

Херсонський державний університет
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ШТЕПЕНКО ОЛЕКСАНДРА ГЕННАДІЇВНА

УДК 82.09.02:821.161.1 "19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТРУКТУРНІ ПАРАМЕТРИ МОДЕРНОЇ ТА ПОСТМОДЕРНОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ АВТОРЕФЛЕКСІЇ МЕЖІ ХХ- ХХІ СТОЛІТЬ**

10.01.06 – теорія літератури
10.01.02 – російська література

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О.Г.Штепенко

Науковий консультант:

Мережинська Ганна Юріївна,

доктор філологічних наук, професор

Київ - 2017

АНОТАЦІЯ

Штепенко О.Г. Структурні параметри модерної та постмодерної літературної авторефлексії межі ХХ–ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.06 - теорія літератури, 10.01.02 – російська література. – Херсонський державний університет Міністерства освіти і науки України; Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2017.

У дисертації вперше цілісно досліджені та системно проаналізовані структурні параметри (моделі, характеристики, типологія, стратегії) авторефлексії російської літератури постмодерної доби. Вивчення явища авторефлексії на сучасному матеріалі з урахуванням кореляції авторецепції зі стильовою динамікою, жанровими зсувами, зміною культурних поколінь дало змогу вирішити проблеми узагальнення наукових концепцій і гіпотез, що висвітлюють функціонування авторської самосвідомості в літературному процесі; визначити своєрідність та моделі авторської самоідентифікації в перехідні періоди розвитку російської літератури; схарактеризувати домінантні форми втілення письменницької авторефлексії, реалізації модерністських творчих орієнтирів у метатекстах 1970–1980-х років, специфіки філософських інтенцій метапрози кінця 1980-2000 рр., окреслення стратегій інтерпретації модерністської моделі творця у прозі та драматургії 2000–2015-х рр.

Комплекс розв'язаних наукових проблем дозволив обґрунтувати авторефлексію як теоретичну категорію, складний художньо-ментальний комплекс зреалізованості авторської самосвідомості, який наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. зумовлений оновленими стратегіями перегляду художніх орієнтирів, мистецького юродствування, наскрізної карнавалізації, гри, провокативної театралізації, ліричної пародійності, функціональної навантаженості героя-оповідача, деміфологізації/ реміфологізації, художнього визначення особливостей національної свідомості, одивнення, в яких інтерпретований модерністський досвід стає підґрунтям для набуття

літературним процесом принципово нових рис.

Визначено наступну типологію форм авторської самосвідомості: інтенційну, інноваційну, самопрезентаційну, акцентуалізаційну, узагальнювальну, маніфестаційну, критичну, неоміфологічну. Репрезентація форм авторської самосвідомості у постмодерному художньому доробку відбувається у вигляді метатекстів (твори про те, як пишеться твір). Завдяки домінантним рисам (десакралізації, театральності, іронії, пародійності) авторська самосвідомість еволюціонує до можливості переосмислення попереднього мистецького досвіду з підкресленою зацікавленістю традиціями та набуває яскраво вираженого діалогічного характеру. Не менш знаковою є виявлена тенденція до авангардних заперечень, негативних трактувань діалогу митця і хаосоподібного світу, множинність семантичних полів, іронічна акцентуація деміургійної ролі поета.

Констатовано, що дієвими механізмами авторефлексії є звернення до різнопланового естетичного досвіду, діалог з традицією, акцентування високого статусу творця в літературоцентричній культурі з інтенцією до експерименту, обігрування та випробування актуальних моделей, розширення суб'єктивності. Натомість оновлення авторефлексивних механізмів відбувається на всіх рівнях літературного тексту, та особливо виразних трансформацій зазнає образна система. Її визначають комплексні вектори мистецького освоєння, як-от напрямні сакралізації і демонізації (В. Єрофеев), міфотворчості («Глаза дня» О. Грьоміної), інтертекстуальності («Завистник» М. Арбатової – персонажі Ю. Олеші), викриття стереотипів сприйняття («Мысленный волк» О. Варламова), актуалізації порушених на новому етапі проблем «митець і влада» (В. Кормер, есе «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура»), «пошуків обличчя» (повість О. Устименка «Китайские маски Черубины де Габриак»).

З'ясовано, що досліджена доба – це період з новим типом культури, діалогічним й екзистенціальним, що стає підґрунтям авторефлексії, а в перехідні епохи визначається катастрофічним й апокаліптичним

світосприйняттям, що відображається в долях героїв, системі символів та мотивів («пожежа», «посуха», «вселенська віялка», «вовк помислів», «гул історії», «кріт історії» та інші), у сюжеті поразки (романи В. Кормера і О. Варламова). Художньою точкою відліку визначено власне рефлексію перехідності, коли формується модель художника, який опинився на черговому історичному та культурному роздоріжжі, що втілена з використанням арсеналу різних стилів. Синтез аналітичного начала і міфу, естетизація, гра з образами та інтерпретаціями історичних постатей реалізуються в сюжетних кліше фатальної помилки, проваленої ініціації, перевертництва.

Моделі авторефлексії в літературі російського постмодернізму постають як результат функціонування авторської самосвідомості перехідної доби, модерністський досвід визначено як головний заново відкритий орієнтир самоідентифікації письменників в андеграунді (проза В. Єрофєєва, О.Устименка, В. Кормера), інтерпретація зламу естетичних та ідеологічних уявлень, зміни орієнтирів письменницької ідентичності та спроба створення на цій основі узагальненої моделі творця («Алмазный мой венец» В. Катаєва, «Бесконечный тупик» Д.Галковського, «Глаза дня» О.Грьоміної та ін.), «відновлення» цілісного художнього світу знакового письменника, відображення самого процесу авторефлексії і самоідентифікації творця, який переживає зміну художніх та ідеологічних парадигм («Завистник» М. Арбатової).

Художня література постмодерної доби використовує переосмислені, відрефлексовані прийоми парадигми модернізму (символіки, системи мотивів, злиття літератури та філософії, відродження релігійного дискурсу тощо). У роботі виявлено такі закономірності на рівні образної системи і організації оповіді: загальне використання прийому двійництва, створення автопародійних двійників, моделювання системи дзеркал, що взаємовідображають об'єкти і суб'єктів, створення образу вигаданого опонента «автора», або кількох опонентів, що пропонують провокаційні концепції, доводять до абсурду розповсюджені ідеї і міфи.

Це дозволяє стверджувати, що домінантні форми авторефлексії у постмодернізмі визначаються, на відміну від попередніх епох, не цілісністю, а дискретністю художнього світу, яка втілюється через: осмислення естетичної спадщини минулого як мистецької домінанти («фільмова мелодрама» О. Грьоміної «Глаза дня»); літературні маніфести («Заперечення траура» С. Шаргунова); діалог з історією з її подальшою трансформацією (роман «Крот истории, или Революция в республике S=F»); травестію національної свідомості та процесу культурного самовизначення («Бесконечный тупик» Д. Галковського); парадоксальність («Чапаев и Пустота» В.Пелевина); деструкцію хронотопу («Завистник» М.Арбатової).

Процес зміни глобальної картини світу та його осмислення мистецтвом демонструє взаємозв'язок авторефлексії літератури з різними типами ментальності. У творах перманентно активізується філософський дискурс, проводиться регулярно перенесення інтерпретації з площини ідеологічної у філософську, розв'язується екзистенційна проблематика, випробовується і визначається аксіологічна шкала, окреслюються параметри творця як особливого типу світосприйняття, авторефлексія літератури об'єднується з історіософією, осмисленням концептосфери координат національної ментальності та реалізується «стильовий консенсус» – поєднання реалістичного начала з модерністськими і постмодерністськими орієнтирами творця.

Узагальнення та систематизація структурних параметрів авторефлексії сприятиме розширенню літературознавчих студій в аспекті загальнотеоретичного вивчення проблеми самопізнання літератури. Практичне значення дослідження визначається можливістю використання матеріалів дослідження під час вивчення історико-літературних та теоретико-літературних дисциплін, а також під час викладання спецкурсів та спецсемініарів з проблем авторефлексії та метатекстуальності, аналізу та інтерпретації художнього тексту, з питань зв'язків сучасного літературного контексту зі світовою модерною спадщиною.

Ключові слова: авторефлексія, авторська самосвідомість, авторський миф, автоінтерпретація, метатекст, метадискурс, модернізм, перехідне мислення, самоідентифікація, постмодернізм.

SUMMARY

Shtepenko O.G. Structural parameters of modern and postmodern literary self-reflection at the border of the 20th–21st centuries. – Qualification scientific work on the rights of manuscripts. Thesis for the degree of Doctor of Philology, specialty 10.01.06 Theory of Literature, 10.01.02 – Russian Literature. – Kherson State University of the Ministry of Education and Science of Ukraine; Kyiv Borys Grinchenko University. – Kyiv, 2017.

The structural parameters (models, characteristics, typology, and strategies) of Russian literature self-reflection during the postmodern era were first studied and systematically analyzed in the dissertation. The study of the phenomenon of self-reflection upon the modern material, taking into account the correlation of auto-perception with style dynamics, genre shift, cultural generations change allowed to solve problems of synthesis of scientific concepts and hypotheses, which highlight the functioning of the author's consciousness in the literary process; to define the originality and models of the author's self-identification in the transition periods of Russian literature development; to characterize the dominant forms of the writer self-reflection embodiment, the realization of modernist creative guidelines in the meta-texts of the 1970–1980s, the specifics of the philosophical intentions of the meta-prose in the late 1980–2000s, outlining the interpreting strategies for the modernist creator model in the prose and dramaturgy of 2000–2015s.

The complex of solved scientific problems allowed to substantiate the self-reflection as a theoretical category, an artistic and mental complex of realization of author's self-consciousness, which at the end of the 20th–the beginning of the 21st century is conditioned by updated strategies for the observance of artistic guidelines, artistic fruition, through carnivalization, performing, provocative dramatization, lyrical parody, functional capacity of the character-narrator, demythologization /

remythologization, artistic defining of the national consciousness peculiarities, and defamiliarization, in which the interpreted modernist experience becomes the basis for acquiring fundamentally new features by the literary process.

The following typology of authorial self-consciousness forms is defined: intentional, innovative, self-presentation, accentuation, generalizing, manifestation, critical, neomythologic. Representation of authorial self-consciousness forms in postmodern artistic work takes place in the form of meta-texts (works on how the essay is written). Due to the dominant features (desacralization, theatricality, irony, parody), the authorial self-consciousness evolves to the possibility of rethinking the previous artistic experience with an emphasis on the interest in traditions and acquires a clearly expressive dialogic character. No less significant is the revealed tendency toward avant-garde negations, the negative interpretations of the artist's dialogue and the chaotic world, the plurality of semantic fields, the ironic accentuation of the demiurgic poet's role.

It was stated that the effective mechanisms of auto-reflection are the appeal to the diverse aesthetic experience, the dialogue with the tradition, the emphasis on the high status of the creator in the literary centric culture, with the intention for the experiment, the actualization and testing of the actual models, and the subjectivity expansion. Instead, the updating of the self-reflective mechanisms takes place at all levels of the literary text, and especially the image system undergoes expressive transformations. It is determined by the complex vectors of artistic development, such as the guides of sacralization and demonization (V. Yerofeyev), of myth art ("Eyes of the day" by O.Griomina), intertextuality ("The Envoy" by M. Arbatova, and Y. Olesha's characters), exposing stereotypes of perception ("Mental wolf" by O. Varlamov), of updating at the new stage the problems "artist and power" (V. Kormer, essay "Double consciousness of the intelligentsia and pseudo-culture"), "the search of the face" (the novel by O. Ustymenko "Chinese Cherubin de Gabriak's masks").

It was found out that the investigated era is a period with a new type of culture, dialogical and existential, which becomes the basis for self-reflection, and in transitional periods it is determined by the catastrophic and apocalyptic worldview

reflected in the characters' fates, the system of symbols and motives ("fire", "drought", "universal fan", "wolf of thoughts", "the buzz of history", "the rocks of history" and others), in the plot of defeat (novels by V. Kormer and A. Varlamov). The artistic point-of-view is defined a self-reflection of transience, when the model of the artist is formed – the artist who found himself on the next historical and cultural crossroads. Such model is embodied with the use of an arsenal of different styles. The synthesis of the analytical basis and myth, aesthetization, playing with images and interpretations of historical figures are realized in the plot cliches of fatal mistake, failed initiation, and werewolfism.

The models of self-reflection in Russian postmodernism literature appear as a result of the functioning of the authorial self-consciousness of the transitional era, the modernist experience is defined as the main redefined landmark of writers' self-identification in the underground (prose by V. Yerofeyev, O. Ustyenko, V. Kormer), the interpretation of the fragmentation of aesthetic and ideological ideas, changes in the orientations of the writer identity, and an attempt to create on this basis a generalized model of the creator ("My Diamond Crown" by V. Katayev, "The Endless Deadlock" by D. Galkovsky, "Eyes of the Day" by O. Griomina, etc.), the "restoration" of the iconic writer's holistic artistic world, the reflection of just the process of the creator's self-reflection and self-identification, who is undergoing a change in artistic and ideological paradigms ("The Envier" by M. Arbatova).

The fiction of the postmodern era uses redefined, reflexive techniques of the modernism paradigm (symbols, systems of motives, fusion of literature and philosophy, the revival of religious discourse, etc.). In the study the following regularities are found at the level of the figurative system and the organization of the narrative: the general use of the reception of duality, the creation of self-parody twins, modeling of the mirrors system, mutually reflect objects and subjects, creating an image of the fictional "author's" opponent, or several opponents who are offering provocative concepts, leading to absurd widespread ideas and myths.

This suggests that the dominant forms of self-reflection in postmodernism are determined, in contrast to previous eras, not by the integrity but by the discreteness of

the artistic world, which is embodied through: the acquisition of the aesthetic legacy of the past as an artistic dominant (O. Griomina's the film melodrama "Eyes of the Day"); literary manifestos ("The Negation of Mourning" by C. Shargunov); a dialogue with history with its further transformation (the novel "The Mole of History, or Revolution in the Republic S=F"); the travesty of national consciousness and the process of cultural self-determination ("The Endless Deadlock" by D. Galkovsky); the paradoxicalness ("Chapaev and the Emptiness" by V. Peliev); the destruction of the chronotope ("The Envier" by M. Arbatova).

The process of the global world picture changing and its comprehension by the art demonstrates interconnection between the literature self-reflection and different types of mentality. The philosophical discourse is constantly being activated in the works of art, there is a regular translation of the interpretation from the ideological into philosophical plane, the existential problems are being solved, the axiological scale is tested and determined, the parameters of the creator are defined as a special type of world perception, the literature self-reflection is combined with the historiosophy, and the awareness towards the concept-sphere of the national mentality coordinates and a "style consensus" is implemented – a combination of a realistic origin with modernist and postmodernist guidelines of the creator.

The generalization and systematization of structural parameters of self-reflection will promote the expansion of literary studies in the aspect of general theoretical research upon the problem of literature self-knowledge. The practical significance of the study is determined by the possibility of using the materials of the investigation during the analysis of historical-literary and theoretical-literary disciplines, as well as during the teaching of special courses and special seminars on the problems of self-reflection and meta-textualism, analysis and interpretation of an artistic text, upon the issues of the modern literary context with the world modern heritage.

Key words: *self-reflection, authorial self-consciousness, author's myth, metatext, meta-discourse, modernism, transitional thinking, self-identification, self-interpretation, postmodernism.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. *Штепенко О.Г.* Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії: монографія / Олександра Штепенко. – Херсон : Айлант, 2017. – 400 с.

Рецензія:

Філатова О. Література у дзеркалі літератури (*Рецензія на монографію Штепенко О.Г. Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії [монографія]/Штепенко О.Г. – Херсон:Айлант, 2017.-400с.)*/ Філатова О. //Текст, інтертекст: Електронне фахове видання Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського – № 1, 2017. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=124>. Назва з екрана.

Публікації у фахових виданнях

2. *Штепенко А.Г.* Лик «Единого» в театральной концепции Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць.– Херсон : вид-во ХДУ.– 2004.– Вип. XIV. – С.253 – 258.
3. *Штепенко А.Г.* Фольклорные дефиниции в пьесе «Ночные пляски» Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2004. – Вип. XVIII. – С. 132 – 136.
4. *Штепенко А.Г.* Экзистенция как парадигма постижения концепции Единого в творчестве Ф.Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 18(57), №2. – Серия: Филология. – Симферополь, 2005. – С. 321 – 324.
5. *Штепенко А.Г.* Сценическое воплощение пьес Федора Сологуба в постановках Николая Евреинова / А.Г. Штепенко // Література – Театр – Суспільство : зб. наук. праць у 2-х т. – Т. II. – Херсон, 2007. – С. 223 – 228.

6. *Штепенко А.Г.* Экзистенциальные парадигмы в творчестве Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 20(59), № 4. – Серия: Филология. – Симферополь, 2007. – С. 477-483
7. *Штепенко А.Г.* Традиции гоголевской сатиры в художественной практике Сологуба-драматурга / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук.праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2008. – Вип. XXXI. – С. 105 – 112.
8. *Штепенко О.Г.* Гоголівські сатиричні традиції у творчості російських символістів / О.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2009. – Т.22 (61) № 2.– С. 561 – 566.
9. *Штепенко А.Г.* Драматургия в творчестве поэтов русского символизма: генезис, основные стратегии, творческие параллели / А.Г. Штепенко // «Русский язык и русский мир в современном гуманитарном пространстве». Материалы X Международного форума руссистов. – Ялта, Севастополь, 2010. – С. 89 – 96.
10. *Штепенко А.Г.* Концепт духовной индивидуальности в творческом диалоге русских символистов / А.Г. Штепенко // Таврійський вісник. Матеріали ІХ Міжнародної конференції «Межкультурные коммуникации; научные школы и современные направления лингвистических исследований». - Симферополь, 2010. – С. 444 – 453.
11. *Штепенко А.Г.* Трансформация жанровых моделей в драматургии Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. Матеріали ІІ Всеукраїнської конференції «Русская словесная культура: тенденции развития и проблемы преподавания в современных условиях (11 – 13 травня 2011 р.) - Запоріжжя, 2011. – С. 58 – 64.
12. *Штепенко А.Г.* Мифопоэтические стратегии в драматургии Ф.Сологуба /

- А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації – Сімферополь, 2011. – Т. 24(63) № 2.– С. 561 – 567.
13. *Штепенко А.Г.* Бинарность дефиниций «текст» и «метатекст» в модуле культуры русского символизма / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2012. – Том 25(64). – № 4. – С. 474 – 476.
14. *Штепенко А.Г.* Интертекстуальность как принцип моделирования поэтического универсума в поэтике русских символистов / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2013. – Том 26(66). – № 5. – С. 322 – 329.
15. *Штепенко А.Г.* «Фантастический реализм» Ф. Достоевского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон: вид-во ХДУ, 2012. – Вип. LIII. – С. 115 – 120.
16. *Штепенко О.Г.* Діалог з модерністською художньою спадщиною як орієнтир творчої самоідентифікації в есеїстиці Вен. Єрофєєва / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць. – Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2016. – № 2 (18). – С. 293–298.
17. *Штепенко О.Г.* Автоінтерпретація модерністської спадщини в історичному романі-міфі О.Варламова «Уявний вовк» / О.Г. Штепенко // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб.наук.праць. – Київ, 2017. –Вип.35. – С.105–110
18. *Штепенко О.Г.* Міфоконцепція образу маестро як орієнтир авторефлексії літератури в метадрамі М. Арбатової «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського.Серія: Філологічні науки (літературознавство):

- збірник наукових праць. – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. – № 1(19) – С. 231–236.
19. *Штепенко О.Г.* Естетизація як механізм переосмислення модерністської парадигми (на прикладі метадрами О.Грьоміної «Очі дня») // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство:/ За ред. д.ф.н. М.П.Ткачука.- Тернопіль: ТНПУ, 2017. – Вип.46. – С. 212–223.
20. *Штепенко О.Г.* Театралізація як стратегія авторефлексії мистецтва в драмі О.Грьоміної «Глаза Дня» /О.Г. Штепенко / О.Г. Штепенко// Літературознавчі студії. – К.: КНУ імені Т.Шевченка, видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 51.– С. 116 – 121.

Статті у фахових виданнях України, що входять до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

21. *Штепенко О.Г.* Метатекстова основа та створення авторського міфу про творця у драмі М. Арбатовой «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Філологічні трактати. – Суми : Вид-во СумДУ. – 2017. – Т. № 18. – С. 115-121.

Публікації в іноземних виданнях

22. *Штепенко А.Г.* Процессы демифологизации, мифологизации, ремифологизации как стратегия авторинтерпретации в повести А.Устименко «Китайские маски Черубины де Габриак»/А.Г. Штепенко // Modern Philology (Oxford,USA), 2017, Vol. 115, Num. 2 . – P. 23 – 30.
23. *Штепенко А.Г.* Взаимодействие стратегий историсофской и металитературной мифологии в романе А.Варламова «Мысленный волк» / А.Г. Штепенко // Topical problems of modern science (Warsaw, Poland), 2017, Vol.2. – P.9-13.
24. *Штепенко А.Г.* Доминанты и векторы творческой самоидентификации в эссеистике Вен. Ерофеева / А.Г. Штепенко // European applied sciences. (Germany, Shtudgarde), 2016, № 10. – P. 23 – 25.

25. *Штепенко О.Г.* Стратегии переосмысления модернистского наследия в метатекстах 1970 – 1980-х годов XX столетия / О.Г. Штепенко // Science and education a new dimension. Philology, IV(22), Issue, 2016. – P. 56 – 59.
26. Shtepenko A. The autoreflexion of the national self-consciousness guidelines in the artistic and philosophical essays by D. Galkovsky / A. Shtepenko // International scientific and practical conference “World science” (Dubai, UAE), 2017, №10 (26). – С. 19–26.

**Наукові праці, які додатково відображують
наукові результати дисертації**

27. *Штепенко О.Г.* Історія зарубіжної літератури кінця XIX – початку XX століття «Тенденції та особливості розвитку світової літератури межі XIX –XX століть» / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник) – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 266 – 275.
28. *Штепенко О.Г.* Символістські тенденції розвитку світового літературного процесу (перша половина XX століття) (спецкурс) / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник) – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 275 – 277.
29. *Штепенко О.Г.* Історія зарубіжної літератури (XX ст.): програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. – Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 175 – 185.
30. *Штепенко О.Г.* Спецкурс: російська література «срібного століття»: тенденції розвитку та персоналії: програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. – Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 202 – 208.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
Розділ 1. Наукова реценція самосвідомості літератури: підходи, гіпотези, дискусійні питання.....	27
1.1 Теоретичні й міждисциплінарні аспекти вивчення самосвідомості літератури.....	39
1.1.1 Самосвідомість як наукова категорія.....	39
1.1.2. Термінологічний спектр опису феномена авторефлексії: літературність, металітература, рефлексивна література, автопрезентація.....	65
1.1.3. Наукова динаміка історико-літературного вивчення письменницької самосвідомості.....	70
1.2 Самосвідомість літератури в контексті перехідного художнього мислення	96
1.3. Співвідношення моделей самоідентифікації в межах стильових систем та взаємозв'язок художньої самосвідомості та естетичного ідеалу.....	114
Розділ 2 Своєрідність авторефлексії модерністських творчих орієнтирів у метатекстах 1970-1980-х років: міфологізація, стильові орієнтири, авторські стратегії, моделі творців.....	133
2.1 Стратегія юродствування як випробування орієнтирів самоідентифікації в есеїстиці Вен.Єрофєєва.....	138
2.2. Самосвідомість інтелігенції в прозі В. Кормера 1970 – 1980-х років: концептуальні ознаки та металітературні стратегії.....	159
2.2.1 Концепція подвійної свідомості в есеїстиці В. Кормера.....	160
2.2.2. Моделювання металітературного дискурсу в романі В. Кормера «Крот истории».....	177
2.3 Стильові орієнтири самоідентифікації творця та стратегії міфологізації/деміфологізації в драматургії М. Арбатової.....	203
2.3.1 Метатекстова основа і художні установки драми «Завистник».....	206
2.3.2 Бароковий та модерністський коди інтерпретації моделі творчої	

особистості в п'єсі М.Арбатової.....	213
2.3.3 Концепція образу Маестро і авторський міф про творця у синтезі з авторефлексією літератури у творі М.Арбатової.....	224
Розділ 3 Філософські інтенції метапрози кінця 1980-2000-х років: проблема самосвідомості та перегляд світоглядних орієнтирів.....	234
3.1 Авторська концепція самосвідомості в художньо-філософських есе Д.Галковського.....	236
3.2 Зображення процесу пошуку особистісної та національної ідентичності в гіпертексті «Бесконечный тупик».....	259
Розділ 4 Особливості художньої авторефлексії та стратегії інтерпретації модерністської моделі творця у прозі та драматургії 2000-2015-х років...	286
4.1. Художня інтерпретація атмосфери Срібного віку в повісті О.Устименка «Китайские маски Черубины не Габриак».....	287
4.1.1 Містифікація як стратегія розширення історичного та культурного контексту у творі.....	287
4.1.2. Стратегії деміфологізації/реміфологізації у процесі творення авторського міфу про Черубіну.....	296
4.1.3 Одивнення художньої мови та принципи моделювання «маски».....	302
4.2 Переосмислення модерністського міфу про творця в п'єсі О. Грьоміної «Глаза дня».....	310
4.2.1 Театралізація як стратегія загострення тем творчості та мистецтва в постмодерністській драмі.....	310
4.2.2 Естетизація як механізм переосмислення, одивнення та традиціоналізації художньої спадщини.....	321
4.2.3 Авторський міф про творця у драмі О. Грьоміної «Глаза дня».....	329
4.3. Метадискурс в історичному романі-міфі: стратегії інтерпретації літератури Срібного століття в «Мысленном волке» О. Варламова.....	339

4.3.1 Поєднання форм метапрози та жанрові стратегії «роману-загадки».....	342
4.3.2 Взаємодія історіософської і металітературної міфології у творі.....	347
4.3.3 Міфологічні моделі та авторська інтерпретація образів письменників в контексті мета дискурсу.....	360
ВИСНОВКИ.....	387
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	397
ДОДАТКИ.....	420

Примітка:

У тексті дисертації назви художніх творів та цитати з них подаються мовою оригіналу.

Цитати з наукових джерел використовуються в авторському перекладі українською мовою.

ВСТУП

Літературна авторефлексія загалом притаманна художньому тексту межі ХХ – ХХІ століть. У російському мистецтві слова вона отримала додаткові імпульси стосовно традицій і новацій особливого типу культури, що в металітературознавчих дослідженнях (Ю. Лотман, Б. Успенський, М. Хренов тощо) визначається як «перехідний». Специфіка наукової рецепції проблеми обумовлюється і поділом російської літератури в ХХ столітті на неоднорідні течії (метрополія, еміграція, офіційне мистецтво, андеграунд, різні субкультурні зрізи, відображені у мистецтві слова): у кожному з них авторефлексія набуває характерних рис, оформлюючи специфічні міфи про митця. Авторефлексію інтенсифікує також властива російській культурі літературоцентричність, саме мистецтво слова довгий час виконувало місію філософії, ставило та художньо інтерпретувало проблему особистості, реалізовувало функції глобального закладання смислів, вироблення значущих ідей, формул буття, рефлексії змін і прогнозування. Усе це разом із відповідальністю за вирішення фундаментальних завдань призводило до постійного «самоозирання» літератури, що й відзначається дослідниками, що вказують на літературоцентричність і перманентну авторефлексію як особливість саме російської культури: «Погляд на саму себе для російської культури є більш первинним і основним, ніж погляд на навколишній світ» [104, с.227].

Структурні параметри авторефлексії російської літератури (моделі, характеристики, типологія, стратегії) вивчалися частково, оминаючи художні тексти досліджуваної епохи, хоча результати вивчення літературного процесу ХХ – початку ХХІ ст. у цьому аспекті дозволяють визначити певні методологічні орієнтири. Подібні студії стосуються художньої спадщини класиків російської поезії, зокрема рефлексій ліричних героїв першої половини ХІХ ст. [144]. Дослідники зверталися і до текстів нон-фікшн, де письменник відкрито проголошує погляди на себе як митця і на творчість (листи, щоденники, мемуари, есе). Авторецепція літератури як основа авторефлексії

вивчалася у працях Л. Гінзбург «Про психологічну прозу» [46] та Т. Печерської «Різночинці шістдесятих років XIX століття: феномен самосвідомості в аспекті філологічної герменевтики (мемуари, щоденники, листи, белетристика)» [145].

