрачками», сидевший на очаге и, как казалось, читавший мысли незнакомца) относится к старику как сумасшедшему. Но поскольку здесь он находит хотя и скудную, но дающую ему возможность выжить еду, и, что еще более важно, рассчитывает на то, что, хотя и «жалкий помешанный» [2, 395], но все же посвященный в тайны алхимии старик поможет ему получить золото, он решает остаться.

Третью фазу, замечает В.И. Тюпа, «составляет собственно лиминальная фаза порогового испытания». Эта стадия, по его словам, «может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя, то есть посещения им потусторонней «страны мертвых»,... может заостряться до смертельного риска (болести или поединка); может и редуцироваться до встречи со смертью в той или иной форме...» [10, 71]. Смерть, причем реальная, а не мнимая, присутствует в рассказе А. Грина. Старик решает показать своему ученику «сокровища», лежащие в его сундуке. Он признается, что с помощью изготавливаемых им «алмазов» собирается преобразить мир, погрузить его в музыку «нечеловеческой красоты», превратить Францию в сверкающее сказочное царство. «Я покрою Францию великолепными дворцами. Шелк, атлас, парча, тканое золото и нежные кружева будут одеждой всех. Через реки я перекину серебряные мосты и мраморные белые башни поставлю на высоких горах – жилищем строгих и мудрых. Болота я превращу в сады, какие сняты лишь разве влюбленным ангелам...» – говорит он [2, 395]. По сути это был настоящий поэт, отрешенный от жизни, питавшийся ничтожно малым – корочкой хлеба. Франсуа убивает отшельника-мечтателя и его черного кота и, взяв самые крупные камни, отправляется в Париж.

В «Тайнах магии» главным испытанием для героя становится карточная игра. Через месяц после начала учебы он уже был сам способен демонстрировать чудеса магии, что он и сделал в кругу своих приятелей. Больше всего их поразило превращение угольев из камина в золотые монеты. «Огненные угольки, – сообщает он, – вылетая из моих рук, превращались в бесчисленные сверкающие червонцы и золотым дождем сыпались на пол. Приятелям моим казалось, будто они видят сон. Они забыли даже аплодировать» [1, 325]. Золото, дождем залившее пол клуба, в котором произошла встреча старых знакомых, восхитило всех, кроме самого мага. Он собирался превратить его в уголья, помня о клятве, которую дал своему наставнику Мисре-куну не подчиняться корысти. Однако среди его приятелей оказался тот, кому мы дали бы определение: искуситель. Этот «самый хитрый из всех» находившихся в комнате мужчин, «ехидно посмеиваясь себе под нос», предложил поставить золото на карту. «Останетесь в выигрыше, – сказал он, – что ж, распорядитесь ими,

как вам будет угодно, превращайте их снова в угли. Ну а если выиграем мы, отдайте нам все золотые в полной сохранности» [1, 326]. В значительной степени происходящее в «Чудесах магии» Акутагавы напоминает историю героя повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Произведения сближает ряд сюжетных мотивов: решение героя изменить свою судьбу, карточная игра как средство достижения цели, чудесные превращения карт во время игры, подчинение героя алчности во время испытания и, как результат, завершение крахом его попытки обрести новый статус (для героя А.С. Пушкина – войти на равных в круг аристократов, а для героя Акутагавы – стать магом). Кроме того, в обоих произведениях ситуация складывается так, что происходящее можно истолковать и как результат вмешательства сверхъестественного, и как проявление особенностей психического состояния героев в тот или иной момент. Правда, если Германн длительное время жил жаждой играть и не делал этого лишь из-за боязни потерять тот минимум (сорок семь тысяч, доставшихся от отца), которым владел, герой Акутагавы включается в игру против своей воли. Поэтому, даже начав игру, герой рассказа японского писателя сохранял хладнокровие, оставаясь безразличным к ее ходу. Но произошло чудо. Во-первых, впервые ему улыбнулась удача («фантастически везло», вспоминает он). Во-вторых, он внезапно увлекся. «Не прошло и десяти минут, – замечает он, – как, позабыв обо всем на свете, я по-настоящему вошел в азарт» [1, 326]. Как и пушкинский Германн в первые два вечера, герой Акутагавы выигрывает. Он получил «почти столько же золотых, сколько» у него было сперва. Но по-настоящему жадность «загорелась» в нем в тот момент, когда его приятель-искуситель поставил на карту «все свое состояние – земли, дом, лошадей, автомобиль, все. Все без остатка» [1, 327]. Заметим, что новоявленный маг рисковал лишь тем, что только что чудом сотворил из каминных углей, а также тем, что выиграл. Получал же он целое богатство своего приятеля. «При этой мысли, – признается он, – я уже не в силах был владеть собой и, тайно пустив в ход магические чары, сделал вид, что наконец решился». Заканчивается игра почти так же, как и для Германна. Туз, которого тот загадал, выиграл, но когда пушкинский герой торжествующе продемонстрировал свою карту присутствующим, на ней, вместо туза, оказалась изображенной пиковая дама. Так же и в рассказе «Чудеса магии». «- Король! – торжественно воскликнул я и показал свою карту смертельно побледневшему противнику. Но в то же мгновение – о чудо! – карточный король словно ожил, поднял свою увенчанную короной голову и высунулся по пояс из карты. Церемонно держа меч в руках, он зловеще усмехнулся» [1, 327]. И тут герой услышал голос Мисры-куна, предупреждающего служанку о том, что его гость уходит, что означало, что тот не останется учиться магии.

Четвертая фаза – «преображения» может завершиться победой героя, который, благодаря обретению новых знаний, получает новый статус, или же знаменует его поражение, даже смерть, отмечает В.И. Тюпа [10, 71]. Преображения Франсуа (а в его мечтах это был переход в состояние богача) не происходит.

Украденные им алмазы оказываются стеклом, его арестовывают и казнят за убийство. Месяц обучения тайнам магии оказывается плодом фантазий героя в рассказе Акутагавы. На самом деле, он лишь мечтал о будущем. И мечты эти жили в его воображении очень короткое время – несколько минут, которые он провел, находясь в гостях в доме Мисры-куна. Поскольку герои обоих рассматриваемых нами произведений проходят четыре фазы лиминальной интриги, о которой пишет В.И. Тюпа, есть все основания для мифопоэтического комментария происходящего – как инициации, которая, правда, завершилась «нулевым» итогом.

Отсюда – возможность говорить о парадоксальности сюжета произведений Грина и Акутагавы. Определив парадоксальный сюжет как сюжет с парадоксальной развязкой, И.В. Силантьев следующим образом характеризует формулу глубинного художественного смысла парадокса: «Вторгаясь в замкнутый, рационально-непротиворечивый мир повседневной жизни и ввергая этот мир в сферу невозможного, парадокс придает этому миру новое, собственно эстетическое качество, окружает его принципиально новыми ценностными смыслами. Теперь этот разомкнутый, парадоксально-противоречивый мир ориентирован уже не в сторону очевидной, «здраво-смысленной» пользы, а в сторону самодовлеющей творческой ценности, раскрыт навстречу началу, ищущему и творящему – творящему жизнь и судьбу герою, творящему героя автору, творящему понимание героя и автора читателю. Этот мир, ставший прагматически незавершенным и «неполезным» (словечко, которое прилагалось в средневековой Руси к беллетристическим повестям), вместе с тем оказывается полон возможностями эстетического завершения – как для героя, действующего в этом мире, так и творческого сознания, взаимодействующего с этим миром» [7, 177]. Применительно к рассматриваемым нами произведениям А. Грина и Акутагавы Рюноскэ понятие «парадокс» допустимо в связи с тем, что их герои оказываются вырванными из повседневности и поставленными перед выбором, который принципиальным образом должен изменить их дальнейшую судьбу. Однако оба оказываются ниже предоставленной им возможности, инициация не происходит.

Кроме отмеченных выше общих сюжетных мотивов, произведения Акутагавы и Грина близки и в жанровом отношении: соединяют в себе фантастическое и психологическое. У читателя «Ученика чародея» возникает предположение относительно того, что герой и в самом деле оказывается в зачарованном месте в лесу, а д'Обремон, хотя Франсуа и не верит в это в силу неразвитости духовного мира, является волшебником. Отсюда – и усвоенная из мифов или сказок ситуация возможного преображения героя. Однако все завершается банальным образом. Вор, физически превосходящий хозяина лачуги, совершает убийство, чтобы беспрепятственно завладеть имуществом старика. То, что случилось с героем рассказа Акутагавы Рюноскэ в большей степени можно назвать чудом. Он был посвящен в тайну, но нарушил табу, и наставник-маг его наказал.

Но возможна и иная, психологическая мотивировка происходящего. Психологизм А. Грина наиболее очевиден в том эпизоде, где герой сам себя невольно разоблачает. При этом «Ученик чародея» оказывается в ряду тех произведений, в которых идет речь о переживании преступником чувства вины, в результате чего он видит свою жертву наяву. Он может осознавать чувство вины, или же оно живет в нем подспудно, но в любом случае память о содеянном остается. К примеру, в открывающем цикл А.С. Пушкина «Песни западных славян» «Видении короля» перед королем Стефаном является задушенный им ранее отец с веревкой на шее. Это значит, что в подсознании отцеубийцы все время жили память о преступлении и ожидание расплаты. И когда он узнает о том, что султан решает «содрать на кафтан Радивоя» с него кожу, когда «басурмане» «атаганом ему кожу вспороли, Стали драть руками и зубами, Обнажили мясо и жилы», король Стефан обращается к Богу, признает, что он заслужил физические муки, но просит помиловать, очистив от греха, его душу, поскольку он осознал свою вину. В «Вечере накануне Ивана Купала», части «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, Петрусь Безродному через год после совершения им убийства в лесу является зарезанный им брат Пидорки Ивась. Причем, если вначале сообщалось, что мальчику было шесть лет, теперь Петрусь видит перед собой «дитя лет семи» (весь год пока его убийца пытался вспомнить, что же произошло в роковую ночь накануне Ивана Купала, тот жил в его подсознании). В «Ученике чародея» Франсуа, вор и мошенник, убивший живущего в пространстве фантазий д'Обремона, внезапно встречает свою жертву, когда, уже находясь в Париже, пытается продать украденное. Вместо вышедшего к нему ювелира он видит убитого им старика. «Скрипнув, прозвенел ключ, и я увидел мертвого д, Обремона, – вспоминает герой А. Грина. – Одну руку он, улыбаясь, протягивал мне, а другой старался отцепить полу халата: какой-то гвоздь задержал ее. Дико крича, затрясся я и обомлел, корчась от ужаса; гремящий туман окружил меня, земля проваливалась, весь я стонал и плакал, как мученик на дыбе... Не помню, как я решился открыть глаза, но, открыв их, увидел, что не лесной призрак, а тучный человек в богатой одежде держит меня за плечи, встряхивая и приговаривая: – Кто ты? И что с тобой?» [2, 398]. Можно предположить, что д'Обремона, как напоминающая о вине совесть, поселился внутри своего убийцы. И в момент потрясения то, что жило в подсознании, вышло наружу.

Психологизм проявляет и Р. Акутагава в «Тайнах магии». С самого начала Мисра-кун объяснил творимые им чудеса действием гипноза, то есть научно. Сначала он оживил цветок со скатерти, затем «с самым беззаботным видом» спокойно попивая чай, привел в кружение лампу. И, наконец, одним своим взглядом и мановением руки Мисра-кун заставил все книги из книжного шкафа перелететь на стол, а затем вновь в книжный шкаф, оставив на столе лишь французский роман, который взял у своего гостя почитать неделю назад. Герой вспоминает свои ощущения: «Я будто от сна очнулся» [1, 323]. Таким образом,

нельзя исключить, что все это время он находился в состоянии гипнотического сна. Даже тогда, когда сам превращал угли в золотые монеты, а потом играл в карты. Сон длился несколько минут. Проверив свои возможности и убедившись, что несвободен от корысти, герой вынужден был отправиться домой. Ему было суждено довольствоваться лишь ролью зрителя. Нравственно к роли мага он не был готов. И здесь интересно сравнить фокусы Мисры-куна и его собственные. Мисра-кун устроил для своего гостя красивое зрелище. Он доставил ему эстетическое удовольствие. Герой, совершая свой единственный сеанс магии, начинает с золота. Он тоже поражает своих зрителей, но действует при этом на низкое в человеке – его корысть, поскольку и сам от нее не свободен. Таким образом, включение мотива чуда в этом рассказе направленно, в первую очередь, на исследование нравственной природы человека.

Главным источником мистицизма в японской литературе являются, по словам Коити Итокавы, легенды, устная народная проза [4, 163]. Но в «Тайнах магии» само по себе мистическое выступает в трансформированном виде. Изучив характер рецепции Акутагавой национальных японских преданий и легенд, украинская исследовательница, А.С. Стовба, объединила его новеллы в две группы. В первой предания помогают писателю подчеркнуть национальные особенности культуры. Отсюда – переплетение традиционных мотивов с собственно авторскими. Ко второй группе исследовательницей отнесены произведения, в которых, хотя сюжет и идентичен традиционному, нарратор расставляет иные акценты, дает новые характеристики персонажей, в результате чего образы строятся по принципу пародии. «Тайны магии» в статье А.С. Стовбы не рассматривались. Однако, как представляется, вывод, сделанный ею применительно ко второй группе новелл Акутагавы, относительно того, что в них «происходит разрушение основных смыслов сказки и образование новых, которые чаще всего противоречат исконному сюжету и, таким образом, приглашают читателя сравнить сказку и рассказанную историю, стимулируют задуматься над вновь поставленными проблемами» [9, 257], может быть отнесен и к «Тайнам магии».

В любом случае обнаруживается, что оба героя не склонны к движению, то есть перемене своего статуса. Анализируя ряд произведений А.С. Пушкина, А.Н. Романова пишет о преображающей человека катастрофе, употребив словосочетание «благое потрясение». Таким потрясением может оказаться чудесное или рационально мотивированное нарушение природного или социального порядка [6, 271]. «Катастрофичность, – отмечает исследовательница, – открывает известную свободу бытия, его немеханистичность, способность выходить за рамки раз и навсегда установленных законов природы или до бесконечности варьировать характер их проявления. Соответственно и для человека ситуация катастрофы – максимально богата возможностями проявления свободы воли» [6, 273-274]. Однако «благим», то есть несущим движение характера, потрясение оказывается не для каждого. Есть те, «кого несет поток событий», а по-

тому они несвободны и, как результат, «недвижимы». Недвижность, в свою очередь, «делает героя жертвой катастрофы», как, к примеру, не способного отказаться от «неподвижной» идеи мести ведьмы Германна в «Пиковой даме» [6, 274]. Так и Франсуа в «Ученике чародея», и герой «Тайн магии» не способны к нравственным переменам. Та ситуация, участниками которой они становятся, катастрофична, по-своему чудесна, имеет исключительный характер. Один оказывается в доме старика, который умеет изготавливать красивейшее стекло, по виду не отличимое от алмазов. Его мечта имеет общечеловеческий характер (он надеется сделать прекрасным для людей мир), поэтому она, хотя и безумна, но позволяет судить о его духовности. Встреча с такой личностью могла преобразить и самого Франсуа. Другой, герой рассказа Акутагавы, побывав в гостях у постигшего тайны магии путешественника, получил возможность быть посвященным в тайну. Но оба из этой встречи выходят не изменившимися. И, главным образом, потому, что в силу собственной неподвижности, остаются в плену меркантильности.

**Выводы.** Между «Учеником чародея» А. Грина и «Чудесами магии» Акутагавы есть много общего. Оба автора, творчество которых приходится на первые десятилетия XX века, пережили влияние как модернистских художественных направлений, так и реализма. Это значительным образом определило художественную специфику их произведений. На уровне сюжетных мотивов, символики, авторской концепции человека связи между названными произведениями очевидны. Уже сами по себе названия рассказов, содержащие в себе слова «чародей» и «магия», позволяют отнести их к разряду фантастических (мифопоэтических или даже мистических). В то же время их создание было обусловлено интересом писателей преимущественно к нравственным и психическим сторонам в человеке. Герои Грина и Акутагавы, подчинившись жажде богатства, переживают распад собственного «я». Этот интерес писателей к нравственной природе человека был обусловлен теми внешними, историческими обстоятельствами, в которых они создавали свои произведения. В современности Александра Грина и Рюноске Акутагаву беспокоило подавление под влиянием индивидуализма человечности, утрата человеком гармонии как с внешним миром, так и с собственным «я». Избрав в качестве архетипической для своих произведений традиционную для любой национальной культуры ситуацию инициации, оба художника приводят своих героев к нулевому результату перехода, поскольку меркантильность оказалась для них ведущим импульсом поступков. Отсюда – парадоксальный характер развязки сюжета о посвящении.

### Список использованной литературы:

1. Акутагава Р. Малое собрание сочинений / Акутагава Рюноске; пер. с яп. И. Вардуля, В.Гривнина, Л.Лобачева и др. – СПб.: Азбука, 2010. – 736 с.
2. Грин А.С. Ученик чародея / А.С. Грин // Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Правда, 1980. – Т. 6. – С.387 – 399.
3. Дунаевская И.К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина / И.К. Дунаевская. – Рига: Зинатне, 1988. – 168 с.
4. Ітокава К. Розуміння містичного в сучасній японській літературі / Кіюті Ітокава // Поетика містичного: колективна монографія. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. – С.162 – 167.
5. Поборчая И.П. Н.В. Гоголь и Акутагава Рюноске / И.П. Поборчая // VIII Гоголівські читання: Матеріали міжнародної наукової конференції 5-6 квітня 2006 року. – Полтава: ПДПУ, 2006. – С. 48 – 51.
6. Романова А.Н. «Вращается весь мир вокруг человека...». Несколько штрихов к пушкинской картине мира / А.Н. Романова // Болдинские чтения. 2013. – Нижний Новгород: РИ «БегемотНН», 2013. – С.268 – 278.
7. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
8. Соценко Н.Ф. В художественном мире А.И. Куприна и Акутагава Рюноске / Н.Ф. Соценко // Вопросы русской литературы: межвуз. научн. сб. – 2012. – Вып. 23 (80). – С.111 – 118.
9. Стомба А.С. Специфика рецепции древних японских преданий и легенд в новеллах Акутагавы Рюноске / А.С. Стомба // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: Зб. наук. праць. – Сімферополь: Кримський Архів, 2011. – С.247 – 258.
10. Тюпа В.И. Категория интриги в современной нарратологии / В.И. Тюпа // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький ун-т, 2013. – Вип. 87. – С.64 – 75.
11. Царик Д.К. Типология неоромантизма / Д.К. Царик. – Кишинев: Штиинца, 1984. – 164 с.
12. Lis-Czapiga A. Неоромантизм как предмет рефлексии в современном русском литературоведении / A. Lis-Czapiga // Русская литература конца XIX – XXI века: диалог с традицией: монография / pod red. Naukową Natalii Maliutiny, Agnieszki Lis-Czapigi. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. – С. 17 – 34.
13. Litwinow J. Proza Aleksandra Grina / Jerzy Litwinow. – Poznań, 1986. – 174 с.