Методологічно вагомим є висновок про те, що межові жанри актуалізуються саме в кризові періоди, стають об'єктами активного експерименту, набутий досвід авторефлексії і психологічного аналізу згодом широко застосовується белетристикою, розвивається романом. В аспекті висвітлення окремого періоду в названому аспекті найбільш вивчено Срібний вік, а також модерністську парадигму загалом. Саме в цей час, як свідчать дослідники, посилюється метатекстова орієнтація творів, що пов'язано з реалізацією новаторських творчих інтенцій. Досвід самосвідомості літератури Срібного віку і наукової рецепції цього явища, безумовно, повинен ураховуватися при вивченні сучасного мистецтва слова через типологічну подібність перехідних періодів і посилену увагу письменників до заново відкритої спадщини модернізму. Розвиток авторефлексії російської літератури після Срібного віку окреслений у наукових роботах також вибірково. Власне, увагу сконцентровано в основному на метапрозі, що успадковує традиції модернізму. Перспективи досліджень окреслюють і висновки вчених про динамічність самопізнання літератури з модерністським типом мислення, виникнення в ній постмодерністських рис, полівекторність авторефлексії, появу її нових контрастних форм. У студіях метатекстів 1920-1950-х років окреслилося тяжіння до створення узагальнюючих моделей. Концептуальними моментами визначеними дослідниками металітератури 1920-х-1950-х років, є констатація наростання потоку метатекстів саме в цей період та свідомий експеримент письменників з металітературною естетикою, істотне розширення діапазону форм і стратегій. Якщо метапоезія і метапроза Срібного віку та 1920-1950-х років вивчена хоча б у окремих параметрах, які дозволяють виокремити узагальнюючі моделі, то авторефлексія літератури кінця XX – початку XXI століття залишається не вивченою. У науковій рецепції представлені роботи М. Абашевої «Література в пошуках обличчя. Російська проза кінця XX

століття: становлення авторської ідентичності» [1], в якій розглянуто твори 1990-х, а також статті Т. Рибальченко [159; 160], О. Соколової [176], І. Гаврилової [40], Т. Ритової [161], Г. Мережинської [116; 117; 118], Н. Гуліус [56], які спорадично звертаються до окремих проявів авторефлексії.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття відбувається активізація феномену авторефлексії сучасної літератури. Вчені не охопили в своїх працях багатоманіття його форм і стратегій, передбачені високим рівнем творів, що складають метадискурс. Масив творів, що формують метадискурс сучасної літератури, є досить обширним, і цей репрезентативний корпус системно не досліджений і не типологізований, хоча необхідність в його аналізі вкрай очевидна. За словами Г. Мережинської, нині процес художньої самоідентифікації набув специфічних рис, зумовлених глобальною культурною кризою, небувалою раніше комерціалізацією мистецтва, що породило песимістичні уявлення про втрату традиційної російської літературоцентричності. Тобто дослідники враховують досвід наукового аналізу метатекстів попередніх періодів, підкреслюючи при цьому унікальність і кризовість культурних умов, в яких мистецтво слова межі ХХ–ХХІ століть починає усвідомлювати свою специфіку, що й визначає стратегії пошуків письменниками своєї творчої ідентичності. Студіювання прози, поезії, драматургії демонструє тенденції розширення контексту і виявлення особливостей саме цього динамічного етапу металітератури. Проте вчені поки ще не запропонували узагальнюючих моделей авторефлексії літератури досліджуваного періоду.

Новаторський характер авторефлексії 1970-2015-х років, відображення у творах механізмів традиціоналізації, самозбереження, оновлення мистецтва слова визначають актуальність дослідження літератури цього періоду в аспекті її самосвідомості, метаопису. Отже, необхідним вбачається вивчення явища авторефлексії саме на сучасному матеріалі з урахуванням зв'язку авторецепції зі стильовою динамікою, жанровими зсувами, зміною культурних поколінь.

Метою роботи є теоретична систематизація структурних параметрів,

типологічних особливостей та динаміки авторефлексії російської літератури постмодерної доби в контексті її діалогу з модернізмом.

Досягнення мети передбачає вирішення наступних завдань:

- 1) узагальнити наукові концепції і гіпотези, що висвітлюють функціонування авторської самосвідомості у літературному процесі;
- 2) визначити своєрідність і моделі авторської самоідентифікації в перехідні періоди розвитку російської літератури;
- 3) схарактеризувати домінантні форми втілення письменницької авторефлексії;
- 4) дослідити реалізацію модерністських творчих орієнтирів у метатекстах 1970-1980-х років;
- 5) з'ясувати специфіку філософських інтенцій метапрози кінця 1980-2000 років;
- 6) окреслити стратегії інтерпретації модерністської моделі творця у прозі та драматургії 2000-2015-х років;
- 7) розглянути авторефлексію як теоретичну категорію.

Теоретико-методологічною основою дисертації є праці, що висвітлюють проблеми історичної та теоретичної поетики (С. Аверінцев, М. Бахтін, О. Веселовський, П. Гринцер, Н. Тамарченко, В. Тюпа), динаміки самосвідомості в процесі зміни художніх систем (О. Астаф'єв, Д. Бак, Л. Гінзбург, Л. Грицик), сучасний літературний процес (Н. Бедзір, С. Бесчетникова, С. Гончарова-Грабовська, В. Гусєв, Н. Іванова, О. Кеба, Н. Лейдерман, М. Липовецький, Т. Маркова, Г. Мережинська, Р. Нефагіна, С. Тіміна, М. Черняк), перехідного художнього мислення, особливостей національних «версій» постмодернізму (М. Бойко, Т. Гундорова, Ч. Дженкс, У. Еко, Д. Затонський, В. Ільїн, Н. Ільїнська, К. Ісупов, В. Колотаєв, І. Кондаков, В. Кривцун, Ю. Лотман, Р. Радишевський, В. Силантьєва, І. Смирнов, Б. Успенський, М. Хренов), творчої самосвідомості літератури, форм рефлексії (М. Абашева, Д. Бережний, Т. Бовсунівська, Ю. Лотман, З. Мінц, Т. Пахарева, Т. Печерська, Н. Пустигіна, В. Петров, О. Пронкевич, Т. Рибальченко, Д. Сегал, А. Ханзен-Леве, М. Хатямова, М. Шаповал), особливостей зміни літературних поколінь (М. Мірошніченко, А. Пелипенко,

І. Яковенко), специфіки міфологізування і процесів традиціоналізації в мистецтві слова ХХ століття (В. Антофійчук, О. Бондарева, О. Когут, Є. Мелетинський, А. Нямцу).

Методи дослідження. У роботі використано *типологічний метод* з метою виявлення подібностей і відмінностей у моделях самоідентифікації літератури в синхронії і діахронії, демонстрації єдності і полівекторності пошуків письменників, збігів у авторепрезентації митців у різні перехідні періоди. *Структурно-семіотичний метод* застосовувався для визначення домінантних знаків культури в конкретних текстах і при описі кодів автометаопису в певний період. *Постструктуралістські прийоми аналізу* залучені в дослідженні своєрідності інтертекстуальності, описуючи модерністські та постмодерністські літературні ігри, пародії, стилізації, що відображають актуалізацію мета дискурсу. Звернення до *принципів рецептивної естетики* визначене вивченням орієнтації письменників на певні читацькі очікування, діалогу автора і читача, а також аналізом критичних оцінок і реакцій на авторепрезентації і металітературу. *Принципи герменевтики* реалізовувалися при аналізі моделювання творчої ідентичності, змін, модифікацій, нового прочитання письменниками знаково-символічної спадщини культури.

Предметом дослідження є полівекторність художніх стратегій і форм модерної та постмодерної авторефлексії російської літератури 1970-2015 років.

Об'єктом виступають метапроза та метадраматургія російської літератури в контексті сучасних стильових та жанрових пошуків, а також у аспекті перегляду і розвитку традицій модернізму, орієнтирів метаопису Срібного віку та специфіки постмодернізму.

При виборі текстів для дослідження взято до уваги естетичну компоненту творів, їх знаковий «поворотний» характер, критерії стратифікації літератури досліджуваного періоду (поділ на офіційний потік і андеграунд) і поколіннєвий аспект. Також для критеріального відбору були важливими: визнання модерністського досвіду як головного заново відкритого орієнтиру

самоідентифікації письменників в андеграунді; інтерпретація перелому естетичних та ідеологічних уявлень, зміни орієнтирів письменницької ідентичності та спроба створення на цій основі узагальненої моделі творця, що відбиває специфіку автора як креатора; «відновлення» цілісного художнього світу знакового письменника, відображення самого процесу авторефлексії і самоідентифікації творця, який переживає зміну художніх та ідеологічних парадигм. Обрані для аналізу твори є репрезентантами літературного самовизначення і засвідчують наростання авторефлексії напередодні інтенсивних культурних зламів. Центральним героєм подібних текстів виступає творча особистість, яка шукає власну ідентичність і культурні опори, переглядає традиційні та новітні орієнтири інтерпретації світу і людини. Досліджені тексти відображають пильну увагу до досвіду Срібного віку і модерністської парадигми, що пов'язується нами не тільки з прагненням відновити штучно перервану традицію, але і з загальним для цих періодів перехідним мисленням, з інверсією, близькістю інтерпретацій історичних і культурних потрясінь, екзистенційних сумнівів. Особливим ракурсом аналізу стає інтерес сучасних письменників до металітератури своїх естетичних попередників.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *вперше* в аспекті авторефлексії досліджено значний масив текстів, який охоплює розмаїття російської літератури 1970-х–2015-х років; теоретично змодельовано специфіку авторефлексії літератури на різних етапах динаміки мистецтва слова; створено типологію самосвідомості письменників перехідних епох, зокрема промодельовано актуалізацію і трансформацію в сучасних творах естетичних орієнтирів новітніх стилів і напрямів. *Набуло подальшого розвитку* вивчення стратегій інтерпретації літератури і процесу творчості в метатекстах різних жанрів. *Удосконалено* систему моделей персонажів-митців у контексті естетичних уявлень різних стильових систем і в аспекті формування та прояву культурної ідентичності різних поколінь. *З'ясовано* домінантні форми авторефлексії літератури з урахуванням специфіки родо-жанрового синтезу.

Доведено існування закономірностей відображення перехідного мислення в авторефлексії літератури на рівні стратегій міфологізації, одивнення, карнавалізації, гри, інверсії, а також знакового коду.

Особиста участь автора в отриманні конкретних наукових результатів, викладених в дисертації. Дисертація є самостійною науковою працею, в якій висвітлені власні ідеї і розробки автора, що дозволили вирішити поставлені завдання. Робота містить теоретичні та методичні положення і висновки, сформульовані особисто. Використані в дисертації ідеї, положення чи гіпотези інших авторів мають відповідні посилання і використані лише для підкріплення власних наукових ідей.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом їх публікацій у періодичних вітчизняних та іноземних фахових виданнях, у тому числі журналах, які включені до міжнародних наукометричних баз, та висвітлено у виступах на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях, форумах, симпозіумах та наукових читаннях, зокрема, *міжнародного рівня*: «XX століття у дзеркалі літератури і культури» (Херсон, 2001); «Християнство і література: Проблеми взаємодії в загальнокультурному контексті» (Херсон, 2004); IV Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: традиции и новые парадигмы» (Алушта, Крим, 2005); V Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: проблемы русско-украинского билингвизма» (Алушта, Крим, 2006); VI Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: стратегии образования и обучения языкам» (Алушта, Крим, 2007); II Міжнародний театральний симпозіум «Література-театр-суспільство» (Херсон, 2007); VII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: ноосферная парадигма» (Алушта, Крим, 2008); VII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: язык и общество» (Алушта – Симферополь, Крим, 2009); X Міжнародний форум русистів «Російський світ та російська мова в сучасному гуманітарному просторі» (Севастополь, Крим, 2010); IX Міжнародна наукова конференція

«Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических исследований» (Алушта, Крым, 2010); X Міжнародна наукова конференція «Міжкультурні комунікації: компетентісно орієнтоване мовне навчання» (Алушта, Крым, 2011); XI Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических исследований» (Алушта, Крым, 2012); XII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических исследований» (Алушта, Крым, 2013); Scientific and Professional Conference “Science Without Boundaries – Development in 21st Century” (Budapest, Hungary, 2016); X Міжнародна конференція «Національна ідентичність в мові і культурі» (Київ, 2017); International Conference “Global Science and Innovation” (Chicago, USA, 2017), «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» (Siedelce, Polska, 2017); IV International Scientific and Practical Conference "Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions" (Dubai, UAE, 2017); «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.» (II Мішуківські читання) (Херсон, 2017); *всеукраїнського*: II Всеукраїнська конференція «Русская словесная культура: тенденции развития и проблемы преподавания в современных условиях» (Запоріжжя, 2011); Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (Київ, 2017).

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук на тему «Поэтический цикл Б.Пастернака «Второе рождение» и его место в творческой эволюции поэта (генезис, история текста)» була захищена 23 березня 1994 року зі спеціальності 10.01.03 – література слов’янських народів у спеціалізованій вченій раді Д 022.44.02 Інституту світової літератури імені О.М. Горького Російської Академії Наук та пройшла процедуру переатестації на спеціалізованій вченій раді К 67.053.02 Херсонського державного університету 14 квітня 2008 року зі спеціальності 10.01.02 – російська література. Матеріали та результати кандидатської дисертації не використовуються у дисертації на здобуття наукового ступеня доктора

філологічних наук.

Публікації. Основні результати дослідження відображені в монографії (25,0 др.арк.) та 30 одноосібних статтях, із яких 20 опубліковано у вітчизняних фахових виданнях, 6 – у іноземних виданнях та журналах, які включені до міжнародних наукометричних баз, 4 - в інших наукових виданнях(загальною кількістю 16,58 друк.арк.) та апробовані на 20 міжнародних, всеукраїнських та зарубіжних наукових та науково-практичних конференціях, форумах, симпозіумах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано відповідно до теми науково-дослідної роботи кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова «Літературний процес в історико-культурному контексті». Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Херсонського державного університету (протокол № 3 від 29 жовтня 2012 р.). Дисертацію обговорено і рекомендовано до захисту на засіданні кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова (протокол № 10 від 12 травня 2017 р.).

Теоретичне значення дисертації полягає в обґрунтуванні феномену художньої авторефлексії в контексті осмислення та переосмислення модерних і постмодерних парадигм, поглибленні теоретичного поняття специфіки авторефлексивного процесу в умовах перехідного художнього мислення. Дефініціювання термінів «літературність», «метадискурс», «металітература», «метапроза», «металірика», «метадрама», «рефлексивний твір», «автометаопис», «авторепрезентація» слугуватиме для усвідомлення природи і механізмів авторефлексії, її розвитку та динаміки. Узагальнення та систематизація стратегічних параметрів авторефлексії сприятиме розширенню літературознавчих студій в аспекті загальнотеоретичного вивчення проблеми самопізнання літератури.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження під час вивчення історико-літературних та теоретико-літературних дисциплін [226] [227] а також під час викладання

спецкурсів та спецсемінарів з проблем авторефлексії та метатекстуальності, аналізу і інтерпретації художнього тексту, з питань зв'язків сучасного літературного контексту з світовою модерною спадщиною [231] [232]. Матеріали дослідження можуть бути використані при написанні монографій із зарубіжної літератури, теорії літератури, підручників та посібників.

Структура й обсяг дисертації. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 427 сторінок, обсяг основного тексту – 382 сторінки.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ АВТОРЕФЛЕКСІЇ ЯК МЕХАНІЗМУ САМОСВІДОМОСТІ ЛІТЕРАТУРИ: ПІДХОДИ, ГІПОТЕЗИ, ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ

Авторerefлексія набула особливої інтенсивності в ХХ столітті, що дозволило Р. Барту охарактеризувати цей період як «вік розмислів про те, що таке література» [10, с. 132]. Процес охопив чимало національних літератур і відобразився у відомих творах, визнаних класикою ХХ століття, отже, явище не було периферійним, а навпаки знаходилося у фокусі художніх пошуків. На думку О. Кеби, за «метатекстовим зразком, для якого характерні рамковість оповіді та спроби наратора осмислити сутність того, що розповідається, специфіку самого процесу розповідання та його впливу на слухачів» [80, с. 13-14], написані знакові твори ХХ століття. Зміст російської літератури ХХ століття можна розширити, додавши до цього списку твори, що окреслили самоідентифікацію не одного покоління письменників і читачів: «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Москва-Петушки» Вен. Єрофєєва, «Пушкинский дом» А. Бітова, «Прогулки з Пушкіним» А. Синявського, «Бодался теленок с дубом» О. Солженіцина та інші.

Активізує процес самовизначення мистецтва слова й форсування динаміки, зміни мистецьких парадигм. Наростання тенденції до прискорення стильових пертурбацій осмислено Д. Ліхачовим на матеріалі класичної літератури [101, с. 444], швидко з'явився й аналогічно швидко видозмінився постмодернізм, натомість «стильовий консенсус» 2000-х років, що прийняв його естафету, заново загострив орієнтири творчої самоідентифікації.

У зв'язку з повномасштабністю процесу авторerefлексії в літературі ХХ століття вчені пропонують обрати саме це явище в якості призми для розгляду поняття «хаосу» перехідного стану мистецтва слова. Так, М. Абашева зазначає, що картина розвитку сучасної літератури настільки складна, «що спроба знайти об'єднувальні начала в різноспрямованій динаміці

масивів, що утворюють літературу, видається, на перший погляд, майже безнадійною. Можливо тому, що центр картини змістився за її раму, на хитку межу мистецтва і життя, в точку, що об'єднує ці начала – в особистість художника» [1, с. 7]. Знаменно, що дослідниця вбачає типологічну подібність двох перехідних періодів – Срібного віку і 1990-х років у цьому важливому аспекті – посилених пошуках літературою власної нової ідентичності. М. Абашева проводить важливу паралель із характеристикою 1920-х років, що дав їм у свій час Б. Ейхенбаум: «Проблема літератури як такої заслонила проблемою письменника; актуальним стало питання не «як писати», а «як бути письменником» [235, с. 430]. Звернувшись до російської літератури першої третини ХХ століття, дослідниця вказує на «недостатність традиційних підходів (метод, жанр, стиль)» і пропонує шукати «нові шляхи, адекватні універсалізму сучасного наукового знання», до яких відносить «надсистемні» і «надструктурні» категорії «художньої свідомості» (В. Заманська, М. Гаспаров, В. Тюпа), «художнього мислення» (В. Хрульов, З. Холодова), «мети сюжету» як «ідеї часу» (Н.В. Баранівська), метатексту. Однією з таких об'єднувальних категорій, які реалізуються в поетиці твору, є *«літературна саморефлексія»* [193, с. 7].

Перспективність цього погляду на вивчення російської літератури 1970-2000-х видається очевидною з огляду на обширність, різноманітність й інноваційний характер метадискурсу досліджуваного періоду, прискорену динаміку, що, безумовно, відбивається в стильовій і жанровій своєрідності творів, тобто не заперечує можливість часткового залучення і традиційних підходів.

Авторефлексія літератури є універсальним механізмом традиціоналізації досягнень мистецтва слова, оновлення всієї художньої парадигми, а також - ракурсом осмислення культурних криз і естетичних змін. Власне всеохоплення явища в літературі Нової та Новітньої доби дозволяє обрати цей феномен в якості перспективи розгляду динаміки та векторів художнього пошуку мистецтва слова, особливо в перехідні епохи, що знаменуються зміною ідейних

і естетичних орієнтирів і усталених методів наукової рецепції мистецтва.

Самопізнання письменника тісно пов'язане з комплексом глобальних філософських, культурологічних і естетичних проблем, відображає зміну картин світу, концепцій людини та динаміку типів художнього мислення. Безупинний в літературі процес метаопису має свої ще недостатньо вивчені ритми, форми та стратегії, означення й опис цих особливостей є актуальним науковим завданням, що загострюється в переломні етапи розвитку мистецтва слова та на фоні наукової невизначеності.

На початку ХХІ ст. літературознавці спираються на явище авторефлексії як на науковий інструментарій, хоча його визначення і досі нечітке та розмите. Якщо власне рефлексія співвідноситься з *самосвідомістю* особистості, фокусуючи процес самопізнання, що розкриває внутрішню архітектоніку і своєрідність духовного світу людини, то *авторефлексія* – це рефлексивне ставлення особистості до самої себе. Авторефлексія літератури не концентрується лише в особистісному просторі самосвідомості письменника, адже здатність митця рефлексивно поставитися до себе є результатом естетичного освоєння ним себе через художню творчість. Передусім це зафіксоване у творах дослідження художником специфіки своєї творчої діяльності, її особливостей, складовими якого є самоопис і самоаналіз [90, с. 42]. Авторефлексія як спрямованість аналітичної думки письменника на специфіку своєї творчості, на вивчення породження витвору мистецтва інтерпретується науковцями досить неоднозначно. Зчаста літературознавці спираються на точку зору О. Анциферової, яка вважає, що саморефлексивність – іманентна властивість художнього тексту, а «літературна (са-мо) рефлексія – необхідний компонент художньої практики» [5, с. 5]. Вона ж наполягає, що категорія саморефлексії «використовується в осмисленні літератури багато в чому завдяки учням і послідовникам Е. Гуссерля і М. Хайдеггера, що впровадили феноменологічні принципи в літературознавство (Р. Інгарден, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, школа рецептивної естетики та ін.)» [5, с. 5]. Уже пізніші дослідження говорять про те, що самопрезентації письменника в тій чи

іншій ролі (наставник, пророк, радник, літературний критик), акцентуалізації того чи іншого вигляду авторського «я» також може розглядатися як одна з форм авторефлексії [90, с. 43].

Отже, у нашому дослідженні спираємося на термін *авторрефлексія*, *складники* якого «самовизначення» та «авторрецепція» також становлять понятійний апарат праці, він не тотожний самосвідомості (наповнення якої розглядається у підрозділі 1.1). Принагідно зазначимо, що це поняття уживається поряд із поняттям *саморефлексія* та є його повним синонімом, але відповідно до специфіки термінотворення віддаємо перевагу першому.

Вибір досліджуваного періода обумовлюється тим, що авторрефлексія літератури у 1970-ті поглиблюється і досягає свого максимуму в 2000-і рр. В останнє десятиліття вона реалізується як в традиційних, так і в специфічних формах. Домінує метапроза (романи й повісті: «Горящий рукав», «Чернильный ангел» В. Попова, «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» Є. Попова, «Быть Босхом» А. Корольова, «Матисс» О. Ілічевського, «Медведки» М. Галиної, «Ложится мгла на старые ступени» О. Чудакова, «Псалом» Ф. Горенштейна, «Ермо» Ю. Буйди, «Текстообработка» К. Кобрина та інші). Зазнає підйому метадрама («Глаза дня», «Сахалинская жена» О. Грьоміної, «Бойтесь мартовских ид, или Заговорщики» Р. Фукса, «Я – идиотка» К. Васильєвої, «Истребление» К. Драгунської, «Играли «Ревизора» С. Росовецького та інші). Розвивається «філологічний роман» («Твербуль, або Логово Вымысла», «Мальбург» С. Єсіна). Широкого розповсюдження в 2000-і отримало металітературне есе (за зразки правлять: «Солженицын и Джеймс Бонд», «Маяковский как заложник самоубийства», «Шнитке» Вік. Єрофеева, «Все, что называется биографией» М. Бутова, збірка Д. Бикова «Блуд труда», «Я был писателем-привидением...» В. Жукова), а також спогади й автобіографії, що пропонують автоінтерпретацію і художній образ літературного покоління («Славный конец бесславных поколений» А. Наймана, «Годовые кольца» А. Бітова, «Повесть о любви, подвигах и предступлениях старшины Нефедова» Л. Бородіна, «В соблазнах кровавой эпохи» Н. Коржавіна).

Формування, зміна і синтез різних типів художнього мислення, стильових систем на рубежі ХХ – ХХІ ст. (постмодернізму, необароко, різних течій модифікованого модернізму, «нового» реалізму) також вплинули на актуалізацію окремих форм авторцепції літератури. Зокрема, широкого розповсюдження набули стилізація, пародія, самопародія, пастиші, інтерпретаційні тексти, об'єднані центральною темою творчості і стратегією перегляду художніх орієнтирів (драми «Башмачкин. Чудо шинели», «Русская народная почта» О. Богаєва, «Нет повести печальнее на свете...» С. Кузнецова і О. Богаєва, «Панночка», «Влюбленный дьявол», «Сила волос» Н. Садур; «Валентинов день» І. Вирипаєва; «Горе и умяк» Д. Бикова; «А. Каренин» В. Сігарєва; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуєва, О. Зензінова; «Мой вишневый садик» А. Слаповського, «Смерть Ивана Ильича» М. Угарова). У цьому ж лірично-пародійному аспекті написані прозові постмодерністські тексти, що осмислюють близькі їм традиції, наприклад, раблезіанську («Повесть о Рабле, или Лесопильщик» В. Березіна), гоголівську («Кролик, или Вечер накануне Ивана Купалы» В. Березіна), розанівську («Розановий сад» В. Тучкова, «В русском жанре» С. Боровикова), бітовську («Непрочитанный Битов. Сказка о колобке» І. Клеха), синтез традицій (роман-пародія «Птица Карлсон» В. Березіна). У подібних творах може йтися про провокаційний тон впливу класики на молодих авторів («Экзорцист» Д. Бикова), створюються карикатурні портрети письменників-сучасників зі псевдопретензією на виявлення характерних для сьогодення типів творчої поведінки («Конвент» В. Березіна). Урешті-решт, у аналогічній постмодерністській манері, а також у стилістиці В. Розанова написаний вершинний роман про пошуки національної і художньої ідентичності – гіпертекст Д. Галковського «Бесконечный глухой угол».

Позиції сучасного метадискурсу суттєво посилив на порубіжжі століть розвиток біографічної літератури, створеної письменниками про письменників, літератури, що перебувала на межі наукової і художньої сфер із явним нахилом до останньої. До цього ряду відносимо книги, що жваво обговорювалися в

критиці: «Борис Пастернак» і «Булат Окуджава» Д. Бикова, «Леонид Леонов» З.Прилепіна, «Лев Толстой: бегство из рая», «Страсти по Максиму. Горький: девять дней после смерти» П. Басінського, «Лев Гумилев» С. Белякова та інші. Розвиток метадискурсу в цьому аспекті стимулює також спільна інтенція літератури до підбиття концептуальних й естетичних висновків поступу мистецтва слова. Зразком вияскравлення тенденції стало створення підручника «Літературна матриця. Підручник, написаний письменниками», томи якого присвячені найвидатнішим особам XIX та XX ст. і складаються з металітературних есе, інколи полярних за змістом, провокаційних, що містять різноманітні інтерпретації спадщини класиків, їх місця в літературному процесі, новаторства, вплив на молоді покоління [118].

Сучасний метадискурс збагатився саме в 2000-і ще одним підходом: авторефлексією молодих письменників, що намагаються не тільки осмислити художню спадщину, але й визначити власну специфіку, створити типовий образ письменника своєї генерації, міф про молодого митця та його взаємини зі стрімко мінливим світом (оповідання «Вперед и вверх на севших батарейках», «Афинские ночи», «Проект», «Чужий» Р. Сенчина, збірка «Книга без фотографий» С. Шаргунова, «Тварец» С. Гуцко, «Экзорцист» Д. Бикова та інші). Показовим є також спільна інтенція осмислити себе як єдине покоління, що відобразилося в створенні літературних маніфестів («Заперечення траура» С. Шаргунова), написанні тематичних есе («К нам едет Пересвет: отчет за нулевые», Д. Биков «Блуд труда», «Прощай, кукушка» З.Прилепіна), упорядкуванні збірок інтерв'ю, об'єднаних спільним завданням – пошуком колективної письменницької ідентичності («Именины сердца. Разговоры с русской литературой» З.Прилепіна), антологій прози та поезії молоді («Десятка: антология современной русской прозы», «Антология прозы двадцатилетних», «Девять измерений. Антология новешей русской поэзии»).

Вектори й форми авторефлексії російської літератури вивчені пунктирно, проте наявні результати досліджень певних етапів і періодів у цьому аспекті дають важливі методологічні орієнтири. Найбільш висвітленими

залишаються авторські поетики класиків, наприклад, метатекстуальні рефлексії ліричних героїв поезії О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, Ф. Тютчева; метатекстові роздуми «авторів» у ліричних відступах «Евгения Онегина» і «Мертвых душ» тощо. Дослідники вважають, що процеси авторефлексії найбільш властиві для масштабних письменників – «першопрохідців». Так, В. Петров, спираючись на досвід вивчення творів М. де Сервантеса, Л. Стерна та О. Пушкіна, підкреслює системний характер феномену саме в творчості новаторів [144, с. 323]. Гадаємо, що досвід вивчення літератури ХХ ст. у цьому аспекті, враховуючи поширення явища, неодноразові зміни письменницької ідентичності, може продемонструвати процеси набуття масовості, рутинізації, реконструкції, повторної актуалізації творчих орієнтирів авторефлексії, до того ж не лише у творчості новаторів, але й письменників менш відомих.

Проблема піднімалася й у зв'язку з дослідженням конкретних жанрів, в яких погляд митця слова на себе й літературу оформлюється найорганічніше. Це листи, щоденники, мемуари, есе (особлива увага була зосереджена на новаторських для свого часу творах, наприклад, на «Записках русского путешественника» М. Карамзіна, «Былом и думах» О. Герцена, «Дневнике писателя» Ф. Достоєвського тощо). Важливі спроби узагальнення можливостей цих жанрів у площині авторефлексії літератури здійснені в студіях Л. Гінзбург «Про психологічну прозу» [46], Т. Печерської «Різночинці шістдесятих років ХІХ століття: феномен самосвідомості в аспекті філологічної герменевтики (мемуари, щоденники, листи, белетристика)» [145]. Методологічно важливим є висновок про те, що межові жанри актуалізуються саме в кризові періоди, стають об'єктами активного експерименту, а набутий досвід авторефлексії і психологічного аналізу згодом широко використовується белетристикою, розвивається романом.