Статтю подано до редколегії 10. 12. 2014

#### Мусій Валентина

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

### ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ СИТУАЦІЇ ІНІЦІАЦІЇ У «УЧНІ ЧАКЛУНА» ОЛЕКСАНДРА ГРИНА ТА «ЧУДЕСАХ МАГІЇ» АКУТАГАВИ РЮНОСКЕ

Об'єктом компаративного зіставлення творів двох письменників-модерністів початку ХХ століття є розвиток ситуації переходу героя до іншого стану (ініціації). Йдеться про парадоксальність фіналу обох творів тому, що ініціація не відбувається, що у статті пов'язується з особливостями авторської концепції людини, яка не здатна до морального руху. Обидва героя зосереджені на грошах і тому залишаються такими, якими були до зустрічі з тими, хто міг допомогти їм стати краще.

**Ключові слова:** сюжет, мотив, парадокс, концепція людини, архетип, інтрига, ініціація, О. Грін, Р. Акутагава



**Valentina Musiy**

Odessa I.I. Mechnikov National University

Department of World literary

urd7@rambler.ru

**PARADOXALITY OF SITUATION OF INITIATION IN  
«APPRENTICE OF MAGICIAN» BY ALEKSANDR GRIN AND  
«WONDERS OF MAGIC» BY AKUTAGAWA RYUNOSKE**

The article is dedicated to the research of the reception specificity of initiation as archetype situation in A. Grin's and Akutagawa's artistic works. So the luminal plot scheme is the main in both stories. The comparative analysis allowed to set similarity of methods and general principles of poetics of the Russian and Japanese writers of the beginning of the XX century the modernist epoch. The development of plot acquires paradoxical character because the result of the initiation is zeroes. As a result the beginning of both stories and their finals coincide. There is the impression, that nothing have happened. A situation, in which heroes appeared when events of the plot started, did not change. Main reason of such composition of the plot – in inability of heroes to moral motion. It helps to understand author's conception of person. Grin and Akutagawa expressed the disturbance with the modern state of person in which mercantileness represses humaneness.

**Key words:** plot, motive, paradox, conception of person, archetype, intrigue, initial, A. Grin, R. Akutagawa

УДК 821.161.2

**Нарівська Валентина**

доктор філологічних наук, професор  
кафедра зарубіжної літератури  
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара  
пр. Гагаріна, 72, Дніпропетровськ, Україна, 49010  
narivska@ukr.net

**«КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ, АБО Ж МАМАЙ І  
ЧУЖА МОЛОДИЦЯ» О. ІЛЬЧЕНКА ЯК АВТОРСЬКИЙ МІФ  
ПРО НАРОДЖЕННЯ ХИМЕРНОГО РОМАНУ ІЗ ЕКФРАСИСУ  
«КОЗАКІВ-МАМАЇВ»**

У статті розглядаються особливості формування авторського міфу, змістом якого є умови народження химерного роману із екфрасису картинок народного примітиву «козаки-мамаї» як однієї із сюжетних ліній твору. Герой української міфології Козак Мамай осмислюється як феномен культурного коду, реалізований в типі характерника.

*Ключові слова:* авторський міф, «готове слово», «жанрове ім'я», народний примітив, екфрасис, Козак Мамай, характерник, химерний роман.

Михайло Бахтін у своїх відомих відповідях на запитання редакції журналу «Новый мир» (1970) указав на наявність багатьох невирішених проблем вітчизняного літературознавства, серед іншого відзначаючи «могутні глибини течії культури (в особливості низові, народні), що є дійсно визначальними для творчості письменників, які залишаються не розкритими, а іноді і зовсім не відомими дослідникам» [2, с. 330]. Ці думки були оприявлені в ту історичну мить, коли «відлига», що відкрила таку обнадійливу перспективу розробки нових наукових напрямів, вже стала історією, до того ж багато в чому забороною. Найбільш відчутним був удар у сфері народно-національної специфіки літератури (мистецтва, культури) зі зміщенням акцентів до політизації, що зумовило драматизм її наукової долі. В результаті багато авторів і творів української літератури опинилися в підступно спланованій ізоляції як від читачів, так і від дослідників, утворюючи тим самим художні і наукові лакуни, що до певної міри стримувало і порушувало історичну самосвідомість літератури. Не оминула складна доля і один з найбільш оригінальних творів української літератури ХХ століття «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» Олександра Ільченка.

Створювати унікальний твір – «химерний роман із народних уст» – письменник розпочав, маючи літературний досвід і ім'я серед читачів. Задум визрівав в той час, що самою історією визначений як епохальний – звільнення України від фашистських загарбників, закарбований в пам'яті покоління над-

звичайним духовним піднесенням народу, його ренесансними настроями, що продукували реабілітацію масової історичної свідомості. Не менш творчий стан письменник пережив в процесі безпосереднього написання роману і завершення роботи над ним у 1957 році вже в іншу, післясталінську епоху, на початку надто короткочасної української «відлиги». Створення роману, так потужно позначене знаковими подіями ХХ століття не лише хронологічно, але і як фактори, що обумовили його жанрову особливість – «хімерний роман із народних уст». Таке визначення йому дав Автор, тим самим акцентуючи його міфологічну змістовність уже в заголовковому комплексі, що не затьмарювало і не спрощувало його історичний смисл. У кінці 1950-х років багато що бачилось, відчувалось і усвідомлювалось як необхідність кардинального оновлення естетичного змісту, художніх форм літератури, бережного успадкування всього того, що було в ній цінного, до проявів глибинних страт української культури [18]. На цьому фоні химерний роман був чи не єдиним вітчизняним відкриттям в сфері жанру, в якому відчувався своєрідний виклик до всіх спроб вибудувати єдину жанрову систему роману. Через декілька десятиліть, у 1989 році відомий французький філософ Жан-Марі Шеффер у книзі про літературний жанр, що стала подією у розвитку наукової думки, зазначив: «...жанрові терміни мають змішаний статус. Вони не є суто аналітичними термінами, що додаються зовні до історії текстів, але і самі тою чи іншою мірою складають частину цієї теорії» [18, с. 65] (на підтвердження своєї думки науковець звертається до класики, до роману «Дон Кіхот», що є «водночас оповідним текстом і пародією» [18, с. 69]). Це слушна думка французького науковця ще й тому, що «жанрові імена<sup>1</sup>, які дуже часто не зводяться одне до іншого, можуть стосуватися різних рівнів чи різних сегментів одного й того твору» [18, с. 70]. Химерна різнопорядкованість в романі відчутна і в діях Автора як творця тексту, майстра з тонким відчуттям художнього слова, знавця міфу і фольклору, що вибудовує оповідь про народного героя, і водночас у внутрішній облаштованості тексту, тобто, про що саме в ньому йде мова. У цій ситуації надзвичайної ваги набуває взаємодія тексту роману і авторського жанрового визначення.

У романі явлена художня картина буття Запорізького козацтва. Проте означити її «історичним ім'ям» (за Шеффером) немає підстав, оскільки в ній домінує художнє осмислення не офіційних документальних джерел, що знаходились переважно під суворою державною забороною, а міфів, легенд, оповідей, збережених народною пам'яттю в якості культурних та історичних страт, градірованих від покоління до покоління, примножених співавторством з М. Рильським, який написав до роману поетичні експлікації, стилізовані під

<sup>1</sup> Як зазначив відомий російський науковець С. Зенкін, перекладач книги Ж.-М. Шеффера, терміни були досить складними для перекладу не з усією повнотою експліційовані автором асоціації. «Для терміна *nom de genre*, замість звичного для російського наукового вжитку виразу «назва жанру», був обраний переклад «жанрове ім'я», що дозволяє вловити посил до аналітичної філософії, до роздумів про ім'я у таких філософів, як Б. Рассел, Дж. Серль, С. Кріпке» (Зенкин С. Послесловие переводчика // Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр?. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – С. 187).

героїчні думи, а з часом і з художником О. Донченком, що створив ілюстрації до видання 1967 року.

Пошуки письменника в цей переломний післясталінський час з докорінною зміною суспільної свідомості спрямовані на формування нової художньо-ідеологічної парадигми (хоча цей термін ввійшов у науковий вжиток значно пізніше). Власне, це було романним обживанням думки, що уже вітала в культурному просторі, обґрунтованої відомим опальним радянським російським філософом М. Петровим – про міфологію як універсальний тип світовідчуття для стабільних, заснованих на землеробстві і ремеслах суспільствах, в яких існують свої особливі уявлення про способи записів і збереження знань як суспільної цінності, про механізми поповнення і оновлення цих знань [12, с. 121]. Саме ці фактори продукували думку письменника про необхідність відродження міфологічної свідомості як виклику світу, обмеженому причинним розвитком подій, тоді як руйнація причинно наслідкових чинників відкриває можливість до вільного злету творчої думки. Якщо ця ситуація вже давно була домінуючою в європейському романі, то Ільченкова химерність відкривала такі можливості для українського.

Художня інтуїція О. Ільченка підказувала необхідність звернення до «готового слова», яке, в тлумаченні О. Михайлова, «заздалегідь дане поету (чи вченому, чи оратору і т. д.), – як готовий смисл..., форма розуміння і узагальнення того, що є» [11, с. 510-511]. Науковець наголосив, що під цим розуміється «як саме грецьке слово *mythos* в його історичному розвитку – від гомерівського *mythos eeire* («говорити слово»), тобто від такого слова, яке цілком безпосередньо виникає в життєвій ситуації чи в поетичному контексті, виступаючи як слово, дієслово дійсності, народжується через відкриття в слові буття, і до такого слова (*mythologeia*), яке, навпаки, означає фабулу – вимисел і вигадку – орді можна говорити, що поет «говорить неправду»... і тоді «міф» протиставляється «логосу» [11, с. 510]. О. Михайлов полемічно загострив питання з тим, щоб розкрити смисл призначення «готового слова» для літератури через все, що з ним відбувається: «Якщо слово поета – неправда, то за ним стоїть і за ним приховується особлива правда..., що підлягає виокремленню із слова і збереженню в ньому правди реального» [11, с. 511]. Характеризуючи «міф риторичної культури», його смисл як «готового слова», дослідник відзначив, що це – «цілісне мовлення, цілісне висловлювання, і сюжет, і жанр, як форма, в яку виливається думка, і найдрібніша єдність смислу (навіть, наприклад, ім'я власне), якщо лише це відбувається із фонду традиції і завчасно дане поету чи письменнику, якщо тільки це свідомо для нього «готове» [11, с. 511]. Безсумнівно, О. Ільченко був орієнтований на таке «готове слово», в якому химерно перетинаються сюжети світової міфології – біблійної, євангельської, античної, слов'янського язичництва, представлені алюзивно, ремінісцентно іменами Адама і Єви, Каїна і Авеля, апостола Петра, Роду, Мелхиседека, Одрокрила, через які відтворюються тексти світової міфології з певною соціокультурною

трансформацією. Зміщуючи акценти, трансформуючи міфи, Ільченко створює роман-міф про життя українського народу, при цьому як романіст, з явною суголосністю з думкою Флобера, він прагне сховатися за своїм витвором. «Анатомуючи» цей відомий вислів французького класика, Мілан Кундера у своєму виступі в Єрусалимі «Роман і Європа» зазначив: «Романіст не є виразником нічиїх ідей, і я ризикну йти навіть далі: я готовий стверджувати, що він не є виразником навіть власних ідей, а прислухається до «надособистісної мудрості», означеної ним як «мудрість роману»» [8, с. 210-211].

Створюючи роман за закономірностями міфотворчості, письменник дещо змістив акценти щодо принципів формування художнього образу, перетворюючи міфологічних персонажів на літературних героїв за законами поетики літературних творів, згідно якої міф водночас є матеріалом, основою засобів зображення і «формою художньої герменевтики, що дозволяє надати оповіді смислову глибину» [7, с. 123]. Героєм роману Ільченка є родова спільнота, народ, який виплекав уяву про Козака Мамаю як культурного героя української міфології, його соціокультурних творчих сил.

Художня функція Мамаю в романі досить специфічна. Вона співвідносна з процесами, що їх Ю. Лотман означив як явище, в якому «міф і ім'я безпосередньо пов'язані за своєю природою. Більше того, вони певною мірою визначають один одного, є взаємообумовленими: міф – персональний (номінаційний), ім'я – міфологічне» [9, с. 62]. В цій іпостасі український характерник типологічно співвідносний з ідентичними уявленнями європейської культури, досліджуючи які А. Гуревич вбачав їх унікальність в тому, що «ім'я власне виконує роль найменування сталого родового колективу» [4, с. 73-74].

Чи не найбільш значимою для літератури ХХ століття є та лінія міфопоетики, що була започаткована філософією та естетикою німецького романтизму, зокрема Шеллінгом, який обґрунтував концепцію нової міфології, сформованої творчою особистістю. З цього приводу Шеллінг зазначив: «Будь-який великий поет покликаний перетворити в певну цілісність ту частину світу, що відкрилася йому і із того матеріалу створити *власну* міфологію» [17, с. 446]. На той час, коли формувалася задум і писався український химерний роман, світова література мала чималий досвід щодо опанування особливостей укладання авторського міфу. Твори, наприклад, російської літератури початку ХХ століття з яскраво вираженою індивідуальною міфологією, безсумнівно, були відомі О. Ільченку. Їх реактуалізація відбувалася саме в післясталінську епоху. Цей же час позначений і пошуками нових ідеалів, що активізувало суспільну свідомість навколо образів героїчного епосу, міфології. Це й було тим вагомим підґрунтям, на якому визрівав авторський міф О. Ільченка. У втіленні письменника він являє собою багаточаровий художній витвір. В ньому чітко проглядаються власне історичні чинники, явлені в конкретних подіях життя народу ХVII століття, буття Запорізького козацтва в один з найбільш кризових його періодів, пов'язаних з розшаруванням потужного європейського військового

об'єднання (А. Тойнбі). Тим не менше, О. Ільченко свідомо уникав зображення життєвих реалій (надто суперечливих), створення певних соціальних типів чи героїчних характерів. Письменник обрав інший ракурс, міфологізуючи не конкретну історичну подію, а буття народу в епоху бароко з його прагненням до самоутвердження. Міфологізація історичних подій «перебивається» культурним бароковим фоном. Його опанування природно поєднувало традиційне і новаторське в романі про життя на рубежі епох як переході від часів Руїни, що остаточно утвердила маргінальний тип в українському бутті і конформізм як одну із форм його існування. Значимою в цьому питанні є думка Шеллінга про природу цілісності міфології як «ядро, навколо якого осідає все подібне, сама праріч, складається із подій і пригод, які належать до зовсім іншого порядку речей, ніж історичний, ніж навіть людський; герої цих подій – Боги..., які складають особливий *світ*, що хоча і знаходиться в багатоманітних стосунках зі звичайним порядком речей, з людським існуванням, та все ж сутнісно від нього обособлений – це *світ Богів*» [16, с. 163]. Співвіднесеність надто суперечливих подій надавала роману полемічної загостреності. Але тоді закономірно виникає питання про те, що означає в цьому випадку міфологія? За Шеллінгом, те, що той, хто запитує не в змозі бачити в міфологічній оповіді *істину*, реальність подій, а якщо все історичне тісно пов'язане тут зі змістом, то він не бачить цього і в міфологічних уявленнях. Але якщо не як істину, то *як їх розуміти?* – запитує Шеллінг себе. На його думку, «природною протилежністю істини є вимисел. Отже, буду розуміти міфологічні уявлення як вимисел, буду вважати, що вони означають вимисел і саме як такий уклались» [16, с. 166]. Це і є тим підґрунтям, на якому формувався авторський міф. Саме його вимисел дає підстави для співвіднесеності з ситуацією, що склалась в історії французької літератури XVII століття у зв'язку з появою «Комічного роману» Скаррона як зразка французького низового бароко, орієнтація на який так відчутна в романі О. Ільченка. Етнокультурний контекст, яким є українське і французьке низове бароко, по стає в романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» як культурна універсалія, на фоні якої відбувається своєрідна зустріч культур Сходу/Заходу з їх суто умовними кордонами. У такий спосіб, історико-культурні чинники авторського міфу набувають літературної виразності.

Міфологізація історії в романі започаткована уже в форзаці видання в оформленні О. Данченка. Малюнок є своєрідною моделлю світу в національному його баченні/виконанні. Це місце життя величезного людського роду, в якому вбачається синтез бопланівського «Опису України» і тексту роману О. Ільченка, відтвореного в написі до малюнку як мінієкфрастичних проявів цих уявлень (наукового Боуплана і художнього Ільченка), виконаного в барочній стилістиці з міфологічним змістом: «Малюнок великого і преславного полкового міста, нареченого од віків Мирославом, подарований мені кавалером Гійом де Вассер де Боупланом року 1637. Козак Мамай рука власна» [6, 1967].

У такій живописно-міфологізованій формі вводиться в роман не лише герой міфу і фольклору Козак Мамай, але й історична постать, французький інженер і картограф Боплан, на якого падає тінь сакральності від Мамаю, як і на його твір. Говорячи словами Шеллінга, ця «химерність природна, тому що Боги, які втручаються тут в справи людей, належать до реального світу тої епохи і цілком відповідні до порядку речей, в який тоді вірували, який був засвоєний тодішніми уявленнями про світ» [16, с. 168].

Історична дійсність XVII століття в її неповторності постає в «Описі України» крізь призму сприйняття людини, вихованої барочно-класицистичною французькою культурою, її епохою, що вібрала в себе і відобразила специфіку української ментальності. А тому світ запорізького козацтва явлений на сторінках твору Боплана не у вигляді розрізнених вражень, індивідуальних замальовок, конкретних портретів чи козачих доль, а як цілісно узагальнена соціокультурна модель екзотичної міфопоетичної спільноти. В ній очевидні і елементи утопії: мирний і військовий побут козацтва, його заняття ремеслами, застільні звичаї і ратні справи зображаються Бопланом в світлі специфічної узагальнюючої ідеалізації, джерелом якої є власні спостереження автора, зібрані і сприйняті ним як історичні факти, легенди. Фактором, що це обумовив, є прагнення автора зобразити спільноту волелюбних і життєлюбних людей, гідність і недоліки яких подані антонімічно як героїчні (ратна доблесть, фізична сила і т. п.) і комічні (пияцтво, недбалість в одязі), більше того, які водночас тяжіють до конгломеративного єднання в межах екзотичної утопії. З триєдності наукової (опис Боплана), художньо-міфологічної (текст роману) і живописної (ілюстрації Данченка) формуються оригінальні топоси, що в романі виконують функцію образів, передусім, Козака Мамаю. Продемонстрована все присутність його в українській культурі дозволяла відобразити безперервність історичного розвитку від міфологічної давнини до Нового часу, що відповідало розумінням призначеності топосу Е. Курціусу, який ввів цей термін в літературознавство. На його думку, «топос є чимось анонімним. Він зривається з пера творця як літературна ремінісценція. Йому, як і мотиву в образотворчому мистецтві, притаманна часова і просторова все присутність... В цьому поза особистісному стильовому елементі ми торкаємося такого пласта історичного життя, який лежить глибше, ніж рівень індивідуального винаходу» [20, с. 9].

Опис Боплана став основою розгалуженого, навіть дещо спрощеного сюжету роману. В підкреслено вишуканих формах з барочною орнаменталізацією, що поступово набуває пародійного характеру, відчувається зближення з пікареским сюжетом «Комічного роману» Скаррона – з низкою подій, колізій життєвого шляху героя із низів, кинутого у вир життя великого міста, у співвіднесеності з українськими реаліями XVII століття – часу занепаду Запорізької Січі, знецінення культурно-історичної (героїчної) сутності козацтва, його розгубленості перед новими формами життя. Очевидним є те, що О. Ільченко використав певну наявну сюжетну схему роману виховання, відому з часів

античності. Водночас, зазначимо, в романі провідна роль належить кумулятивному типу сюжету, що доповнюється циклічним. Н. Тмарченко, розглядаючи змістовний смисл такої «взаємодоповненості», підкреслив: «Допустиме припущення, відповідно до якого дві універсальні сюжетні схеми пов'язані з двома архаїчними типами героїв, які дали багатообразні варіації в наступному літературному розвитку: «культурним героєм» і його «демонічно-комічним дублером»... – трікстером» [14, с. 258-259]. Те, що Н. Тмарченко озвучив як «допустиме припущення», знайшло втілення в сюжеті роману О. Ільченка – в мотиві близнюкового міфу, з одного боку, а з іншого – культурний мотив січового братерства, козацького лицарства, людської потреби в братстві. Образ Мамає в романі з рисами культурного героя, спрямований в своїх діях втілювати духовні запити народу, неодмінно маючи дублера-близнюка. О. Ільченко демонструє народження Козака Мамає як героя роману, трансформуючи міф про сотворіння людини в химерному варіанті, акцентуючи роль дерева, живописну традицію різноваріантних народних картинок «козаки-мамаї», які з незапам'ятних часів були не лише окрасою (малювались на скринях, дверях), а більшою мірою були невід'ємною сакральною частиною буття народу, несучи на собі відбиток його героїчних і культурних звершень.

Важлива роль у цьому процесі покладалась на наявний буттєвий код художньої культури, що складається із свого кола первообразів, художніх міфологем. І. Тертерян у свій час наголошувала, що в цій ситуації творець і читач (глядач і слухач) поєднані цією спільною образною мовою, що не завжди і не повною мірою зрозуміла стороннім, тобто людям, сформованим іншою культурною традицією. Але це і є культурний код, що укладався продовж віків під тиском різних факторів – історичної реальності, традицій, художніх відкриттів, ідеологічних зіткнень [15, с. 485-486]. В українській культурі специфічність коду позначена наявністю типу характерника як виразника героїко-сміхового світовідчуття народу, примноженого міфологічно-легендарними рисами на основі міцно укоріненої, а тому збереженої здатності до міфологізації в постміфологічний час. Науково обґрунтований в дослідженнях Д. Яворницького про запорізьке козацтво, живописно втілений в картині І. Рєпіна «Запорізькі козаки пишуть листа турецькому султанові», в картинах М. Струнникова «Тарас Бульба з синами», «Козак з козю», «Козак на підпитку», в розписаній ним скрині<sup>1</sup>, а також у створеному образі Батька в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна», тим не менше, найбільш колоритно закарбований в образі Козака Мамає. Якщо в російській культурі Мамає фігурує як історична особистість, золотоординський полковник, «супостат», «шайтан», «антигерой» [13, с. 4], то в українській – це характерник, – герой живописних полотен народного примітиву, відомих під назвою «Козаки-Мамаї», оздоблених текстами-маргіналіями з оповіддю про його міфологічний «родовід». Він не має прототипу як певної історичної постаті, але має архетипи – психологічні, культурні, але передусім –

<sup>1</sup> Зберігаються в будинку-музеї Д. Яворницького в Дніпропетровську.



живописні. В романі О. Ільченка явлений їх екфрасисний тип, утворений в процесі опису/«оживляння» зображення Козака Мамаю. Саме екфрасис «диктує» нове співвідношення візуального і літературного, в результаті чого народжується сюжет про появу живописного зображення Мамаю, що розмиває дистанцію між народним примітивом, полотнами О. Данченка і фіктивним живописанням немов би самого Мамаю. До таких належить один із сюжетних мотивів роману: побратим Мамаю Однокрил «з'являється на світ з його руки», «козак його колись намалював, так само як... свого коня Добряна на стіні» [6, с. 92]. Тому зображення Мамаю в романі не можна розуміти як повноцінне зображення, а як екфрасисний феномен, в якому ключові елементи образу перетлумачуються, навіть деформуються, вступають в інші, порівняно з традиційними, контакти. У такий спосіб О. Ільченко нівелює будь-яку, щонайменшу, спробу до мім етичного опису і героя, і дійсності, орієнтуючись лише на вимисел, на чудасію, на химерність оповіді, що є конститутивною ознакою химерного роману.

Є. Мелетинський відзначав те, що «пре-персональний міфологічний герой в певному сенсі імпліцитно ототожнювався з соціумом, але експліцитно діяв на космічному фоні» [10, с. 46], опікуючись його упорядкованістю, створенням «доцільного і затишного Космосу» [10, с. 47]. Саме тому Козак Мамай завжди зображений не в бою, не в броні, а сидячи в позі «лотоса», тобто філософа, поруч з могутнім деревом – символом Древа життя, з давнім музичним інструментом кобзою, зі списом, увіткнутим в землю, з розсідланим конем. Привертає увагу одяг Мамаю, в якому поєднуються речі власне українські і східні – козацькі, але виконані з парчі, шовку, оксамиту, що дає підстави вбачати в ньому героя степу, носія шовкової культури, шлях якої перетинав окраїни Дикого степу<sup>1</sup>. О. Ільченко зберігає стиль живописних «козаків-мамаїв». Його оповідь, як картина, що «ожилла», супроводжується поетичними експлікаціями М. Рильського, написаними в стилізації українського героїчного епосу, що героїзує постать Козака Мамаю, поєднуючись з рисами культурного героя, деміурга в авторському міфі, створюючи в ньому напластування культурних страт. Одухотворення «козаків-мамаїв», олюднення Мамаю як героя картинки народного примітиву переплітається з міфомотивом про його «походження» як степового лицаря, прив'язаності до дерева, втілених в екфрасисному зображенні. А оскільки кінь Добрян є фіктивним живописом Мамаю, то авторський міф вибудовується на живописних міфологемах «козаків-мамаїв», що набули самодостатності в народній культурній пам'яті. До таких належить Козак Мамай, його кінь, дуб як Світове Древо.

О. Ільченко прагнув поєднати міфи про Рід, Мамаю і Чужу Молодицю з історичними подіями століття. Дотримуючись язичницької структури в авторському міфі, досить популярному в українській культурі, що припускав навіть

<sup>1</sup> Докладніше по це див. у нашій статті: Наривская В.Д. Украинский характерник: интертекст культур Востока и Запада / В.Д. Наривская // Восток – Запад. Диалог культур. Сборник научных трудов. – Том 1: Русский язык и литература в культурном пространстве. – Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2007. – S. 31-37.

можливість легкої іронії щодо християнської міфології, що не тільки не руйнувала його піднесений смисл, а вносила в авторське міфотворення ліричний струмінь. Не відмовляючись від традиційних міфологем (доля, вода, земля), автор віддає перевагу, здавалось би, буденним предметам, діям, речам людського існування, осмислюючи їх в якості авторських міфологем. Одухотворення живописного Козака Мамає і його живописного оточення – коня Добряна, однокрила, собачки Ложки доповнилось міфологемою степу з культурним смислом, щільно обжитим народною свідомістю – як героїчного простору, подорожування зі сковородинською сенсуальністю – «мир ловил мене и не поймал», а також листування з такими відчутними традиціями сміхової культури – листування запорізьких козаків з турецьким султаном, більше відоме в живописному втіленні І. Репіна. Власне генеалогію химерного роману О. Ільченка можна охарактеризувати словами М. Бахтіна про «народження роману із духу сміху» [1, с. 562]. Це та «мудрість роману», до якої «прислухався» О. Ільченко. Сентенція Мілана Кундери виростала із бахтінської думки, що перегукується через роки з нею і залишається в пам'яті як закономірність літературного життя: «Люблю уявляти, що Франсуа Рабле почув одного року, як сміється Бог, і так народилась ідея першого великого європейського роману. Мені подобається думати, що мистецтво роману з'явилося на світ як відгомін сміху Бога» [8, с. 211].

Формування авторських міфологем в романі є досить складним, оскільки складним було становлення української культури, визначення її культурних кодів, серед яких і місто з його устроєм, зі зміщенням центру життя із Запорізької Сечі, героїчних походів до обживання урбаністичних цінностей. Не випадково модель світу на форзаці подана як малюнок «великого і преславного» полкового міста «Мирослав», назва якого похідна від слів «мир» і «слава». Своїми контурами живописне місто-острів нагадує Хортицю, омиту водами Дніпра, немов світовими водами, можливо навіть Київ з малюнків Абрахама ванн Вестерфельда, чи Чигирин як місто Богдана Хмельницького на малюнках XVII століття. В центрі міста-острова – собор Святої Софії, сяючої яскравим світлом, що розтікається в просторі шляхами-променями золотавого сонячного кольору. Степ у верхній частині малюнка, як рідна стихія Мамає, є простором, що виходить саме у верхній світ, тому і стоять у цьому просторі Золоті ворота. Фортеці віднесені до нижньої частини моделі, не обмежуючи простір, а відкриваючи його, немов символізуючи відкриття Бопланом України для світу. Центром і віссю світобудови є Софійський собор, зображений немов острів на острові, а фортеці – немов кораблі у водах Світового океану, що прямують у верхній світ. Вхід у Софію змодульований лише з простору України.

У такий спосіб в авторському міфі О. Ільченка поєдналися дослідження Боплана, живопис О. Данченка з його барочною інверсією, з відповідними архітектурними акцентами, в якому прописана/про-рису-вана національна модель світу і водночас загальнолюдська, як універсам, в якому чітко проглядається тричленна структура, що веде походження від міфу: нижній світ – коріння Дре-

ва, середній, людський – його стовбур, верхній світ – корона Древа. Характерно те, що тут немає ні раю, ні пекла, оскільки модель веде початок від первісного, а не християнського міфу, як і має бути в химерному романі.

Авторський міф поєднує міфи про Козака Мамаю, Рід і Чужу Молодицю з відтворенням тої історичної ситуації, коли відхід від військової демократії, розшарування козацтва, ліквідація гетьманату, роз'єднання українських земель, що перебували у складі Росії, Польщі, зумовили катастрофічний злам культурної свідомості, відродження якої можливе лише за умови зміни соціального і духовного ідеалу: від «Батька Хмеля» Аюбрахама ванн Вестерфельда до народних «козаків-мамаїв». А зміна ідеалу – це уже певною мірою міфологізація, про що свідчить історична доля Богдана Хмельницького і, відповідно, його місце в українській культурі. Водночас інтенсивним був і сам процес створення «козаків-мамаїв», не прив'язаних до жодної історичної особистості, а є проявом міфологічної свідомості. В авторському міфі О. Ільченка Мамай постає не лише як оживлена народна картинка, але і як степове явище: «степ застогнав... зненацька виник невеличкий, кругленький, вельми кремезний і легкий чоловічок – у голубому, без окрас, запорозькому жупані, з важкою золотою сергою в пипці лівого вуха, що на нього був намотаний довжелезний оселедець – козацька чуприна; цей козак начебто й не відрізнявся од інших запорожців середнього достатку, яких тоді можна було зустріти на просторах України, – а ще штани в нього були на якийсь десяток ліктів ширші..., глибокі й хвилясті як море, й широкі як степ, то в таких шароварах тоді ходили навіть найбідніші нетяги-запорожці, котрі грудьми власними світ християнський щитили од мусульман, світ православний – од католиків, тобто відстоювали честь і свободу України, знаюки, дужаки і чудомори, що ворогів упень витинали, з води сухими виходили, сон на людей насилали, на дванадцяти мовах сердито балакали, велет-люди, що були звитяжуями, лицарями і характерниками, тобто чаклунами...» [6, с. 39]. А втім, в підтексті химерного роману, відповідно до закономірностей його поетики, Мамай постає певною мірою як «страховисько»: «Козак Мамай! Козак Мамай! – ніби тихий вечір прошелестів у квітучій траві, і всі аж розступились, і в тому шелестінні голосів були і радість, і любов, і подив, і острах навіть, і тривога, – але всю цю гамму почуттів уже перевершувала притаманна більшості українців природна дитяча цікавість. Та як же було не скам'яніти від подиву перед таким химерним, небезпечним і аж моторошно прецікавим чоловіком» [6, с. 39].

Відтворені в романі процеси формування національної свідомості в XVII столітті зафіксували збереження уявлень про Мамаю як героя міфу. Тому паралельно з міфологізацією історичних постатей міфологізується і процес створення живописних «козаків-мамаїв». Народний примітив як результат художньої діяльності, безпосередньо пов'язаний з міфологічною свідомістю, з ритуалом, з різними способами регуляції соціального самопочуття особистості, відкриває вихід «в іншу, духовну реальність» [3, с. 9], а тому «козаки-мамаї» прирівнювались до ікони. Це пояснювалось тим, що міфологізована свідомість

зберігала в собі необхідність мати посередника між Богом і людьми, впізнаваного і близького. Таким посередником був Козак Мамай як герой народного примітиву, відповідно до вимог примітивного мистецтва, який «виходить за межі конкретно-історичних вимірів» [3, с. 8]. В ньому більше, ніж де інде «проглядається відбиток глибинних позасвідомих структур, закладених в кожній людині, що виявляють себе за сприятливих умов, коли на них не тисне необхідність наслідувати обов'язкові норми і зразки» [3, с. 8]. О. Ільченко відчув цю історичну мить і створив авторський міф, основою якого був живописний образ Козака Мамаю. У виданні 1967 року він втілений не лише як герой химерного роману, але й в живописних до нього маргіналіях – чи то копіях відомих народних картин, чи у створених О. Данченком ілюстраціях. Як відомо, на народних картинах в маргіналії виносився міфологізований текст про Мамаю. О. Ільченко використав живописну маргіналізацію як прийом авторського міфологізування Мамаю, його смислові відтінки для створення романного героя. До того ж, мова йде про подвійну маргіналізацію – поетичні експлікації М. Рильського, що сприймаються як паралельний поетичний текст – міф про Мамаю з акцентом на мотиві лицарства:

Лицарства нашого нікому не збороть  
На вільного коня не натягти оброть....

Що природно влітається в авторський міф. О. Ільченко і М. Рильський трансформували традиційні тексти «козаків-мамаїв» – прозаїчно і поетично, – що взаємодіють між собою, створюючи цілісний авторський міф. Глибинна динаміка живописного, естетично цілісного образу подана в народних картинках своєрідно: пози, жести, будь-які прояви зовнішньої динаміки строго клішовані, а тому зведені до мінімуму. Кожний образ немов замкнений на собі. Але відчутна внутрішня співвіднесеність, зіткана із народних символів, міфологічних і фольклорних, що обумовили емоційний посыл до створення картин як вираження співвіднесеності «людина і світ» в народно-національній формі. Портретні характеристики Мамаю не сповна можна назвати такими, оскільки підкреслено орієнтовані на відповідність їх зображення на картинках і о-духотворення з незмінною позою «лотоса», зі списом, віткнутих в землю, конем і Світовим Древом. Це було використано О. Ільченко як прийом у створенні авторського міфу з осягненням цінностей примітиву як постійно діючого фактору культурного розвитку, не як чогось випадкового чи другорядного, а як однієї з рушійних його сил.