В аспекті висвітлення окремого періоду в названому аспекті найбільш вивченим виявляється Срібний вік російської літератури, а також модерністська парадигма загалом. Саме в цей час, як свідчать дослідники, посилюється метатекстова орієнтація творів, що пов'язано з реалізацією новаторських

творчих установок: на верховенство мистецтва над життям, на визнання магічних моделюючих властивостей літератури. Це відображено у визнаній багатьма письменниками моделі творця-деміурга, в акцентуванні особистісного, суб'єктивного начала, визнання пріоритету внутрішнього життя, внутрішньої «колізії» над зовнішніми умовами. Звідси і метатекстовий характер творчості символістів і постсимволістів; орієнтація на новизну, на принципово інший, ніж у реалізмі, принцип створення естетичної реальності, що виявляється тісно пов'язаною з усвідомленням письменниками своєї специфічної ролі, обумовлюючи підвищений рівень авторефлексії і тяжіння до метатекстів. Цю особливість вчені неодноразово відзначали. Наприклад, З. Мінц у праці «Індивідуальний творчий шлях і типологія культурних кодів» обґрунтовує загальний «метатекстовий» характер творчості символістів, вказуючи, що між твором і реальністю розташовується метатекстова конструкція (теоретичні передумови, авторський міф та інше). Ступінь прояву авторецепції в російському модернізмі виявляється настільки сильною, а єдність метадискурсу і художнього експерименту настільки переконливою, що це дозволяє дослідникам вичленувати окремі періоди символізму і постсимволізму в залежності від характеру, моделей і форм авторефлексії письменників. Так, Н. Пустигіна відповідно саме з цим критерієм (автоміфологізації, аутоісторизації) виокремлює періоди створення загального міфу мистецтва і творчості, появу індивідуальних приватних міфів, їх переосмислення та деконструкцію і говорить про символізм як про «метаметалітературу» [154]. З цією позицією багато в чому резонують роздуми відомого дослідника російського символізму А. Ханзен-Леве. Прискорена динаміка символізму також ілюструється авторефлексивними текстами, демонструється розрив в інтерпретації письменниками природи та місії літератури, різні вектори аутоісторизації й аутоміфологізування: «Майже десять років після статті Блока «Про сучасний стан російського символізму» останню фазу процесу аутоісторизації і канонізації символізму маркує (якщо обмежитися одним єдиним прикладом) поема Андрія Белого «Первое

свидание». Цей процес сягає своєї найвищої точки і завершується у великих мемуарних творах Белого 20-30-х років» [192, с. 18]. Найважливішим підсумком розгляду авторефлексії Срібного віку в структурно-семіотичному руслі став опис знакового (символічного, мотивного) коду авторефлексії, визначення ролі авторської маски і класифікація цих масок [18], тобто фактично визначено художню мову метаопису, притаманну цьому періоду. Вчені наголошують на поглибленні символістського досвіду саморефлексії в наступних течіях, що власне задає перспективу такого розвитку і оголює механізми традиціоналізації й оновлення літератури. Саме такий характер метадискурсу, на думку Р. Тименчика, характерний для акмеїзму, в якому чітко проглядає «установка тексту на самопізнання», «мотивування його права на існування», «рефлексія над власними генеративними ... та типологічними параметрами». Розвідувач стверджує, що акмеїсти продовжують у цьому аспекті саме традиції символізму з його металітературними рефлексіями: «Текст у акмеїстів є одночасно розповіддю про події і розповіддю про розповідь в порівнянні з іншими текстами, тобто збалансоване співвідношення власне текстового та «цитатного» аспектів» [182, с. 65-66].

Досвід самосвідомості літератури Срібного віку і наукової рецепції цього явища, безумовно, повинен враховуватися при вивченні сучасного мистецтва слова в силу типологічної подібності перехідних періодів і посиленої уваги письменників до заново відкритої спадщини модернізму. На сьогодні це реалізовується дослідниками в низці конкретних аспектів, зокрема у вивченні різних векторів діалогу з класичною спадщиною: перший – продовження «семантичної поетики» у творчості неоакмеїстів, реалізація принципів «тексту в тексті», використання подібних параметрів творчої маски, другий – визнання через заперечення у неоавангардистів, поширення характерних форм рефлексії спадщини й авторефлексії – стилізації, пастишу, римейку, пародії [176]. Обидва вектори яскраво відбилися в пошуках письменників-постмодерністів досліджуваного періоду, що в майбутньому може стати предметом окремої розвідки.

Розвиток авторефлексії російської літератури після Срібного віку окреслений у наукових роботах також вибірково. Власне увага науковців сконцентрована в основному на метапрозі, що успадковує традиції модернізму. Коло творів означено дійсно поворотними текстами 1920-1950-х рр. (публіцистика, новели, «Мы» Є. Замятіна, «Египетская марка» О. Мандельштама, «Труды и дни Свистонова» К. Вагінова, «Случаи» Д. Хармса, «Форель разбивает лед» М. Кузьміна, «Свободный каменщик» М. Осоргіна, «Аккомпаниаторша» Н. Берберовой, проза Б. Зайцева, металітературні есе О. Ремізова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака», «Поэма без героя» Анни Ахматової). Саме ці твори розглядаються в дослідженнях Д. Сегала [168], М. Липовецького [98; 99], М. Хатямової [193], І. Кукуліна [91], Н. Блищ [22], Є. Хрущової [195] та інших.

Надзвичайно продуктивними і методологічно важливими є висновки вчених про підсилену динаміку самопізнання літератури цього періоду, зародження в модерністському типі мислення постмодерністських рис, полівекторності авторефлексії, появу її нових контрастних форм. Так, порівнюючи метапрозу О. Мандельштама, Д. Хармса і К. Вагінова, М. Липовецький називає три варіанти типової для кризового перехідного періоду авторефлексії, вони, зауважимо, могли отримати продовження, розвиток або ж заперечення в іншій переломний час рубежу ХХ–ХХІ століть, що ще належить дослідити. Визначено й можливу тенденцію до авангардних заперечних, негативних трактувань діалогу митця і хаосоподібного світу. Учений зазначає: «Мандельштам створює нову модель поезики – долає порожнечу і руйнування через перетворення цих станів у засіб письма, естетичні прийоми. <...> якщо Мандельштам виділяє естетичне начало писання як останню підставу індивідуальної свідомості в історії, що розпадається у хаосі, серед зниклого часу, то Вагінов вибиває з-під ніг і цю останню опору. Хармс йде ще далі. «Чорна діра» свистоновського тексту винесена в романі Вагінова за межі зображення – її ефект описується «зовні». Хармс же не тільки

створює текст, аналогічний «чорній дірі», але й споряджає його метапрозовим самоописом.<...> через пародію і травестію Хармс оголює не стільки механізм художньої творчості, скільки умови людського буття-в-мові, відносно якої літературна творчість виступає лише як окремий випадок» [99, с. 140, 143]. На думку вчених, навіть у такому модусі заперечення «міфологеми письма» актуалізуються, «долаються», але при цьому, як не парадоксально, не заперечуються остаточно, не піддаються деструкції [91, с. 73], фактично здійснюється їх відлучення і перегляд, що також, на наш погляд, сприяє традиціоналізації.

У дослідженнях метатекстів 1920-1950-х років окреслилося тяжіння до створення узагальнюючих моделей. Концептуальними моментами є наступні. Перше – це констатація наростання потоку метатекстів саме в цей період порівняно з попередніми (що може викликати заперечення, враховуючи досвід Срібного віку; у цьому аспекті дискусійним видається твердження М. Липовецького про те, що до революції «з металітературною естетикою послідовно експериментував лише В. Розанов», а в інших – О. Блока, А.Белого, О. Мандельштама і А. Ахматової металітературні мотиви лише «прозирають» [99, с. 75]). Якщо взяти до уваги весь обшир хронології Срібного віку (1890–початок 1920-х [157]) і розглядати ціле ХХ століття як перехідний період із загальними особливостями художнього мислення, то це протиріччя самоліквідується. Посилення літературної авторефлексії вписується в глобальні закономірності динаміки мистецтва слова, самосвідомість наростає в ХІХ–ХХ ст. у рамках некласичної естетики, переживання інноваційних змін. Д.П. Бак підкреслює, що «посилення рефлексивності літературного розвитку відбувається на тлі згасання традиційності» [8, с. 10]. Другою концептуальною особливістю, що відзначається дослідниками металітератури 1920-1950-х рр., є свідомий експеримент письменників з металітературною естетикою, істотне розширення діапазону форм і стратегій. Наступною ознакою інтерпретації художнього феномену виступає зв'язок розвитку метапрози 1920-1950-х рр. з переживанням письменниками культурної та історичної травми переломного

часу [99, с. 74]. Концептуально важливим є і запропонований літературознавцями підхід до вивчення феномену, що дозволив охопити найрізноманітніший матеріал. Його параметри були найчіткіше оформлені в статті Д. Сегала «Література як вторинна моделююча система. Література як охоронна грамота», вперше опублікованій в 1979 р. та заснованій на ракурсі художнього моделювання. Метапроза тут розглядається як вторинне моделювання. Література, як зазначає дослідник, «працює» двояко: по-перше, література може виконувати функції моделювання першого порядку, створюючи модель позатекстового світу і задаючи програму поведінки; по-друге, література розглядає, описує, оцінює різні варіанти – дійсні, потенційні, реальні та ірреальні – власне цього моделювання першого порядку» [168, с.40]. Цей принцип аналізу був застосований в сучасних розвідках, присвячених творчій рефлексії письменників початку – середини ХХ ст. У західній русистиці з 1970-х, а в російській та українській з 1990-х – 2000-х з'являються праці, в яких визначаються окремі параметри російської метапрози в цілому (серед дослідників: М. Липовецький, А. Синявський, Stone Anna Lisa, Shepherd David, Weir Justin). Згодом конкретні спостереження були проінтегровані М. Липовецьким, який запропонував на основі низки праць літературознавців модель модерністської метапрози і позначив можливі перспективи її розвитку в постмодернізмі [98].

Якщо метапоезія і метапроза Срібного віку та 1920-1950-х рр. вивчена в окремих параметрах і висвітлена в перших узагальнюючих моделях, то саморефлексія літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. залишається вивченою лише в окремих напрямках. Йдеться про монографію М. Абашевої «Література в пошуках обличчя. Російська проза кінця ХХ століття: становлення авторської ідентичності» [1], в якій розглянуто твори 1990-х, а також статті Т. Рибальченко [160], О. Соколової [176], І. Гаврилової [40], Т. Ритової [161], Г. Мережинської [116; 117; 118;], Н. Гуліус [56]. Тим не менш, чимало особливостей авторцепції в прозі та драматургії 2000-х свідчать, на думку Г. Мережинської, про подолання культурної кризи і висвітлюють параметри нової творчої

ідентичності: «Міфологізація літератури утверджує високий статус мистецтва слова, висуває його критерієм оцінки сучасної культурної кризи і шляхів виходу з неї <...> на противагу концепціям учених про втрату літературою статусу, письменники утверджують доленосну роль мистецтва слова, підтверджують літературоцентричність російської культури. Міфологізується як мистецтво слова в цілому, так і окремі постаті письменників, причому до когорти авторитетних класиків потрапляють і митці слова ХХ століття <...>. У 2000-і загальна модальність міфологізування (на відміну від 1990-х) є доволі оптимістичною. Есхатологічний міф змінюється великоднім архетипом, ритуалами подолання смерті, заведенням годин нового часу. Усе це відображає зміну фаз культурної кризи: від руйнівної – до творчої, креативної» [117, с. 128-129].

1.1 Теоретичні й міждисциплінарні аспекти вивчення самосвідомості літератури

Отже, ключовими поняттями у вивченні самовизначення літератури є такі загальнонаукові поняття як «самосвідомість» і «рецепція». Вони охоплюють широке коло явищ, що реалізуються у царині художнього, наукового, релігійного, міфологічного типів мислення, у сферах формування та розвитку різних феноменів культури. Сутністю самосвідомості є перенесення уваги суб'єкта, що пізнає, із зовнішнього світу на себе самого.

1.1.1. Самосвідомість як наукова категорія

Процеси, що відбуваються з певною особистістю або таким складним явищем, як література, схожі в своїй інтенційній основі. Самосвідомість, як визначив сучасний соціальний філософ В. Абушенко, включає процеси «самопізнання (само-знання), самоідентифікації, самовизначення. Зовні проявляється як система <...> самооцінок і оцінок іншими, що міститься в основі певної моделі пізнавальних і соціальних дистанцій, які дозволяють мені визначати моє місце в системі зв'язків і відносин, що складаються поза мною

<...>, виробляти механізми самозахисту і самоствердження мене в світі <...>. Це вилучення себе і своєї свідомості назовні доповнюється і фундаментується поведінкою індивіда на самого себе, на саме себе, тобто «всередину». Самосвідомість є усвідомленням власних ціннісно-символічних підвалин, граничних смислів, які формують мене, мої знання, мої можливості, відносини зі світом і самим собою» [2, с. 296]. Саме культура і особливо література кристалізують ті надсмисли, які можуть використовуватися особистістю для самоідентифікації, надають символічну мову оформлення цих процесів і підказують механізми їх здійснення. Один з них – рефлексія, про яку в межах феноменології Е. Гусерль говорить як про значущий «поворот погляду від безпосереднього тематичного» сприйняття світу до саморозуміння [59, с. 65]). Рефлексія постає (що акцентується Г. Гадамером та П. Рікером в аспекті герменевтики) як оповідь, дозволяючи інтерпретувати себе, свою «внутрішню реальність» (В. Дільтей) особистості або літературі в параметрах «метарозповідей». Самовизначення досягається завдяки поєднанню таких розповідей, зіставленню їх з іншими авторитетними наративами або ж, навпаки, під впливом тих наративів, від яких відмовляються [155]. Всеохоплюючий характер явищ самопізнання і рефлексії зумовив їх вивчення в контексті комплексу гуманітаристики – за визначенням В. Дільтея, «наук про дух», а також на перетині міждисциплінарних підходів. При цьому матеріал літератури і досвід літературознавства неодмінно враховується.

Доба кінця ХХ – початку ХХІ ст. ознаменувалася появою розвідок, присвячених самосвідомості культури загалом, що обумовлюється перехідним характером епохи, а отже зламом художніх і наукових парадигм. За словами філософа і культуролога В. Бичкова, «ХХ ст. – це останнє століття Культури і перше століття перехідного періоду, який ми називаємо Пост-культурою <...> до чогось принципово іншого, ніж досі відомі культури <...>» [33, с. 556].

Вивчення художньої авторефлексії культури поєдналося із авторефлексією науки, що перебуває в пошуках адекватної мови опису надскладної перехідної реальності, усвідомлює брак необхідного аналітичного

апарату, а також власну прискорену динаміку в точці біфуркації, в ситуації невизначеності. З цим зокрема пов'язують руйнування меж художнього й аналітичного пізнання, повернення до «архаїчного» досвіду, парадоксальне поєднання контрастних культурних кодів. Як метафорично заакцентував В. Бичков, спостерігається «виражений дрейф у бік естетизації <...>. Зокрема, про це свідчать активні пошуки у сферах герменевтичної полісемії, багаторівневої структурності, алогістики, парадоксії, абсурдності, дискурсивного фрістайлу, маргіналістики, позавербальних енергетичних дискурсів. У постмодерністських наукових методологіях та інтуїтивних відкриттях структуралістський дискурс вільно поєднується з алогізмом східних духовних практик та іраціональними фантазіями несвідомого в пошуках «нової раціональності»; матеріалістичні та атеїстичні концепції спираються на сакральні знання і магичні практики; природничі науки починають шукати вихід з глухих кутів у найдавніших міфологемах та «донауковому» світобаченні, у «позанауковому» знанні; раціоналістична відмова від Духа на практиці виливається в болісні пошуки залишків духовного там, де їх, здається, ніколи й не було (наприклад, в цифрових кіберпросторах) тощо» [33, с. 574].

Як бачимо, глобальна криза культури стимулювала самопізнання і літератури, і науки, змусила переглянути традиції, наявний художній й аналітичний потенціал і одночасно підштовхнула до інновацій, не обмежених правилами і канонами. Оновлення мистецтва слова та науки як два вектори самовизначення культури стимулюють один одного, що відображається в розквіті «оповіді» про самоідентифікацію – в есеїстиці та інших жанрах, що перебувають на межі художньої та нехудожньої сфер.

Міждисциплінарний характер вивчення самосвідомості літератури властивий більшості сучасних досліджень. Так, філософський аспект самосвідомості мистецтва слова простежується у працях В. Тюпи «Література і ментальність» [189], Л. Чорної «Російська культура перехідного періоду від Середньовіччя до Нового часу» [196], В. Махліна «Я та Інший. Витоки філософії діалогу ХХ ст.» [112], М. Белкіна «Поетика діалогічного в прозі

М. Булгакова 1920-х років» [16], В. Полторацької «Меланхолія мандаринів: екзистенційна критика в контексті французької культури» [147], Г. Косікова «Жан Поль Сартр: мистецтво як спосіб екзистенціальної комунікації» [84] та ін. Розвідки на межі літературознавства і філософії фіксують процес зміни глобальної картини світу та його осмислення мистецтвом, демонструють взаємозв'язок авторефлексії літератури з різними типами ментальності. У цих працях відображене наукове і художнє сприйняття ХХ ст. як періоду з новим типом культури – діалогічним й екзистенціальним, тобто зануреним у внутрішньо глибинні смисли, що відповідає уявленням про рефлексію і самосвідомість. Отже, ці процеси стимульовані і зумовлені загальнокультурними особливостями епохи.

На розуміння специфіки самосвідомості літератури і впливу мистецтва слова на пошуки власної ідентичності людиною певної епохи суттєвий вплив справили дослідження культурологічного спрямування, а також авторецептивне осмислення проблеми зміни світоглядних орієнтирів. Зокрема, це збірка «Самосвідомість російської культури ХХ ст.» (М., 1991), а на початку ХХІ ст. – монографії О. Шаманова «Самоідентифікація людини і культура» [202], С. Грінблата «Формування «я» в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра» [52], Л. Баткіна «Європейська людина наодинці з собою: нариси про культурно-історичні основи та межі особистої самосвідомості» [12].

Визначилися й окремі напрями осмислення проблеми літературної самосвідомості в контексті динаміки культури, актуалізовані світосприйняттям кінця ХХ ст. Це, по-перше, діалог і відмінності типів мислення (Ж. Старобинський «Поезія та знання: Історія літератури і культури» [178], П. Бурдьє «Читання, читачі, вчені, література» [32]); по-друге – проблема співвідношення мистецтва (особливо «поезії», що його втілює) і «життя», зокрема повсякденності. Запропонований Г. Башлярим вектор дослідження вивів на специфіку цього співвідношення через діалог і опозицію поетичної та нехудожньої мови. Мистецтво породжує суперсмисли та, як наслідок, – високий рівень інтерпретації й саморефлексії повсякденності: «Час просодії –

горизонтально, час поезії – вертикально... Привласнивши результат поетичної миті, просодія береться за впорядкування прози. Промовлену думку, пережиту любов, соціальну ситуацію – життя безперервне, що плине, летить... Мета – це вертикальність, глибина або висота, це зупинена мить, в якій одночасності, упорядковуючись, стверджують, що поетична мить володіє метафізичною перспективою» [14, с. 347].

Такий аспект розкривається в роботах, які базуються і на аналізі національних літератур, наприклад, англійської у монографії І. Гофмана «Уявлення себе іншим у повсякденному житті» [50]. Зауважимо, що цей ракурс розгляду літератури крізь загострення проблеми «поезія» / «повсякденність» надзвичайно характерний для самосвідомості російської літератури, яка на світоглядних зламах епох (XVIII ст., XX ст., особливо в модерністських течіях, постмодернізмі і андеграунді) актуалізувала маску письменника – «приватного», «приватної людини». Це, наприклад, неодноразово зустрічалося в самохарактеристиках майстрів слова, в їх мемуарах, маніфестах, есе. Творча спадщина знакових постатей російської поезії також максимально загострювала, навіть ідеологізувала названу опозицію (О. Пушкін, М. Некрасов, В. Маяковський).

У художній авторефлексії зафіксовані і вельми суперечливі позиції. Так, наприклад, Й. Бродський, з одного боку, відстоює «приватний простір», а з іншого, руйнуючи постмодерністський релятивізм, декларує повернення до класичних орієнтирів російської культури, її літературоцентризму, до найвищого, «небуденного» статусу поезії: «Якщо поезія і не відіграє роль Церкви, то поет, видатний поет, ніби суміщує або заміщує в суспільстві святого, в певному роді. Тобто він деякий духовно-культурний, який завгодно (навіть, можливо, у соціальному сенсі) – вірець» [28, с. 123]. Саме цей аспект – вплив знакових постатей на думки людства, формування за допомогою різних сфер культури орієнтирів самоідентифікації – висвітлений у збірці «Вожді умів та моди. Чуже ім'я как насущна успадкована модель життя» (2003). Вивчаються особливості сприйняття через свідомість сучасників і нащадків

актуальних або ж традиційних моделей самоідентифікації (запропонованих в тому числі й літературою), а також механізми інтерпретації, перекодування та модифікації таких зразків. Досліджуються також конкретні коди і зразки, шляхи самоідентифікації, запропоновані різними мовами культури. Параметри творчої самоідентифікації особистості розглядаються в працях, що синтезують здобутки психології, естетики, культурології, літературознавства. Це насамперед відомі і найдискусійніші серед критиків монографії Є. Еткінда «Психопоетика» [239] і «Внутрішня людина та зовнішня мова. Нариси психопоетики російської літератури XVIII–XIX століть» [238]. Безумовною заслугою дослідження є широкий спектр охоплення літературного матеріалу, спроба вичленувати певні закономірності в пошуках авторської ідентичності, виокремити найбільш репрезентативні моделі, але при цьому власне психологічна типологія творців видається суперечливою, передусім через спрощення характеристик, орієнтирів і меж картин світу митців. Цей напрям розвивається і в дослідженнях В. Смирнова «Психодіахроніка: Психологія російської літератури від романтизму до наших днів» [173] і «Соцреалізм – антропологічний вимір» [174]. Учений характеризує психотипи героїв творів згідно з домінантними психотипами епохи, що дозволяє говорити про параметри самоідентифікації письменників, про продуктивні форми її втілення.

Подальше наукове освоєння процесів особистісної та колективної самосвідомості, їх відображення в мистецтві слова висвітлені в розвідках на межі літературознавства та соціології. Слід, передусім, відзначити дослідження Б. Дубіна і Л. Гудкова [54; 55; 65; 66; 67]. Принципово важливим є опис такої найважливішої функції літератури як формування орієнтирів самоідентифікації суспільства і різних його верств, огранення культурної ідентичності соціуму: «У цій своїй функції література і мистецтво є секулярними механізмами підтримки культурної ідентичності суспільства, вони вводять «потужні інтегруючі символи», які сприяють єднанню суспільства, розумінню соціумом власної специфіки. Представлені в різних символах, образах, етичних або ціннісно-навантажених основах суджень, метафори просторово-часової (а,

отже, й соціальної) організації виступають в літературних зразках як відсилання, персонажі, повчальні моделі <...>. Вони і створюють препаровану сферу культурного простору, завдяки якій досягається початкова стабілізація і проінтегрованість громадських структур та окремих поколінь» [55, с. 112-113].

Прикметно, що різні варіанти втілення цієї соціальної функції мистецтва слова (культурної самоідентифікації, інтеграції суспільства) актуалізують літературознавці, зокрема дослідники художніх творів ХХ ст., що, ймовірно, пов'язано з кризовим характером епохи та частою зміною естетичних орієнтирів. Так, М. Хатямова, вивчаючи знакові тексти першої третини ст., констатує першорядну важливість літературної самоідентифікації для збереження ідентичності мистецтва в періоди потрясінь [193]. М. Абашева підкреслює вже інший, пошуковий характер літературної самосвідомості, спрямований не на збереження, а на інновації, пошук «культурних форм нової письменницької ідентичності» [1, с. 7]. У свою чергу, самоідентифікація письменників створює орієнтири для автоінтерпретації суспільства в цілому.

Соціологія культури розглядає літературу в комплексі інших явищ, що також так чи інакше пов'язані з самосвідомістю мистецтва слова. Серед них – аспект прагматики – впливу на читача, формування літературою його картини світу (Савкіна І. «Спокуса читанням, чи Панянка в бібліотеці» [163]). Цей напрям досліджень зараз активно розвивається в літературознавстві, при цьому образ читача та «сюжет читання» розглядається як форма самопізнання літератури. Так, наприклад, в докторській дисертації О.Н. Туришевої «Прагматика художньої словесності як предмет літературної самосвідомості» детально досліджуються типи образів читача в романтичній, модерністській та постмодерністській літературі та «сюжет поразки» («у ситуації поразки оповідна література зображує і читача-наслідувача, і читача-бібліофіла, і читача-гедоніста, і читача-герменевта, і читача-ідеолога» [187]). Сам факт популярності такого сюжету про невдачу автор пов'язує з «феноменом полеміки літератури з панівною в естетиці часу концепцією читання і літературної цінності <...>. В оповідях про читацькі невдачі література часто

формує полемічну реакцію на вимоги сучасної їй естетичної теорії. Апелюючи до образу читача, який зазнав фіаско в тій чи іншій формі опори на літературу, словесність опосередковано здійснює критику тих культурних уявлень, у рамках яких вона була міфологізована в тій чи тій якості в естетиці кожної художньої парадигми як: «авторитетне слово про світ» (у традиціоналізмі від Середньовіччя до Просвітництва), як вища реальність (у такій субпарадигмі креативізму як романтизм), як копія реальності (в субпарадигмі креативізму, реалізмі) або її втішна заміна (у модернізмі, субпарадигмі рецептивізму). У зображенні читача, який сповідує той чи інший культурний міф про літературу, художня словесність полемізує з сучасним їй теоретико-естетичним осмисленням власної природи і функції» [187, с. 55-56]. Дослідники, які обирають не теоретико-літературний, а соціокультурний підхід дослідження, зосереджують увагу на взаємозв'язках письменницької та читацької самосвідомості з процесами ідеологічних змін, суспільної динаміки. Соціологічна методологія висвітлює моделювання літературою суспільних норм, орієнтирів, ідеалів, утопічних уявлень. У результаті відбувається своєрідний «зворотний зв'язок» – формування певного типу письменників і читачів згідно з актуальними ідеологічними змінами. Саме такий підхід застосовується в монографіях Є. Добренка «Формовка радянського письменника» і «Формовка радянського читача», які демонструють взаємовпливи соціальних і літературних феноменів, покликаних в кризовий період здійснити утопію – провести «зміну складу крові» творчої особистості [64, с. 7], створити новий тип адресата і соціального замовника – читача.

Окремим аспектом дослідження є осмислення суспільством і літературою мінливого статусу мистецтва слова, постаті митця в контексті динаміки окремих національних культур і в зіставленні різних традицій. Так, наприклад, студії П. Кларк попри те, що створені переважно на матеріалі французької та американської літератур, містять узагальнюючі загальнотеоретичні положення [244; 245]. Авторка звертається до вивчення уявлень про соціальний успіх окремого письменника чи літератури загалом,

оскільки, за словами Б. Дубіна, «визнання дії чи твору «успішним» засвідчує значущість їх статусу, підтверджує і схвалює на найвищому рівні їх соціальний характер. Будь-який успіх зміцнює нормативний порядок у суспільстві, він – вираження цього порядку; як нормативний порядок, зі свого боку, забезпечує будь-який успіх <...>» [65, с. 263]. Акцентується увага на взаємовпливі літератури і суспільства: з одного боку, література створює концептуальне поле, з іншого, сама піддається впливові, адже задіюються механізми сприйняття та адаптації, успішні знахідки стають рутиною; текст «перебріхують», «упосереднюють», але й «популяризують», «розгортають», «роблять його добірнішим», підсилюють його заряд, що «активізує в ньому неочевидний сенс», насичують «новими значеннями» [65, с. 263].

Варто згадати, що аналогічний комплекс проблем розглядався в форматі широкої дискусії «Соціологія літературного успіху» на сторінках журналу «Нового Літературного Обозрення» (1997, № 3, 37). Саме тоді постало й питання щодо національних традицій інтерпретованого явища. У контексті досліджуваної нами теми важливим є те, що її актуальність підсилюють нові знайдені моделі самоідентифікації, які формують зразки для рефлексивного самодослідження творця, читача, культури певного часу. Ці ж аспекти отримують розвиток у відомій монографії М. Берга «Літературократія. Проблема привласнення та перерозподілу влади в літературі» [20], що викликала у 2000-ті роки широкий науковий резонанс. У ній апелюється до соціального виміру мистецтва слова, використовується соціологічний категорійний апарат для вивчення кризових моментів розвитку російської літератури ХХ ст.: 1917-1922, 1950-х років, періоду «відлиги», «перебудови». Центральними категоріями стають «влада», «ідеальний» (або «символічний») капітал, що створюються літературою і сприймаються суспільством, літературна боротьба за привласнення і перерозподіл; авторські стратегії, що враховують момент самоідентифікації і власне «успіх». Викликає неабиякий інтерес і провокує дискусію виокремлення вченим двох домінантних стратегій (фактично орієнтирів письменницької самоідентифікації) – «володаря думок» і

«маніпулятора». На думку М. Берга, письменники вповні усвідомлюють стратегії досягнення успіху, причому вони виявляються взаємовигідними для літераторів і для читачів. Серед векторів самоствердження і перерозподілу символічного капіталу виокремлюються такі: «1) подолання та верифікація актуальних в культурі рубежів; 2) пошук і визначення механізмів надання різних видів капіталу – культурного, соціального, символічного, які в результаті обміну на інвестиції уваги з боку читача можуть сприяти підвищенню останнім свого соціального статусу та рівня психологічної стійкості; 3) апеляція до найбільш актуальних для соціального простору «референтних груп» і тематизація принципу, що ідентифікований цими групами як найбільш радикальний» [20, с. 22-23]. Об'єктом уваги стає також традиційна для російської культури літературоцентричність, яка, на думку багатьох сучасних дослідників постмодернізму, зараз нібито втрачається. Це, в свою чергу, слід зазначити, суттєво впливає на самосвідомість літератури та її соціальний статус, орієнтири самоідентифікації. Одразу за Б. Дубіним, М. Берг визнає, що, по-перше, традиційна літературоцентричність звужує площину орієнтирів самотлумачення, по-друге, ці ж орієнтири відносно російської літератури залишаються невивченими лакунами. Натомість різноманітність символів самовизначення в західних літературах Б. Дубін пояснює дією домінуючого принципу суб'єктивності на противагу літературоцентричності і сприйняттю мистецтва слова в російській культурі в якості світської релігії. Останнім нав'язуються високі орієнтири, що відтинає решту можливих самовизначень. Принцип суб'єктивності, на думку науковця, має величезний потенціал реалізації, утілення в найрізноманітніші моделі рефлексії та самоідентифікації. На підтвердження цієї тези пунктирно окреслено широкий простір моделей, що вже стали помітними в історії західних літератур. Базовий принцип суб'єктивності, на думку Б. Дубіна, «може надалі розгортатися в ідею «надлітератури» («надкниги»), як у Меларме, або «розлад усіх почуттів», як у Рембо, «патафізику» Жаррі, «орфізм» Рільке, «царину уяви» Лесами Ліми чи «справжнє місце проживання» у Бонфуа, «негативну метафізику» письма й

екзистенційну проблематику «автора» у Бланшо чи усвідомлений традиціоналізм <...> як у Валері або Еліота тощо. Важливо, що в суспільстві і культурі зафіксована відносна автономія, «самоцінність» образно-символічних практик, що експериментально опрацьовують засади та межі людського, смислового існування» [65, с. 270-271]. Висновок ученого щодо обмежень, що висуває російська літературоцентричність, є, на нашу думку, передчасним, оскільки він повинен бути обґрунтований аналізом великого масиву матеріалу, чого поки ще не зроблено, проте може стати завданням окремого наукового дослідження. Наразі ж зазначимо, що аналіз широкого масиву моделей самоідентифікацій російської модерністської та постмодерністської літератури в літературознавчих працях З. Мінц, А. Ханзен-Леве, С. Руссової, М. Абашевої, Т. Рибальченко та ін. суперечить висновку Б. Дубіна і свідчить про поєднання традиційних уявлень щодо високого статусу творця в літературоцентричній культурі з інтенцією до експерименту, обігрування та випробування актуальних моделей, розширення суб'єктивності в процесі рефлексії. Доволі потужний страт сучасних літературознавчих розвідок підтверджує наявність національної специфіки в процесах, формах і орієнтирах письменницької самоідентифікації.