Як герой авторського міфу Мамай поєднує в собі риси культурного героя, деміурга і фольклорного героя. Таким він вписаний у химерний простір роману. Завмерлий «у думній думі вершник» – ще не Мамай. «Нерушимий козарлюга, який здавався чи не витесаним з каменю порогів», йшов з Чортотлика, де була Січ, яка поступово вичерпала себе як ідея високої демократії і утопічний світ. Так

завершувався один із найбільш значних періодів життя українського народу. Відкриваючи новий, самотній вершник стояв над «кручуватим урвищем (де, можливо, був останній бій Святослава)», «над скелями порога Ненаситця» як вершиною Світової гори, символом світобудови, «над берегом Славути» як Рікою вічності, Рікою життя. Уже ці перші фрази роману сповнені глибокого гуманістичного смислу збереження роду людського, втіленого в міфологемі очищення водою як переходу із одного світу в інший: від Світової гори в простір Степу. Козак перепливає разом з конем Дніпро, ріку козацтва. Віднині козацтву необхідно відроджуватися у просторі «Низу». Міфологема очищення водою поєднується не лише з виром Ріки життя, але є й опозицією до каменя: поріг Ненаситець, чия страшна для життя сила виражена в самій назві, але саме із його каменю витесаний козак. Він оживає, кидаючись за конем у воду, долаючи вир, а отже, стихію, хаос. Це вже витвір авторської міфології про народження козака. В невпинній боротьбі (бо ріка не лише життя, а й смерть) із кам'яного вершника, який чимось нагадує степових кам'яних бабів, з якими теж пов'язують походження «мамаїв», народжується Мамай як культурний герой авторського міфу, щоб принести в цей хаотичний, хвилюючий, народжуваний світ нову соціокультурну організацію і водночас є одним із українських культурних кодів, тим «готовим словом», із якого народився химерний роман.

### Список використаної літератури

1. Бахтин М. К вопросам теории романа / М. Бахтин // Собрание сочинений: в 7 томах. – Т. 3. М.: Языки русской культуры, 2012. – 697 с.
2. Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 328–335.
3. Богемская К. Введение / К. Богемская // Примитив в искусстве. Грани проблемы. Сборник статей / под ред. К. Богемской. – М.: Российский институт искусствознания, 1992. – С. 7–17.
4. Гуревич А. Категории средневековой культуры / А. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 360 с.
5. Зенкин С. Послесловие переводчика / С. Зенкин // Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? – М.: Едиториал УРСС, 2010. – С. 186–190.
6. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця / О. Ільченко. – К.: Дніпро, 1967. – 540 с.
7. Кривонос В.Ш. Миф в литературе / В.Ш. Кривонос // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Intrada, 2008. – С. 123–124.
8. Кундера М. Искусство романа / Милян Кундера. – СПб.: Азбука-классика, 2013. – 224 с.
9. Лотман Ю., Успенский Б., Миф – имя – культура / Ю. Лотман, Б. Успенский // Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 томах. – Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 58–75.
10. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41–47.
11. Михайлов А. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX веков / А. Михайлов // Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
12. Петров М. Миф и научно-техническая революция / М. Петров // Вопросы философии. – 1992. – № 6. – С. 120–124.
13. Почекаев Р. Мамай. История «антигероя» в истории / Р. Почекаев. – СПб.: Евразия, 2010. – 288 с.
14. Тамарченко Н. Сюжетная схема / Н. Тамарченко // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Intrada, 2008. – С. 258–259.
15. Тертерян И. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки / И. Тертерян. – М.: Советский писатель 1988. – 563 с.

16. Шеллинг В.Ф.Й. Введение в философию мифологии / В.Ф.Й. Шеллинг // Сочинения: в 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – С. 159–375.
17. Шеллинг В.Ф.Й. Философия искусства / В.Ф.Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966 – 496 с.
18. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Жан-Мари Шеффер. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
19. Эпштейн М. Реалогия / М. Эпштейн // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 2. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 340–342.
20. Curtius E.R. Zum Begriff eines historischen Topic / E.R. Curtius // Toposforschung: Eine Dokumentation. – Fr./M, 1972. – 289 s.

Статтю подано до редколегії 10. 10. 2014

**Наривская Валентина**

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара  
кафедра зарубежной литературы  
narivska@ukr.net

**«КОЗАЦКОМУ РОДУ НЕТ ПЕРЕВОДУ, ИЛИ МАМАЙ И  
ЧУЖАЯ МОЛОДИЦА» А. ИЛЬЧЕНКО КАК АВТОРСКИЙ  
МИФ О РОЖДЕНИИ ХИМЕРНОГО РОМАНА ИЗ ЭКФРАСИСА  
«КОЗАКОВ-МАМАЕВ»**

В статье рассматриваются особенности формирования авторского мифа, содержанием которого является условие рождения химерного романа из экфрасиса картинок народного примитива «казаки-мамаи» как одного из сюжетных линий произведения. Герой украинской мифологии Казак Мамай осмысливается как феномен культурного кода, реализованный в типе характерника.

*Ключевые слова:* авторский миф, «готовое слово», «жанровое имя», народный примитив, экфрасис, Казак Мамай, характерник, химерный роман.

**Valentina Narivska**

Dnipropetrovsk National University named after Oles Gonchar  
Department of Foreign Literature  
narivska@ukr.net

**A NOVEL BY A. ILCHENKO «COZATSKOMY RODU NET  
PEREVODU, OR MAMAY AND ALIEN MOLODITSA»  
AS AUTHER'S MYTH ABOUT BORNING OF CHIMERIC NOVEL  
FROM ECPHRASIS OF «COSSAKS-MAMAYS»**

The article deals with the peculiarities of the myth of the author formation, the nature of which is defined by the birth of «chimeric» novel out of ecphrasis of folk primitive pictures «cossaks-mamays» being one of the plot lines of the literary work. The hero of the Ukrainian mythology Cossack Mamay is estimated as a phenomenon of the cultural code personified in the type of cossak-kharacternyk.

*Key words:* myth, «ready word», «genre name», folk primitive, ecphrasis, Cossack Mamay, cossack-kharacternyk, «chimeric» novel.

УДК 89.09:140.8

**Раковская Нина**

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

**ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ КРИТИЧЕСКОЙ СТРАТЕГИИ  
АК. ВОЛЫНСКОГО**

В статье рассматривается система ценностных ориентиров Ак. Волынского. Делается акцент на ряде парадоксальных суждений критика, обусловленных противоречивостью его мировидения и незавершенностью критической системы в целом. Рассматриваются полемические концепции критика, нашедшие отражение в его оценках литературной критики 60-х гг. XIX в. и декаданса.

*Ключевые слова:* интеллектуал, критическая рефлексия, кризисное сознание, полемичность.

**Постановка проблемы.** Ак. Волынский как теоретик искусства и критик является одной из противоречивых фигур литературного процесса к. XIX – н. XX в. Заметим: до 50-х годов XX века существовал запрет на упоминание его имени, несмотря на то, что в 20-е годы он возглавил Петроградское отделение союза писателей и коллегия издательства «Всемирная литература». Многие исследования Ак. Волынского в области философии культуры, сравнительной культурологии, творчества Ф. Достоевского и Н. Лескова являются до сегодняшнего времени библиографической редкостью. Первые значимые оценки его литературно-критической деятельности были даны в работах Е. Толстой (США), Б. Менцель (Германия). Попытки научного подхода к наследию Ак. Волынского в последнее десятилетие очевидны в статьях В. Котельникова, Л. Пильд, К. Созиной и др. Б. Менцель отмечает следующий факт: «Традиционная сила русской критики, ее способность к пророчеству основываются на программных статьях, начиная с годовых обзоров В. Г. Белинского, через эссе критика-символиста Акима Волынского, через теоретизирующую критику формалистов Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, статьи мыслителей оттепели Владимира Померанцева и Владимира Лакшина, вплоть до знаковых текстов эпохи перестройки» [8, 150]. В сборнике избранных трудов В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы» отмечается широкое «концептуальное» воздействие Ак. Волынского на литературный процесс 1920-х гг. По всей вероятности, такая оценка дана, прежде всего потому, что критика Ак. Волынского являлась философско-эстетической. Более того, Ак. Волынский указал на ценность философско-религиозного знания, объявив о своей модели идеа-

листического мировидения культуры, противостоящей «царившей» в тот период позитивистской. В связи с этим, он предвосхищал решение проблем, которые станут актуальными в культурном пространстве XX в. Но его попытки переосмыслить развитие литературного процесса, перестроить литературную иерархию остались не замеченными, ибо были вытеснены работами его контраверсальных коллег (Д. Мережковского и других критиков-символистов к. XIX – н. XX в.). Более того, теоретические исследования Ак. Волынского о возрождении идеализма в философской и литературной мысли не были учтены авторами сборника «Проблемы идеализма». Н. Бердяев, С. Булгаков, Б. Струве не сочли необходимым включить в сборник статьи своего учителя. Резким суждениям подвергался анализ Ак. Волынского творчества русских писателей, при том, что книги о Ф. Достоевском Н. Бердяева и С. Булгакова во многом строились на концепции ранних работ критика. Вокруг имени Ак. Волынского сохранялось «некое негативное мнение», объясняемое резкой тональностью его письма.

Долгий период времени его работы предпочитали просто игнорировать. Затем ситуация постепенно изменилась. Первая библиография работ Ак. Волынского появилась уже в 1915 г. в книге С. А. Венгерова «История русской литературы XX века»; в сборнике «Русские писатели» (1924 г.) вышла новая библиография И. Владиславлева, в посмертном сборнике 1928 г. – Б. Веккера; в 1990-м – Евг. Ивановой и А. Рейтблат. И тем не менее, если учесть, сколько его текстов не опубликовано, не говоря уже о рукописях, становится понятным, что исследование феномена Ак. Волынского еще впереди.

**Целью статьи** является обращение к некоторым аспектам его творческой деятельности, позволяющей судить об особом типе критика-интеллектуала.

«Интеллектуалом как персонажем мировой литературы или культуры может называться личность, глубоко проникающая в философию культуры, публицистику, историю литературы, и являющуюся знаковой фигурой на сцене современной ему истории» [6]. В таком плане, как нам представляется, можно оценить роль значимых литературных критиков к. XIX – н. XX в. Заметим, что о парадоксах русской критической рефлексии этого периода написано немало исследований. Однако в перечне знаковых фигур, как правило, упоминающихся литературоведами, таких как В. Розанов, Л. Шестов, Д. Мережковский, имя Акима Волынского практически не встречается. Еще раз подчеркнем: этот факт объясняется тем, что до сих пор не систематизированы его работы, часть статей находится в архивах, не издано эпистолярное наследие критика. Более того, очевидно, что Ак. Волынский фигура в определенной степени одиозная, стоящая в абсолютном отдалении от всех современных ему течений и направлений, и оставившая много резких суждений как о предшествующем ему литературном процессе, так и современном. Любопытно, что в различные времена XX века Ак. Волынский был одинаково не любим. В советский период ему не прощали беспощадного отношения к В. Белинскому и шестидесятникам, в пе-



риод к. XX – нач. XXI вв. – полемика отношения к модернизму. О том, что Ак. Волынский был ярким философом и критиком, ироником, близким к хайдеггеровской школе, к системе Р. Рорти, знатоком культуры, в частности, балетного искусства, написавшим оригинальные исследования о Леонардо да Винчи, Рембрандте, античной культуре, в исследованиях упоминается вскользь.

В. Шмидт указывает, что понятие «парадокс» означает в греческом языке «высказывание, противоречащее «доксе», то есть господствующему общепринятому мнению, ожиданию. Исходя из этого суждения, критический дискурс Ак. Волынского действительно парадоксален. Его суждения, как правило, жестки и противоречат мнению его современников. Освобожденный внутренне от власти мыслительных стереотипов, также как, впрочем, и В. Розанов, непримиримый в оценках существующих ценностных ориентиров, парадокс Ак. Волынского нарушает все установленные смысловые иерархии, стремится к постановке противоречивых и часто, одновременно неразрешимых проблем, и в этом плане вписывается в контекст деконструктивистского мышления [10]. Он подверг решающему пересмотру целые исторические пласты литературы, искусства, философско-религиозной мысли, вместе с тем, провозглашая необходимость универсалистского синтеза в литературе и культуре. Сегодня многие исследователи отмечают, что весь Серебряный век жил предчувствием великих синтезов, и ряд теоретиков символизма, в частности, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Белый, дали метафизическое и поэтическое выражение таким предчувствиям. Но едва ли не один Ак. Волынский аналитически показал и возможности, и препятствия для движения к такому синтезу.

Очевидно, что главной проблемой в своей системе он считал философскую критику культуры и, в этом аспекте, критик, по мнению современников, был колоритной и своеобразной фигурой: смиренным доминиканцем, прозелитом Савонаролы и инквизитором одновременно. Во всем аскет, фанатик и герой, соединивший в себе «страшно умственную высоту с идеальными построениями» [7]. Ак. Волынский писал, что на него повлияли миллион аллегорий и цепи метафор отца (занимавшегося книжным делом) и чувственность матери. Видимо поэтому, в его интерпретационной практике ощущалась вертикальность, т. е. выраженная в жизненно-символических формах устремленность к абсолютному, которую он будет требовать от словесного творчества, отыскивать в «экспансивной пластике» и, наконец, в балете найдет наглядное ее воплощение. Аккумулируя грезы вертикальности, – писал Г. Башляр, – мы познаем трансцендентность бытия [1]. Но движение к Абсолюту приводило критика часто к отходу от человеческой истории, от всего, что обременяло дух. Познание бытия представлялось ему как подчиненность Богу. «Господь говорил Иову из бури: «Кто сей, омрачающий Провидение словами без смысла?», – часто повторял он библейское суждение в своих статьях. Момент рационального постижения, с его точки зрения, есть момент смысла, все остальное несущественно. Более того, он считал, что постижение смысла бытия выражается в символах, знаках,

записывая которые можно осмыслить ценную для человека сущность: «Мир есть писание, Книга». О себе Ак. Волынский иронически скажет: «В сущности я ведь и не что иное как книга – ничем другим я быть не хотел» [5, 60]. Тем не менее, в эту книгу вписывались идеальные смыслы, иррациональные влияния, богочувствования, обращенные к сердцу, а не к разуму, искавшие радость и святость в ежеминутной миссии.

Заметим, что уже в ранний период своей деятельности, Ак. Волынский написал работу «Теолого-политическое учение Б. Спинозы», у которого нашел не только логическое оформление своих религиозно-философских интенций, но и понимание свободного мышления, развивавшегося на определенной национально-культурной почве и выражавшееся сильным языком страсти и убеждения, более того осознание христианской этики «в свете рационализма». Позднее не избежал Ак. Волынский интереса к А. Шопенгауэру и Ф. Ницше. Все отмеченные влияния определили синкретизм концепции Ак. Волынского, нашедшие отражение в его «Книге великого гнева. Критические статьи. Заметки. Полемика» [4]. Лексика названия точно характеризует отношение Ак. Волынского к современным его эпохе идеям. И он формулирует свою главную задачу следующим образом: «расследование, разыскание, подыскивание доказательств» [4, 162]. Принципы интерпретации Ак. Волынского очевидны в его оценках Д. Мережковского, З. Гиппиус, О. Уальда, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова. Отметим влияние личной драмы отношений Ак. Волынского и З. Гиппиус, нашедшее отражение в повести З. Гиппиус «Златоцвет» и ее 99 письмах к нему, суждениях поэтессы о книге Ак. Волынского «Леонардо да Винчи» и его отношении к декадансу в целом. О крайностях полемических суждений Ак. Волынского могут свидетельствовать высказывания критика о поэтическом сборнике З. Гиппиус «Зеркало». М. Ямпольский в исследовании «О близком» пишет, что зеркало не отражает субъективное сознание и объект созерцания. Оно, как и телескоп приближает увиденное. В ряде работ он продолжает свои размышления: «ситуация близости (зеркало) не дает возможности преодолеть дистанцию, связанную с двойничеством» [11]. В связи с указанными суждениями, заметим, что критик увидел в сборнике З. Гиппиус двойственность, определяемую ее мирозерцанием. Вопреки оценкам своих современников, он полагал, что сборник написан под влиянием «навеванных и внушенных идей» и является неким современным демоническим поветрием, отсюда литературная костюмированность, кокетливая изобретательность без всякого смысла. Ак. Волынский отмечает в поэзии З. Гиппиус «суетный шелест и шорох подбитых шелком платьев», диалоги, напоминающие «беззвучный шепот», монологи, представляющие собой отрывки из чужих статей, вследствие чего и «происходит» бедность психологического содержания, заменяемая крикливостью». Вместе с тем, его привлекала вертикальная доминанта, т. е. легкость, изящество формы, умение поэтессы создать некий телесный облик. Именно потому

он впоследствии назовет З. Гиппиус женщиной легендарно-мифологических времен. Вместе с тем, эту ноту З. Гиппиус не услышала и, в своих воспоминаниях, весьма пренебрежительно высказывалась о некоем критике, который ничего не понимал в искусстве и писал «уродливые статьи». В свою очередь Ак. Волынский дает резкую оценку известной работе Д. Мережковского «О причине упадка и о новых течениях в русской литературе» [9]. Полемика касается проблемы соотношения декадентства и символизма, и, как следствие, понимания таких понятий как символ и тип. Как известно, Д. Мережковский очерчивал основные тенденции в литературе к. XIX – н. XX вв. следующим образом: «три главных элемента нового искусства – это «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Первый элемент заключается в религиозном антипозитивистском идеализме. Третий – «жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности», как это предвосхищали Флобер, Мопассан, Тургенев и Ибсен, а Бодлер и По осуществляли то, что французские критики более или менее удачно» назвали «импрессионизмом». Центральным с точки зрения Д. Мережковского является второй элемент, символ. «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории». В качестве примера он приводит страницы романа Г. Флобера, на которых изображены последние моменты жизни мадам Бовари, сопровождающиеся песней шарманки. С точки зрения критика они (мгновения на грани жизни и смерти) представляют действительность глубже, «чем самые смелые человеческие документы позитивистского романа», так как «рядом с течением выраженных словами мыслей вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение» [9, 19].

Но символами, по Д. Мережковскому, могут быть и характеры, такие как Санчо Панса и Фауст, Дон Кихот и Гамлет, Дон Жуан и Фальстаф. Такое различие «символа» и «типа» было критически встречено Ак. Волынским, который писал: «Для типов нужна художественная абстракция, отвлечение от частных предметов. Символ есть частное явление, соединенное с бесконечным, мистическим началом. Типы – вымысел, продукт логического обобщения, символы – добыты или пытливым сознанием, или человеческим инстинктом истины» [3, 285]. Очевидно, что и Д. Мережковский, и Ак. Волынский только подступали к тому мифопоэтическому определению символа, которое сложится в русском символизме благодаря концепциям А. Белого и Вяч. Иванова.

Заметим также, что уже в 90-х годах Ак. Волынским четко осознавалось не просто различие между «декадентством» и «символизмом», а их противопоставленность друг другу, о чем он писал в статье, называвшейся именно «Декадентство и символизм». Впоследствии, в книге «Борьба за идеализм» он указывал, что в современной европейской литературе, оба явления обозначи-

лись в один и тот же исторический момент: первое – как протест против старых философских воззрений, второе – как переработка художественных впечатлений в новом свете [2; 3].

Если декадентство, с точки зрения Ак. Волынского, явление негативное, ценностью которого является только выступление против материализма и позитивизма, то символизм объединяет «в художественном изображении мир явлений с миром божества» и поэтому, «победив декадентство, с его наивно банальными химерами и его демоническим пустословием», символистская поэзия восстанавливает «связь с религиозным сознанием», открывая вечное в мире явлений [3, 287].

Вследствие остроты полемики и несдержанности суждений двух полемизирующих критиков наступил разрыв отношений Ак. Волынского с З. Гиппиус и Д. Мережковским. Завершилась особая форма их диалогических связей, что привело в конечном итоге к отторжению критика от литературного окружения. Из-за своей крайней субъективности, Ак. Волынскому, как справедливо указывал В. Котельников, было свойственно «ни с кем не делимое одиночество». Это свойство природы определяло сущность его категоричности. Ак. Волынский был убежден, что литературная критика должна быть абсолютно самостоятельна, ибо ее цель связана не с утилитарными запросами времени, а с «вечными идеалистическими потребностями культуры». Именно в таком понимании она является «средством настоящего достоверного знания» и способна «добыть» истины о человеческой природе. Вот почему Ак. Волынский так резко отзывался о публицистичности шестидесятников и, как и К. Леонтьев, видел причину данного явления в некоем примитивизме, связанном с эгалитарными тенденциями и упрощенностью понимания веры. К. Леонтьев во всеобщей ассимиляции веры усматривал начало вторичного упрощительного смещения, ведущего к сужению личности и упадку творческих сил человечества. Выход из этой ситуации Ак. Волынский видит в искусстве, придавая красоте возвышенный символический смысл. В этом плане, очевидно, что и литературу он трактует только как поэтическое выражение того же идеализма в образах новой красоты и убежден, что истинное искусство, помимо сознания художников, всегда имело такой именно символический характер, и развитие «вечных идей» в человеке-творце обуславливает «появление новых утонченных форм, оживляемых глубокой внутренней правдой». Безусловно, что такое толкование для Д. Мережковского, Вл. Соловьева и А. Белого казалось упрощенным и «развело» Ак. Волынского с В. Соловьевым, в частности с его идеей поэтического триумvirата (царь – поэт – пророк), с постулатами А. Белого о символизме как миропонимании. Возможно, Ак. Волынскому стоило более объективно исследовать концепцию символизма В. Иванова, идеи А. Белого о превращении символизма созерцаний в символизм действий, но он действовал как критик, для которого полемика как движущая пружина текста часто затмевала суть. В связи с этим, в его статьях формируется по-

нимание декадентства как «отпадение от прежних святынь, от прежнего Бога, от нравственности – отпадение в то, что противоположно Богу, в эстетику, в злую демонически-обаятельную красоту». На этом пути, у которого нет конца и предела, человек развертывается в своих «крайних личных инстинктах», доходя до исступления и утомления. Так, скажем, замечает критик, у Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо эстетический культ выступает в сопровождении какого-то внутреннего вопля, переходящего в разлад и раздвоение души. В качестве дополнительного примера Ак. Волынский приводит мирозерцание русского декадента Н. Минского, называя его декадентом ума, его идеи «игрой над бездной пустою, рассудочной фальшью, особенно явственно проявляющейся в его суждениях о Боге, потому и поэзия его вымученная и горбатая, трагическая и злобно циничная» [5, 161]. Такова и поэзия Д. Мережковского, притязающая на философичность, но в действительности не идущая дальше современных книжных терминов. «С педантической старательностью он возится над склеиванием разных понятий, разных исторических эпох, примиряя плоть с духом и Венеру с Христом, так, как это делается в рассудочно-логической реторте, «у людей из бумажки» как сказал бы Ф. Достоевский», – пишет критик [5, 175]. В такого рода суждениях проявляется полемическая субъективность критика. Он не мог не понимать, что личности Н. Минского и Д. Мережковского не сопоставимы. Но неприятие общей концепции декадентства делало его суждения однозначными, о чем писал А. Чехов, называя его диалоги результатом ненужной «полемической горячности». Интересно, что Ак. Волынский был изгнан из ресторана во время юбилея А. Скабичевского так же, как когда-то В. Белинский с юбилея И. Тургенева, о чем писал в мемуарах «Былое и думы» А. Герцен. Фактически в этот период Ак. Волынского поддерживал только В. Розанов, особенно когда речь шла о концепции шестидесятников. В письме к Э. Голлербаху В. Розанов напишет следующее: «Этот Флексер (Волынский) первый предпринял колоссальную работу переработки русской критики, которая к 80–90-годам, заняв еще с 60-х, да, пожалуй, и с 40-х годов ведущее место, превратилась в лице А. Скабичевского, Н. Шелгунова положительно в хулиганство, «сад терзаний» («или мир пыток» в китайском Дворце) русской литературы, осложняемом кабаком и трактиром. И вот Флексер-Волынский, принимая на себя, на имя свое, на судьбу свою в литературе весь ад насмешек, проклятий, злобствования совершил эту «библейскую сокровенную Правду для русской литературы». Сам же В. Розанов оказался более объективным в оценке критической мысли. Все же имена В. Белинского, Н. Чернышевского, Ап. Григорьева стояли у него не в одном ряду со А. Скабичевским и Н. Шелгуновым. Одновременно в статье «Крушение кумиров» высказывался С. Франк, называя период русской критики 60-х годов (отделив его от В. Белинского) «сужением духовного горизонта», а Ак. Волынского единственным критиком, который осмелился открыто негативно отнестись к «неприкосновенным» святыням, за что и подвергся общественному бойкоту и был изгнан из литературы.

Однако, как бы ни складывались обстоятельства личной судьбы, отстранить Ак. Волинского от истории культуры было невозможно.

Парадокс критика заключается в том, что он был одним из первых русских литературных критиков, работавшем в журнале «Северный вестник», открытым для русского и европейского декадентства. Своими остро полемическими, сенсационными, как ни у кого другого, выступлениями, Ак. Волинский освободил почву от старого «наследства», но неожиданно оказался изолированным в том литературном движении, начало которому сам положил.

### Список использованной литературы

1. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Избранное: Поэтика пространства ; [пер. с франц.] – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 5–212.
2. Волинский А. Литературные заметки / А. Волинский // Северный вестник. Апрель. – 1894. – С. 117–128.
3. Волинский А. Литературные заметки / А. Волинский // Северный вестник. Февраль. – 1895. – С. 280–293.
4. Волинский А. Книга великого гнева / А. Волинский. – СПб. : Труд, 1904. – 190 с.
5. Волинский А. Критические очерки / А. Волинский. – СПб. : Труд, 1900. – 480 с.
6. Дюваль У. Утраченные иллюзии. Интеллектуал во Франции / У. Дюваль // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. – М. : НЛЮ, 2005. – С. 337–349.
7. Зеньковский В. История русской философии / В. Зеньковский. – СПб. : Эго, 1991. – Т. II. – 510 с.
8. Менцель Б. Перемены в русской литературной критике. Взгляд через немецкий телескоп / Б. Менцель // Неприкосновенный запас. – № 4 (30). – 2003. – С. 145–153.
9. Мережковский Д. Акрополь / Д. Мережковский // Избранные литературно-критические статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – 352 с.
10. Семків Р. Іронічна структура: типів іронії в художній літературі / Р. Семків. – К. : Академія, 2004. – 135 с.
11. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности / М. Ямпольский. – М.: НЛЮ, 2010. – 688 с.

Статтю подано до редколегії 18.10.2014

### Раковська Ніна

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

### ПАРАДОКСАЛЬНІСТЬ КРИТИЧНОЇ СТРАТЕГІЇ АК. ВОЛИНСЬКОГО

У статті розглядається система ціннісних орієнтирів Ак. Волинського. Робиться акцент на ряді парадоксальних суджень критика, зумовлених суперечністю його світобачення та незавершеністю критичної системи в цілому. Розглядаються полемічні концепції критика, які знайшли відображення у його оцінках літературної критики 60-х рр. XIX ст. та декадансу.

**Ключові слова:** інтелектуал, критична рефлексія, кризисна свідомість, полемічність.

**Nina Rakovskaya**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
department of World Literature  
rakovskaya2009@mail.ru

**PARADOXICALITY OF CRITICAL STRATEGY AK. VOLINSKY**

Ak. Volinsky is one of the representatives of crisis consciousness «transition era» of the end of the XIX – the beginning of the twentieth century. His name and works deliberately remained silent during the Soviet period, first of all, it was due to Ak. Volinsky ideas, expressed in his study «Russian criticism». The article examines a critical verity of Ak. Volinsky. Paradoxical concept of criticism due to its rejection of sociological and leaflets trends in literary criticism of 50 – 60-th of the XIX century: first of all, the positions of N. Chernishevsky and N. Dobrolubov. As well as V. Rozanov, Ak. Volinsky «refuses» from «sixtieth» traditions, considering them to be tendentious containing many ideological undertones, etc.).

However, obsessing sharp critical pen and uncompromising judgments Ak. Volinsky has rightly stressed differences between decadence and symbolism that was manifested in his contemplation about creativity of Z. Gippius, D. Merezhkovskiy, N. Minskiy and others.

Literary criticism of Ak. Volinsky should be seen as a philosophical and aesthetic system, at the center of which there is a semiotic of bodily injury. The article focuses on the intellectual possibilities of personality, prevailing in his concepts of art and culture as a whole. The system of his values orientation and model of world seeing is examined. Volinsky's interpretation practice allows to make a conclusion about special system of his sign codes.

In the article updated views of the critic to the art (in particular, to the ballet), his intelligence, unhandled Ak. Volinsky to cultural character of the era of the «fin de siècle».

**Key words:** intelligence person, critical graduation, crisis consciousness.

УДК 821.161.2-2Куліш1/7.08.09

**Саєнко Валентина**

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

**МОВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС У ДРАМАТУРГІЇ МИКОЛИ  
КУЛІША В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ І ПРОЦЕСІВ  
УКРАЇНІЗАЦІЇ/ КОНТРУКРАЇНІЗАЦІЇ 1920–1930-Х РОКІВ І  
СУЧАСНОСТІ**

Філологічна п'єса М. Куліша «Мина Мазайло» – раритетний зразок вітчизняної і світової культури ХХ ст., прикметний поєднанням досконалого драматургічного тексту з науковим трактатом про самобутність і красу української мови, що виступає головним, хоч і не діючим героєм комедії. У статті доведено, що найкращий спосіб осмислення твору – сполучення літературознавчої і мовознавчої методик. Це і складає предмет і завдання праці, авторка якої через дешифрування художнього коду проникає в сутність актуальної і вічної для української нації проблеми буття/державності української мови як запоруки історичного існування України у світовому контексті. Крізь призму філософії мови М. Куліш у переконливій художній формі обіграє це важливе питання мовознавства як танатології, вдавшись до мовознавчого дискурсу.

**Ключові слова:** М. Куліш, дискурс, українська мова як позакадровий головний герой п'єси.

Гострота мовно-культурних питань в Україні початку і кінця ХХ століття не тільки химерно й однотипно збіглися, але висвітлили на екрані вітчизняної історії та сучасності болючі точки, що засвідчили системність хворобливого стану націєтворчих процесів, які загрожували поставити під сумнів чимало присутніх пріоритетів у самоідентичності й самосвідомості народу, нівелюючи його природне прагнення до волі і незалежності, до своєї правди у власному домі. Для української редукованої ментальності, штучно виробленої впродовж століть бездержавного існування, це була і залишається проблема з проблем рівня принципово важливого екзистенціалу в духовному бутті нації, що ніяк не належить до замкнених на самому собі, а таких, на підлозжі яких вибудовуються інші грані суспільного організму, пойменовані Ліною Костенко в професорській лекції «гуманітарною аурую нації», захисною плівкою, що рятує націю від корозії і зникнення, від асиміляції і смерті: «Ореол, аура – це дуже тонка матерія, це не панцир і не щит, а проте, нації, які мають ауру, надбану віками, захищені надійніше. Втім, помічено, що імперії завжди страждають на манію величчя, а народи поневолені схильні до самобичування» [4, 15-16].



Культура і мова, будучи такою духовною аурою нації, найбільш вразливі з погляду патологічних мутацій в умовах імперського принципу співжиття. Слушним, хоч і вельми болючим, є такий висновок Ліни Костенко: наслідком тотальної русифікації є те, що «органічна необхідність у культурі атрофується», те, що культура підпорядковується економіці, політиці, а не навпаки, те, що суспільство варваризується, бо обличчя народу – мова – «тяжко спотворене» [4, 22]. «Не додає Україні, – цитуємо Л. Костенко, – престижу і мова її громадян та політиків <...>. Давні греки тих, хто погано говорив по-грецьки, вважали варварами. В цьому сенсі у нас суспільство майже всуціль варварське. Ні справжньої української мови, ні російської. То якої ж другої державної прагнуть так звані «російськомовні»? Чи відомо їм, що їхню «другу державну» в західних наукових виданнях вже офіційно називають суржиком? Явище вимагає терміна, і воно його одержало» [4, 22]. Або, як охарактеризував це Микола Куліш у п'єсі «Мина Мазайло» своїм улюбленим фразеологізмом, – «олива з мухами», коли навмисне псують таку прекрасну, таку милозвучну мову [Див. 5, 95].

Промовиста характеристика з кінця ХХ ст. питомого сучасного культуролога і поетеси ніби «списана» з трагічних 1920-х рр., коли нуртували аналогічні процеси, ззовні спрямовані на підтримку гуманітарної аури нації, але безсистемні, поверхові, по-радянськи адаптовані, а тому безплідні та ще й доведені до абсурдного кінця політикою геноциду і репресій, коли українізація перетворилася в свою протилежність – контрукраїнізацію – з розрахунком на знищення свідомого ядра українства і подальшу русифікацію. Актуальність і спостережень, і висновків не тільки на рівні ситуативних перегуків, але руху по зачарованому колу історичних повернень назад – туди, де становище було загрозливим за рясністю жнив скорботи на духовній і вітальній ниві, особливо гостро проступило на межі тисячоліть. Чутливо це не тільки вловила, а й осмислила Ліна Костенко ще в одному науковому виступі – у доповіді на V Конгресі українців у Чернівцях, що прозвучала як подзвін по всіх нас, нині сущих і ненароджених, як набат, який мусить пробудити оспалих, котрі у своєму національному довготерпінні забули про смак перемоги над собою і навколишнім середовищем, що змушує їх до балансування між буттям і небуттям. Дозволю собі задовгу цитату з цієї доповіді Л.Костенко з двох причин: щоб не втратити авторського пафосу і дати змогу включитися в логіку дуже важливого і широкого інформаційного поля дослідниці, з одного боку, а з іншого, – зачитувати більше, бо, на жаль, доповідь відома лише в усному виконанні самої Л.Костенко та з публікації в газеті «Буковина». Отже, хай вона ширше йде в люди. Тим більше – в ній ще одне підтвердження того, що мовна екологія, як і екологія доквілля, – це не тільки самостійна наукова дисципліна, але й дуже пекуча проблема планетарного масштабу. «...Я вам процитую інше, – сказала доповідачка, – виступ дружини президента Росії Путіна. Треба ж щось позитивне вам сказати. Теж Людмили, в Петербурзі, на конференції «Русский язык на рубеже тысячелетий». Цитую. Газета «Известия». «Русский язык содержит в себе ресурс для развития России. На основе общего языка достигается вза-

имопонимание между властью и народом, позволяющее говорить об общих ценностях...». І це ж абсолютно правильно. Молодець дружина президента Росії. Але в такому разі виникає питання. А які «общие ценности» між нашою владою і українським народом? Отже, розуміння української мови і її статус мають бути іншими... Далі. «Необходимо утверждать, отстаивать и расширять языковые границы русского мира. Утверждение границ русского мира – это и отстаивание, и укрепление национальных интересов России. Русский язык объединяет людей в русский мир». Я їх вітаю – так любити свою мову, так любити свою державу! Навіть дружина президента така прогресивна і розумна. Але слухайте. «Русский язык объединяет русских людей в русский мир, совокупность говорящих и думающих на этом языке». А тут вже зовсім цікаво: «Границы русского мира проходят по границам употребления русского языка». То що ж це виходить? «Границы русского мира» в Незалежній Україні проходять через кухню Президента і коридори української влади... То чого ж ми хочемо од Верки Сердючки? Вона є віддзеркаленням того явища, яке домінує в нашому суспільстві. Хтось її називає «жлоб-шоу». Так оце «жлоб-шоу» – і в нашій Верховній Раді, установах, міністерствах, скрізь. Там майже всі так говорять, як Сердючка. В наших вищих ешелонах влади розуміють значення державної мови, тому у Львові, виступаючи перед дружиною президента Америки Хіларі Клінтон, наша перша леді говорила українською. Перемучилась, але говорила. По-моєму, львів'яни зворушені тим і досі...