Зауважимо, що в літературознавстві самосвідомість, саморефлексія літератури вивчалися і як окрема проблема, і в річищі інших актуальних напрямів дослідження: визначення особливостей образу автора, параметрів художніх систем різних типів мислення, великих стилів, при з'ясуванні природи і специфіки інтертекстуальності, діалогізму; у розкритті механізмів жанрової динаміки; в осмисленні стратегій міфологізації / деміфологізації тощо[228].

У зв'язку з цим привертає увагу комплекс важливих методологічних моментів, висвітлених у дослідженнях узагальнюючого характеру та створених в розрізі проблематики історичної поетики. Самосвідомість літератури розглядається як найважливіша складова культури незалежно від відмінностей її типів. У цьому аспекті виділяються «позаособистісний (теоцентричний)» тип і «особистісний (антропоцентричний)» [196, с. 44]. Особистісне начало відсутнє

в епоху синкретизму, коли цілісний погляд на світ не ускладнений «абстрактним, диференціювальним і рефлексивним мисленням» [29, с. 14]. Тобто особистісна і літературна рефлексія повинні розглядатися як феномени, що виникають історично, у певному типі культури.

Естетична рефлексія, «ціннісна свідомість самого себе» є результатом певного типу мислення – діалогічного. М. Бахтін, обґрунтовуючи це положення, відзначає: «<...> Душа і всі форми естетичного втілення внутрішнього життя (ритм) та форми даного світу, естетично співвіднесеного з душею, принципово не можуть бути формами чистого самовираження себе і свого, але є формами ставлення до іншого і до його самовираження» [13, с. 118]. У результаті – особлива увага до дослідження героя, події як форми вираження авторської самосвідомості, що подає куди різноманітніший матеріал, ніж відкрита авторефлексія («Ми бачили, що я сам як визначеність можу стати суб'єктом (а не просто героєм) тільки одного типу висловлювання – самозвіту-сповіді, де організуючою силою є ціннісне ставлення до себе самого, і яке через це є абсолютно позаестетичним» [13, с. 164]).

Суттєвим методологічним положенням став висновок про зв'язок самосвідомості літератури з певним типом поетики, зі зміною літературних епох, про специфіку «рефлексивного традиціоналізму» й «індивідуально-творчої» поетики. Параметри явищ, домінанти кожної з парадигм відображені в теоретичних розвідках С. Аверінцева, М. Андрєєва, М. Гаспарова, О. Михайлова. Методологічно вагомим є виявлення вченими дієвих стратегій переосмислення літературної традиції і маніфестації новизни в процесі зміни типів поетик. Звідси ґрунтовні дослідження видозмін в літературі та їх рецепція письменниками по завершенню риторичної епохи, тобто в межах традиціоналістської художньої свідомості.

Так, усередині традиціоналізму, на зламі від Середньовіччя до Відродження, бароко, класицизму з'являється ланцюг контрастних тенденцій, які мають загальний характер і можуть відтворюватися в пізніші періоди (що власне й відзначається в дослідженнях, присвячених відродженню принципів

бароко в літературі ХХ ст., зокрема у працях Л.І. Сазонової [165], О.В. Михайлова [129], що вбачають у сучасності риси нової риторичної епохи). Ці тенденції різко контрастні, проте їх поєднує напруженість і прагнення до «граничності», абсолютної виразності певного принципу. З одного боку, це тяжіння до максимальної чистоти канону, готового слова, вироблених в межах змінюваної поетики, а з іншого – «й одночасно до граничної напруги» [4, с. 27] її випробування. Акцентований перегляд традиції супроводжується письменницьким свавіллям, яке виражається в декількох напрямках: у виборі однієї традиції і відторгненні іншої, у підкресленні автономності («акт прийняття традиції подається як акт волі, іноді як виклик» [4, с. 27]), моделювання «пози», «духовної незалежності» [4, с. 27]. Саме перегляд доробку класики, що супроводжує самовизначення, провокує «жорстку кодифікацію» його моделей, створення нібито еталонних зразків. Щодо стратегій пізнішого періоду – «поетики автора», «індивідуально-творчої свідомості», то вони, на думку дослідників, по-перше, відбивають провідну в аспекті самосвідомості рису – орієнтацію на автора, «антропологізацію» літератури («Властива попереднім типам художньої свідомості стилістична і жанрова аргументація замінилась баченням історичним та індивідуальним» [4, с. 33]), по-друге, демонструють принципово інші, ніж у попередні періоди, вектори пошуку. Учені зазначають, що «література (уже з середини і особливо з кінця ХVІІІ ст.) наче розгортає в зворотному порядку той шлях, який поетичне мислення свого часу пройшло від Гомера до риторичної поезії. На цьому новому шляху література поступово звільняється від «багажу» риторики і в певний момент сягає гомерівської вольності і широти з абсолютно не гомерівським матеріалом сучасного життя» [4, с. 32-33]. Названий вектор визначив особливості автора, реалізацію метадискурсу (оскільки об'єктом зображення – особливо у романтизмі – часто стає саме творчий геній), моделювання певного типу читача-співрозмовника, а також зумовив різноманітність оповідних стратегій.

Одним із методологічних стрижнів для вивчення саме сучасної літератури є також твердження дослідників про наявність загальних інтегровальних начал у мистецтві слова ХХ ст., які дозволяють сприймати його як цілісність попри стильову роздробленість, домінування неканонічних жанрових форм, відмінність індивідуальних поетик і наявність інших диференціюючих принципів. Показово, що до таких інтегральних начал відносять і письменницьку рефлексію, авторефлексію літератури, осмислення індивідуального та інших типів свідомості: «Літературний процес подрібнюється на безліч шкіл і напрямів <...>, які і в своїй новизні, і в наступності відштовхуються від найбільш різнорідних і різночасових традицій. Однак при всьому тому для літератури ХХ ст. питання про співвідношення автора і твору / тексту залишається центральним і актуалізується в проблемах «свого» і «чужого» слова, поза – або між – індивідуального начала і начала індивідуальної, колективної свідомості та несвідомого і свідомості особистісної» [4, с. 38]. Дослідники в межах історичної поетики декларують зростання ролі самосвідомості письменників і літератури загалом у період розвитку поетики художньої модальності, оскільки саме автор, письменницька індивідуальність та ідіостиль домінують в цій категорії. Однак очевидним є той факт, що і в ейдичній поезії самосвідомість існувала, відіграла важливе значення, створила поле традицій, яке цілком може братися до уваги (і не тільки в аспекті заперечення) в подальшому. У поезиках ейдичної та художньої модальності самосвідомість літератури набувала різних форм відповідно до загальних системних принципів. А це, на думку С. Бройтмана, повинно усувати оцінний момент у науковій рецепції і підштовхувати до виявлення саме художньої специфіки феноменів. Так, окреслюючи особливості самосвідомості в ейдичній поезії і визнаючи наявність і важливість у літературі рефлексивного традиціоналізму автометаописів і метатекстів, учений підкреслює факт відступу авторів від канону, загальну стратегію художньої самосвідомості від античності до бароко: «Для нас важливо, що почуття авторства в ейдичній поезії розвивалося саме на ґрунті неавторської

причетності «я» до Бога і світу. Це не позначало тривіальної відсутності авторської особистості або її шаблонізованості. Також не означало й тривіальної відсутності установки на «нове» або «оригінальне», тільки це нове й оригінальне розумілося по-своєму і не протиставлялося традиції і канонам: нове існувало всередині традиції, оригінальність – всередині канону» [29, с. 127].

XX ст. парадоксальним чином поєднало стратегії поетик ейдичної та художньої модальності, продемонструвавши динаміку самосвідомості в різноманітних формах: «усередині» канону, при його зміні, в інтенціях на заперечення і принципові інновації, у повторному зверненні до переосмислених традицій. Цю полівекторність стратегій підкреслює Я. Шередко, виокремлюючи специфіку літературного процесу цього періоду і фактично говорячи про співіснування різних традицій і форм авторефлексії (оскільки мова йде про рецепції канону, маніфести, інтертекстуальність як спосіб діалогу творчого «я» з «іншим», з контекстом культури): «XX ст. максимально розвинуло і в решті решт вичерпало цей принцип руху через створення і руйнування «канонів». Почавши з рекордної кількості нових художньо-естетичних форм, що спростовували одна іншу (в Росії – це Срібний вік і двадцять роки з художньо-естетичними маніфестами, автори яких «скидали з корабля сучасності» і класиків, і один одного), XX ст. прийшло до еkleктики модерністських колажів і визнання ваги традицій і культурного контексту, знайшовши свій вияв в інтертекстуальності» [205, с. 52-53].

Продуктивну реалізацію у методології нашого дослідження знайшов той факт, що про зміну художніх парадигм сигналізує активізація процесів самосвідомості, рефлексії літератури [228]. Так, С. Бройтман зазначає: «Найвизначальнішою ознакою, що свідчить про нову стадію, можна вважати появу перших поетик і риторик, в яких література, що відділяється від інших форм ідеології, поступово стає предметом рефлексії (виходячи з цього, цікавий для нас період називають епохою риторики або рефлексивного традиціоналізму)» [29, с. 117]. Констатуємо, що ця особливість – посилення

рефлексії літератури на культурних зламах є закономірною і показовою і для поетики художньої модальності, позаяк знаменує як радикальні повороти в розвої мистецтва слова (переживання перехідних епох, зміни великих стилів), так і будь-які інноваційні досягнення великих письменників, що задають новий вектор розвитку літератури. Традиційно за приклади авторефлексії літератури правлять важливі для доби або власне автора твори: Плутарх «Βίοι Παράλληλοι» («Порівняльні життєписи»), Августин Блаженний «Confessiones» («Сповідь»), Данте «La Divina Commedia» («Божественна комедія»), Бокаччо («Il Decamerone» («Декамерон»), Сервантеса «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» («Дон Кихот»), Гете «Die Leiden des jungen Werthers» («Страждання молодого Вертера»), М. Карамзін («Рыцарь нашего времени»), Г. Флобер «Bibliomanie» («Библиомания»), О. Пушкін «Повести Белкина», Ф. Достоєвський «Записки из подполья», І. Тургенєв «Гамлет и Дон Кихот», Г. Гессе («Книжный человек»), М. Пруст «Du côté de chez Swann» («У напрямі до Свана»), оповідання Х.-Л. Борхеса та ін.

Саме в такому аспекті, у тісному зв'язку самовизначення літератури з системними проявами та змінами різних типів поетик, розглядається мистецтво слова в узагальнюючих працях В. Тюпи та Д. Бака «Еволюція художньої рефлексії як проблема історичної поетики» [188] і Д. Бака «Теорія та історія літературної самосвідомості: творча рефлексія в літературному творі» [8]. Перспективним є типізація вченими рефлексії і вказівка на їх зв'язок із «кризою авторства» (М. Бахтін), що виявляється в різних формах. Так, увага фіксується на універсальних типах, що відбивають інтенцію до інновацій («евристична рефлексія») і повернення до традицій («рефлексія обґрунтування»). Досить важливо, що обидва вони є «симптомами» перехідності. Значущим для подальших досліджень є свідчення того, що в поетиці художньої модальності присутні форми самосвідомості, властиві попередній епосі рефлексивного традиціоналізму, однак вони представлені в модифікованому вигляді. Висновок узгоджується з історико-літературними трактатами інших вчених, зокрема з результатами аналізу саморефлексії символізму і акмеїзму в працях тартусько-

московської школи ([107; 126; 182 та ін.], з висновками про специфіку саморефлексії російської прози першої третини ХХ ст. Так, М. Хатямова звертає увагу на особливості риторичної рефлексії Є. Замятіна [193]. Д. Бак і В. Тюпа вказують на істотне розширення діапазону форм авторефлексії саме в поезії художньої модальності. Це положення доводиться на матеріалі текстів, що відображають зміни в уявленнях літератури про саму себе: твори Б. Пастернака, А. Мердок, Л. Піранделло, Н. Саррот, в яких відстежуються як конструктивні інновації, так і кризові втілення авторської самосвідомості, реалізовані зокрема у формі «нового роману». Д. Бак розвиває положення праці М. Бахтіна «Автор у естетичній діяльності» щодо різних типів кризи авторства. Фіксується важлива зміна інтенції в новаторських творах: перенесення уваги з події на сам процес художнього осмислення, опису. Увага художника зосереджена на «свободі складання антитрадиційного твору» [8, с. 10], який, за твердженням дослідника, отримує визначення «рефлексивного». Для нього характерний певний тип авторства і модифікації суб'єктної сфери, а також характер оповіді: герої рефлексують, осмислюють «літературну проблемність», що заступає зовнішні життєві події та створює ефект спонтанного народження художнього тексту, моделювання тексту в тексті. У зв'язку з цим розрізняються два рівня рефлексії – «згори» і «знизу»; перший реалізується оповідачем, другий – героєм-творцем тексту, поява якого і є центральною подією.

Дослідження різноманітних форм самосвідомості літератури в межах поетик ейдичної і художньої модальності здійснено в праці В. Петрова «Рефлексія в історії художньої культури. Її роль та перспективи розвитку» [144]. Важливим є свідчення зв'язку авторефлексії літератури зі зміною художніх парадигм та факт актуалізації самовизначення митця в кризові періоди. Власне переосмислення доробку, його критична, іронічна інтерпретація, пародіювання або ж навпаки повернення до віддалених традицій є ознаками суттєвих змін у царині мистецтва слова. Зауважимо, що цю ж позицію в 1980-2000-ті рр. поділяють багато дослідників російської літератури перехідних епох. У розвідці В. Петрова вона базується на аналізі творів трьох

класиків – Сервантеса, Стерна і Пушкіна, демонструючи спільність процесів художньої рефлексії в національних літературах. На думку вченого, авторефлексія здійснюється насамперед у творчості видатних письменників. Ця теза заперечується сучасними дослідниками, які вважають, що письменники середньої ланки та навіть епігони також активно залучені до названого процесу і реалізують специфічні форми рефлексії. Так, наприклад, Т. Печерська в докторській дисертації «Різночинці шістдесятих років ХІХ століття: феномен самосвідомості в аспекті філологічної герменевтики (мемуари, щоденники, листи, белетристика)» [145], характеризуючи літературу різночинців як «знижену» за рівнем у порівнянні з попередньою, попри все відмічає новаторські риси, поява яких пов'язана саме зі самосвідомістю, з пошуком адекватної мови самоосмислення «підпільного простору нової людини: «Розглядаючи специфіку різночинської літератури, можна припустити, що вербальна культура цього періоду не мала в своєму арсеналі «сформованої» мови, підхожої для вираження таких складних і витончених слів різночинської самосвідомості, що прагне до адекватного вираження. Опосередковане використання існуючих культурних форм мовної свідомості людини свідчить як про активний пошук у сфері культурного адаптивного письма, так і про спроби вийти за її межі» [145]. Показовим у цьому аспекті є, на думку вченого, тяжіння до проміжних, прикордонних між художньою та нехудожньою сферами - форм щоденника, мемуарів, а також феномен графоманства. «Різночинний тип письма» виявив «лише загальні властивості маргінальності, в даному випадку як ознаки «поганого письма». У белетристичних експериментах Чернишевського ідея естетичної обробки свого стилю «застрягла» вже на підступах до її реалізації» [145]. Власне явище «поганого» письма і його актуалізація в певний період розвитку літератури пояснюється Т. Печерською не тільки особистісними якостями, талантами літераторів, але і більш глобальними процесами. Слідом за А. Ханзен-Леве дослідниця вважає, що «поганий стиль» і «дефективний дискурс» «характерні для літератури в періоди естетичного зламу» [191, с. 280]. Вбачаємо, що така

естетична недосконалість навіть навмисно моделюється, проголошується досвідченими та талановитими письменниками з метою відображення відмови від попередніх традицій, пошуку новизни та декларування мимовільності процесу авторефлексії. Так, промовистим є знаменитий «мовізм» В. Катаєва в його програмному творі «Алмазний мой венец», написаному саме в період руйнування соцреалістичних установок і повернення до досвіду модернізму, початку постмодерністського експериментування.

На схожих позиціях – виправдання «поганого» письма і навіть епігонства як вираження авторефлексії письменників другого ряду стоїть і Б. Дубін. Учений подає загальний для «пересічних писак» «сюжет поразки», що провокується саме переломним часом: «Ерозія і розпад єдиної ідеології <...> діють гнітюче. Найперше це торкається простих посередніх пишучих, «не героїв». Їх колективною свідомістю заволодівають почуття провини, фантоми спокуси і власної ненадійності, здатності «зрадити ідею», фігури «спокусника», що переслідують, захисні ідеологічні контрстереотипи «продажності» тощо. Проблемність ідентифікації («хто я, для кого живу і кому потрібен?») супроводжується мотиваційною кризою («навіщо писати?»), переходячи до загального екзистенційного колапсу («втрата душі») [65, с. 269].

Отже, важливим положенням, що виокремлюється з аналізу наведеної наукової рецепції, є наступне: авторефлексія активно реалізується у творчості геніїв і письменників другого і третього ряду, здобуваючи на всіх рівнях специфічні форми, тому загальні висновки про особливості самосвідомості літератури певного періоду потрібно робити з урахуванням якомога ширшого діапазону явищ. У роботах, присвячених глобальним проблемам історичної поетики, динаміка самосвідомості досліджується на прикладі творчості поважних постатей, конкретні ж етапи, синхронічний зріз ефективно аналізувати з залученням досвіду «звичайних пишучих».

З розвитком поетики художньої модальності самосвідомість літератури набуває все більш різноманітних форм художнього втілення. Так, Р. Барт, підкреслюючи посилення літературності від XIX до XX-го століть, виділяє

кілька типів авторефлексії і розташовує їх градуїовано. При цьому враховується і позитивна, і негативна (заперечна, експериментально руйнівна) модальності процесу як рівнозначних для його втілення. Матеріалом наукового конструкту слугує французька література від Флобера до творців радикального «нового роману». За точку відліку приймають загальний для розуміння самосвідомості літератури стан: у процесі авторефлексії увага з об'єкта переноситься на суб'єкт, що пізнає: таким чином, розводяться поняття «література – об'єкт» і рефлексуюча «металітература». Далі кожна з форм саморефлексії у статті з показовою назвою «Література і метамова» трактується як фаза і одночасно узагальнюючий знак. Відправним орієнтиром дослідник пропонує вважати «професійну самосвідомість літературного майстрового, що виливається в хворобливу ретельність, болісне прагнення недосяжної досконалості» [10, с.131]. Знаком-символом цієї форми і етапу розвитку саморефлексії літератури обирається Густав Флобер. Наступна складніша форма породжується зміною інтенції, прагненням «злити воедино літературу і думку про літературу в одну субстанцію» (цей намір у Р. Барта втілює С. Малларме). Третій етап знаменує оформлення бажання усунути «тавтологічність літератури», коли сама література «твориться» із заяв щодо її подальшого розгляду, відкладання на завтра» (цю стратегію за Р. Бартом втілює М. Пруст). Четверту фазу розкриває звернення до «полісемантичності слова-об'єкта», вона найповніше реалізується в пошуках сюрреалістів. Нарешті як форма авторефлексії літератури розглядається моделювання «сміслового вакууму» (уособленням тенденції стає творчість А. Роб-Грійє). Загальний висновок ученого полягає в констатації зростання інтенсивності авторефлексії в процесі розвитку літератури, фіксації різноманітності її втілень, а також в характеристиці саме ХХ ст. як «століття роздумів про те, що таке література» [10, с. 132], тобто про першорядність самопізнання, пошуків ідентичності в мистецтві слова цього періоду.

Дослідники зрештою визнали той факт, що в межах поетики художньої модальності і в контексті зміни більш індивідуальних художніх парадигм

існують певні конкретні поетики (стилі, напрямки), які ґрунтуються на рефлексії і авторефлексії як першорядних системоутворюючих принципах. До таких відносять романтизм, модернізм, а в контексті переломних періодів – Срібний вік російської літератури і постмодернізм. У більш конкретних координатах найбільш рефлексивною постає творчість письменників еміграції (причому в різних «хвилях» і у різних поколіннях самовизначення набуває своїх специфічних форм), а також художня самоідентифікація письменників, що відокремлюють себе від «мейнстріму» (в найширшому діапазоні – від метапрози О. Мандельштама, К. Вагінова, Є. Замятіна, Ю. Олеші до андеграунду 1970-1980-х рр.).

Дослідження названих періодів дозволило оформитися цілісному напрямку аналітичних студій літературної самосвідомості та сприяло створенню єдиної термінологічної системи, визнанню базових підходів до вивчення художнього матеріалу. Особливий вплив на формування методів і термінологічної бази досліджень літературної саморефлексії справили російські формалісти, тартусько-московська семіотична школа, а також постструктуралісти, що успадкували їх досвід. У розвідках цих наукових напрямів і шкіл проблемі самосвідомості літератури приділялася значна увага. Так, у формалізмі специфічними ракурсами розгляду феномену стали: пародія як форма самосвідомості і відштовхування від досвіду минулого, оскільки вона спрямована на перегляд художніх зразків (про роль «своєрідної саморефлексії різних мов літератури» услід за Ю. Тиняновим говорять і сучасні дослідники [87, с. 159]), а також подолання автоматизму за допомогою одивнення. Саморефлексію літератури формалісти розглядають як явище, що незмінно супроводжує літературну динаміку, зміну та оновлення «літературних рядів», тобто вписують феномен в загальні процеси історичної поетики. Так, В. Шкловський в есе «Розанов» і Ю. Тинянов у статті «Достоевський і Гоголь (до теорії пародії)» представляють зміну літературних поколінь як пародійне віддалення від молодих рутинізованих принципів письма «батьків». Пародія і автопародія, гра розцінюються як потужні механізми самовизначення і

маніфестації письменниками власного новаторства. Саме ці риси виокремлюються Ю. Тиняновим не тільки у спадщині класиків, а й у творчості сучасників, що знаменує принципове зрушення в розвитку літератури (статті «Серапіонові брати» (1922), «Літературне сьогодні» (1924)). В. Шкловський вбачає в прозі І. Еренбурга «пародію на роман», а в пошуках В. Каверіна та В. Бабеля принципову установку на розхитування правил («Бабель» (1924), «Сучасники і синхроністи» (1924)).

Паралельно не залишаються поза увагою й проміжні жанри – мемуари, листи, щоденники, есе. Учені-формалісти активно їх використовують у власній творчій рефлексії. Так, наприклад, у синтетичній формі есе та стилізації написаний «Розанов» В. Шкловського, а «Сентиментальное путешествие» (1923) є авторським жанровим експериментом. Крізь його призму переглядається авторитетний зразок Л. Стерна в поєднанні з автобіографією та есе. Типовою метапрозою (в термінології сучасних дослідників) є і написані в межах автобіографії і роман «Зоо, или Письма не о любви» (1923) і «Третья фабрика» (1926) В. Шкловського. Вони з'єднують сповідальні установки з самоіронією, художнє та аналітичне начала реалізують установку метапрози: створити твір про те, як пишеться твір, як відшукується художня ідентичність автора.

Теоретичні дослідження в сфері авторефлексії літератури, механізмів оновлення мистецтва слова, діалогу і розриву з традицією поєднувалися у формалістів з художньою практикою, що відображала новаторське самовизначення.

Відкриття формалістів багато в чому були враховані науковцями тартусько-московської школи, що зосередили свою увагу на структурних і семіотичних моментах вираження творчої самосвідомості. Домінантним аспектом розгляду став «текст у тексті». Цій проблемі присвячено спеціальна збірка «Праці зі знакових систем» (Вип. 567, Тарту, 1981). Конкретний прийом взаємодії семантичних художніх систем розглядається в контексті рефлексії

письменниками зміни мистецьких парадигм, тобто виводиться на високий рівень наукової оптики.

Ю. Лотман вбачає в принципі «текст у тексті» потужний механізм семантичних трансформацій, переосмислень, проблематизації смислів: «Уведення зовнішнього тексту в іманентний світ цього тексту відіграє величезну роль. З одного боку, у структурному, смисловому полі зовнішній текст трансформується, утворюючи нове повідомлення <...>. Однак трансформується не тільки він, змінюється вся семіотична ситуація всередині текстового світу, в який він вводиться <...>. У цих умовах його складові субтексти можуть почати виступати взаємовідносно як чужі і, трансформуючись за чужими для них законами, утворювати нові сполучення. Текст, виведений зі стану рівноваги, виявляється здатним до саморозвитку» [105, с. 10]. Окремі прийоми поєднання текстів мають яскраво виражену рефлексивну спрямованість, формують метадискурс, переводять увагу з загальної семантики на способи її передачі та інтерпретацію знаків. Так, Ю. Лотман зазначає: «Істотним і досить традиційним засобом риторичного поєднання різним шляхом закодованих текстів є композиційна рамка <...> варто ввести рамку в текст, як центр уваги аудиторії перемикається з повідомлення на код» [105, с. 18]. Саме цей прийом є найпоширенішим у сучасних «романах про роман», творах про творчість.

Суттєвим є те, що «текст у тексті», розрахований одночасно і на авторефлексію, і на гру з читачем, актуалізує загальну театральність, іронію, пародійність, тобто фактично має яскраво виражений діалогічний характер, що реалізується в найрізноманітніших формах. «Текст у тексті» постає як специфічна риторична побудова, при якому відмінність в закодованості різних частин тексту виступає виявленим фактом авторської конструкції і читацького сприйняття тексту. Перехід з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі становить основу генерування сенсу. Такий конструкт, перш за все, загострює моменти гри в тексті: з позиції іншого способу кодування текст набуває рис підвищеної

умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований сенс» [105, с. 13].

Цілком закономірно, що особливо сприятливим матеріалом для дослідження форм і стратегій самосвідомості в структурно-семіотичному аспекті стала творчість письменників зламної епохи Срібного віку російської літератури і особливо символістів і постсимволістів. Дослідники називають такі чинники, що зумовили поглиблену саморефлексію символізму: відчуття глибини змін, характерне для світосприйняття «кінця епохи»; інтенції до «оновлення мистецтва слова» [82, с. 693], зануреність у глибини гуманітарних знань, «культурна спадщина століть», причому з особливим пієтетом до філософського, світотлумачного, рефлексивного аспектів культурного досвіду. Саме з цим пов'язано зміцнення метатекстуальних структур, розширення інтертекстуального поля, визнання письменників знаковими постатями – носіями загальнокультурної семантики. У цьому зв'язку В. Корецька зазначає: «Найбільш шанованими богами символістського пантеону не випадково стали Ф. Достоєвський, Ф. Тютчев, Вл. Соловйов, Р. Вагнер, Х. Ібсен, Ф. Ніцше, що уособлювали тип художника-мислителя. Їх сукупний вплив зумовив суттєві риси світобачення, естетики, художніх принципів символістів, а також стимулював формування у них міфологічного роду творчості» [82, с. 692].

Перебування саме культури (що переглядається, міфологізується) в центрі творчого світосприйняття породило принципову метатекстуальність творів символістів. Саме цю особливість ретельно розглядали вчені тартусько-московської школи, паралельно розробляючи методику та термінологію опису подібних явищ. Так, наприклад, одна з провідних дослідниць символізму З. Мінц у праці «Індивідуальний творчий шлях і типологія культурних кодів» підкреслює метатекстову природу творів символістів, породжену їх орієнтацією на «іншу дійсність», на відбиті в культурі моделі інтерпретації. Така установка породжує в оригінальних творах створення «моделі моделей», новий рівень моделювання, коли між твором і реальністю знаходиться метатекстова конструкція, що розуміється в широкому значенні – як концепція, варіація

міфів, обігрування і рецепція авторитетних зразків спадщини. Подібні конструкти позначені дослідницею як «метатекстові» [123, с. 116-117]. Особливості, що сприяють формуванню метатекстової природи творів символістів [207], були успадковані акмеїстами у своєрідній інтерпретації. В авторефлексії письменників існує ланцюг творчих орієнтирів, які були осмислені літературознавцями і позначені як «семантична поетика» в методологічно важливій розвідці, що відбиває основні положення тартусько-московської школи. Це стаття Ю. Левіна, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова та Т. Цив'ян «Російська семантична поетика як потенційна культурна парадигма» [95]. Серед системотворчих принципів, що відображають авторефлексію літератури, особливо важливими є: орієнтація на широке поле культури, «надзвичайно розвинене почуття історизму, переживання історії в собі і себе в історії», що актуалізує особистісну самосвідомість і асоціює її з самосвідомістю епохи. Такі установки породжують метатекстуальність, коли «гетерогенні елементи тексту, різні тексти, різні жанри ... творчість і життя, всі вони і доля – все скріплюлося єдиним стрижнем сенсу, покликаного відновити співвідносність людини та історії» [95, с. 50-51].