То я питаю. Що напливає на нас? Яка бура хмара неінтелігентності й примітивності? Іноді вже здається, що це вже не демократія, а потужний викид плебейства. Зверніть увагу, що часто говорять наші політики. Після чергового неподобства в державі не так давно Президент (Л. Кучма. – В. С.) на всю Україну сказав: «Що ж ви хочете? Ми всі вийшли із зоопарку». Суспільство змовчало, навіть не відреагувало. А невже ж таки ми всі вийшли із зоопарку? А якщо й вийшли, і колишні парторги аж тепер роздивилися, що СРСР був великою кліткою, а хтось же там був кроликом, хтось удавом, не кажучи вже про гієні і шакалів, тигрів і крокодилів, слонів і стерв'ятників. Якщо ж до цього додати улюблений афоризм нашого суспільства (його сказав наш попередній президент) «Маємо те, що маємо», то це ж буквально настанова, сугестія. Що нічого змінити не можна, все йде, як є, і надалі так буде. Всі мають звикнути, адаптуватися. І нічого дивного, що своя ракета стріляє в Бровари, над Чорним морем збивають літак, що пілот винищувача матюкається в небі над Львовом, бо, як президент, вийшов із зоопарку... А що поганому виду нема стида, то через пару тижнів після того авіа-шоу, коли вже поховали останні фрагменти невпізнаних тіл, а в лікарні і досі корчаться поранені і покалічені діти від болю, прозвучали достойні запевнення, що ця трагедія не вплине на імідж країни. Був гарний імідж, а тепер ще кращий...

Адаптувалися до всіх стереотипів і не розуміємо, що глобалізуємо власну катастрофу. Катастрофу фізичну – тим, що довірили державу людям, які розікрали і розпродали її, катастрофу моральну – тим, що делегували наші повно-

важення владі, яка не має зі своїм народом, як сказала дружина президента Росії, «общих цінностей». Ми не із зоопарку вийшли. Ми вийшли із катівні духовної і фізичної. Немає нічого дивного, що суспільство хворе на злам і історії. У нас це чомусь називається перехідним періодом. Ніякий це не перехідний період. Перехідний період – це набагато гармонійніший процес, це перехід до нового стану. От в Росії це перехідний період, бо вона – спадкоємиця СРСР. Вона від Росії імперської плавно переходить до імперської Росії...

А від імперії до незалежності не буває перехідного періоду. Це обвал, це розлом. Бо від залізної зависи не можна ступити на рівне, можна впасти тільки в оркестрову яму. Ми думали, що там нам гратимуть туш, а там темно і нема оркестру, і чекати рятунку нема від кого, тільки від себе. Бо світ і так замучений своїми проблемами. Це ж тільки біблійному Якову Бог спустив з неба драбину і благословив його, а нам ніхто її не спустить. Кожен свою драбину буде сам.

Я тут сказала речі різкі й прикрі. Хай мені пробачать люди, схильні до помірнього клімату мислення. Вони люблять, щоб усі говорили ухильно, в режимі приколисуючих міркувань. Наприклад, труднощі, звичайно, є, але вони тимчасові, час працює на нас... Час працює на тих, хто працює на нього. Ми не працюємо на час, ми відстаємо від динаміки часу. А в наших умовах це вже не просто шкідливо, це згубно для України. Надто відчутний гул наростаючих катастроф. І коли на відкритті цього конгресу шанований мною професор Анатолій Рудницький сказав: «Ми побідили, бо ми витривали», я подумала: «Коли ми вже зможемо сказати: «Ми побідили, бо ми перемогли»?..» [4, 3].

Ось чому саме вістря викликаних цим ускладнень пояснюване ув'язненим, поневоленим розумом (за Ніцше) або, скорше, адаптованим – в українському варіанті, проходило через мовно-культурний простір, який чи не найчутливіше реагує на депресивні стани, виражаючи сутність хвороби, що руйнує не тільки окрему людину, але й варваризуючи суспільство, що неминуче втрачає свою духовну ауру. Отже, проблема «мова і влада» рішуче важлива, центральна, а не периферійна, як здається, коли порівнюють культуру й економіку. **Влада мови** (зокрема й містична) підтверджується багатьма чинниками, обсервованими з більшою чи меншою повнотою у філософії культури, що правда, з різним витлумаченням фактів, особливо залежно від панівної ідеології і *«директивного перетворення мовознавства на своєрідну танатологію»* [3, 11], за О. Забужко.

Пророчі висновки українських і світових філософів культури, і передусім Ліни Костенко й Оксани Забужко, підтверджені ще раз сьогочасною історією гарячої і холодної війни Росії з Україною, тією експансією «руського мира», що мовознавство зробило танатологією, коли смерть стала на порозі життя незалежної держави і української нації, що прагне влитися в європейську сім'ю народів. І з часу короткочасної українізації 20-х років майже нічого не змінилося у національній і культурній політиці, хоч ворожнечі і війни між державною і регіональною мовами ніколи не було й нема. Недарма Герд Гентшель, професор слов'янського мовознавства Інституту славістики Університету імені

Карла фон Оссієцького (Ольденбург, Німеччина), відомий фахівець із мовних контактів у Білорусі та Україні, цю українську ситуацію у статті «Мова влади» оцінює так: «Відомості з останніх опитувань свідчать про відсутність настроїв проти російської мови серед українських громадян. Так, дослідження відомого Київського міжнародного інституту соціології (КМІС), починаючи із середини квітня на півдні (без Криму) та сході України, показує таку картину: майже три чверті респондентів не мають підстав стверджувати про порушення прав російськомовних громадян в Україні. Навіть у двох спірних регіонах – Луганській і Донецькій областях, опорних пунктах російськомовності, це підтверджує переважна більшість» [1, 22].

І хіба не диво, що задовго до сучасних наслідків радянського зоднаковіння народів під патронатом уніфікації мовних дискурсів унаслідок викривленої національної політики і насильницького запровадження «єдиномови» українська література художньою і публіцистичною творчістю митців осмислила проблеми онтологічного й екзистенційного буття України.

Загрозливість мовного зоднаковіння, яке «мислилось як гарант єдності», «загальнорадянське поганство» [3, 12] пророчо вловило багато митців з епохи Розстріляного Відродження, починаючи від росіянина за походженням Миколи Хвильового і до Миколи Куліша. Вони відповіли на лінгвоцид того періоду своєю творчістю, останніми вільними дебатами (літературною дискусією 1925–1928 років), публіцистикою і фейлетоністикою, в якій були зламані жанрові канони, бо за цією формою приховувалися висока наука і філософія культури, талантом перетворені на мистецтво.

Саме такою сублімацією є п'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша, в якій зішлись часова прикметність і вічність, заглиблення в кореневу систему й огляд плодів майбутнього (а точніше – жнива скорботи!), історія і сучасність, філософічність і конкретика, універсальність і практицизм, діагноз і ліки, гіркий сміх і сльози, інтуїція і докази, жорстокий аналіз та синтез і блискуча художня мова, які демаскували «безтурботну комфортність чужинства, яке не в останню чергу живиться можливістю, хай навіть суто умоглядною, взяти капелюха й сказати господарям «Бувайте здорові!», тільки-но в домі починається пожежа» [3, 3]. Але у випадку з Миколою Кулішем висновки з цього приводу робить читач-глядач, який, навіть не відаючи про українізацію / контрукраїнізацію 1920–1930-х рр., відчуває той дискомфорт, що його переживає українство, яке «на правах господаря» обмежене чи позбавлене законних атрибутів свого існування – мови, культури, власної національної і гуманітарної політики. І хоч немає відкритої апеляції до читача, але злиття естетичного й суто мовознавчого дискурсів, здійсненого за законами історичної та художньої правди, настільки переконливе й актуальне, що не потребує особливих доведень. Сам твір продукує не тільки філологічні знання з україніки, але й вибудовує такий підтекст і надтекст, що викликають до життя принципово важливі правила національно орієнтованої поведінки людини і суспільства, без яких важко уникнути варваризації й антигуманізму.

«Мина Мазайло» – це чи не єдина в культурі ХХ ст. п'єса, у якій чиста філологія, науковий дискурс і органічна художність склали унікальний симбіоз, у якому кожна з названих самостійних галузей духовної діяльності наділені компенсаторним ефектом, взаємопідсвічуються, а тому відкривають далеку перспективу (і вертикальну, і горизонтальну), на основі якої тільки й може виникнути бажання змін у статусі й вирішенні глобальної і болючої проблеми «бути чи не бути?», подоланні антиукраїнського синдрому, виробленні альтернативного шляху попередній практиці занедбання національних цінностей.

Устами своїх героїв (Мокія і дядька Тараса, що живуть українською ідеєю; його батька, матері, сестри Мيني, Рини і Лини Мазайлів, які відкидають її) автор вибудовує цілу концепцію, яка є і науково-прикладною, і чисто філософською: мова має божественне походження й особливу закоріненість у національну ментальність, яка отримала сучасне підтвердження учених з різних країн. Зішлемося на фундаментальну працю Оксани Забужко «Мова і влада», засновану на добротній базі лінгвістичних теорій: «Мова виконує, серед інших, дуже важливу філософсько-світоглядovu функцію: вона прив'язує етнос до його природного оточення, до ландшафту, до того кривого, предметно обжитого космосу, з рослинністю та звіриною включно, котрий становить неорганічне тіло народу. За повідомленням литовських учених, складена геофізиками карта електромагнітних полів на території республіки збіглася з картою литовських діалектів з точністю до 1 км!.. Кожна мова «прописана» в цілком певному земному просторі й тому, переселяючись на інший терен, міняється, пристосовуючись до нових природних умов. Але мова й людину вписує в чітко окреслений просторово-часовий континуум – робить свого носія **тутешнім**, звідки б він не походив. «Лани широкополі, і Дніпро, і кручі» – цей хвилястий, горбистий («за байраком байрак»!), жіночно-теплий рельєф серцевинної України не дарма викликає сльози зворушення (сама бачила!) у сивоусого українця, народженого в Пенсільванії, який уперше ступив на землю предків: та «генетична пам'ять», котрою він пронизливо «впізнає» досі ним не бачений краєвид, закодована в рідному слові, – вперше на віку наш американець відчуває, як його трудно збережена, забур'янена англіцизмами українщина легко, без жодних зусиль допасовується до навколишньої землі, води і неба: будь-яка інша мова тут неприродна, неадекватна, неістинна! – і сльози, що набігають йому на очі, є сльозми полегкості, – чоловік віднайшов свою тожсамість» [3, 13].

Тож виходить, що трагікомізм ситуації, в якій Мина і мазейленята позбавляються українства, увиразнюють абсолютну безглуздість наміру досягти успіху в безперспективній справі виписатися з навколишнього середовища, залишаючись жити лише номінально, а не повноцінно – себто в лоні своєї кореневої й інтонаційної системи, певної її структуральності – в рідному мовному просторі, який закладається, за теорією Гумбольдта, генетично, і людина не в змозі без утрат, без виродження й національної деперсоналізації щось змінити, а народитися вдруге їй не дано. Проте, якщо зовнішньо, візуально щось і зміниться, як у Мيني і тьоті Моті Розтургуєвої, для якої «*прилічнєє быть ізнасілованной, неже-*

*лі українізірованою»* [7, 156], то тільки в плані кочівництва по чужих теренах, «волоцюзтва», за термінологією й аргументацією О. Забужко, бо «хазяїн – не «ходить», «хазяїн – обростає хазяйством, приростає до місця, закорінюється і, наколи вже хоч трохи розжився, на підйом ой який важкий» [3, 13].

Логікою художньої думки Микола Куліш проводить паралель між світовідчуттям і новомовою Мазайлів, що змінюють віру батьків, і підхоплених вітром незакорінених кочівників, яким все одно, де жити, аби добра паша була та щоб не так, як у людей.

І всі ці відтінки знання, присвячені ролі й космічному буттю мови, її історії, драматург закодував у мігруючому сюжеті про тип перекинчика, який зміною маски силкується переінакшити природну сутність, яка здається йому національним тавром, непрестижною формою, яку треба, за недолугою логікою Мазайлів, будь-що витравити.

У художній системі, якою є п'єса «Мина Мазайло», авторські роздуми з приводу малоросіяинства й історично та ситуативно вмотивованого комплексу антипатріотичності, одвічного страху перед налічкою «націоналіст» опрозрачуються завдяки блискуче виписаному мовознавчому дискурсу. Микола Куліш через органічно вмонтовані в розповідь з «родинного» сюжету філологічні інкрустації піднімається до філософських узагальнень, що помножують вагу національного аспекту буття людини, внаслідок чого вона досягає власної позиції у всесвіті. Думки й інтенції автора твору резонували (і далі продовжують резонувати!) зі світовою практикою, спрямованою на посилену увагу до культури мови як запоруку духовного поступу і цивілізованості суспільства, що заради власного порятунку не повинно упосліджувати такі пріоритети, як мова, культура, наука, книжки, пісні. Інакше це свідчитиме про «гібридний» менталітет, коли слово «український пріоритет» вимовляється затинаючись [2, 13]. Микола Куліш у своєму художньо-мовознавчому дискурсі підштовхує читача до сприйняття закону вічності: «...Якщо «істинна» мова, кажучи словами М. Гайдегера, «вводить суще у простори розкритого», то мова «фальшива», безрідна, до жодного ландшафту не прикріплена, назавжди **закриває** від людини суще, позбавляє його буттєвості» [3, 13]. Саме тому такою трагічною розв'язкою закінчується історія про «висвячення» Мазайла-Квача в Мазеніна, бо він загнав всі свої потенції громадянина і члена національної спільноти, а відтак – і світу, в глухий кут, у бездоріжжя, якому немає ради.

На цьому безрадісному і тьмяному фоні виблискує, як алмаз, українська мова, яка в інтерпретації Миколи Куліша постає головною героїнею твору. Чи не всі виразні і принципово важливі характеристики її властивостей – краси; доречності і досконалості лексичного складу; фонетичної специфікації, поетичності висловів і здатності до відтворення висоти людських стосунків, етики взаємин, паритетності чоловічого й жіночого начал; самодостатності внутрішньої і зовнішньої структури; історичної закоріненості в індоєвропейську групу мов; широту функціонуючих підсистем взаємодії з іншими мовами світу – представив автор п'єси в мовознавчому дискурсі настільки легко і ху-

дожньо переконливо, що серйозність спостережень, прикладів і лінгвістичних узагальнень не порушила внутрішньотекстової цілісності аніяким дисонансом. Культура слова й глибина наукового трактату з лінгвістики, злиті воедино в естетичному матеріку, яким є п'єса, справді-таки безпрецедентні. І тому за якістю виконання цілком можуть претендувати на ідеальний підручник з української мови, бо цікавий, з одного боку, і на мистецький феномен з глибиною і багатобарвністю, невичерпністю символів і культурних матриць, – із другого.

Отже, «Мина Мазайло» – це і практикум з української мови (навіть ідеться про правильну вимову редукованих звуків, які стали повноголосими в українській і випадними – в російській. Ніхто з нинішніх російськомовних не вимовляє съпаги, а все ж сапоги). Це і теоретичний підручник, але естетично виконаний, з історії української мови, з лексикології і лексикографії, фонетики і фонології, орфоепії і граматичних парадигм, стилістики й акцентології. «За п'єсою М. Куліша можна проникнути в особливості української мови, а відтак, – характерні властивості її носіїв, їх ментальності, культури і поведінки, сформовані генетично-історичним корінням і суспільним розвитком у контексті міжетнічних взаємин. Недарма автор п'єси проникає у код українського роду – мову, визначаючи ряд її важливих і диференціюючих ознак у планетарному просторі» [8, 211].

По-перше, це специфічні орфоепічні норми, особливості вимови ряду звуків, що розрізняють українську і російську мови, дають широкі можливості для самовираження і самопізнання. Так, в українській вимові наявні дві фонемні «г» і «ґ», що свідчить про її розвиненість і закоріненість в історії. Недарма Мина Мазайло говорить: «*Оце саме «ге» і є моє лихо віковічне. Прокляття, якесть каїнове тавро... воно увесь вік мене пекло і кар'єру поламало...*» [7, 116].

Другою властивістю української мови є лексична віртуозність, розгалуженість відтінків значень, розвинені моделі смислового нюансування, що передають її досконалість. Як приклад наводиться ціле синонімічне гніздо слова «**говорити**»: «Та ось вам на одне слово «говорити» аж цілих тридцять нюансових: *говорити, казати, мовити, балакати, гомоніти, гурорити, повідати, торочити, точити, базікати, цвенькати, бубоніти, лепетати, жебоніти, верзти, плести, терготати, бурмотати, патякати, варнякати, насталакати, хамаркати, мимрити, цокотіти...*» [7, 108].

Комічним ефектом осяяно ще одне синонімічне гніздо, до якого вдається дядько Тарас, лаючи сам себе перед люстром, гнівно обзиваючись цілим потоком лайливих, але не відверто вульгарних слів: «*Ні, таки ти дурень! Бельбас! Бевзь! Недотена! Кеп! Йолоп! Глупак! Телепень! Дурко! Дуропляс! Дурноверх! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас!*» [7, 165]. Добре підібраний синонімічний ряд не тільки передає емоції різних ворогуючих сторін в одній родині, розшарованій за мовознавчим дискурсом і за рівнем національної свідомості/несвідомості, але й трагічність національної роз'єднаності, насадженої контрукраїнізацією 30-х років і наступних десятиліть.

М. Куліш добре розумів і теоретично обґрунтовував у своїх публічних (і не-публічних) виступах на диспутах, на пленумах художньо-політичної ради при Управлінні мистецтв НКО, у звертаннях до редактора «Літературної газети», Головнореферткому НКО, що без національної мови не може бути справжнього мистецтва. Але справа ще, на думку драматурга, полягає в оновленні України через самодостатність її культури. Так, у зверненні до редактора «Літературної газети» наводячи цитату з трагедії «Народний Малахій» *«Тінь журби української впала і мені на плечі!»*, автор п'єс писав: *«Оновити її треба – Україну. Старчихою-бо стояла при шляхах битих, задрипана, струпом укрита, з торбиною. Що з того, що в торбині Тарас і Грінченків словник – вся її культура. Така даль голубая сьогодні, а вона соняшник луска... Ненавиджу рабу. Оновити або вбити»* [7, 475]. Навіть на порозі смерті, перебуваючи в камері-одиночці на Соловках, М. Куліш не забував про болоче так зване мовознавче питання, що впродовж століть для української долі перетворювалося на танатологію. А тому залишив заповіт, який вічно зберігається в архівах КДБ в доносі співкамерника Е. А. Штейнберга, записаного зі слів драматурга: *«Положение украинской культуры он считает самым печальным. Талантливый писатель должен или отказаться от украинской литературы, перекочевать в русскую, или, если он послушает голос своего сердца и напишет подлинное художественное произведение, его посадят в тюрьму. Ввиду этого в литературе на Украине (додамo від себе – після наслідків русифікації, штучних голодоморів і панування методу підтечії соцреалізму в модернізмі. – В. С.) остались одни посредственности, лжецы и бездарности. В Советской Украине литература обречена на прозябание, на провинциализм, она никогда не достигнет уровня большой мировой литературы»* [6, 52].

Третьою прикметою української мови є економність і стислість вислову, що характеризує високий рівень її розвитку і здатності до самовдосконалення. Сам герой про це говорить: *«...яка українська мова до того ще й дуже економна та стисла: одна рука в голівоньку, каже, а друга – обняти...»* [7, 104]. А для того, щоб сказати російською мовою про особливий стан людської душі – своєрідного злиття зі Всесвітом і сприйняття зоряного неба в момент закоханості, – треба вжити п'ять слів *«ночью при звёздах не спится»*, а українською лише одне слово – *«зорію»*.

Четвертою особливістю є поетичність вислову, милозвучність, музикальність мовлення та естетизм відчуттів і характеру українця, в них оформлених. Аргументується це вмінням українців поетично оповісти кохання не тільки в усно, але й у літературному вираженні: *«...Я покрию, каже, свого милого слідочок, щоб вітер не звіяв, пташки не склювали...»* [7, 104]. Ця якість виявляється і в українському словотворенні, ономастичній сфері: *«Взагалі українські прізвища оригінальні, змістовні, колоритні... Рубенсівські – от!»* [7, 85]. Вони прояснюють код роду, свідчать про походження і менталітет її носіїв.

П'ятою специфічною рисою є особливий словесний етикет, увічливість, укладена в систему мовних зворотів і конструкцій, що свідчать про культуру по-



ведінки, рівень почуттєвих реакцій і мислительного досвіду нації. Як вияв цієї культури – підкреслення паритетності взаємин жінки і чоловіка, як і людських стосунків взагалі. Це підтверджує така цитата з твору: «Або по-українському – одружитися з нею... Це ж не те, що «жениться на ней», розумієш, Ринусько! Одружитися з нею, чуєш? З нею... Тут чується зразу, що жінка рівноправно стоїть поруч з чоловіком, це краще, як «жениться на ней», – ти чуєш? На ней, на...» [7, 129]. І слово «дружина» має інші відтінки, ніж по-російськи «супруга» – пара волів: «Ось послухай: рекомендую – моя дружина, або: моя ти дружинонько» [7, 128].

В устах героїв п'єси, які сахаються укрмови, представлено техніку суржикотворення, в основі якої – калькування, що в мазайлівському виконанні стає шляхом до варваризації: «Печення він тобі купував» [7, 113]. Або: «У нас в городському вчилищі молитву співали... А хто спізнявся, той після лекцій ще дві години в класі сидів – «без обєда» називалось...» [7, 414]. Чи: «...він прагне стати просто **порядочним человеком...**» [7, 117]. Ці прямі запозичення в українському мовленнєвому контексті викликають комічний ефект, який екстраполюється на інші грані бездуховності носіїв такої «культури» мови і висловлювання, що і є озвніщенням внутрішнього занепаду людини, яка стоїть на межі, на маргіналіях білінгвізму, досягаючи лише роздвоєння особистості й утрати себе не тільки в мовному довіллі, але й у планетарному вимірі – в загальноекологічному плані.

Таким чином, за мовознавчо-культурологічною поверхнею п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша стоїть глибокий історіософський зміст. Драматург з'ясовує питання про долю нації, що змушена була відрікатися від свого рідного, забувати і соромитися власної мови й культури, щоб вижити чи вирватися зі стану заблокованості власного народу і пророки на чужій межі, дати плоди в іншій культурі й нації (Ф. Прокопович, М. Гоголь, ін.), дійти вершин світових відкриттів через посередництво інших мов.

### Список використаної літератури:

1. Гентшель Герд. Мова влади / Герд Гентшель // День. – 2014. – № 239-240. – С. 22.
2. Дончик Віталій. Ключове слово: пріоритет. Інтерв'ю з відомим літературознавцем, критиком, письменником / Віталій Дончик // Українська культура. – 2002. – № 4-5. – С. 13.
3. Забужко Оксана. Мова і влада / Оксана Забужко // Урок української. – 2002. – № 9. – С. 11 – 18.
4. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. – К.: Видавничий дім «КМ Akademia», 1999. – 38 с.
5. Костенко Ліна. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф. Доповідь на П'ятому Міжнародному конгресі українців у Чернівцях / Ліна Костенко // Буковина. – 2002. – № 69 (1199). – 4 вер. – С. 3 – 4.
6. Кузякіна Н. Архівні сторінки... / Наталя Кузякіна. – К.: Національна асоціація українознавців, 1992. – 137 с.
7. Куліш Микола. Мина Мазайло / Микола Куліш // Твори в двох томах. П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника / Микола Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2.
8. Сасенко В. П. П'єса «Мина Мазайло» Миколи Куліша: історія чи сучасність? / В. П. Сасенко // Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. – Одеса: Маяк, 2001. – Вип. 9. – С. 188 – 213.

Статтю подано до редколегії 15.12. 2014

**Саенко Валентина**

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

### **ЯЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС ДРАМАТУРГИИ МИКОЛЫ КУЛИША В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И ПРОЦЕССОВ УКРАИНИЗАЦИИ / КОНТРУКРАИНИЗАЦИИ 1920-1930-Х ГОДОВ И СОВРЕМЕННОСТИ**

Филологическая пьеса М. Кулиша «Мина Мазайло» – раритетный образец отечественной и мировой культуры XX в. – примечателен сочетанием совершенного драматургического текста и научного трактата о самобытности и красоте украинского языка, выступающего главным, хоть и не действующим, героем комедии. В статье доказано, что одной из репрезентативных моделей осмысления произведения является слияние литературоведческой и языковедческой методик. Это и составляет предмет и задачи работы, автор которой сквозь призму дешифрирования художественного кода проникает в сущность актуальной и вечной для нации проблемы бытия/государственности украинского языка как залога исторического существования Украины в мировом контексте. Ведь посредством проникновения в философские языковые аспекты М. Кулиш в убедительной художественной форме обыгрывает эти важнейшие вопросы судьбы украинского языка как танатологии в условиях шовинизма, при этом используя языковедческий дискурс.

*Ключевые слова:* М. Кулиш, дискурс, украинский язык как внекадровый главный герой пьесы.

**Valentina Sayenko**

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

### **LINGUISTIC DISCOURSE IN PLAYS BY MYKOLA KULISH IN CONTEX OF CULTURE DEVELOPMENT AND PROCESSES OF UKRAINISATION / COUNTER-UKRAINISATION OF 1920-1930-S AND PRESENT DAYS**

‘Linguistic’ play ‘Myna Mazaylo’ by MykolaKulish is peculiar as a combination of a drama piece and a scientific treatise on the beauties of Ukrainian language, which acts as a character of the comedy. It isa rare case bothfor Ukrainian and world culture. The article proves the fact that in understanding a piece of literature one of representative methods is a fusion of linguistic and literary methodologies. This constitutes the subject matter and tasks of the article, the author of which in deciphering itsartistic codegoes to the depth of a pressing matter for every nation, including Ukraine, namely its existence/independence through the status of Ukrainian language as an official one.M. Kulish,using linguistic discourse,in a convincing artistic form studies utterly important issues of the Ukrainian language existence as a lingering death under conditions of Sovietchauvinism.

*Key words:* M. Kulish, discourse, Ukrainian language as a behind-the-scenes main character of the play.

УДК 821.161.1–1.Цветаева«19»

**Фокина Светлана**

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

**ЭРОТИЧЕСКИЕ КОДЫ В ЦВЕТАЕВСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
ДУХА МУЗЫКИ**

В статье внимание сосредоточено на осмыслении авторской интерпретации ницшеанской метафоры Духа Музыки в лирическом послании М. Цветаевой «Лютня». Представлен поливалентный анализ авторской символики в тексте. Выявлены эротические коды в смысловой структуре стихотворения.

*Ключевые слова:* Дух музыки, эротические коды, пасторальность, символика, Давид, Лютня.

В авторском мире М. Цветаевой обращение к музыкальной тематике соотносимо с символическим ракурсом концептуализации страстей. Одержимость страстью наравне с музыкальностью для поэтессы истинный путь к катарсису и раскрытию человеческого и поэтического потенциала. Феномен поэта в цветаевском истолковании также связан с музыкальной стихией и, как правило, имплицитно включает в смысловую структуру ее произведений коды и отсылки к орфическому мифу. Согласно утверждению О. П. Хейсти, для М. Цветаевой «Орфей стал <...> прототипом поэта, воплощением той таинственной власти, которая вновь и вновь возрождается в поэтах разных стран и времен» [15, 8].

В ментальном универсуме М. Цветаевой в 1920-е годы помимо неизменного и обостренного интереса к теме Орфея и различным аспектам мифа о нем, актуальной становится мифологема Давида. Интерес к персоналии Давида потенциально включает в лирическую систему поэтессы аллюзии пасторальности. М. Цветаеву интересует ипостась Давида, воплощающая мифологему поэта и сближающая его с Орфеем. В библейском повествовании юный Давид неразрывно связан не только с его высоким предназначением и богоизбранностью, но и с пастушеской ролью. По замечанию Н. Пахсарьян, «пастораль как топос или как жанр – представляет возможность репрезентации <...> любовного дискурса» [6, 5]. Именно пастушеская ипостась Давида-гуслеяра в цветаевском мифе определяет своеобразие моделирования музыкальной эротики, противопоставленной земной любви.

Осмысляя поэтическую систему М. Цветаевой в соотношении с принципами пасторальной эстетики, изначально возникает впечатление, что любое

проявление пасторальности противоречит мировосприятию поэтессы и не находит отражения в ее лирике. Мифологемой, центрирующей художественную идеологию «в пасторальной литературе различных эпох является, несомненно, миф о Золотом веке...» [7, 14]. В соотношении с модусом идиллии смысловая доминанта пасторальной эстетики – «интерес к повседневной жизни человека, чьи радости сосредоточены в сфере естественного чувства, неотделимы от природы и быта» [8, 77]. Эстетизация быта в рамках художественной системы М. Цветаевой в зрелый период творчества оказывается категорически невозможной. Явно противоречат цветаевской аксиологии также идиллическая направленность наравне с мифологемой Золотого века. Почти хрестоматийными для цветаеведения стали слова поэтессы, отражающие ее жизненное кредо: «... между полнотой страдания и пустотой счастья мой выбор был сделан отродясь – и дородясь!» [11, 72]. Такая установка оппозиционна показателям пасторальности: стремлению к обретению гармонии и радости бытия.

Однако «жанр пасторали несводим лишь к „пастушеской” тематике» [4, 13] и, прежде всего, включает в свой семиотический спектр «одну из важнейших проблем культурной рефлексии: „человек и природа”» [4, 13]. Начиная от буколик «музыкальный компонент является одним из основных» [4, 15] для пасторали. Тесная взаимосвязь пасторальной эстетики с природой и музыкой не могла не импонировать М. Цветаевой. В своей статье «Искусство при свете совести» поэтесса подчеркивает принципиальную для нее преэминентность искусства природе. «Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных <...> Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное. <...> В чем же отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем. Какими путями труда и чуда, но оно есть. Есмь!» [12, 24]. Приведенное выше цветаевское утверждение позволяет осознать подчас скрытый и парадоксальный диалог творческих изысканий поэтессы с эстетикой пасторальности. Любовная проблематика, присущая модусу пасторальности, актуальна для цветаевской музыкальной эротики.

Говоря об эротическом подтексте цветаевской интерпретации мифа о Давиде, следует отметить важность ипостаси Давида-творца, наделенного песенным даром и магическими способностями. В этом аспекте показательно стихотворение М. Цветаевой «Лютня», лирический сюжет которого центрирует мотив «любовного поединка» Давида и его лютни.

Следует отметить, что «Лютня» несмотря на свою значимость в истолковании темы вдохновения, переходящего в одержимость, практически не включена в поле поиска цветаеведов. В «Библиографии по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М. И. Цветаевой», составленной Е. Кудрявцевой, работы, обращенные к осмыслению этого текста, не упомянуты. В периодических научных изданиях и конференциях, посвященных М. Цветаевой, полноценные исследования данного произведения также не представлены.

Лишь в монографии И. Шевеленко вскользь отмечено, что «Лютня» входит в группу стихотворений, адресованных Б. Пастернаку.

**Цель данной статьи** – анализ моделирования М. Цветаевой музыкальной эротики в контексте творческого истолкования поэтессой давидова мифа и Духа музыки на материале стихотворения «Лютня».

В тексте «Лютни» М. Цветаева обращается к мифу о Давиде, вернее той его части, что представляет героя певцом, способным завораживать. Эта ипостась Давида, воплощая мифологему поэта, сближает его с Орфеем.

Лютня! Безумица! Каждый раз,  
Царского беса вспугивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась»...  
(Да не струна ж, а судорога!)  
Лютня! Ослушница! Каждый раз,  
Струнную честь затрагивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась –  
Не заиграться б с аггелами!»  
Горе! Как рыбарь какой стою  
Перед пустой жемчужницею.  
Это же оловом соловью  
Глотку залить... да хуже ещё:  
Это бессмертную душу в пах  
Первому добру молодцу...  
Это – но хуже, чем в кровь и в прах:  
Это – сорваться с голоса!  
И сорвалась же! – Иди, будь здрав,  
Бедный Давид... Есть пригороды!  
Перед Саулом-Царём играл,  
*С аггелами – не игрывала!* [10, 167]

14 февраля 1923

Замена Орфея Давидом обретает знаковую природу. Орфей в цветаевском восприятии олицетворяет одухотворенность и страдание, Давид же – избранность в осуществлении высшей воли. Орфей несчастен в любви из-за утраты Эвридики, Давид неизменно одерживает любовные победы.

Эрос принципиально поливалентен и неоднозначен. Достаточно вспомнить утверждение Г. Гачева, что «Эрос – та космическая сила, что соединяет по эллинам и луч солнца с землей, и мысль с предметом, и мужчину с женщиной» [1, 8]. Данный аспект эротического задает особенности цветаевского истолкования темы Давида.

Своеобразие авторского переосмысления мифа о Давиде обусловлено вниманием к лютне. Согласно библейской традиции Давид играл на гуслях, избав-

ля царя Саула от аггелов. Заменяя инструмент на лютню, М. Цветаева совершает важную смысловую переориентировку.

Лирический сюжет «Лютни», допуская «... различные варианты интерпретации голосов и распределения ролей» [3, 99], строится как скрытый диалог между Давидом и Лютней.

Семиотический статус лютни в цветаевской символике трансформируется и расширяется. Лютня воплощает идею, что «эрос, проходя через <...> этажи души человека, создает разные человеческие деятельности и искусства» [1, 8] и становится не только эквивалентом лиры – знака сопричастности творчеству, но и воплощением Музыки и женской сущности.

Для М. Цветаевой важен аспект символики Лютни, связанный с любовной эмблематикой. Семиотическая парадигма способствует взгляду на лютню как воплощение «самой Музыки и популярную эмблему любовников» [9]. Реализация этого символического потенциала позволяет рассматривать пару Лютня – Давид как своего рода влюбленных (характерна и датировка написания стихотворения – 14 февраля). Тема влюбленных позволяет акцентировать скрытый и трансформированный пасторальный модус в интерпретации взаимного притяжения-оттолкновения исполнителя и его инструмента.

Имплицитная обращенность к Б. Пастернаку подтверждает наличие в поэтическом тексте кодов любовного послания. Согласно утверждению И. Шевеленко, «Лютня» входит в неканонический цветаевский «цикл» «Стихи к Вам», присланный Б. Пастернаку. «К этому „циклу“ справедливо отнести, по крайней мере, все стихотворения, включенные Цветаевой в рукописную подборку (одиннадцать листов, заполненных с двух сторон), крайние даты которой 7 февраля и 16 октября 1923 года» [14, 252]. Характеризуя лирику, обращенную к Б. Пастернаку, М. Цветаева в письме, написанном в один день с «Лютней», замечает: «Это прорвалось как плотина. Стихи к Вам. И я такие странные вещи в них узнаю. Швыряет, как волны. Вы *утомительны* в моей жизни, голова устаёт, сколько раз на дно ложусь, валюсь на кровать, *опрокинутая* всей этой черепной, межреберной разноголосицей: строк, чувств, озарений, – да и просто шумов. Прочтете – проверьте. Что-то встало, и расплылось, и кончать не хочет, – я унять не могу. Разве от *человека* такое бывает?! Я с человеком в себе, как с псом: надоел – на цепь. С ангелом (аггелами) играть трудно. <...> (и вот уже стих: С аггелами – не игрывала!)» [13, 235–236].

Не случайно сама М. Цветаева подчеркивает созвучие наименования злых духов – аггелов и ангелов, чьим инструментом в искусстве часто выступает лютня. Смысловое сближение злых духов и ангелов позволяет акцентировать пограничность состояния *лирического «я»-Лютни* и выразить эротический подтекст в лютневой одержимости. Погружение в бессознательное способствует тенденции «ассоциировать слова в соответствии с их звучанием, т. е. в соответствии со сходством между <...> акустическими образами» [5, 75]. Для М. Цветаевой же это созвучие открывает возможность углубиться в познание скрытой природы Лютни – *духа Музыки*.