Діалог із досягненнями культури, культурною спадщиною, подекуди оформлений саме в метатекстові структури і за зразком «метаметатексту», дослідники вважають найбільш характерним для акмеїзму втіленням творчої авторефлексії. Р. Тименчик у зв'язку з цим підкреслює, що діалог зі спадщиною викликаний «установкою тексту на самопізнання, пошуками мотивування його права на існування», реалізуючи «рефлексію над власними генеративними та типологічними параметрами <...> Текст у акмеїстів є одночасно розповіддю про події і розповіддю про розповідь у зіставленні з іншими текстами, тобто збалансоване співвідношення власне текстового та метатекстового і «цитатного» аспектів» [182, с. 65-66].

Дослідники справедливо підкреслюють, що чимало художніх установок «семантичної поетики» загалом успадкований від символізму, зокрема метатекстовий характер творів, виявилися перспективними, затребуваними

наступними поколіннями письменників. Так, М. Липовецький виявляє «глибокий слід» акмеїзму у творчості цілої плеяди поетів у 1960-1980-ті рр.: «На цьому ґрунті виросла поезія Йосипа Бродського <...> Найближчою до класичного акмеїзму знаходиться поезія Арсенія Тарковського, М. Петрових, Г. Оболдуєва. Крім того, певні аспекти естетики акмеїзму розроблялися в творчості таких поетів різних поколінь, як Д. Самойлов, С. Липкін, О. Кушнер, О. Чухонцев, І. Лисянська, Ю. Моріц, А. Найман, Д. Бобишев, Є. Рейн, Л. Лосєв («шістдесятники»), В. Кривулін, С. Стратановський, О. Седакова, Л. Міллер, Г. Русаков, Г. Умивакіна («затримане покоління» 1970-1980-х років) [96, с. 297]. Настільки послідовне звернення до принципів «семантичної поетики» викликано загальними для кількох поколінь письменників ХХ ст. переживаннями своєї епохи як перехідної, розумінням необхідності творчого індивідуального самовизначення і з'ясування нових функцій і параметрів мистецтва слова в контексті світоглядних, соціальних, культурних зламів.

Внеском у розвиток принципів тартусько-московської семіотичної школи щодо вивчення самосвідомості літератури стала стаття Д. Сегала «Література як охоронна грамота» (перше видання в журналі «Slavica Hierosolymitana», 1981, №5-6, с. 151-244; перевидання в оновленому варіанті в 2006 р. [168]). У розвідці з'ясовується конкретне вираження самосвідомості літератури, реалізоване як осмислення письменниками моделюючої функції мистецтва слова. Центральними поняттями стають «метапроза», «металітературність». Саме такий підхід до дослідження глобального явища літературної авторефлексії стає домінантним у роботах постструктуралістів і деконструктивістів в 1970-2000-ті рр. і застосовується до художнього матеріалу як модерністського (проза А. Ремізова, В. Розанова, К. Вагінова, Д. Хармса, С. Кржижановського, М. Булгакова та інших), так і постмодерністського (до «канону» постмодерністської літератури М. Липовецький зараховує А. Бітова, пізнього В. Катаєва, С. Соколова, В. Аксьонова («Поиски жанра») [99, с. 75], а М. Абашева – А. Наймана, С. Ганлевського та ін.).

На основі інтеграції наукового досвіду різних шкіл і аналітичних напрямів формується домінантний аспект вивчення самосвідомості («металітературність»), термінологічний апарат і методика дослідження феномену.

1.1.2 Термінологічний спектр опису феномена авторефлексії: літературність, металітература, рефлексивна література, авторепрезентація

Дослідження авторефлексії літератури набули особливо інтенсивного вияву в другій половині ХХ ст. Вчені справедливо зазначили важливість визначення цього феномена як ракурсу вивчення літературної мови: «...ідея самосвідомості літературної творчості – ключова для формування історичної поетики» [8, с. 4]. Розуміння важливої ролі рефлексії, розширення рамок явища, розвиток самої наукової думки, зміна аналітичних парадигм зробили необхідним пошук нових підходів, формування термінологічної бази дослідження цього феномену [228].

Було запропоновано кілька термінів, які описують єдине явище, але акцентують увагу на певних його складових або ж домінантних інтенціях. У терміносистему, що позначає саморефлексію мистецтва слова, входять: «літературність», «метадискурс», «металітература («метапроза», «метадрама», «металірика», «метароман»), «метаповідь», «рефлексивна література».

Термін «літературність» своїми коренями сягає праць Р. Якобсона, трактатів російських формалістів, у фокусі дослідження яких – значення художніх прийомів і усвідомлення письменниками цієї відмінної риси художнього твору від інших практик письма [241]. Літературність саморефлексії полягала, на їх думку, у свідомому перегляді письменниками художнього досягнення попередників, набору прийомів, сюжетів, мотивів, моделей героїв, тим самим не тільки традиціоналізувались або оновлювались конкретні прийоми, але й підкреслювалася специфіка мистецтва слова, постійне його підживлення власними ресурсами. Переосмислені прийоми звільнялися

від реальних положень і станів і починали взаємодіяти «за законами художнього зчеплення» [241, с. 132].

Сучасні дослідники цей термін використовують, оновлюють і розвивають традиції, які стоять за ним. Так, наприклад, український літературознавець О. Чирков, аналізуючи жанрово-родовий синтез, свідомо реалізований письменниками рубежу XIX–XX ст., заявляє про «літературизацію» епічної та ліричної драми [199]. Л. Синявська, аналогічно, як «олітературення» (термін береться в лапки) характеризує авторефлексію Лесі Українки, яка розмірковувала про можливості драми і реалізувала свої ідеї в художній практиці. Дослідниця робить висновок про масштабність названого явища в літературі для сцени 1920-х рр.: «процес «олітературення» в українській драматургії 10-20-х рр. XX ст. відбувається через діалог з традицією як світової, так і національної драматургії на рівні адаптації, трансформації тем, проблематики, типів висловлювання, авторської інтенції та форми виявлення авторської присутності в текстах» [172, с. 335].

Тенденцією наукових розвідок 2000-х років стає істотне розширення смислових меж термінів, оскільки враховується досвід досліджень широкого масиву найрізноманітніших текстів XX ст.. Так, М. Хатямова, вивчаючи саморефлексію російської прози першої третини XX ст., дає своє визначення «літературності», спираючись на уявлення Д. Сегала про металітературу як вторинно модельовану систему, тобто фактично синтезується комплекс уявлень про цей феномен: «<...> під «літературністю» ми розуміємо «надлітературність», «надлишкову» літературність не тільки тексту (метатекст як «текст про текст» і різні види інтертексту – цитати, алюзії, ремінісценції), але й художньої реальності, що виникає за ним, різні рівні якої в поезиці твору, в тому числі й в оповіданні і сюжеті, навмисно виявляють свою моделюючу природу і відповідно літературоцентричність, «створеність» «сигніфікативного буття» (Р. Шпет) художньої реальності. Поетика літературності відображає пошук автором свого коду, мови опису; створення цієї мови з арсеналу наявних

у культурі засобів: міфологічних і літературних образів, «готових» сюжетів і типів оповіді» [193, с. 17].

Дослідники-структуралісти і деконструктивісти ставлять в центр своїх міркувань про «метатексти» саме наявність загального коду. Ж.-Ф. Ліотар розуміє «метадискурс» як визнаного коду інтерпретації світу («Постмодерністська доля», 1979). Цей код, безумовно, бере участь в «моделюванні моделювання» (так Д. Сегал визначав твори, присвячені творчому процесу, і підкреслював зростання їх кількості саме в періоди зміни естетичних систем, перегляду кодів і «канонів»).

Термін «metafiction», що перекладається зі звуженням значення як «метапроза», був введений в 1970-му році американським письменником і критиком У. Гассом. Ю. Борев вбачає витоки терміна в концепції Л. Вітгенштейна і підкреслює його «опрацьованість» у працях англійських філологів Л. Хатчена, М. Фаулера, Г. Морсона, Л. Шепперда, де він отримав досить широкий спектр значень. Серед них: «...форма самосвідомості літератури, жанр, що оповідає про створення твору мистецтва; оповідання, предметом якого є не стільки історична реальність, скільки думка про неї, внутрішній світ людини; продуктивний сучасний жанр літератури; літературне втілення інтересу людини до самопізнання, до суб'єктних, внутрішніх форм життя, до власної ментальності, до творчої природи як предмета рефлексії; не стільки зображення природи або ставлення людини до природи, скільки невпевненість у самій можливості їх пізнання <...>» [26, с. 239-240].

Структуралістські та деконструктивістські студії дозволили виокремити типологічні риси, які об'єднують твори, написані в різні періоди розвитку літератури (так, наприклад, Ф. Ісрапова відмічає актуалізацію саморефлексії, а отже, і функціонування «металірики» в мистецтві слова античності, бароко, німецького класицизму, романтизму, постромантизму, модернізму, постмодернізму [76, с. 119]). М. Липовецький, проінтегрувавши концепції метапрози, засновані на матеріалі російської, західноєвропейської та американської літератур, назвав параметри явища. Знаково, що вони

охоплюють різні рівні творів: тематичний, образ автора, розповідний, рівень доміантних прийомів і специфіку хронотопу, тобто де-факто описується художня система у взаємозв'язку її складових. Зауважимо, що задані вченим орієнтири визначення і вивчення метапрози використовуються більшістю дослідників (М. Абашевою, М. Хатямовою, іншими): «Загалом, узагальнюючи різні підходи до поетики метапрози, можна намітити такі її сталі ознаки:

- тематизація процесу творчості через мотиви письменництва, розбудови життя, літературного процесу тощо;

- високий ступінь репрезентативності «позареального» автора-творця, що віднаходить свого текстового двійника в образі персонажа-письменника та часто виступає як автор саме того твору, який ми зараз читаємо;

- дзеркальність оповідання, що дозволяє постійно співвідносити героя-письменника і автора-творця, «текст у тексті» і «рамковий текст». Окрім того, ці взаємні співвідношення досить часто супроводжуються прямими або непрямыми коментарями, що трактують взаємопроникнення текстової та позатекстової реальностей;

- «оголення прийому», що переносить акцент з цілісного образу світу, створюваного текстом, на сам процес конструювання і реконструювання цього ще не завершеного образу. Як наслідок – можливість розгляду специфічної активізації читача-співучасника творчої гри (звідси – виняткова роль пародій, самопародій, різних загадок, ребусів, анаграм тощо);

- просторово-тимчасова свобода, яка виникає в результаті ослаблення міметичних мотивувань, в свою чергу пов'язана з посиленням «творчого хронотопу» (М. Бахтін), який набуває рівноправного статусу відносно «реальних» хронотопів, що його оточують» [98, с. 46-47].

Відповідно металітература здобуває специфічних рис конкретного роду, що доповнюють загальні типологічні ознаки явища.

Нарешті в пошуках адекватного терміну вченими акцентувалася увага на авторській інтенції, що стало підставою для виникнення дефініцій «нарцисистський роман», «нарцисистська література». Саме так М. Медарич

[113] маркує твори В. Набокова і загальну модерністську тенденцію посиленням авторефлексії. Такий підхід і термін приймає і М. Липовецький. Показовою є і збірка метаесе А. Гольдштейна «Розставання з Нарцисом», присвячена переосмисленню «еону російської літератури ХХ ст.», «захопленій нарцисизмом, абсолютно самодостатній літературній цивілізації» [49, с. 7-8].

Виявляючи цю ж домінуючу інтенцію, Д. Бак пропонує термін «рефлексивного твору» і закликає трактувати явище ширше, виходячи за межі формальних ознак, окреслених структуралістами і деконструктивістами. Вписуючи явище до найширшого спектру зміни естетичних епох, проблематики історичної поетики, вчений характеризує його як «особливий тип авторства, що виникає в разі безпосереднього входження літературних завдань в життєву проблемність» [Бак 1992 : 14]. Варіанти такого рефлексивного типу авторства змінюються і оновлюються з кожною новою пертурбацією у розвитку мистецтва слова, набуваючи специфічних форм романтизму, модернізму, різних модифікацій роману, відображають принципові естетичні зрушення художньої парадигми. У цьому ж аспекті інтерпретується прискорена динаміка саморефлексії кінця ХХ ст., коли протягом десятиліть змінюється цілий ланцюг кодів опису «метадискурсів» (за Ж.-Ф. Ліотаром), а погляд літератури на себе фіксує точки естетичних зламів. Так, М. Епштейн окреслює для кожного з поетичних поколінь свій набір знаків самоідентифікації, символів авторефлексії. Для генерації 50-60-х – це «щирість», «відкритість», «сповідальність», «сміливість», «розкутість»: «за цим стояло відкриття особистості як повноправного суб'єкта і героя творчості, як найцікавішої і невичерпної в самовираженні реальності («Я в самому разному сам собою увиден» – Є. Євтушенко)» [237, с. 128]. Згодом, на думку вченого, така крайність авторепрезентації була подолана і «виник новий ряд ключових слів: «пам'ять», «рід», «природа», «теплота», «спорідненість», «укоріненість». <...> Якщо б такий ряд довелося б витворити для нового поетичного покоління, а воно, я думаю, уже дозріло для основоположної критичної думки, туди можна було б включити наступні слова: «культура», «знак», «значення», «текст», «міф»,

«звичай», «опосередкування», «рефлексія», «багатозначність» [237, с. 128]. У цьому випадку термін «авторепрезентація» охоплює ширшу сферу – літературної самосвідомості поколінь. Демонструється прискорена динаміка цього процесу, що відображає загальні закономірності швидкої зміни пріоритетів у мистецтві ХХ ст. Вимальовується код авторепрезентації (в якому вбачаються традиції тартусько-московської семіотичної школи), а власне явище виступає в якості критерія оцінки принципів ідеологічних та естетичних змін.

Загальними тенденціями можна вважати синтезування в працях дослідників досвіду вивчення самосвідомості літератури, характерного для різних шкіл та наукових напрямів, прагнення до виходу за рамки аналізу приватних прийомів і форм до широких узагальнень, розгляд самосвідомості літератури як найважливішого критерію оцінки загальнокультурних змін, трансформації й оновлення художніх систем.

1.1.3 Наукова динаміка історико-літературного вивчення письменницької самосвідомості

Вивчення самосвідомості російської літератури ХХ ст. провадиться протягом усього століття, переживаючи підйоми в критиці та есеїстиці (творчість письменників Срібного віку, еміграції, твори художників різних поколінь). Поетапно формуються її наукові вектори, термінологія та методика в розвідках формалістів, дослідженнях тартусько-московської школи, роботах постструктуралістів. 2000-ті рр. взагалі стрімко рухаються в теоретичних осмисленнях процесу письменницької самосвідомості до тенденцій узагальнення.

Увесь літературний досвід ХХ ст. у цьому аспекті поки не проінтегровано, що, безумовно, надає актуальності майбутнім науковим пошукам. Переважно увага вчених зосереджувалась на кризових рубежах століття: на перших десятиліттях (монографії М. Липовецького, М. Хатямовой, дисертації О. Осовського, М. Белкіна), а також на 1990-2000-х (монографії

М. Абашевої, дисертації О. Воробйової, О. Мірошниченко). Середина століття описана почасти в дослідженнях самосвідомості старшого і молодого поколінь еміграції (докторські дисертації Н. Блиц і Ю. Матвєєвої), метапрози В. Набокова (монографія М. Липовецького), риторичної рефлексії соцреалістів періоду «пізнього сталінізму» (праці Є. Добренка, М. Голубкова), авторепрезентації андеграунду радянської доби, спільних для кількох поколінь окремих орієнтирів (монографія С. Руссової).

Об'єднуючою тезою всіх розвідок є, на наш погляд, визнання того факту, що авторефлексія літератури може бути ефективним ракурсом розгляду та оцінки трансформацій художніх систем поряд з традиційними жанровим і стильовим підходами, а подекуди й перевершувати їх можливості. Дослідження спираються на вивчення авторських авторефлексивних поетик видатних письменників. При цьому зіставлення індивідуальних особливостей і форм самосвідомості дає підстави вченим для загальних висновків щодо специфіки, основних ідейних і художніх інтенцій досліджуваних періодів. Аналіз наукової інтерпретації рубежів ХХ ст. в названому аспекті висвічує як типологічні подібності, так і суттєві відмінності самосвідомості літератури [228].

Основні параметри вивчення метапрози (як найпомітнішої відкритої форми авторефлексії) першої половини ХХ ст., закладені в теоретичних працях Д. Сегала, М. Липовецького, визначили подальший науковий пошук. Концептуальною позицією вчених є наступна домінанта: саме 1910-1950-ті рр. проголошуються часом формування специфічної метапоетики, що перейняла досвід модернізму. Вимальовується і чимала когорта письменників, її творців, що згодом фігуруватимуть в пізніших дослідженнях інших учених. Це В. Розанов («Опавшие листья»), О. Мандельштам («Египетская марка»), К. Вагінов («Труды и дни Свистонова»), М. Кузмін («Форель разбивает лёд»), М. Булгаков («Мастер и Маргарита», «Театральний роман»), Б. Пастернак («Доктор Живаго»), Анна Ахматова («Поэма без героя»). Аспекти дослідження добираються різні. Якщо Д. Сегала цікавить сама дія механізму «модельювання модельювання» та виявлення стратегій його оформлення, то М. Липовецький,

уводячи до окресленого кола прозу Д. Хармса, зацікавлений, на наш погляд, по-перше, в дослідженні модерністського типу свідомості, по-друге, його модифікацій, які призводять до формування постмодерністських рис; урешті-решт – в інтерпретації специфіки індивідуальної самосвідомості творців, які переживають тоталітарний тиск, «травму». Саме рефлексія потрясіння, «травми», на думку вченого, народила металітературу. Проголошується дискусійна теза про те, що до революції з металітературною естетикою експериментував лише В. Розанов (омінається естетичний досвід символістів), а після «травми» 1917 року сформувався цілий потік такої літератури. Саме інтерпретація історичного потрясіння з переглядом ролі, функцій літератури, специфіки фігури творця народжує в розумінні науковця «нову художню архітектуру», «нову мову» і новий тип культурної свідомості, не стільки пост-, скільки «внутрішньотравматичної» [99, с. 80].

Як вказує М. Липовецький, у прозі кожного з письменників відбилися індивідуальні концепції літератури, творчості, письма, стимульовані переживанням не тільки історичних потрясінь, але й філософською і загальнокультурною кризою парадигми модерну. Д. Хармс, К. Вагінов і О. Мандельштам запропонували три різні художні моделі метапрозової інтерпретації культурного злому, при тому, що знаковий код багато в чому збігається (це образні оформлення категорій хаосу, порожнечі, письма, творчості, симулякру, традиційних модерністських опозицій; спільною є й модерністська інтенція до міфологізації, особливо до створення міфу про творчу особистість). Модель О. Мандельштама є близькою широкому спектру варіантів авторефлексії літератури: традиціям Срібного віку, програмним заявам «оберіутівців» і сюрреалістів. Вона з'єднує в собі протилежні начала: з одного боку, віру в деміургічні сили мистецтва, з іншого – екзистенційний страх і концепт «жаху історії», проте домінантою стає міфологічна структура відродження, яка й центрує концепцію творчості в «Египетской марке». Модель О. Мандельштама актуалізує гармонізуючі сили мистецтва, яке змінилося під час нових обставин і детерміноване умовами «травми» 1917 р.: «За О.

Мандельштамом, творчість може увібрати в себе травму, а гранично й смерть, тільки якщо вона зуміє піднятися до крайніх екзистенційних витоків авторської особистості («від третьої особи перейти до першої»), розкрившись для несвідомого і безглузлого («другорядні і мимовільні витвори вашої фантазії не пропадуть у світі»)» [99, с. 497].

Дослідник показує, що в літературі 1930-х рр. формуються й інші моделі авторефлексивної інтерпретації, до того ж різко контрастні Мандельштамовій. М. Липовецький демонструє художню опозицію, що свідчить про системний характер явища авторефлексії літератури. Антитезою цього за суттю є творча концепція К. Вагінова. Вона базується на перегляді та розмиванні художніх установок модернізму, що визначає наперед постмодерністський релятивізм, зберігаючи однак трагічну модальність трактувань. У метапоетиці письменника сумніву піддаються найважливіші категорії: автор, особистість, справжня творчість: «Виникає своєрідна пародія на «створену модернізмом концепцію письменника як творчої особистості, що живе за законами мистецтва <...>» [99, с. 117]. Використовуються «автополемічні римейки» [99, с. 116] власних текстів з метою іронічного, а часом і глузливого випробування раніше авторитетних моделей самоідентифікації. Осміюється «книжкове буття», «книжкова свідомість» героїв, які будують своє життя за класичним літературним зразком, травестуючи їх, запитуючи щодо їх відповідності сучасності. На думку М. Липовецького, письменник особливо акцентує модерністське уявлення про владу слова. У тлумаченні цього феномена дослідник полемізує з Д. Сегалом, який вбачає в прозі К. Вагінова підтвердження ідеї містичного впливу слова на реальність. М. Липовецький вважає, що ця «позиція модерністської парадигми творчості травестується. Смисловими тезами металітературної концепції К. Вагінова, за М. Липовецьким, стають руйнування, смерть і підміна – «симулякри логосу»: «Це те, що залишається від культурного всесвіту після його трагічної загибелі <...> Вагінов, чи не перший в російській літературі, надає цьому мотиву значення універсального принципу сучасного (квазі)культурного буття: саме у нього симулякри «культурності» виступають

як замітники загиблої культури, і саме він вперше ставить питання про те, що відбувається з творчістю, коли культура замінюється симулякрами логосу» [99, с. 122-123].

Трагічнішим і безвихідним у порівнянні з романом О. Мандельштама «Египетская марка» стає пафос прози К. Вагінова. У ній повністю руйнується культивованій в мандельштамівському творі міф про відродження у творчості («творчість поглинає смерть») і подається контрастний міф про творчість як провідника до смерті, пекла.

Д. Хармс пропонує, на думку М. Липовецького, ще радикальнішу модель метапрози, розвиває і доводить до крайності трагічний пафос перегляду зруйнованих проєктів модерну, посилює ігровий, пародійний модус. Формується концепція, характеризуючи яку М. Липовецький використовує відоме визначення А. Герасимової вектора пошуків ОБЕРІУ: письменник створює своєрідну гносеологічну пародію, точніше – автопародію свідомості, що пізнає [45, с. 75]. Домінантні в метапрозі К. Вагінова концепти «симулятивного логосу», «смерті» змінюються у творах Д. Хармса трагічними знаками негативної трансценденції – «нічим», «порожнечою», «нулем». Моделюється своєрідна «формула письма», в якій модифікується деміургійний міф творчості, а саме писання «<...> стає <...> алегорією хаосу, смерті суб'єкта та історичної катастрофи – тим самим стираючи саме себе і підриваючи уявлення про значимий центр картини світу» [99, с. 154].

На основі аналізу трьох моделей авторефлексії, втілених у формі метароманів і в оповіданнях і п'єсах, які репрезентують алегорії письма, М. Липовецький робить власний, досить суперечливий висновок про вектор реалізації самосвідомості літератури. Науковець простежує, як метапроза, відштовхуючись у 1920-і від позитивного переосмислення міфу про творчість, його деміургійної і гармонізуючої сили, в 1930-ті рр. набуває «саморуйнівного характеру» [99, с. 142], підсилює характерний для авангарду пафос.

Зазначимо, що окреслений вченим вектор характеризує швидше стильову динаміку, шлях від міфології творця, характерної для символізму і

постсимволізму, до авангардного заперечення і предпостмодерністських принципів. І власне саме такий – стильовий – ракурс є в монографії основним. Але для того, щоб зробити висновки щодо концептуальних зрушень метапрози і загального вектора самосвідомості літератури, необхідно володіти розлогішим матеріалом. Дослідження інших знакових творів, створених у 1920-1940-ті рр. може привести до протилежних висновків. Наприклад, про перегляд та актуалізацію романтичної міфології творця у творах М. Булгакова [195], про реалізацію в прозі письменника діалогу з традицією «гармонійного» ХІХ сторіччя і «трагічного» ХХ [16], а не авангардних «розривів», про моделювання цілісної картини світу.

Це свідчить насамперед про складність проблеми і демонструє широкий діапазон творчих пошуків, динаміку авторефлексії літератури, виникнення орієнтирів самоідентифікації. У літературознавстві 2000-х представлена концепція, контрастна тій, що запропонував М. Липовецький, що дуже показово демонструє дискусійне напруження обговорюваної проблеми [228]. М. Хатямова у монографії «Форми літературної саморефлексії в російській прозі першої третини ХХ століття» прагне до розширення матеріалу дослідження та його аспектів. Так, свідомо в якості об'єкта обираються твори модерністів і реалістів, що дозволяє продемонструвати спільність тенденцій самопізнання понад стильовими установками. Тим самим демонструється глобальність явища та існування загальних принципів металітературної поетики. Фокус дослідження розширюється і завдяки зіставленню творчих пошуків літератури метрополії (Зам'ятін до від'їзду з Росії) і першої хвилі еміграції, а також враховується поколіннєвий принцип: авторефлексія «батьків» (М. Осоргін, Б. Зайцев) і молодшої «непоміченої генерації» (Н. Берберова і осмислений нею контекст творчості ровесників). Очевидне і прагнення дослідниці охопити різні форми літературності, виявити їх можливості і специфіку, момент зміни світоглядних та естетичних парадигм. Так, аналізуються невластне-художні, риторичні форми саморефлексії Є. Зам'ятіна, представлені в його публіцистиці, лекціях, критичних і літературознавчих

працях, що обґрунтовують естетичну доктрину письменника (творчість як «ремісничка» щоденна праця, «еретична» позиція як єдино можлива етична модель поведінки художника в будь-якому суспільстві, діалогічний характер мистецтва слова, синкретизм, свобода особистості [193, с. 30]) і демонструють зв'язок із багатьма актуальними концепціями й естетичними системами епохи: символізмом, акмеїзмом, пошуками формальної школи, теоріями М. Бахтіна, психоаналітичними студіями тощо. Проводяться паралелі між риторичною та художньою формами рефлексії. Крім того, діапазон матеріалу розширюється за рахунок залучення критичної рефлексії метатекстів сучасників. Не всі названі аспекти проблеми реалізовані в цій монографії: якщо вивченню самосвідомості Є. Замятіна приділено більше уваги порівняно з авторефлексією інших письменників, то поколіннєвий план феномена лише окреслений пунктиром. Однак саме прагнення до розширення матеріалу і стереоскопічності погляду на феномен є оригінальним й перспективним.

У результаті дослідження визначено інтенції і вектор динаміки самосвідомості, причому вони протилежні тим, про які говорив М. Липовецький. Окреслена провідна функція самосвідомості літератури в нестабільну епоху – збереження культури, збирання і оновлення її арсеналу, актуалізація міфу відродження: «Самосвідомість прози Замятіна, Зайцева, Осоргіна, Берберової має культурозберігаючу, «логоцентричну» спрямованість і несе в собі контравангардний заряд: літературоцентрична поетика оповідання і сюжету стає способом збирання, збереження втрачених національно-культурних цінностей і осмислення літературою перспектив свого розвитку» [193, с. 308]. Названі також загальні, надстильові особливості авторефлексії та їх спрямованість на зміну літератури в цілому. Літературоцентричність «сприяє естетизації зображуваної реальності, що долає класичний принцип «наслідування життя» [193, с. 305]. Самосвідомість літератури в період кризи філософських і естетичних парадигм направлена, на думку дослідниці, аж ніяк не на руйнування, деконструкцію або авангардну абсурдизацію, іронічне висміювання світоструктуруючих уявлень, а навпаки – на створення нових

«утопій». На наш погляд, мова йде про активну міфотворчість, що використовує позитивні екзистенціали, моделі ініціації, відродження: «Естетизація не тільки утверджувала реальність творчості як єдино справжню, що має самостійний статус, але й вимагала «нової утопії» – християнської (у Зайцева), «природокультурної» (у Осоргіна), власне творчої, «письменницької» (у Замятіна і Берберової)» [193, с. 305]. У цих «утопіях» література відіграє деміургічну, зберігаючу роль і асоціюється не з порожнечою і смертю (як у К. Вагінова і Д. Хармса в інтерпретації М. Липовецького), а з діалогічністю, безперервністю розвитку, вічністю, подоланням катастроф.

Продуктивними є спостереження дослідниці щодо знакового коду, стратегій і форм авторефлексії. Так, виділяється корпус актуальних знаків-символів письменницької самоідентифікації, які використовувалися в зазначений період. У знаковому кодуванні деякі символи-самовизначення відображають модерністську самосвідомість, тобто загальні особливості самоідентифікації в межах певної художньої системи. До таких належить знак «майстер», характерний для символізму, переосмислений акмеїзмом і такий, що отримав специфічне трактування у творчості Є. Замятіна. Особливий інтерес представляють знаки, що відображають авторський міф, індивідуальні інтерпретації і межі автопредставлення: «еретик» (втілює ідею внутрішньої свободи, опозиційності), «письменник-актор» (реалізує думку Є. Замятіна про театральність літератури в цілому і оповідної прози зокрема, а також інтерпретацію Н. Берберової типу «людини-артиста», представленого в романі «Зависть» Ю. Олеші). Вельми показовими є символічні характеристики побратимів по перу: «біла кров», «донкіхотство» – про Ф. Сологуба, «лицарство» – про О. Блока та Ф. Сологуба, «непроникна особистість» – про Б. Пильняка (останній знак конденсує уявлення про внутрішню твердість, стійкість творця). Демонструється зв'язок індивідуальної самосвідомості митця з осмисленням національної самобутності, зокрема в умовах еміграції. Цей аспект розкривається у виявленні і описі таких знаків самовизначення, як «комплекс росіянина» і «дивакуватість», одивнених масонським кодом в романі

М. Осоргіна «Вольный каменщик» (1935), тісно пов'язаних із традиційними міфологічними структурами і образами (наприклад, герой роману М. Осоргіна визначає себе як «морального змібборця») зі знаками національної культури (знак «Достоевський», «російський бунт» та інші).

Важливо те, що дослідниця не просто виділяє певний набір знаків, а підкреслює системний характер їхньої взаємодії, внутрішню динаміку феномену авторефлексії. На наш погляд, у концепції М. Хатямової траєкторія руху символів-орієнтирів самоідентифікації виявляється роздвоєною відповідно до поділу російської літератури на течії, і один з векторів демонструє розвиток по спіралі. За точку відліку береться символістський орієнтир «творець» (в інтерпретаціях «медіум-посередник», «пророк», «теург»). Пізніше в акмеїзмі ці знаки переосмислюються, заміщуються іншими, але зберігають зв'язок із джерелом діалогу: «Розколювання світу на земний й небесний у символізмі акмеїсти протиставили ідею цілісності світу. Належне для акмеїста – майстра, ремісника – повторювати акт божественного творіння. Різкий поворот від цих зразків настає в авангарді, художник прагне приєднання до енергетичного потоку, творити «інше» за власними законами, словом, агресивно впливаючи на світ» [193, с. 167]. Зазначимо, що слідом за багатьма вченими (В. Тюпою, Є. Добренком, Х. Гюнтером, Б. Гройсом, К. Кларк, В. Єсауловим та іншими) дослідниця вважає соцреалізм доведеною до межі авангардною тенденцією. Але при цьому зазначає, що істотний розвиток отримала і протилежна авангарду тенденція. Це сталося у творчості письменників-емігрантів, але реалізувалося і в пошуках художників метрополії. Ця тенденція актуалізує модерністські зразки. Зазначимо, що дослідження подальшого розвитку та модифікацій системи символів-орієнтирів самоідентифікації в сучасній літературі (уже з урахуванням особливостей російського постмодернізму, його ігрової поетики, авангардного характеру і демонстративного зв'язку з модернізмом) є одним з актуальних завдань, аспекти якого розглядатимуться і в нашому дослідженні.

Вагомим і перспективним є вивчення можливостей конкретних стратегій авторефлексії. У монографії М. Хатямової охарактеризований літературоцентричний потенціал не тільки «тексту в тексті», але й орнаментальної оповіді (що переносить увагу на сам факт розповідання, «подію розповідання», за М. Бахтіним, і відображає авторський перегляд традиційного художнього досвіду і пошук нового слова), ліричних оповідань героїв, різних форм персоніфікованого оповідання, особливо таких, де використовуються авторські маски або ж герої уособлюють переосмислені alter ego автора або ж втілюють окремі риси особистості автора, рефлексію їх національного характеру. Постала проблема авторефлексивного потенціалу стилізацій, пародій, «дописувань», але ці стратегії і форми потребують детальнішого розгляду. Зауважимо, що розквіт інтерпретаційної літератури в 1990-2000-ні рр. подає новий актуальний матеріал для їх характеристики, особливо в контексті перехідного мислення і взаємодії стилів.

Внеском до загальної картини російської літературної авторефлексії першої половини ХХ ст. стали цікаві дисертаційні дослідження О. Осовського «Художня своєрідність вітчизняної метапрози 1920-х – початку 1930-х років (Саранськ, 2012) і Ю. Матвєєвої «Самосвідомість покоління у творчості письменників-младоемігрантів (Єкатеринбург, 2009). У названих роботах розширюється список досліджуваних письменників та обґрунтування нових ракурсів вивчення феномену.

Так, особливо актуальним у праці О. Осовського є звернення до метапрози найяскравіших постатей, які поєднували літературну і наукову діяльність, тобто створювали зразки синтезу художньої та риторичної авторефлексії. Це насамперед В. Шкловський («Розанов», «Сентиментальное путешествие», «Зоо, или Письма не о любви», «Третья фабрика»), Б. Ейхенбаум («Моя хроника»). Різноманітні форми авторефлексії розглянуто на матеріалі прози І. Еренбурга, В. Каверіна, К. Вагінова, О. Форш. Твори цих авторів, на думку дослідника, стоять біля витоків російської метапрози. У загальній картині динаміки феномена, яку створює О. Осовський, цей період

витоків (20-30-ті рр.) одночасно трактується як принциповий зліт, після якого в літературі метрополії з політичних причин починається тривалий спад метапрози.

Дослідник відмовляється від стильового ракурсу розгляду метапрози, характерного для робіт М. Липовецького і частково М. Хатямової. Аспектами вивчення стають: трансформація образу героя (автобіографічного у всіх можливих модусах інтерпретації, близькості чи віддаленості від прототипу) та авторська рефлексія в різних її стратегіях. Акцент робиться саме на різноманітності стратегій у парадоксальному поєднанні їх складових. Як стратегія описується посилення автобіографізму і одночасно рефлексія, обігрування і одивнення цього феномену. Авторське «я», з одного боку, подається лірично, «розширює саморефлексивний потенціал тексту, а з іншого, відкриває широкі можливості використання пародійного і сатиричного начал, трансформації літературної традиції, літературної гри» [138, с. 6]. Зміцнення автобіографічної тенденції сполучається з одночасним переміщенням близького авторові героя на периферію художньої картини. Зауважимо, що подібне явище переміщення уваги з тексту в тексті на рамку, у сферу біографії і літературного побуту вважає істотним зрушенням в сучасній метапрозі М. Абашева. Тому можна припустити наявність певних ритмів у розвитку метапрози і збіг векторів пошуку в переломні часи. Така стратегія, на думку О. Осовського, відкриває нові можливості інтерпретації літератури в творах про митців і про самого себе: «У прозі В.О. Каверіна, О.Д. Форш, К.К. Вагінова автобіографічний герой-оповідач переміщується на периферію сюжету, що створює відчуття об'єктивності і достовірності описуваних подій, які посилюється за рахунок появи впізнаваних персонажів літературного життя Петрограда-Ленінграда, опису культурного і літературного середовищ в іронічному, сатиричному і пародійному планах. Дистанція, що виникає між автором, героями і описуваним сюжетом відкриває нові можливості для метапрозового опису реальності» [138, с. 6]. Усвідомленою стратегією стає й «оголення прийому» – демонстрація трансформації задуму. До стратегій

належать такі: жанровий синтез (особливо в автобіографії, «романах про роман», мемуарах, подорожах, есе, літературознавчих працях), гротескні поєднання ліричного і пародійного начал в автобіографічному аспекті творів; підвищена інтертекстуальність, зокрема використання алюзій на сучасну літературу і власну творчість; обігрування відомих літературних зразків; рух «я» від автобіографізму до белетризації і у зворотному напрямку; введення автора (його іронічного, одивненого образу) в шеренгу діючих осіб; формування одивненого літературного alter ego, що часто відтісняється на другий план персонажами, в яких впізнаються прототипи-письменники. Проведений О. Осовським аналіз показує усвідомлення письменниками фундаментальної важливості завдання самовизначення, яке відводить на другий план всі інші: автобіографічні, мемуарні, критичні, біографічні, подорожні інтерпретації (і відповідно форми) і підпорядковує їх собі. Демонструється схильність до експерименту в цій сфері. Письменники відкрито відчують різні можливості, прийоми втілення авторефлексії, звертаються до гри, іронії, самоіронії, сатири; моделюють різні маски, іпостасі автобіографічного героя. Демонструється пошук адекватного опису процесу зміни літературних і культурних кодів» [138, с. 18], формування нової самосвідомості літератури в період потрясінь. Можна припустити, що накопичений в 1920-1930-ті рр. художній досвід було актуалізовано в 1970-1980-ті після перерви, викликаной ідеологічним тиском на літературу, причому продовження знайшли позначені О. Осовським стратегії, що ми і спробуємо довести в цьому дослідженні [228]. Відкриття В. Шкловського, В. Каверіна, О. Форш, ігрова поетика в сфері авторефлексії знайшли продовження і були переосмислені в 1980-ті рр. у творах пізнього В. Катаєва, Вен. Єрофєєва, М. Арбатової, а в 2000 ті – в метапрозі С. Єсіна, В. Березіна та інших. Це відбувалося в контексті повернення до досвіду модернізму, формування постмодерністської парадигми, загального загострення проблем самосвідомості в умовах нових соціальних потрясінь, ідейних трансформацій.

Перша половина ХХ ст. в історико-літературних розвідках інтерпретується як період максимально динамічних змін у сфері авторефлексії літератури, зміни старих орієнтирів і виникнення нових. У цьому відношенні особливий інтерес представляють праці, в яких аналізується процес швидкого формування нових типів самосвідомості певних творчих, поколінських, субкультурних єдностей. Такий досвід висвітлює як неповторні особливості глобального процесу, так і його загальні закономірності. Саме цей аспект питання досліджується в згаданій вище праці Ю. Матвєєвої. Основними ракурсами обираються поколіннєвий і субкультурний із залученням контексту емігрантської самосвідомості як цілісного феномена. Запропоновані в розвідці стратегії дослідження представляються продуктивними. Зокрема, аналізується створений в авторській рефлексії письменників еміграції міф про «непомічене покоління» як центруючу генерацію модель ідентифікації. Паралельно вивчається «нове поетичне світовідчуття» у його ідейних складових і в контексті поетики, особливо в аспекті перегляду орієнтирів самосвідомості символістів (обговорення традиції) й інновацій. До об'єднуючих моментів, які сформували поколіннєву емігрантську самосвідомість «синів» належать: «містичне відчуття життя, романтичний уклад свідомості, спрямованість і перспектива екзистенціальної філософії» [111, с. 300]. Розвиток традиції і одночасну її трансформацію демонструє підвищення статусу мистецтва, яке стає буттєвим, екзистенційним. Це найтіснішим чином пов'язане з самовизначенням, у якому творчість поставала як виправдання життя, проте життя і творчість ототожнюється загальним стоїчним, героїчним пафосом приреченого опору: «Поза батьківщиною літературна діяльність розглядалася багатьма млядоемігрантами як єдина можливість власної екзистенціальної та соціальної реабілітації. Їх ставлення до власної літературної праці було особливим: в ньому «молоді» автори намагалися відтворити, втілити і навіть міфологізувати себе, свою власну біографію, свій душевний склад. Очевидний і прихований автобіографізм проступає майже у всіх млядоемігрантів» [111, с. 300]. До формування загального знакового коду, на думку авторки, входять

мотиви екзистенціального шляху (подібні особливості М. Хатямова зазначає у старшого покоління, зокрема у прозі Б. Зайцева), мотив смерті, символи «корабля», «поїзду».

Перспективним є ще один аспект – вивчення того, як у творчості групи письменників поєднуються різні культурно-національні начала, що також зумовлює особливості самоідентифікації. Досвід інтерпретації цього феномену творчості молодшої генерації може бути затребуваний при вивченні своєрідності літератури в період глобалізації, дослідженні специфіки «третьої хвилі». Інша, але також узагальнююча концепція літературної самосвідомості представлена в монографії С. Руссової «Автор і ліричний текст» [158]. Специфіка дослідження полягає в аналізі поезії всього ХХ ст. – як російської, так і української. На вельми різноманітний матеріал накладається семантична «сітка». Нею слугує система знаків-символів письменницького самовизначення: «автор-писар», «автор-секулярний пророк», «автор-ізгой», «автор-художник», «автор-ремісник», «автор-трикстер», «автор-приватна людина». Ці знаки-символи сформувалися в різні епохи. Вони вже були вичленовані й описані багатьма дослідниками, серед яких відомі літературознавці: Д. Бухгарт, А. Ханзен-Леве, В. Маркович, Б. Лотман, З. Мінц, Л. Кіхней та інші. Підкреслюючи не історико-літературні, а теоретичні завдання дослідження, С. Руссова відходить від вивчення динаміки і функціонування в діахронічній площині конкретних знаків. Основою концепції стає свідчення того, що в поезії ХХ ст. усі перераховані орієнтири існували і взаємодіяли. Актуалізація та поширення названих орієнтирів підтверджуються залученням творчості другорядних поетів. Зазначимо, що дискусії може викликати обмеження кола знаків (їх у динаміці літератури сформувалося більше, причому чимало з них в ХХ столітті переосмислені і заново відкриті), віднесення поетів лише до одного «типу» в той час як їх творчість більш різноманітна. На нашу думку, В. Маяковський позиціонував себе далеко не тільки як «автор-ремісник», а В. Набоков приміряв маску не лише «трикстера». Можна сперечатися щодо продуктивності та об'єктивності методу статистичного підрахунку, однак,

безумовно, цікавою є дослідницька інтерпретація кожного з «типів автора», виявлення шкали ціннісних і художніх, а також зовнішніх репрезентативних орієнтирів. Заслуговує на увагу запропонований механізм зміни орієнтирів через заперечення.

Щодо інтерпретації російської літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., то і тут можна багато з чим посперечатися з дослідницею, але багато в чому і погодитися [228]. По-перше, можна визнати дискусійним припущення того, що тип «автора-приватної людини» зустрічається у цей період рідко. Навпаки, сягаючи корінням прози В. Розанова, він актуалізувався і домінував в андеграунді, а в останні десятиліття ХХ ст. яскраво відбився в ліриці Й. Бродського, В. Наймана, Є. Рейна та інших, часом демонструючи парадоксальні поєднання нових орієнтирів. По-друге, висновок про те, що новий рубіж століть висунув дві домінанти – «автора-художника» і «автора-трикстера» заслуговує на особливу увагу і спонукає до залучення для порівняння матеріалу прози і драматургії.

Особливого значення набуває заключний висновок про сучасний стан системи авторського «типу», взаємовідносини орієнтирів у її рамках. На думку дослідниці, ««автор-трикстер» від «вибуху» традиції перейшов у стан усталеної традиції (постмодернізм). Така ситуація вказує на можливість радикального переходу від заперечення – до затвердження, від руйнування – до творення, появи нової літератури і нового автора, що враховує всі можливі форми впливу на читача» [158, с. 294]. Парадоксальним чином цей висновок резонує з ідеєю М. Хатямової, обґрунтованою на іншому матеріалі – перших трьох десятиліттях ХХ ст. – про відмову письменників від авангардного заперечення і повернення до модерністського позитивного міфологізування творчості. Близькість концепцій тим більше помітна, враховуючи авангардний характер саме російського постмодернізму, який визнається вченими (В. Скоропановою, М. Липовецьким, М. Куріциним та іншими). Зазначений механізм швидкого застарівання авангардних тенденцій у періоди естетичних і світоглядних зрушень ще вартий окремого дослідження з залученням великої кількості

матеріалу. Наймасштабніше опрацювання самосвідомості російської літератури другої половини ХХ ст. реалізовано у монографії М. Абашевої «Література в пошуках обличчя (російська проза кінця ХХ століття: становлення авторської ідентичності)» [1]. Проте із закономірністю висновків можна посперечатися, ураховуючи і швидку динаміку самої літератури, і мінливі уявлення про феномен самоідентифікації, і широту явища в цілому.

Концептуальною є думка про те, що пошук ідентичності в сучасній літературі є глобальним процесом, і в силу цього може розглядатися як ракурс вивчення цілого комплексу змін у мистецтві слова поряд з традиційними жанровим і стильовим підходами: «Криза ідентичності (і пошук виходу з неї) стала тим фактором, що активно впливає на літературу та її поетику <...> Сьогодні можна стверджувати, що не стільки стильовий (стиль теперішнього часу – гра стилями) або жанровий (жанри рішуче релятивізують свій зміст) розвиток, скільки саме завдання самоідентифікації художника виходить на перший план, ферментує і структурує сучасний літературний процес» [1, с. 8]. Ця думка підтверджується посиланням на художні шукання авторитетних письменників, перелік імен яких, зауважимо, не менший, ніж у авторефлексивній літературі рубежу ХІХ–ХХ століть, однак складається з прозаїків (В. Маканін, А. Бітов, В. Войнович, А. Найман, Ю. Буйда, С. Гандлевський, С. Сергєєв, Є. Попов, В. Попов, Вен. Єрофєєв, А. Меліхов, Н. Климонтович). М. Абашева обґрунтовує виникнення метадискурсу і дає зрозуміти, що в його рамках проза починає відігравати визначальну роль. Таке твердження, на наш погляд, потребує подальшого уточнення у дослідженні поезії (зокрема неоакмеїстів [96], прихильників необароко [70], Й. Бродського, пошуків концептуалістів та неоавангардистів [40; 176]). Вагомі результати дає аналіз метадрами [24], різних форм прояву саморефлексії у творчості молодого покоління драматургів [120], у конкретних формах пастишу, пародії, інтерпретаційної літератури в цілому [1; 58; 116; 122], особливо з урахуванням постмодерністського впливу і стратегій інтертекстуальності [203], тенденцій до міфотворчості і жанрових трансформацій [24]. Подібне узагальнення ще

належить зробити сучасній літературознавчій науці, і воно, на наш погляд, має суттєво розширити погляд на пріоритети виникнення метадискурсу, ніж прогнозоване в монографії М. Абашевої залучення до вивчення мережевої літератури.

Дослідження базується на розгляді традиційних форм, ядром якої є метапроза. Вона мислиться (за М. Абашевою) як «розповідь про письменника» та маркується синонімічними визначеннями «роман про письменника», «повість про письменника». Результатом дослідження цього феномену стає виявлення символічних значень, які виникають в переломну добу і закріплюють «нове розуміння постаті та ролі письменника» [1, с. 20]. З цих позицій розглядаються великі твори, що, як доводить дослідниця, можуть грати поворотну роль у процесі формування нового «обличчя» літератури. Це проза В. Маканіна (особливо центральний роман «Андеграунд, или Герой нашего времени»), «Неизбежность написанного» А. Бітова (в тому числі і в аспекті розвитку традицій створеного раніше знакового роману «Пушкинский Дом»), «Ермо» Ю. Буйди. Важливо, що ці дійсно надзвичайно репрезентативні твори входять у площину 1990-х. Контекст у монографії М. Абашевої формують, по-перше, твори, що відображають загальну тенденцію 1990-х – «пафос індивідуального існування» («Записи» В. Войновича, «Замок одиночества» А. Матвеева, «Подлинная история “Зеленых музыкантов”» Є. Попова), по-друге, тексти в певному сенсі експериментальні, представляють нові ідентичності та суб'єктивності. До таких відносимо жіночу суб'єктивність (за М. Абашевою, колишню суб'єктивність, що раніше перебувала в російській літературі на маргінесі, а тепер в умовах зміни центру і периферії – така, що заявила про себе яскраво і демонстративно). У цьому ж розумінні саме як ознаки зміни літературою особи трактуються тексти жінок-письменниць з сюжетами письменництва або читання: «Время ночь» Л. Петрушевської, «Читающая вода», «Прохождение тени» В. Полянської, «Глава четвертая, рассказанная Геннадием» М. Вишневецкої, а також авторефлексія у вигляді есе та літературних маніфестів.

Іншим вектором вивчення самосвідомості у монографії М. Абашевої обирається також традиційна форма моделювання саморефлексії – мемуарно-автобіографічні твори. При цьому дослідниця акцентує момент жанрового синтезу, переплетення у сучасних текстах рис автобіографії, спогадів, роману-есе, а також стилізацій під автодокументальну прозу. Подібний синтез демонструється на матеріалі прози А. Наймана, С. Гандлевського, Н. Горланової.

Нові цікаві деталі з'являються у дослідженні поколінневої ідентичності, формування і функціонування колективної міфології генерації «двірників і сторожів». Безумовно, цей напрямок дослідження є перспективним і з часом має бути доповненим вплетенням нових стратегій самоідентифікації молодих письменників «покоління 1990-х» і «двадцятирічних».

Третя група текстів є нетрадиційною для «препарування» літературної самосвідомості і обґрунтовує своєрідність бачення феномену. Вона інтегрує твори провінційних письменників. Проза і частково графоманська поезія розглянуті в таких аспектах: зв'язки міфу про митця з міфологією локальною (в цьому випадку з Пермським текстом, що містить міфологеми «мурашника», «Вавилона», другого «Царського села», «граду земного і Небесного», «Матері» / «мачухи», землі, освяченої святим Стефанієм Пермським; закритого міста, проклятого зачарованого місця), міфотворчості другорядних літераторів, а також аматорів, які мимоволі профанують загальноприйняті високі еталони самоідентифікації.

У своїй монографії М. Абашева розвиває найважливіші засади тартусько-московської семіотичної школи, чим визначає загальні вектори дослідження. Так, услід за Ю. Лотманом, ретельно опрацьовуються процес і механізми зміни центру і периферії семіосфери культури, а особливо – напружені відносини центру і периферії. Це відображається в увазі до маргінальних явищ, які в кризовий період виходять на перший план (у монографії це «жіноча проза»), і в дослідженні провінційної ідентичності літераторів Пермі (їх міфотворчості згідно з локальними текстами),

висвітлюються процеси адаптації, рутинізації параметрів столичної ідентичності. Власне цю ж якість «периферійності» віддзеркалює і творчість графоманів, якій в праці відводиться окреме місце. М. Абашева у своїх висновках про метапрозу також відштовхується від методики дослідження Ю. Лотманом «тексту в тексті», що дозволяє по-новаторськи узагальнити трансформації, що відбулися в семіосфері літератури саме в 1990-ті рр.

Монографія продовжує лінію вивчення метапрози як реалізації функції «моделювання моделювання» (Д. Сегал). Тобто увага до літературного моделювання в переломні періоди, коли змінюється семіотика культури в цілому, і власне відстежує семіотичні зміни, вловлені літературою. Саме притаманні 1990-м рокам пертурбації у сфері «моделювання моделювання» цікавлять М. Абашеву.

Як результат, перший висновок дослідниці стосується безпосередньо структури «тексту в тексті», яка, на її думку, у 1990-ті рр. зазнала певних модифікацій: «Ідеологічним центром роману про письменника стає не «текст у тексті», як раніше, а «рамка», що інформує про життя письменника-оповідача, інтерес все більше зміщується не до героя-письменника, а до героя-автора, тобто виходить за оповідну рамку <...>» [1, с. 56]. Дослідниця цілком слушно вважає, що культурна криза призвела до зміни концепції творця, тому намагається визначити параметри змін. М. Абашева демонструє, що в цій сфері відбувається перевертання центру і периферії. Принаймні деконструюються раніше авторитетні міфи про письменника; образ сакралізованого художника поступається моделі «приватної» людини (у якійсь мірі по-своєму периферійного існування). Апелюючи до творів уральського прозаїка А. Матвєєва і роману Є. Попова «Подлинная история “Зеленых музыкантов”», М. Абашева дещо суперечливо підсумовує цілком у руслі концепції загибелі літературоцентричності російської культури: «Стосовно ж не мистецтва тільки, але й національної самосвідомості взагалі, подібний погляд означає крах романтичного міфу про художника-генія і пізнішої його реінкарнації: образу-зразка письменника «мобілізованого і покликаного», але одночасно і

облагодіяного владою. Що буде далі, якою новою конфігурацією обернеться міф про письменника, чи закріпиться західна модель (яку зокрема підтримує і Матвєєв), або ж ми стоїмо на порозі створення нового національного міфу про письменника – поки невідомо <...> Певне ж лишень одне, безтурботному життю приватної людини в демократичній країні надається більша перевага, аніж високому письменницькому служінню. Таке декларативне, зумисне, полемічно загострене зниження ролі письменника вельми симптоматичне для сучасної літератури взагалі» [1, с. 54-55]. На наш погляд, подібні теоретичні висновки навряд чи справедливо робити на підставі дослідження кількох прозових текстів (до того ж характеристика «Подлинной истории “Зеленых музыкантов”» у подібному напрямку нам видається дещо суб’єктивною) [228].

Особливого сенсу набувають спостереження над кодом, що формує сучасну мову авторефлексії. Підкреслюється той факт, що герої «романів про письменника» і самі автори співвідносять себе з відомими літературними образами і реальними знаковими фігурами. Наприклад, Петрович в «Андеграунд, или Герой нашего времени» В. Маканіна асоціює себе з Печоріним і Раскольниковим, пермська письменниця Ніна Горланова – «з ахматовською поведінкою» [1, с. 211]. У цьому коді проявляються домінантні символи, наприклад, багатозначний і символічний «андеграунд».

Єдина модель самоідентифікації письменників 1990-х, на думку дослідниці, поки що не склалася, пошуки тривають у різних напрямках. Аналіз письменницьких мемуарів щодо літературного побуту, де письменник, як з’ясувалося, свідомо тематизує і несвідомо виявляє (чому сприяє відкрита авторська суб’єктивність, закладена в природі цього жанру) особливості власної самосвідомості, дозволили експлікувати і представити широкий спектр символічних конструктів авторської ідентичності, характерних для прози 1990-х років. Серед них – образ наступника традицій (зокрема Срібного віку, поета-дервіша в спогадах А. Наймана), «приватної людини, яка вибудовує свою творчу лінію поведінки в приватній сфері літературного побуту (у С. Гандлевського); спадкоємця великої російської літератури, що не цурається

творення власного літературного міфу («нові реалісти»); жінки-митця, що самовизначається в природних категоріях підлоги, рідного ландшафту, мови (у Горланової)» [1, с. 212-213]. До цього коду входять також «ролі і маски», що мають одивнені конотації: «божевільного творця» (А. Морозов, Л. Петрушевська), «проклятого поета» (А. Найман), «архаїста-новатора». Цей образний код тісно пов'язаний з набором художніх прийомів його оформлення, осмислення, інтерпретації. Домінантними в монографії названі: «поетика дзеркальності, авторських двійників, стилістика «чернетки» [1, с. 314]. Доволі привабливим є висновок про наявність у цьому коді домінанти, тобто фактично про можливе вибудовування системи. Провідним знаком проголошується «приватна людина», і це характерно як для столичної метапрози, так і для провінційної. Письменник, на думку М. Абашевої, в 1990-ті роки відштовхується від раніше визнаних орієнтирів і ролей (романтичного «поета-генія», «письменника-пророка», «вчителя життя», «проклятого поета», «поета-громадянина») саме на користь «приватної людини», при цьому різноманітність знаків, що спочатку належать до різних стильових систем (романтизму, модернізму) і субкультурних зрізів (пафос «приватного існування» андеграунду радянських часів), відображає процеси біфуркації в кризову епоху і характерну для перехідного мислення інверсію. Але, на наш погляд, наявність названої домінанти може викликати деякі сумніви. Протилежні орієнтири подані як в знакових романах 1990-х («Чапаев и Пустота», «Generation “П”» В. Пелевіна, «Бесконечный тупик» Д. Галковського, «Чернильный ангел» В. Попова, «Ермо» В. Буйди), так і у творах 2000-х років, і цей факт вимагає прояснення в аспекті авторефлексії літератури. «Зеленых музыкантов»

Насправді витоки метапрози 1990-х років з'ясовано у монографії М. Абашевої тільки частково. Фундаментальне явище підвищеної авторефлексії не може походити лишень від моделі «напівбезумця, графомана, дивака, який пише» [1, с. 23], що актуалізувалася в 1960-1980-ті роки у прозі В. Шукшина, Саші Соколова, В. П'єсуха, В. Єрофєєва. На наш погляд, авторефлексія найяскравіше проявилася в ліричній прозі, що перебувала на той час у стадії

свого розквіту, у мемуарно-автобіографічній літературі, в ігрових стратегіях постмодернізму – у пародіях, стилізаціях, пастишах (що може стати матеріалом наступного дослідження), в розквіті жанру публіцистики та есеїстики. Тобто, витоки феномену конче потребують певності, і це залишається актуальним науковим завданням. Дискусійним є й твердження про нерозвиненість у 1990-ті жанру літературної біографії. Ця позиція, на нашу думку, повинна бути підтверджена або спростована в процесі спеціального дослідження. Але в будь-якому випадку, в 2000-ні рр. ця форма авторефлексії літератури стає однією з провідних, що також вимагає окремого опису [228].

Таким чином, узагальнююче дослідження М. Абашевої подає концептуальну картину особливостей і векторів авторефлексії 1990-х рр., демонструє системність пошуків, обґрунтовує напрями досліджень, визначає проблеми та перспективи подальших розвідок, підштовхує до розширення матеріалу за рахунок ще не описаних форм (біографій, постмодерністських стилізацій, пародій, есеїстики) та відстеження динаміки феномену в 2000-ні рр.