Согласно Г. Гачеву, «по варианту Эроса <...> можно описывать-характеризовать облик каждой цивилизации, национальной культуры, эпохи, стиля...» [2, 13]. Цветаевский вариант постижения разных проявлений эротического неизменно сопряжен с переживанием, отражением и воссозданием разных ликов дионисийства. Страстная неистовость Лютни и тяготение к одержимости в любви и творчестве для М. Цветаевой не просто отголосок нищезанятия, а стремление к постижению трагичности поэтического дара и неистовости Эроса. Одержимость, влекущая к неизбежному срыву, определяет силу творческого потенциала, становится реализацией пассионарности, эротичности, задает интенсивность переживания.

Наличие в тексте стихотворения эротических кодов способствует моделированию цветаевской музыкальной эротики. Символика лютни обретает многомерность. Доминантами символики становятся *Дух Музыки, женское начало и предельная трагическая страстность*. В цветаевском универсуме Дух Музыки сопряжен с пограничностью между сопричастностью дионисийству – буйству страстей и трансформированной пасторальной ипостасью возлюбленной. И если Лютня воплощает в нищезанятном ключе Дух Музыки, то Давид – в цветаевском тексте ее избранник, должный даровать ей воплощение. Но именно Давид оказывается инструментом и не может совладать с Лютней – женской сущностью – Музыкой – Безумицей. Учитывая гендерный статус автора и обращенность стихотворения к Б. Пастернаку, Лютня предстает символическим *альтер эго женщины-поэта* в контексте авторского мифа М. Цветаевой.

### Список использованной литературы

1. Гачев Г. Национальный эрос в культуре / Г. Гачев // Национальный эрос : [тезисы докладов] ; [отв. ред. Гачев Г.]. – М. : Цеслав, 1995. – С. 12–25.
2. Гачев Г. Русский эрос / Г. Гачев. – М. : Экмо, 2004. – 640 с.
3. Ельницкая С. «Две «Бессонницы» Марины Цветаевой» / С. Ельницкая // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Материалы симпозиума. 1994, Published by Berkeley Slavic Specialties, Oakland, California. – С. 9-110.
4. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : К теории и истории жанра: автореф. дис. на соискание науч. степени докт. филол. наук : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. – 35 с.
5. Кюглер П. Алхимия дискурса / П. Кюглер // Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое. – М. : ПЕР СЭ, 2005. – С. 3–119.
6. Пахсарьян Н. Т. Миф, пастораль, утопия: К вопросу о дифференции и взаимодействии литературоведческих понятий / Н. Т. Пахсарьян // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры: материалы научного межрегионального семинара. – М. : МГОПУ, 1998. – С. 12–24.
7. Пахсарьян Н. Т. «Свет» и «тени» пасторали в новое время: пастораль и меланхолия / Н. Т. Пахсарьян // Пасторали над бездной: [сб. науч. труд. ] / [отв. ред. проф. Т. В. Саськова]. – М. : Таганка МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2004. – С. 3–10.
8. Степанов А. Г. Идиллия / А. Г. Степанов // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 77–79.
9. Тресиддер Дж. Лютня [Электронный ресурс] // Словарь символов. – Режим доступа к ист. : [http://albooking.net/book\\_126\\_glava\\_312\\_LJUTNJA.html](http://albooking.net/book_126_glava_312_LJUTNJA.html)
10. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 2. : Стихотворения; Переводы / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997. – 592 с.

11. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 5., Кн. 1. : Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – М. : ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997. – 336 с.
12. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. – Т. 5., Кн. 2. : Статьи; Эссе / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. – М. : ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997. – 400 с.
13. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 6., Кн. 1. : Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998. – 336 с.
14. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.
15. Hasty O. P. Tsvetaeva's Orphic Journey in the Worlds of the Word / O. P. Hasty. – Evanston : Illinois, 1996. – 267 p.

Статтю подано до редколегії 11.12.2014

### **Фокіна Світлана**

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
svetlana\_fokina@ukr.net

## **ЕРОТИЧНІ КОДИ В ЦВСТАЄВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДУХУ МУЗИКИ**

У статті увага зосереджена на осмисленні авторської інтерпретації ніцшеанської метафори Духу Музики в ліричному посланні М. Цветаєвої «Лютня». Представлено полівалентний аналіз авторської символіки в тексті. Виявлені еротичні коди в смисловій структурі вірша.

**Ключові слова:** Дух музики, еротичні коди, пасторальність, символіка, Давид, Лютня.

### **Svetlana Fokina**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
department of World Literature  
svetlana\_fokina@ukr.net

## **EROTIC CODES IS IN TSVETAEVA'S INTERPRETATION OF SPIRIT OF MUSIC**

*In the article attention is concentrated on the comprehension of authorial interpretation of nietzschean metaphor of Spirit of Music in the lyric message of M. Tsvetaeva «The Lute». The polyvalent analysis of authorial symbolity is presented in text. Erotic codes is educed in the semantic structure of the poem.*

*In the mental world of M. Tsvetaeva in 1920th besides unchanging and strained interest in the theme of Orpheus and different aspects of myth about him, mytheme of David becomes actual. In the poem «Lute» 1923 M. Tsvetaeva directly calls to interpretation of theme of David, beating ideas about a hero as musician and singer able to charm. Interest in the personalia of David potentially plugs in the lyric system of poetess of allusion of pastorality.*

*Originality of the authorial rethinking of myth about David is conditioned by attention to the lute. Substituting an instrument by a lute, M. Tsvetaeva accomplishes*



the important semantic reorientation. In Tsvetaeva's interpretation Lute is not only the equivalent of lyre – sign of complicity to work, but also is embodiment of Music and woman essence.

No less important for M. Tsvetaeva is also the other side of symbolics of Lute, related to love emblematic. Realization of this symbolic potential allows to examine a pair Lute and David as the lovers. In this plan the implicit calling of the poem to B. Pasternak is important, confirming a presence in poetic text of codes of love message.

In mental world of M. Tsvetaeva the mytheme of David finds multidimensionality. A lute incarnates in the nietzschean key a spirit of Music, David, giving embodiment to her, appears an instrument and can not control the Lute – Music – Reckless.

A presence of erotic codes in the text of poem assists to design the sense-generation. The spirit of Music, woman beginning and maximum tragic passion, become the dominants of symbolics of Lute. Taking into account the gender status of author and addressing of the poem to B. Pasternak, Lute appears the symbolic alter ego of woman-poet in the context of *authorial myth of M. Tsvetaeva*.

**Key words:** Spirit of Music, erotic codes, pastornality, symbolity, David, Lute.

**Морева Тамара**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедра світової літератури  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, г. Одеса, Україна, 65058  
moreva.tamara@inbox.ru

**ПОСТИЖЕНИЕ СУЩЕСТВА ПОЭТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КАК  
АКТИВНОЕ СОТВОРЧЕСТВО**

**Рец. на:** Бублейник Л.В., Оляндэр Л.К. *Художественный мир Бориса Пастернака (книга стихов «Когда разгуляется»): монография.* – Луцк: Вэжа-Друк, 2014. – 232 с.

Объектом внимания ученых из Луцка, Людмилы Васильевны Бублейник и Луизы Константиновны Оляндэр, авторов рецензируемой книги, стал цикл стихов Бориса Пастернака «Когда разгуляется» (1956-1959). Безусловно, это не первое монографическое исследование, посвященное изучению творческого наследия поэта. Из вышедших в последние годы работ назовем хотя бы книгу Дмитрия Быкова «Борис Пастернак», вышедшую в издательстве «Молодая гвардия» в 2007 году.

В чем же своеобразие той книги, которой посвящена наша рецензия? В первую очередь, обратим внимание на то, что она совмещает в себе два плана исследования поэзии Б. Пастернака: литературоведческий и лингвистический. Тем самым достигается полнота, всесторонность филологической интерпретации художественной ткани произведения, выраженной в нем художественно-философской концепции действительности. На принципиальность подобного подхода к формированию представления о художественном мире Б. Пастернака обращает внимание Л.К. Оляндэр, когда пишет: «По нашему мнению, придерживаясь гетерогенного принципа, в анализе пастернаковского текста целесообразно исходить из двух определений самого понятия художественный мир – из чисто литературоведческого и лингвопоэтического...». Еще более важным, на наш взгляд, является то, что ключевой теоретической категорией, через призму которой изучены стихи Б. Пастернака, в этой книге является понятие «художественный мир», являющееся одним из наиболее актуальных в современной науке о литературе.

Монография включает четыре главы. Первая, «Проблема художественного мира», имеет вводное, общетеоретическое значение. В ней Л.К. Оляндэр пишет о разноаспектности обозначенной в заглавии проблемы, о том, что ее решение зависит от того, что является исходным для решающего ее исследователя: «то ли *мир души автора*, то ли *сотворенный им мир*, то ли отражение *мира его души в сотворенном мире* и т.д.» (курсив Л.К. Оляндэр – Т.М). Опираясь на концепцию Ю.М. Лотмана, заключающуюся в том, что творческая личность – «слож-

ное сочетание социопсихологических механизмов, обеспечивающих такие реакции, которые характеризуются не только зависимостью от внешних условий, но и свободой, активным преобразованием мира в сознании поэта», Л.К. Оляндэр формулирует исходное для всей книги понимание пастернаковского творчества как гипертекста, являющегося «сложной системой перекличек, возникающих между отдельными самодостаточными многожанровыми текстами писателя – стихами, поэмами, повестями, романом «Доктор Живаго», очерками, статьями и письмами». Тем самым, как видим, в категорию «художественный мир» включается все созданное художником, и каждый отдельный текст – будь то стихотворение, статья, письмо – оценивается как звено единого целого, без понимания которого невозможно достижение полноты представления об этом целом. «Его наследие, – пишет Л.К. Оляндэр о Б.Л. Пастернаке, – представляет собой целостную художественно-философскую картину мира, в которой возник яркий образ жизни, полной противоречий и острых конфликтов жизни, проявленной во многих ее формах, в том числе и во всей сложности социального и духовного бытия человека». Отсюда – постановка задачи: проследить взаимосвязанность всего написанного поэтом с его циклом «Когда разгуляется». Но не просто подтвердить «органическую связь», но выявить «своеобразие этих связей». При этом ключевыми для исследовательницы оказываются образы «жизни-океана» и «человека-творца». Чтобы наметить ориентиры для определения содержания художественно-философского образа мира в наследии Б. Пастернака, Л.К. Оляндэр останавливается на двух стихотворениях из цикла «Когда разгуляется» «Во всем мне хочется дойти...» и «Быть знаменитым некрасиво...», а также статье поэта «Люди и положения». Примечательно, что эта статья оказалась в центре внимания и другого исследователя, исходящего из идеи целостности художественного мира Б. Пастернака и последовательности той авторской философии жизни, которая в нем воплощена. Мы имеем в виду работу Вяч. Вс. Иванова «1913 год. Триптих». В ней ученый подробно останавливается на отношении Б. Пастернака к категории «бессмертие», понимаемой им в духе философии Платона, о чем, как показывает Вяч. Вс. Иванов, свидетельствуют положения доклада поэта, сделанного им зимой 1913 года на собрании эстетического кружка. «Согласно главной мысли доклада, – писал Вяч. Вс. Иванов, – душа поэта отчуждается от него как личности. Она служит свободной субъективности. А эта последняя для Пастернака не связана ни с каким отдельным человеческим существом». Такое понимание бессмертия сохранялось у поэта на протяжении всей его жизни. Подтверждением этому служит, по мнению исследователя, поздний автобиографический текст Пастернака «Люди и положения». И в частных беседах, как вспоминает Вяч.Вс. Иванов, уже в последний год своей жизни, Пастернак не переставал соотносить свою эстетическую концепцию о бессмертии в сверхличном смысле, «простом бессмертии» с физическими теориями XX века. Как думает Вяч. Вс. Иванов, поэт понимал, что сам он сумел достигнуть такого бессмертия. Не случайны строки

Пастернака, которыми он заканчивает свою статью о поэте: «Насколько скромней нас самих / Вседневное наше бессмертье». Итак, в качестве ключевых концептов, позволяющих судить о своеобразии пастернаковского художественного мира, названы «Жизнь» (Л.К. Оляндэр) и «Бессмертие» (Вяч. Вс. Иванов). На их тесную взаимосвязь в художественном мире Б. Пастернака обращает внимание автор рецензируемой монографии, когда пишет, комментируя строки поэта «Быть живым, живым и только, / Живым и только до конца»: «По Пастернаку это означало творить по законам жизни, которая, как известно, все формы своего существования, своего выявления доводит до их полного развития через прохождение всех предназначенных им циклов, а затем все это разрушает, чтобы пересоздать заново, но так, чтобы пересозданное, не порывая связи с предшествующим, отличалось от него ярко выраженным своеобразием. Иными словами, жизнь повторяет все и одновременно не повторяет ничего». Эти положения, изложенные в открывающей монографию главе, в дальнейшем развиваются в главах, непосредственно посвященных изучению произведений Бориса Пастернака.

Так, в частности, во второй главе идет речь о роли концепта «Жизнь» в знаковых для раскрытия авторской художественной философии произведениях, написанных Б. Пастернаком до 1950-х годов «Детство Люверс», «Сестра моя – жизнь» и «Доктор Живаго». Третья глава, занимающая центральное место в монографии («Цикл Б. Пастернака «Когда разгуляется» как текст»), открывается разделом «Концепт жизнь и структура цикла «Когда разгуляется»», связывающим ее с предшествующей, где, как было нами отмечено, идет речь о ключевой роли этого концепта в творчестве поэта. Обратим внимание на две стороны этой главы, являющиеся, на наш взгляд, наиболее показательными для подхода Л.К. Оляндэр к постижению художественного мира Б. Пастернака. Во-первых, это постоянное следование обозначенной уже в начале книги установки на выявление внутренних связей между отдельными текстами поэта. В данном случае мы имеем в виду исследование циклообразующих стратегий в «Когда разгуляется» (подраздел «Смысл и структура цикла «Когда разгуляется»»). Во-вторых, это включение цикла Б. Пастернака в широкий интермедиаальный контекст («Музыка в цикле «Когда разгуляется» и в других произведениях поэта как выражение духовного мира»; «Живопись в цикле «Когда разгуляется»»). Начав с утверждения, что художественный мир Б. Пастернака – это «сконструированное поэтом земное пространство, взятое и понятое во времени и вечности, пространство, населенное жизненными реалиями и взаимодействующее с человеком», Л.К. Оляндэр подробно раскрывает особенности живописной манеры поэта, пишет о созвучии его словесного живописания с подходом к живописи В. Фаворского и, конечно же, отца поэта, Леонида Пастернака. Наиболее ценными и интересными в этой главе монографии нам представляются наблюдения компаративного характера. Среди авторов, к произведениям которых обращается исследовательница – Л. Леонов, Ч. Айтматов,

Ч. Милош, Я. Ивашкевич. Так, к примеру, остановившись на комментировании эпиграфа к «Когда разгуляется» из М. Пруста, исследовательница размышляет о смысле темы памяти в творчестве Б. Пастернака, а затем показывает, как, первоначально озаглавив роман «Буранный полустанок» пастернаковской строчкой «И дольше века длится день», Ч. Айтматов включил весь художественно-философский смысл цикла «Когда разгуляется» в широкое поле подтекста своего романа. Особо следует отметить, что, обращаясь к компаративным связям цикла с произведениями польских авторов, Л.К. Оляндэр предлагает собственный их перевод, облегчая читателю процесс постижения художественной философии каждого из них. В результате положение, содержащееся в заключении к этой главе относительно включенности творчества Б. Пастернака в единый целостный гипертекст европейской и мировой литературы, представляется абсолютно обоснованным.

Лингвопоэтике цикла посвящена заключительная глава монографии «Слово в поэзии Б. Пастернака (цикл «Когда разгуляется»)), написанная профессором Людмилой Васильевной Бублейник, которая, к сожалению, не успела увидеть свой труд опубликованным. Глава включает в себя такие разделы: «Стилистические вариации», «Ритмико-синтаксические структуры», «Метафорический строй», «Персонификация», «Парадигматика словесных образов Б. Пастернака», «Образная система Б. Пастернака в украинском переводе». Остановившись на такой характерной для художественного мира Б. Пастернака особенности, как яркая рельефность, конкретность воплощения образа, Л.В. Бублейник прослеживает способы реализации окраски «вещественности» у поэта и приходит к выводу, что Б. Пастернак, «обращаясь к овеществлению отвлеченных понятий», «придает особую конкретность, выпуклость словесному рисунку», подтверждая свою мысль такими строчками: «Мороз покрыт гусиной кожей, / И воздух лжив, как слой румян». Эту особенность поэзии Б. Пастернака исследовательница мотивирует стремлением поэта «остановить в поэтической картине, запечатлеть в ней мимолетное, неуловимое, скользкое». Основную роль при этом, как показывает автор главы, играют, «выступая в предикативной функции, глаголы, которые входят в группу так называемых статических глаголов». Интересны наблюдения Л.В. Бублейник относительно того, как пристрастие Б. Пастернака к метаморфозам проявилось в изобилии метаморфических речевых структур в его стихах. В этом исследовательница видит не только одну из основных черт его поэтической философии, но и проявление связи с традицией познания действительности в России, где, по словам Д. Лихачева, больше всего стремились увидеть и эмоционально передать ощущение единства, цельности мира.

Обратившись к циклу Б. Пастернака «Когда разгуляется» как вершине его поэтического мастерства, авторы монографии не только сами попытались проникнуть в тайны ясного и простого и одновременно требующего должной читательской подготовки, знаний, вкуса и культуры художественного мира поэта,

но и приобщили своих собственных читателей к диалогу с поэтом, который, по их словам, каждым своим текстом «оставляет простор для такого же личного, субъективного, индивидуального восприятия». В этом, на наш взгляд, заключается главная ценность рецензируемой книги. Добавим в заключение, что познакомиться с нею преподаватели и студенты могут как в Научной Библиотеке Одесского национального университета имени И.И. Мечникова, так и в Национальной Библиотеке им. М. Горького.

Рецензію подано до редколегії 11.12.2014

Українською, російською та англійською мовами

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

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

Підписано до друку 22.10.2014 р. Формат 70×108/16.  
Ум. друк. арк. 7,7. Тираж 100 прим. Зам. № 1186.

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