Дослідження наукової рефлексії показує, що історико-літературне вивчення самосвідомості мистецтва слова кінця ХХ – початку ХХІ ст. реалізується у важливих аспектах. Перший: вивчення постмодерністської літературної самосвідомості, її особливостей і форм, найчастіше з урахуванням актуалізації модерністських моделей в російській «версії» стилю. За приклад можуть правити розділи монографії М. Липовецького «Російський літературний постмодернізм» (Єкатеринбург, 1997), присвячені прозі «нової хвилі», що висвітлюють письменницький пошук нової адекватної мови опису культурних змін; а також кандидатські дисертації О. Воробйової «Літературна рефлексія в російській постмодерністській прозі (А. Бітов, Саша Соколов, В. Пелевін)» (Барнаул, 2004), О. Мірошніченко «Поетика сучасної метапрози: на матеріалі романів Андрія Бітова» (Ростов-на-Дону, 2001). Якщо робота М. Липовецького має узагальнюючий методологічний характер, то зазначені дисертації деталізують науковий опис глобальної тенденції авторефлексії, демонструють різноманітність її форм і появу авторських специфічних підходів

до інтерпретації явища. Так, наприклад, О.Воробйова простежує інноваційне втілення авторефлексії. Показовим, як видається дослідниці, є «музейне мислення» Андрія Бітова. Воно з'єднує реконструкцію класичної і перерваної модерністської традиції з «деконструкцією концептів тоталітарної культури», а також демонструє прагнення до культурного діалогу та неможливість його реалізації. Саша Соколов, як висвітлено в дослідженні, реалізує рефлексію щодо мови, що веде до осмислення усталених зразків оповіді, давнього скоропису, фольклорного вірша, до використання дитячої віршованої «балаканини», звернення до стилю класичної витонченої поезії. У прозі В. Пелевіна пропонується інша модель авторефлексії, пов'язана з актуалізацією поетики абсурду. Суть її полягає у «відновленні» героєм себе через «набуття нової тілесності». Зауважимо, що зведення всього широкого спектру експериментів Пелевіна до «тілесної» моделі, на наш погляд, не є продуктивним і не може бути доведено на матеріалі тільки одного роману «Числа», оскільки в інших романах письменника домінують й інші зразки. Дисертація доводить, що відбулося істотне зрушення в інтерпретаційному та інтенціональному рівнях. У рамках концепції О. Воробйової вимальовується загальний вектор динаміки – не до авангардного руйнування, а до відновлення, повернення високого статусу творця, характерного для модернізму. Це збігається з характеристикою динаміки самосвідомості літератури в роботах М. Хатямової і С. Руссової: «Парадигматичні зрушення в літературоцентричній російській культурі спровокували рефлексивний пошук нових способів самоідентифікації словесності, отримали форму етапного руху від загальної «розгубленості» (А. Бітов) до прагнення в площину чистого стилю (Саша Соколов) і очікування «нового слова» (В. Пелевін) <...> Здається, що літературна рефлексія є засобом подібної інтеграції культурного досвіду минулого і перших постмодерністських підсумків» [38, с. 201].

До подібних висновків приходять і Оксана Мірошниченко. Дослідниця робить акцент на іронічній авторефлексії російського постмодернізму, ґрунтуючись на аналізі великого прозового доробку Андрія Бітова.

Акцентуються стратегії одивнення і «самоодивнення». На думку дослідниці, проглядає певний вектор пошуків письменника: місце авангардного заперечення займає утвердження спадкоємності по відношенню до класики, залучається модерністський досвід у поєднанні з одивненням власної постмодерністської чутливості. Ця тенденція посилює позиції таких форм авторефлексії літератури, як пародія та автопародія, що свідчить про визнання факту застарівання постмодерністської мови, її автоматизації і одночасно демонструє актуалізацію «романної самосвідомості», демонструє його зв'язок із «модерністською оповідною самосвідомістю» [128]. Тобто, на наш погляд, мова йде не стільки про складання стійкої моделі самоідентифікації (скажімо, того ж «письменника-трикстера», якщо звернутися до типології С. Руссової), скільки про повернення до переосмислених традицій і демонстрації відкритості цього процесу самовизначення, інтерпретації.

В умовах взаємодії різних стилів в 2000-і, своєрідного «стильового консенсусу нульових» (вираз Н. Іванової) особливого значення набуває вивчення авторецепції, прояви якої увібрали художні установки різних систем і переосмислили досвід постмодернізму. Комплекс досліджень, присвячених прозі і поезії двох рубежів ХХ ст. – «Російська література у ХХ ст.: імена, проблеми, культурний діалог. Вип. 6: Форми саморефлексії літератури ХХ століття: метатексти і метатекстові структури» (Томськ, 2004) дає уявлення про типологічну близькість форм і стратегій авторефлексії в кризові періоди. Окреслюється також коло домінантних тенденцій у сучасному мистецтві слова. До таких, насамперед, можна віднести демонстрацію можливостей мови метаопису, що репрезентує специфіку різних стилів або поєднання їх ознак. Зокрема, саме в такому аспекті описується сучасний неоавангард, що увібрав риси постмодернізму (Соколова О. «Поэтика метатекстов в неоавангардистском тексте. ("Девять книг" В. Сосноры»)), концептуалізм (Плеханова І. «Лирика стиха, «который никак не сделан». Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма»). Аналіз наукової рецепції самосвідомості сучасної літератури показує, що вчені вважають загальною

тенденцією посилення діалогізму: письменники переглядають художній досвід минулих епох, визначають себе через тяжіння чи відштовхування від певних систем або знакових фігур. Так, наприклад, за оцінкою Л.С. Прохоренко, Фрідріх Горенштейн у романі «Псалом» звертається до аналізу різних естетичних систем і типів художнього мислення (від античності до 1960-х), при цьому «<...> зразком естетичної системи, що відповідає універсальним законам світобудови, для Горенштейна виступає античність <...>» [151, с. 165]. У такому ж аспекті розглянуто і творчість Й. Бродського. Так, у статті І. Гаврилової знаходимо, що він вибудовує своє самовизначення у діалозі з багатьма митцями слова і зокрема з У.Х. Оденом [40]. В. Соснора засновує координати власного образу поета, спираючись на класику і створюючи пародії, стилізації, автопародії, коментарі: «Інтертекстуальність як форма метатексту в художній системі Соснори вводить проблематику діалогічного розуміння (близькою трактуванню М. Бахтіна). Текст Соснори <...> – поліфонічна система кодів і знаків, спрямована на діалог з «конгеніальними» творцями <...>. Бунт *avant-garde* проти повторення проявляється у формі деконструктивістської тавтології (фільм, ремікс, пародія), хоча для Соснори важливо не пародіювання Лермонтова, а «одивнення» класичного тексту» [176, с. 122-123]. Актуалізація інтертекстуальності і розширення форм діалогу загалом (від ліричних до ігрових, епатуючих і сатиричних), безумовно, може вважатися яскравою тенденцією сучасної авторефлексії. У цій же якості проявляє себе і підвищення статусу літератури (на противагу постмодерністській іронії та деконструкції), затвердження її метафізичної природи, екзистенціального потенціалу, що, у свою чергу, надає автометаопису буттєвого виправдання, метою авторефлексії стає – «онтологізувати власне уявлення про творчість, виправдати гру зі словом, простором і часом» [146, с. 114]. Додамо, що названа тенденція суперечить проголошеному останнім часом крахові традиційного літературоцентризму. По суті високий статус літератури повертається в переосмисленому вигляді [228].

Серед перспективних підходів, відображених у новітній науковій літературі, слід виокремити вивчення авторефлексії молодих поколінь, генерації «дев'яностих» і «нульових». Цей феномен лише починає вивчатися, але, як на дослідників, має яскраво виражену специфіку, тенденцію до відкритого позиціонування і формування власної міфології. Так, Г. Мережинська, спираючись на прозу, поезію і драматургію письменників «покоління 90-х» і «двадцятирічних», приходять до висновку щодо наскрізної авторефлексивності їх творчості. Вона доводить, що письменники «схильні розглядати себе як культурну цілісність, що перетворюються в авторефлексивні формули і символи, що кодують перехідну самосвідомість: «мутанти», «дети улиц снесенных», «поколение разлада, живущее в век беспредела», «поколение Вавилона» тощо, тобто йдеться про формування своєрідного знакового коду, мотивної системи, використання архетипних сюжетів («батьків і дітей», «повернення на згарище» та інше). Доречними видаються і виділені дослідницею інтенції до діалогу та оформлення творчої позиції, причому «креативної, а не нігілістської» [115, с. 275]. Загальне творче завдання, на думку вченої, найчіткіше сформульоване Дмитром Биковим в мистецькій рефлексії власних творів і прози В. Пелевіна – «пояснити сучасний хаос і обернути його силою мистецтва, тобто перетворити на «Абсолютну сяючу порожнечу». Дослідниця називає смислові домінанти самосвідомості молодого покоління. Серед них – інтерпретація перехідного стану культури та власної «проміжковості»: «<...> особливістю, яка <...> споріднює різні тексти, є осмислення перехідного стану культури та соціуму, зображення рубіжної свідомості, світосприймання особистості, сформованої ситуацією глобального обвалення світоглядних, ціннісних, ідеологічних орієнтирів, які перебувають у стані переоцінки нових, прагнуть до пошуку стійких основ буття» [115, с. 269]. Безумовно, дослідження у цьому напрямі – визначення специфіки самосвідомості молодого покоління має неабияку перспективу й повинне бути продовжено, причому в зіставленні з досвідом самовизначення інших генерацій.

Важливим аспектом вивчення сучасного мистецтва є визначення параметрів і орієнтирів новостворюваного міфу про літературу, що також свідчить і про актуалізацію модерністського досвіду. Так, у висновках, що узагальнюють аналіз прози і драматургії 2000-х (аналізуються твори В. Березіна, Д. Бикова, О. Богаєва, Д. Данилова, К. Драгунського, О. Зоберна та інших), Г. Мережинська викремлює кілька стратегій міфологізації, підкреслюючи зв'язок явища саме з перехідним мисленням і визначаючи можливі загальні закономірності концептування великих змін. На думку дослідниці, література свідчить про те, що загальнокультурна криза перейшла з руйнівної фази у творчу, і саме мистецтво слова фіксує і концептуально оформлює ці зрушення: «По-перше, мистецтво трактується як втілення вічності, контрастне соціальному хаосу і культурній деградації; як механізм гармонізації космосу, його порятунку і особистісного самостояння. По-друге, література проблематизується, зображується як складне сакральне явище, схильне до перетворень, суть і функції феномена переглядаються в умовах культурних потрясінь, міф про гармонійний космос перевертається, зокрема висвітлюється владний дискурс, втрата комунікації з душею читача, відокремлення літератури від реальності. По-третє, література в апофатичному сенсі демонізується» [120, с.123].

Наукова рецепція демонструє глобальний характер авторефлексії літератури, наявність у цьому процесі на межі ХХ – ХХІ ст. кількох фаз, тісний зв'язок з перехідним художнім мисленням. Останній аспект виявляється особливо продуктивним у аспекті вивчення механізмів перехідності, виникнення специфічного знакового коду авторефлексії, породженого кризовим контекстом [228].

1.2. Самосвідомість літератури в контексті перехідного художнього мислення

У дослідженнях динаміки письменницької самосвідомості існує кілька підходів, які різняться кутом розгляду проблеми. Найширшим є вивчення

самовизначення письменника в стабільні і перехідні часи. Вужчим – взаємозв’язок письменницької ідентичності з вимогами і орієнтирами стильових систем, формуванням естетичних ідеалів, який конкретизує інтерпретацію проблеми вивчення письменницької самоідентифікації в обмежений період і в певному субкультурному середовищі (наприклад, найменш дослідженими залишаються в названому аспекті література російського зарубіжжя третьої хвилі, андеграунд радянського періоду, творчість молодих письменників 1990-2000-х).

Розгляд епохи помежів’я крізь призму пошуків нової письменницької ідентичності і співвіднесення саморефлексії літератури з кризовими процесами має подвійну, взаємну ефективність в силу специфіки самої природи творчості. Творець, як вважають естетики, є спочатку перехідною фігурою: «Властивості *перехідності* відрізняють саму природу художньої свідомості. Тлумачення процесу творчості як акту *самоперевищення* дозволяє побачити в діяльності художника будь-якої історичної епохи вміння вийти за межі себе, за межі цього світу. У такому аспекті будь-який творчий акт може бути оцінений як *прироцнення буття*, створення принципово нової реальності, що перевищує у своїй виразності змістовність вже адаптованого світу <...> Перехідність художницької свідомості проявляється в бажанні зазирнути за межі вже освоєного, перевершити в кожному новому творчому жесті не тільки усталені матриці, але й себе вчорашнього. Перехідність свідомості виявляється в зусиллі винаходити нову промовляючу мову мистецтва, здатності бути камертоном, виразником важливих станів культури, у тому числі ще не цілком усвідомлених» [89, с. 423] (курсив автора – О.Ш.). Ймовірно, що в силу цієї причини в кризові періоди, під час зміни світоглядних та естетичних парадигм, роль творця істотно зростає у самоусвідомленні суспільства, пошуках нової персональної та колективної ідентичності.

При такому підході найбільш плідними виявилися дослідження перехідних епох рубежу XVII – XVIII і XIX – XX ст. На наш погляд, у розробці цієї проблеми можна виділити декілька аспектів. Перший – вивчення власне

механізму переходу, чинного протягом усіх етапів розвитку що суттєво впливає на зміст і форми самоідентифікації творців. Другий – спроби виявити найбільш репрезентативні моделі автоідентифікації, характерні для всіх літератур в періоди кризових потрясінь. Третій – виявлення національної своєрідності реалізації як механізмів переходу, так і моделей письменницької ідентичності. Четвертий – опис своєрідних видів і форм авторефлексії [228].

У межах загального механізму фіксується зміна картини світу в перехідну епоху і зміна орієнтирів ідентифікації для всіх членів суспільства, а не тільки для письменників. Постає те роздоріжжя, на якому опинився, за характеристикою О. Панченко, російський письменник у кінці XVII – початку XVIII ст., до того ж у контексті загальних соціальних заворушень, появи нових соціальних ролей і стратегій, перегляду усталених ієрархій: «Нова у московському суспільстві фігура, він перебував «поза місцями». Він приймав постриг, але не дотримувався чернечої субординації. Він <...> наважувався нехтувати самим патріархом, бо хотів творити вільно, без «засвідчення» церковної влади. Але найвища ступінь свободи для лояльного московського підданого XVII ст. – пряма, безпосередня залежність від царя. Це, звичайно, стосується того, хто не мав наміру поривати зв'язки з суспільством. В іншому випадку були й інші шляхи: відкрита боротьба з офіційною культурою – шлях Авакума; відхід до прекрасної пустелі, до лісових старців, в юродство, в гуляки або й в бунтарство; зрештою, втеча з Росії – шлях Гришки Отреп'єва, Тимофія Анкудінова» [141, с. 183]. Перехідна епоха саме висуває на перший план цю другу частину альтернативи – те, що не вписується в стабільну картину світу, систему, яка охороняється державними механізмами.

Так, культура в силу повторюваності криз виробила механізми їх подолання, «переживання», а вони, в свою чергу, відобразилися в літературі, отримали в ній своє усвідомлення. На думку вчених, специфіка таких механізмів для всіх членів суспільства і для письменника особливо полягає в актуалізації «архетипового рівня психології», що дозволяє знайти інтерпретацію «хаосу» змін [194, с. 159]. Окрім того, посилюється увага

суспільства саме до «периферії, що бунтує» (за Ю. Лотманом), адже вона раніше не входила до статусної картини світу, «ізгоїв», «єретиків», «митців», які перебувають в «культурній самоті» (так, Вяч. Іванов у статті «Чурленіс і проблема синтезу мистецтв» охарактеризував місце і роль геніального художника, який не вписується в стабільні культурні парадигми) [71, с. 334].

М. Хренов, звертаючись до постатей російської літератури ХХ ст., описує механізми перехідності та специфічну ментальність кризової епохи, актуалізацію в ній стихійного начала: «Можна припустити, що така маргінальна постать безпосередньо пов'язана з архетипним рівнем психіки, активність якого заважає їй посісти своє місце у суспільстві, співвідносному зі стабільною картиною світу. Однак інша ситуація виникає в період хаосу, коли відбувається криза колективної ідентичності. Так, колективне несвідоме прагне замінити ідеологію, що надає картині світу єдність. Тому маргінальна фігура мислителя або художника як носія колективного несвідомого здатна виявитися в центрі колективних настроїв. Пропаговані маргінальним типом особистості цінності можуть бути залучені до процесу формування нової колективної ідентичності. У таких ситуаціях у центрі уваги опиняються деякі мислителі і художники, як це сталося з В. Маяковським, В. Мейєрхольдом і С. Ейзенштейном у 20-ті роки чи з О. Солженіциним, А. Тарковським, або Ю. Любимовим в 60-ті роки ХХ ст.» [194, с. 160].

Переворот застарілого центру і периферії, що приховує нові можливості, резонує зі зміною моделей сприйняття творця суспільством і з іншою, ніж раніше, самоідентифікацією художника. «Єретик», «маргінал», «ізгой» перетворюються в харизматичного лідера, «вождя». Говорячи про повторюваність такої метаморфози, М. Хренов посилається на відоме зауваження О. Лосева про те, що «гуманістична естетика набувала характеру єресі» [103, с. 364]. Робиться висновок про сталість механізму витіснення периферією стабільного центру і, отже, колообіг певних моделей творчої самоідентифікації: «Мабуть, у світ культури великі художники входять з ауруо єретика. Проте з часом образ єретика здатний трансформуватися в образ

харизматичного лідера, що опиняється в центрі уваги. Власне кожен еретик – маргінал, бо ставить себе в опозицію до влади. Його установка пов'язана не з підтриманням чинного порядку, а з його запереченням. Тому він є ближчим утопії, ніж ідеології. Ця обставина ставить художника в особливу ситуацію відносно влади з одного боку, і суспільства – з іншого. Очевидно, на початку своєї діяльності художник – самотній і в ізоляції. Ця його самотність стає неодмінною умовою його трансформації в харизматичного лідера. Протиставляючи себе владі, художник-маргінал провокує у свідомості суспільства активізацію колективного несвідомого» [194, с. 160]. До речі, подібний механізм перехідності визнається більшістю дослідників, однак з поправкою на специфіку національної культури. Ця особливість нас цікавить перш за все в аспекті виявлення тих образних, архетипних орієнтирів, які посилюються в перехідні епохи і, на думку дослідників, «спливають» у процесі авторефлексії письменників, впливаючи на їхню самоідентифікацію [228].

Так, Ю. Лотман і Б. Успенський вперше висунули гіпотезу про роботу механізму дуальності у російській культурі, який призводить до того, що радикальні зміни пробуджують до активності архаїку, архетипи, традиційні моделі, які вже вичерпали себе в минулому, але засіли в глибинах колективного несвідомого. Гіпотеза ґрунтувалася на дослідженні російського літературного середньовіччя, XVIII ст. і демонструвала нелінійний характер динаміки; відрив від «старого» призводив до повернення ще давніших моделей. За словами вчених, «ретельний розгляд переконує в тому, що нова (післяпетровська) культура значно традиційніша, ніж вважалося гадати. Нова культура творилася не стільки за схемами «західної» (хоча суб'єктивно переживалася саме як «західна»), скільки у «переверненому» структурному аспекті старої «культури» [104, с. 235]. Перехідний період оживляє архаїчні моделі, зокрема архетипи, які активно функціонували в середньовіччі.

Згодом ця ідея про інверсійний тип російської культури, присутність у ній двох контрастних полюсів (без середини, характерної для «західного» зразка), механізму різкої зміни, перевертання полюсів (а не еволюції) з

неминучим поверненням до «старих» еталонів, архетипів, була підхоплена і розвинена низкою вчених. Вони застосували гіпотезу і методику вивчення, запропоновані Ю. Лотманом і Б. Успенським, до пізніших етапів динаміки культури в цілому і мистецтва слова зокрема. Так, М. Хренов у своїх напрацюваннях спирається на зразки російської літератури рубежу ХІХ–ХХ століть, а Н. Ястребова дає подібні відгуки щодо усього ХХ ст. як перехідного. Обличчя ХХ століття і його «доля», на думку дослідниці, це – «все ті ж розриви, заперечення, одномоментні нові сподівання на тлі різкого неприйняття попереднього і приховані коріння традицій. На передньому плані – розрив і оновлення, в глибині – стійкість структур традиційної ментальності, яка ніби змінює якість, але як і раніше впізнавана за архетипами» [242, с. 454].

Важливими для дослідження сучасних форм творчої самосвідомості є дві тези гіпотези Н. Ястребової: по-перше, про ускладнення, «розгалуження» інверсійності на нових витках, навіть «її пом'якшення, перетворення» [242, с. 457], по-друге, про процеси міфологізації, що супроводжують переживання перехідності, а також звернення до певного набору архетипів ідентифікації. Тут ми виходимо на найважливішу і поки не достатньо вирішену проблему – окреслення кола архетипів, за якими створюються моделі самоідентифікації.

Перехідне мислення має на меті не тільки існування такої парадигми орієнтирів, але і специфіку взаємин між її складовими. Ці взаємини є різко контрастними, такими, що відповідають міфологічним опозиціям (оскільки осмислюється глобальна зміна картини світу) та максимально драматичними.

Певною мірою антиномічність моделей зумовлена самою специфікою творчості. Внутрішня роздвоєність творця іманентно йому властива і відображає природний артистизм цього особливого психологічного типу. Так, французький філософ Жак Марітен підкреслює парадоксальність, антиномічність внутрішнього світу художника і моделей його самоідентифікації. Творчість «відкрито як для Неба, так і для Пекла», художник є втіленням одночасно як «божевільного, захопленого іраціональним поривом, так і ремісника, який витончено вправляє свій старанний розум» [110, с. 154,

196]. Ці контрастні начала найяскравіше висвітлюються саме в перехідну епоху з характерними для неї протиріччями, конфліктністю, гостротою і динамікою переживань.

Контрастні начала часто виходять з міфологічного зразку, а в російській літературі, як справедливо підкреслює Н. Ястребова, з середньовічного релігійного уявлення про «божественне і диявольське». Розмірковуючи про «розриви» з минулим і культурою Заходу в радянську епоху, дослідниця заявляє: «Інверсійність <...> домінувала тут як принцип побудови зовнішніх структур картини культури: свідомість розділялася полярними смислами й «істинним» оголошувався тільки один. Інший же – був антиподом, «диявольським» породженням, що відчужується зоною антитези.

Сучасні теоретики стверджують, що це стійка традиція саме російської культури і російської ментальності. Чи так це у цьому випадку, належить розібратися в аналізі. А поки – перед нами культурна міфологема, сконструйована саме за таким принципом <...> Як і в усьому ХХ столітті перед нами у всій цій картині – *Фасад і Тінь, Міф і Реальність*. Денний відкритий ландшафт – і його підпілля, його тіні і його сутінки. А може – і суть. У свою чергу, в конгломераті цих підтипів і вгадуваних начал – все та ж підсвідома інверсійність, прагнення до «*єдиного істинного*», емоційне відштовхування від Тіні, або від Особи. У той же час саме в полі сполук (неминучих через об'єктивну зрощеність двоїстої реальності, що постійно відтворюється) змушені прояснитися і оновлюватися змістовні ланки інверсій» [242, с. 457] (курсив автора –О.Ш.) (Таке прагнення до *Єдиного*, визначеного символістською концепцією двосвіття традиції, демонструється концепцією Ліку Єдиного у драматургії Ф.Сологуба [213]). Окрім того, ці контрастні начала в перехідний період схильні заміщувати один одного, перевертатися на ціннісній осі, як, наприклад, моделі «ізгоя» і «пророка».

У цьому ж ряду драматизованих перехідним мисленням антиномій знаходиться пара «пророк» / «блазень». До до того ж, кожна із складових цієї опозиції міфологізується, скоріш за все, за загальною схемою: у долі або

зовнішності конкретної особи шукається містичний знак, що свідчить про особливості, про те, що саме йому вищими силами доручено змінити хід подій.

С. Московічі, розмірковуючи щодо загальнокультурних закономірностей перехідного часу, запевняє, що майбутні харизматичні лідери завжди повинні бути незвичними в очах соціуму, зокрема мати якийсь фізичний або психічний недолік, що знаменує вищу обраність: «Часто це люди неврівноважені, з відхиленнями, ексцентричні, у них дивний погляд, ненормальне мислення, фрагментарна мова. Вони фанатики, які, не вагаючись, жертвують своїми інтересами, комфортом, навіть сім'єю часто заради досить химерної мети. Їх становище теж ексцентричне» [131, с. 295]. (Згадаймо у цьому зв'язку провідний метатекст російського андеграунду «Василий Розанов глазами эксцентрика» Вен. Єрофєєва, у якому яскравий постмодерніст дає собі, а також і близькому за духом попереднику саме таке визначення – ексцентрик; докладно цей орієнтир досліджується у другому розділі нашої монографії). Цю особливість – відзначеності, яскравої маргінальності – М. Хренов переводить в рамки опозиції «пророк»/«блазень» і демонструє обертання полюсів інтерпретації та самоідентифікації в перехідний час: «Якщо під носієм харизми у цьому випадку розуміти не політичного вождя, а художника, то його можна співвіднести з блазнем, маніфестуючим, за В. Тернером, цінності не «структури», тобто суспільства з його соціальною нерівністю, а «комунітас», тобто громади. <...> Архетипом будь-якого великого художника може слугувати образ ізгоя, чужака, чужинця <...>» [194, с. 160-161]. Контрастність ролей, підкреслює дослідник, викликає амбівалентне ставлення оточення до такої «перехідної фігури», що концептує і побоювання, і визнання міфологізованих надможливостей.

Про ті акценти і модифікації архетипів, які перехідний час привносить в парадигму орієнтирів, надалі піде мова у нашому дослідженні. Поки що окреслимо її параметри, спираючись на дану А. Тойнбі характеристику культурного «надлому» і його впливу на самоідентифікацію. Запропонована А. Тойнбі типологія багато в чому перегукується з іншими дослідженнями

перехідності, конкретних стильових систем, однак саме вона презентує досить повний набір орієнтирів, і на неї спираються багато культурологів. Розвідка «Осягнення історії» [183] містить той набір ролей, які приймає на себе художник в ситуації культурної кризи: «архаїст», «футурист», «пустельник», «перетворений» і «рятівник» (окрім А. Тойнбі ці ролі виділяли О. Панченко в літературі XVII ст., Ю. Тинянов у мистецтві слова XIX ст.).

Варто зазначити, що усі ці орієнтири входять до кола концептів російської культури, а в якості специфічного акценту, як вважають дослідники, додається ще й орієнтир «мандрівника» і «вигнанця» [179, с. 181-210], що в цілому відображає перехідний характер національної культури. Зауважимо також, що «рятівник» може сприйматися як двійник до раніше зазначеного «пророка»: «У цивілізації, що розпадається, творець, прийнявши виклик, грає роль рятівника і допомагає суспільству відповісти на виклик, з яким не здатна впоратися правляча меншість, що втратила творчі можливості» [183, с.351].

Усі названі вище орієнтири перетворені, переосмислені національною ментальністю, а деякі відкинуті як неорганічні. До універсальних перш за все відносяться ролі «архаїст» і «футурист» (або «архаїст» і «новатор») в силу загальної ознаки перехідної епохи – боротьби «старовини» і «новизни» (О. Панченко). Причому трапляється і так, що «архаїст» насправді виступає в іпостасі яскравого революціонера, перетворювача. Саме таким чином О. Панченко характеризує протопопа Аввакума, який відповідно з логікою інверсійного механізму звертається у своїй боротьбі з демонізовуваними ним реформаторами до моделей поведінки перших християн, які страждали за істинну віру.

З огляду на вищезазначене, взаємопов'язані і взаємозамінні на осі перехідного мислення орієнтири «пророка» і «блазня» виявилися найбільш проблематичними. Передусім вони властиві західноєвропейським культурам. Показова в цьому аспекті їх актуалізація в епоху постмодернізму, який здобув свої найчистіші, «еталонні» форми саме в західноєвропейських та американській літературах [228]. Так, саме ця ознака – одночасне використання

і взаємозамінність ролей «жерця» і «блязня» – є, на думку П. Кевікі, ще однією визначальною особливістю, що дозволяє зарахувати постмодернізм до перехідних явищ [250, с. 101]. Важливо, що така опозиція в інтерпретації митця і його самовизначення прийшла в російське мистецтво слова із західноєвропейських літератур, і цей епізод О. Панченко датує також перехідним XVIII ст. Міф про амбівалентну сутність творця відбився в перекладній «Фацелії», де легендарний Вергілій зображувався у різних текстах у таких контрастних втіленнях. Російська література обирає свій варіант прочитання типу барокового митця, уникаючи крайнощів звеличення і осміяння: «Якщо московським «тружденним слова» профетичні наміри були чужими, то тим більше чужою і ганебною здавалася роль царського потішника» [141, с. 181]. Після численних рефлексій новизни власної ролі перемагає модель, що відображає специфіку саме російського бароко з його ренесансною життєрадісністю, впевненістю і просвітницькими інтенціям: «Між полюсами міфу про поета, між пророком і блязнем майорить постать майстра, «розумної людини». Це і є жаданий для «латинян» XVII ст. тип, про що можна судити по одному з віршів «Вертограда багатозвітного»:

Дионисий мучитель некогда ярися.
 Аристипп им философ ниско посадися
 С досадою. Обаче мудрый ослабися,
 рек: О царю, то место здесь много почтися».
 Тако есть воистину от начала века:
 место есть ради умна чесно человека»

[141, с. 182].

Самовизначення, а також інтерпретація творця сучасниками російського перехідного XVII ст. демонструє досить чисельний ряд моделей, але всі вони позбавлені крайніх опозицій «жерця» і «блязня». Реалізуються наступні творчі ролі: «учитель», «новий учитель», «тружденний слова», «філософ», «ритор».

Вважаємо, справа в тому, що обидва контрастних знака «жрець» / «блязень» у російській культурі опинилися в полі тяжіння глобальної

міфологічної опозиції «сакрального» та «інфернального», оскільки саме в таких глобальних категоріях традиційно (від середньовіччя, розколу, епохи Петра I до революцій і «перебудовних» потрясінь) сприймаються соціальні і культурні кризи. У цьому контексті «блазень» перетворюється в «юродивого», що має саме не світський розважальний статус, а сакральне призначення, або ж наближається до карнавальної культури, народного сміху, орієнтиру скомороха, що також має сакральні конотації саме в російській культурі. Ця приналежність скомороха до сакрального, а не профанного плану буття і фактичне виконання жрецьких функцій неодноразово підкреслювалося дослідниками, які відзначали, що скоморох змушував присутніх до гри, а вони приймали умови саме в силу загального визнання обрядовості веселощів: «У чудовій биліні «Вавило і скоморохи» <...> вони п'ять разів названі святими! Тут, поза сумнівом, мається на увазі не святість як духовна чистота і досконалий прототип людини (*sanctum*), а стан священства (*sacrum*), володіння якимись магічними знаннями, магічною силою, відправлення магічних функцій» [141, с. 73]. Зазначимо також, що знаковим є перекодування Аввакумом слова «гра» в авторецепції, зафіксованій в переписуванні: «А мне ведь неколи плакать: всегда играю со человеки, также со страстями и похотями бьюся, окаянный <...> В ноци что собираю, а в день рассыплю – волен бог, да и вы со мною». В інтерпретації О. Панченко, слово «грати» тут розраховано на нового читача перехідного періоду, який не любить довгих проповідей, церковнослов'янської мови, з ним треба говорити по-простому, і Аввакум вводить в бесіду слово «грати» не в тому значенні, яке можна засвоїти в храмі або в душевно корисних книгах, а в тому, яке прийнято на святках і весіллях» [141, с. 78]. Але при цьому, відзначимо, сенс сказаного залишається високим, як і орієнтир самоідентифікації – «грає душею людини», мислить себе пастирем і вчителем, чия проповідь отримала нову форму, в тому числі і парадоксального аввакумівського «бовкання». Ритуальна святочна «гра» співвідноситься з біблійним ловом душ, підкреслюється сакральний, обрядовий і місіонерський характер явища. Профанні, світські значення орієнтиру «блазень» не

прищепилися, оскільки всі сучасники відчували себе учасниками наймасштабнішого історичного повороту, що пробуджує апокаліптичні асоціації. У цьому аспекті показово описане К. Ісуповим сприйняття сучасниками перехідного періоду кінця XVII – початку XVIII ст. цього етапу як містерії, причому творці в цьому випадку (як приклад, знову Аввакум і його сподвижники) асоціюють себе з сакральними (а не світськими, «блазнівськими») орієнтирами при всій екстравагантності вчинків та ідей: «Театр прийшов на Русь у формі містерії, в жанровому складі якої ми знаходимо: 1) сакральну заданість сюжету («Голгофа»); 2) жертву як ситуативний центр; 3) мотив спокуси / порятунку. Для містерії характерно відсутність рампи, що розділяє глядацький і сценічний простір: всі актори і всі учасники. Але глибоко суттєво те, що «шкільному театрові» і «комедійній хоромині» <...> передував процес матеріалізації самої реальної дійсності, режисерами якої виступили Іван Грозний («опричнина») й ініціатори жертвних «згарищ» – старообрядці. Заточник Пустозерської темниці відчував аналогічно з першомучениками раннього християнства і поводив себе відповідно; «яко инок в печи огненной, предстоял своим неправым обвинителям Никон, а один из сподвижников Аввакума и впрямь предлагал хулителям старины огненное испытание: взаправду войти в пламя, – кто не сгорит, тот и прав». Зворотною стороною трагічного театру життя була святочно-масляна карнавальна стихія – народний прототип «всезнаєвства» нової епохи [77, с. 248-249]. Зазначимо, що орієнтація на моделі «пророка» («жерця») і «юродивого» в авторецепції письменників залишається актуальною. Якщо за приклад взяти типологічно схожі перехідні епохи рубежу XIX – XX століть і XX ст., то першу роль брали на себе символісти, зокрема в теорії теургії [211], а потім і в пророцтвах прийдешніх потрясінь («Расплата» О. Блока). Саме в таких параметрах сприймав себе і О. Солженіцин, який спирався в самоідентифікації на біблійні символи. Зокрема, в автобіографічному «Бодался теленок с дубом» свою битву з тоталітарною державою він порівнює з боєм Давида і Голіафа, крім того, бачить себе в ролі

Льва Толстого як морального авторитета нової епохи. Використовує позицію жерця і зовсім інший за своєю творчою установкою письменник – Ю. Мамлеєв у своїх творах «метафізичного реалізму», покликаних відкрити містичні смисли творчості і глобального культурного переходу ХХ ст.

Архетип юродивого реалізувався у творчості і авторефлексії В. Хлебнікова, О. Кручених, О. Мандельштама, А.Ахматової (образ «міської божевільної» як самохарактеристика), К. Вагінова, Д. Хармса, а в постмодерністську епоху особливо яскраво проявився у Вен. Єрофєєва, А. Синявського, Вік. Єрофєєва, В. Попова, Д. Галковського у поетів-іроністів та інших. Ще раз підкреслимо, що ці моделі знаходяться в сакральному дискурсі, а той зразок, який А. Тойнбі позначає як «рятівник» і відносить його появу саме до моменту переходності, в російській культурі є універсальним в силу її літературоцентричності. За справедливим зауваженням О. Панченка, до письменника в Росії з часів секуляризації ставляться як до «світського святого». Звідси програмний і авторефлексивний характер «пушкінських» промов Ф. Достоєвського і О. Блока, очікування саме від літератури відповідей на найпекучіші питання сучасності, постійна міфологізація і сакралізація письменницьких постатей, використання сакральних архетипів у авторецепції (наприклад, мотиви хресної дороги і Голгофи у творах М. Булгакова, Б. Пастернака, Є. Керсновської, О. Волкова та інших), нарешті болісні суперечки про долю самої літературоцентричності і статус письменника в перехідну епоху культурного зламу ХХ – ХХІ ст. Якщо повернутися до запропонованої А. Тойнбі класифікації і прикласти її до досвіду авторефлексії російської літератури, можна встановити, що два зразки – «пустельник» і «преображений» – отримали в цьому контексті показові модифікації. Самітникові найбільшою мірою може відповідати значення «ізгой». Саме цю модель інтерпретації творця і самоідентифікації Ю. Лотман і Б. Успенський вважають найбільш характерною для національної культури. Свої дослідження вчені будують на матеріалі літератури допетровського періоду, але висновки проектують на долю інтелігенції в цілому [106]. Цей орієнтир, як видається, міг

бути доповнений ще одним смислом, що оформився також в перехідну епоху XVII–XVIII століть у рамках опозиції «людини приватної» і «людини державної». Розкута приватність, авантюризм, ігрове начало властиве герою бароко, а зібраність – вже ознака героя класицизму. Оскільки в російській літературі обидва стилі розвивалися в тісному переплетенні, то їх орієнтири можуть химерним чином поєднуватися: «Поет у XVIII столітті теж відчуває себе державною людиною. У Державіна, наприклад, державна служба і його поетична діяльність, поетичне покликання ніби врівноважуються і варті одне одного. Карамзін, культивуючи образ окремої «ігрової» людини, що видала збірку віршів під промовистою назвою «И мои безделки», був тим не менш державним істориком. І Державін, і Карамзін, незважаючи на опозиційні висловлювання, нерозривно пов'язані з офіційною державністю» [23, с. 198]. Сам факт роздумів письменників над орієнтирами самоідентифікації є свідченням зростання особистісного начала в літературі, характерного для перехідного XVII ст., посилення авторефлексії літератури і творців.

Щодо орієнтиру «приватної», «ігрової» людини, то він з часом почав домінувати; по-перше, у зв'язку з кризою класицистських установок, по-друге, зі зміною картини світу і формуванням романтичних орієнтирів. Одним із втілень романтичної картини світу став образ «зайвої людини», який слугував орієнтиром подальших самоідентифікацій. У кожен з наступних періодів розвитку літератури і в інтерпретації конкретних стилів (романтизму, модернізму, авангарду, постмодернізму) ця модель актуалізувалася і в кожному набувала специфічних властивостей. Так, наприклад, саме приватність і автоорієнтир приватної людини-творця дослідники вважають домінантною рисою андеграунду 1960-1970-х рр., що відбилося в авторефлексії: у літературних маніфестах (редакційна стаття журналу «Камера схову», 1984 р.), і в автометаописах, портретах митців-одномудців. Так, С. Савицький наполягає на тому, що саме «приватною бачили літературну роботу неофіційні письменники, приватності чекали від їх творів і читачі. Приватність була принципом соціальної організації неофіційної літератури. Це уявлення

знаходило вираз у розробленій системі риторичних засобів: тематиці текстів, їх жанрових особливостях, а також у виборі персонажів і героїв.

Один із основних предметів опису неофіційної літератури – повсякденне приватне життя автора і його знайомих, побут маленьких літературних або художніх компаній <...> Наприклад, у циклі «Доти» А. Нік розповідає короткі абсурдні історії про знакових літераторів. Поет Віктор Кривулін не без цікавості розпитує сам себе про власні літературні заняття» [162, с. 94].

Науковці виокремлюють моделі самоідентифікації митців, які найповніше реалізуються саме в російській культурі. До таких дослідники відносять насамперед «мандрівника», а потім змінений зразок «перетвореного». У деяких модифікаціях ці обидві моделі також пов'язані з сакральним дискурсом і міфологічним сюжетом ініціації: мандрівник шукає втрачений рай, град, відображає божественний ідеал; а «преображений» переживає внутрішнє перепрограмування після пережитих випробувань, причому воно відбувається у відповідності з традиціями духовних прозрінь. Характеристику М. Бердяєвим цього типу митця можна вважати яскравим проявом авторефлексії літератури і філософії Срібного віку, яка відобразила перехідне художнє мислення: «Тип мандрівника такий характерний для Росії і такий прекрасний. Мандрівник – найвільніша людина на землі. Він ходить по землі, але стихія його повітряна, він не вріс в землю, у ньому немає приземленості. Мандрівник – вільний від «світу» і вся тяжкість землі і земного життя звелася для нього, до невеличкої торбинки на плечах» [21, с. 12]. У сприйнятті М. Бердяєва концепт «мандрівництва» має найважливішу характеристику всезагальності, відображає занепокоєння національного духу, його пасіонарність і перехідність, а оскільки мандрівництво зумовлено духовним пошуком, то воно відображає і месіанізм національних прагнень.

Схожим прикладом авторецепції російської філософії і літератури Срібного віку з використанням концепту «духовного мандрівництва» є характеристика Є. Трубецьким В. Соловйова, що, як відомо, справив найсильніший вплив на формування ідентичності символістів: «Своїм

духовним виглядом він нагадував той створений бродячою Руссю тип мандрівника, який шукає вищого Єрусалиму, а тому проводить життя у ходінні по всьому неосяжному простору землі, шанує і відвідує всі святині, але не зупиняється надовго в жодній тутешній обителі. У такому житті матеріальні турботи не займають багато місця: у мандрівників вони уособлюються всього лише в невеликій торбинці за плечима» [185, с. 27]. До відома, що протягом усього ХХ ст. в російській літературі концепт «мандрівництва» як орієнтир для самоідентифікації активно проявлявся у творчості багатьох письменників: М. Рубцова, Й. Бродського, в 1970-2000-х він є провідним в авторефлексії близьких автору героїв поеми «Москва – Петушки» Вен. Єрофєєва, «Пять рек жизни» Вік. Єрофєєва, роману «Путь Мури» В. Бояшова, оповідача в травестійних мандрах В. Березіна та інших.

Дослідники вбачають близькість і відмінність між орієнтирами «мандрівника» і «перетвореного», точкою перетину між якими є сакральний дискурс: «Мета мандрівника пов'язана і з приєднанням до сакрального світу, і з перетворенням профанного в сакральний світ. Перетворення слід розуміти як стрибок або перехід в сакральний світ, що становить суть перехідних обрядів» [194, с. 164]. Ілюструючи це положення, М. Хренов знову звертається до самопізнання російської культури Срібного віку, до характеристики Є. Трубецьким саме преображення як глобального орієнтира національної класики. Філософ говорить про сяйво сакрального «фаворського світла» в мистецтві слова: «Свідомо чи несвідомо найбільші представники російського народного генія завжди шукали цього світла, що зцілює зсередини і перетворює як духовне, так і тілесне життя. Всезагальне зцілення у всезагальному перетворенні – в різних видозмінах ми знаходимо цю думку у великих художників, у Гоголя, Достоєвського, навіть хоч і в спотвореному, раціоналізованому вигляді – у Толстого, а з мислителів – у слов'янофілів, у Федорова, у Соловйова і в багатьох спадкоємців останнього» [186, с. 113]. Умотивовано, що в авторефлексії літератури нового перехідного періоду рубежу ХХ – ХХІ ст. підкреслюється дієвість і глобальність архетипу

«преображеного творця» в мистецтві слова ХХ віку [228]. Так, у зв'язку з цим письменник і художник Максим Кантор характеризує в своєму метаесе «апостольство» О. Блока, М. Булгакова, Б. Пастернака і підкреслює, що саме у творчості Маяковського подібне преображення досягло крайніх, авангардних форм і меж, коли з романтичного поета, котрий страждає на самотність і розлад зі світом, він перетворюється на служителя утопічній суперідеї і демонструє велич у відмові від загальноприйнятих в середовищі митців орієнтирів самоідентифікації: «Ранній Маяковський дуже багато обіцяв, але зовсім не уявляв собі, як ці абстрактні обіцянки виконати <...> Диво не відбувається. Диво сталося, коли він відмовився від поезії <...> Коли він став робити «Вікна РОСТА», <...> він став по-справжньому великим. Так він написав свої найвагоміші речі, в яких описав лад ідеального суспільства; це вже не поезія – але програма будівництва утопічного соціуму. У цьому він виявився рівним не своїм сучасникам-поетам, але Томасу Мору і Кампанеллі. <...> «Хорошо!» представляє план суспільного будівництва <...> Є лише одна поема в російській поезії такого ж будівельного масштабу, настільки ж претензійна в описі укладу російського суспільства і ролі людини у його будівництві – це «Медный всадник» Пушкіна» [79, с. 233-234]. Написаний в провокаційному аспекти портрет Маяковського спрямований на черговий перегляд літературній ієрархії, на дискусію з «постперебудовними» руйнівними концепціями, що саме по собі відображає перехідний тип мислення автора. Додамо й те, що несподівані, парадоксальні характеристики поета є одночасно авторефлексією літератури 2000-х, що оголює неприйняття нею знову світу комерції, який перевернувся, в якому перемогли ненависні герої «Клопа» і «Бани» [228]; відображає тугу за справжнім «апостолом» і жертвовною преображеною постаттю творця; підозри в тому, що нинішня словесність не в змозі народити постать подібну Маяковському: «Пішов – і Росія залишилася без свого поета. Такого поета у неї більше не буде» [79, с. 262]. У науковій рефлексії знаходимо яскравий приклад доведення універсальної праці моделі перетворення – це дослідження особливостей створення радикальної інтелігенцією початку ХХ ст. власного

міфу. Автор монографії «Міфологія "Підпільної людини"» М. Могільнер [130], вивчаючи субкультуру, демонструє якісь загальні закономірності авторецепції в перехідний час. Змістовним і досить важливим видається те, що саме література запропонувала параметри міфологізації субкультури. Так, в якості міфологеми починає сприйматися радикальною інтелігенцією вірш І. Тургенєва «Порог», що описує момент «перетворення», переходу з світу повсякденного в площину виключного служіння. Дослідниця виявляє алюзії на цей твір у масі текстів, створених радикальною інтелігенцією, що актуалізують міфологеми «великого постригу», «тернового вінця», «хресної дороги», архетип «жертви», «агнця», відданого на заклання, «ангела помсти» та інші. Особливий інтерес викликає описаний в дослідженні діалог літератури і радикальної інтелігенції. Спочатку література формує параметри самоідентифікації представників субкультури, потім вони стають ідеальними читачами творів про революційні настрої, дають свої відгуки та сприяють утвердженню міфологічного героя, а літератори цього кола рутинізують образ, роблячи його вже в своїх текстах максимально ідеальним і абстрактним, фактично формують канон самовизначення, в якому орієнтир «преображення», характерний для перехідних епох і актуалізований національною ментальністю, проявляється максимально яскраво і послідовно. Відзначимо, що в подальшому цей орієнтир активно використовувався в так званій «лагерній прозі», особливо в автобіографічних творах письменників: «Наскальная живопись» Є. Керсновської, «Погружение во тьму» О. Волкова, «Бодался теленок с дубом» О. Солженіцина, де набував специфічних смислів, але зберігав сакральне архетипне значення прориву до вищих цінностей. Семантика преображення в книгах Є. Керсновської і О. Волкова пов'язувалася не з соціальними перетвореннями, а з внутрішнім екзистенціальним зрушенням, зміцненням і культивуванням у собі сакрального, християнського начала наперекір зовнішньому «бісівству». Специфічний код самоідентифікації також пов'язаний з ідеєю преображення, запропонував В. Шаламов: справжній письменник для нього – це не Орфей, що спустився до пекла, не «турист», а Плутон, який піднявся з безодні.

Вважаємо, що власний обернений, апофатичний варіант перетворення запропонували в новий перехідний період кінця ХХ ст. деякі російські постмодерністи, чим підтвердили універсальний статус цього орієнтиру самоідентифікації. Це перетворення героя з поета в крійтора реклами та успішного медійника, маніпулятора, служителя стародавнього культу кривавої богині Іштар у «Generation “П”» В. Пелевіна. Або ж перетворення наївного книжника в «вампіра», що розбещує людей жадобою грошей і авторепрезентації в «Imprare “V”». У цих випадках на негативному прикладі, від супротивного, доводиться хибність, деструктивність метаморфоз, що відбулися в культурі і змінили установки творчої ідентичності [228].

Як бачимо, вивчення перехідного типу мислення дозволило дослідникам виділити характерні моделі інтерпретації особистості і самоідентифікації творця, а також намітити їх системні відносини. Достовірність цієї парадигми підтверджується тим, що виявлені орієнтири в літературі однієї конкретної епохи з'являються в мистецтві інших переломних періодів, демонструючи універсальність і ефективність такого коду інтерпретації перехідного часу і метаморфоз літератури. Використання парадигми самоідентифікації може виявитися дієвим при вивченні формування нової письменницької ідентичності в російській літературі помежів'я ХХ-ХХІ ст.

1.3. Співвідношення моделей самоідентифікації в рамках стильвих систем та взаємозв'язок художньої свідомості та естетичного ідеалу

Дослідження художньої своєрідності стилів, закономірностей їх динаміки, зміни, співіснування і синтезу мають свої глибокі традиції в працях естетиків, літературознавців, філософів (Ф. Ніцше, Р. Вельфліна, Є. Курциуса, Д. Чижевського, Д. Лихачова, Д. Затонського, В. Смирнова, Л. Сазонової, І. Заярної та ін). Знаменно, що специфіка великих стилів проявляється у всіх видах мистецтва (хоча може відрізнятися найбільшою виразністю), що дозволяє співвідносити ці різні мови культури при виявленні спільних рис феномена.

З огляду на тему нашої роботи вирізняються декілька аспектів: по-перше, закономірний зв'язок естетичного ідеалу, прояву особистісного начала конкретних стилів із художньою самосвідомістю творців; по-друге, формування нових концепцій людини; і, по-третє, визначення специфіки цих явищ саме в російській літературі. При виокремленні конкретних векторів наукового дослідження логічним видається врахування сучасної авторефлексії письменників, які активно розмірковують над орієнтирами конкретних стилів [228].

Мистецтвознавці та естетики спробували створити на матеріалі західноєвропейського мистецтва і в контексті філософських уявлень конкретних епох модель зміни концепцій людини, що відображає і стильову динаміку. Так, наприклад, в тлумаченні В. Бранського, ця динаміка виглядає наступним чином, окреслюючи код інтерпретацій: гармонійна людина античності, «містична людина» середньовіччя, «шляхетний чоловік» Ренесансу, «сатанинська людина» маньєризму, «гедоністично-героїчна» бароко (втілює ідеї руху і боротьби), «героїчна» – класицизму, «вільна» – романтизму, «типова» – реалізму, різноманітні варіанти трактувань особистості в модерністських течіях (наприклад, «таємнича», «загадкова», «містична» людина символізму, «швидкоплинна» – імпресіонізму, «конвульсивна» – експресіонізму, «іраціональна» – сюрреалізму) [27]. Важливо виявити, що кілька особливостей функціонування концепцій людини, безумовно, впливають на авторську самосвідомість творців. Перша полягає в тому, що деякі моделі героїв визнаються вічними, притому, що специфічне оформлення їм надають коди різних стилів. Наприклад, таку універсальність дослідники вбачають у моделях романтичних героїв, виказуючи їх значення для самовизначення творчих особистостей в пізні періоди. В. Бранський виявляє, що при своєму формуванні романтичний ідеал відштовхується від класицистського канону, абсолютизуючи індивідуальне, неповторне і, (додамо від себе) авторефлексивне: «Природно <...> мотивом його діяльності має бути не служіння есенціальному закону в реальному світі, а порушення цього закону як

прояв оригінальності, унікальності, неповторності, як спосіб самовираження і самоствердження норавливої і самозакоханої особистості. Отже, ідеал вільної людини, як він склався у філософії романтизму, обов'язково пов'язаний із екстравагантністю поведінки; це бунтар, який повстає проти соціальних норм як таких. Розбійники, пірати, заброди, авантюристи, деякі революціонери, а то й просто оригінали і диваки наслідували і будуть наслідувати цьому ідеалу. Така людина завжди є взірцем в очах літературно-художньої богеми» [27, с. 451].

З цим пов'язано повторення романтичних за духом конфліктів і героїв в сучасній літературі, загальновідоме і відрефлексоване символістами (наприклад, Андрієм Белим «Символізм як світорозуміння») відображення романтичних установок в модернізмі. Характеристики письменника фактично є авторецепцією літератури, осмислення нею філософського і художнього досвіду попередників перед обличчям нових викликів. Андрій Белий виділяє не тільки синтез і взаємозбагачення стилів, але і переплетення різних мов культури, а також традицій і кодів різних національних культур [212]. Саме таке поєднання дає, на думку Андрія Белого, новий тип художнього мислення і відповідно новий тип творця, що склався під впливом романтичного орієнтира та в його розрізі: «Школа символістів збільшила обсяг наших уявлень про художню творчість, вона показала, що канон краси є не лише академічним, ним не може бути канон тільки романтизму, або тільки класицизму, і тому-то в межі недавнього реалізму вторглася романтична фантастика; і знову: безкровні тіні романтизму отримали у символічній школі і плоть, і кров; далі символізм розбив самі рамки естетичної творчості, виказавши, що ареал релігійної творчості близько стикається з мистецтвом; в європейське замкнуте в собі мистецтво ХІХ століття влився потужний струмінь східної містики; під впливом цієї містики по-новому воскресло в нас *середньовіччя*. Новизна сучасного мистецтва лише в величезній кількості всього минулого, що все разом сплило перед нами; ми переживаємо нині в мистецтві всі віки і всі нації;

минуле життя проноситься повз нас. І тому ми стоїмо перед великим майбутнім» [17, с. 81-82].

Цей феномен пов'язаний з іншою особливістю, а саме з модифікаціями моделей, запропонованими конкретними стилями, в інших системах. Так, наприклад, В. Бранський зазначає очевидну схожість моделей, а також відмінності в процесі динаміки стилів, що з'явилися: «Від ідеальної людини бароко і рококо вільна людина романтизму відрізняється переважно тим, що для нього найвищою цінністю є не насолода, а свобода» [27, с. 351].

Повернення на новому етапі до вже відкритих зразків відображає певні механізми динаміки стилів, які укладаються вченими в кілька моделей. Найбільш популярною є модель маятниковоподібної зміни стилів, переходів від «апологічних» до «діонісійських» або від «первинних» до «вторинних» (роботи Е. Курциуса, Д. Чижевського, Д. Лихачова та ін). Утіленням цих двох контрастних типів виступають універсальний бароко і узагальнений класицизм. Пропонується й інша пара антагоністів: узагальнені модернізм і постмодернізм (Д. Затонський). Окрім того, продуктивними виявилися передбачені авторами синергетичної концепції спроби застосувати «теорію структурної стійкості» «до проблем соціальної і культурної еволюції» [136, с. 488]. Синтезуючи ці підходи, В. Бранський пропонує наступну гіпотетичну постійно повторювану модель зміни естетичних ідеалів та оформлення їх у художні стилі: «початковий ідеал», завжди маючи в собі певне протиріччя, і «розпуста», досягаючи своєї критичної межі, що зазнає зміни, розщеплюється на дві або більше «єретичні версії»: «Боротьба зазначених версій розростається, відмінності між ними посилюються, і поступово версії стають самостійними ідеалами. Реалізація цих нових ідеалів веде до розпаду первинної єдиної системи цінностей на кілька самостійних підсистем, між якими виникає антагонізм <...> новий ідеал виходить шляхом уявного звільнення <...> від нової системи протиріч» і досягається шляхом ідеалізації і синтезу контрастних версій [27, с. 525]. Дія механізму доводиться вченим на прикладі діалогу двох мов культури – філософії та живопису; динаміка трактується як взаємна зміна, чергування

ідеологічного монізму та плюралізму, процесів інтеграції і диференціації. Описано і такі стани мистецтва, коли різні стилі не змінюються, а співіснують і взаємодіють. Найбільш послідовно цей феномен досліджували на матеріалі мистецтва бароко, що відкриває «новий тип розвитку»: «Саме до цього періоду зрілості накопичене різноманіття культурного досвіду забезпечує можливості його інтенсивної внутрішньої динаміки, саморуху культур. У цьому відношенні виникнення в XVII столітті явища паралельного, а не послідовного розвитку художніх стилів є не що інше, як відображення дії вільної культурної рефлексії, яка шукає і експериментує, не обмежена жорсткими соціально ціннісними установками. Одночасне співіснування, починаючи з Нового часу, різних художніх моделей світу руйнувало «автоматизм» культурної орієнтації індивіда <...> Тепер, щоб виявити свою культурну приналежність, ідентифікувати себе з певними культурно-соціальними групами, потрібно було зробити вибір. Це завдання сприяло поглибленню індивідуальності та особистісного зростання самосвідомості <...> Зростання ролі авторського начала <...>, залучення творів мистецтва до системи ринкової економіки розширювало можливості формування індивідуальних стилів, утвердження власного бачення, що, безумовно, також збагачувало різноманіття духовно-культурного процесу» [88, с. 125]. Ця полівекторність стильової динаміки відбивалася і в пошуках письменниками власної ідентичності, про що зокрема свідчать наведені в дослідженні О. Панченка дані про різноманіття моделей самоідентифікації творців в російському мистецтві слова межі XVII – XVIII ст., про контрастність «масок» і орієнтирів.

Відстеження своєрідності стильової строкатості і співіснування різних моделей письменницької самоідентифікації в зазначені періоди може бути значливим і плідним у вивченні сучасного літературного процесу, який саме демонструє прихильність до «стильового консенсусу» (за визначенням Н. Іванової) і очевидну полівекторність художніх пошуків і письменницьких самоідентифікацій.

Ураховуючи, що механізми стильової динаміки і взаємодії не є предметом нашого дослідження і вагомі лише з точки зору вивчення авторецепції літератури, зазначимо, що продуктивним є розгляд тих стилів, в межах яких зміна і пошук нової письменницької ідентичності проходили особливо напружено, в яких мистецтво слова зосереджувалося на темі творчості і образі художника. У зв'язку з цим найбільш вивченими є стилі з діонісійською природою, які дійсно зосереджуються на інтерпретації внутрішнього світу, суб'єктивності і створенні концепції творчості та моделі творця, причому з абсолютизацією різноманіття, динаміки при збереженні загальної цілісної інтенції до визнання високого статусу творчості та міфологізації художника. Динаміка стилів з діонісійським началом супроводжується переглядом застарілих канонів у найширшому сенсі слова, спонукає до експериментування, ідейного і формального пошуку нового, що також відбивається в концепції творця [228].

Так, наприклад, стрижневою ідеєю романтизму є свобода, що втілюється в створенні ідеального світу, який відкидає попередні правила. Ця свобода асоціюється з хаосом, який, у свою чергу, кодує сприйняття перехідності. І в цьому романтизм особливо дотичний російській перехідній культурі. Розкриваючи характерність романтичного ідеалу свободи, В. Бранський зауважує: «Такий світ на відміну від класицизму не знає жодних раціональних («розумних») обмежень, отже, не визнає ніякого встановленого світовим розумом порядку і є царством «грайливого» хаосу – стихійною грою сліпих сил, що допускають варіації з будь-якої теми. Таким чином, на зміну настільки притаманній класицистичному світоглядові «поезії порядку» прийшла «поезія хаосу». <...> свобода <...> вимагає невизначеності («краса натяку і недомовленості») і безпечності <...>» [27, с. 353].

Дослідники специфічним значенням в динаміці письменницької ідентичності російського мистецтва слова завдячують саме романтизму. Маніфестується активне сприйняття російською культурою ідей цього стилю, і пояснення цього явища шукається у збігу двох переходів: новаторська

естетична система освоюється і адаптується на підйомі перехідного мислення та переживанні зміни картин світу. М. Хренов зазначає з цього приводу: «Романтичні мотиви, що розвивалися на Заході, впали в російський ґрунт в ситуації переходу, даючи настільки очевидні плоди. Більш того, засвоєний від західного романтизму комплекс преображення перетворюється на синонім вітчизняної ментальності, постаючи вже чимось більшим, значимою ознакою культури в цілому» [194, с. 165].

Саме цим своєрідним перекодуванням, розширенням романтичних уявлень до позначення переживання перехідності взагалі вчені пояснюють довговічність романтизму в російській літературі, збереження його актуальності навіть тоді, коли в західноєвропейських літературах він занепадає. Особливу роль романтизму в російській культурі вбачають і в тому, що він витворив художню мову для оформлення важливих інтенцій національної самосвідомості, культурної саморефлексії, у процесі якої сам же код стилю був істотно видозмінений і переосмислений відповідно до специфіки національної ментальності та перехідного характеру російської культури. М. Хренов підкреслює, що «згасаючий на Заході комплекс романтизму в Росії не тільки засвоїли, більше за те, перетворили в основу заперечення того, що несумісне з романтизмом (на Заході) – критику західної культури, неприйняття її значущих ознак. По суті справи, західний романтизм перевитворив російську культуру, а точніше – допоміг їй виявити те, що в ній було потенційно закладено. Коли це сталося, Росія усвідомила себе самостійною і незалежною відносно Заходу культурою» [194, с. 166]. Проголошуючи такий висновок, вчений спирається на авторефлексію самої російської літератури і філософії, зокрема на роздуми Ф. Степуна про російський романтизм, оформлені в 1910 р. у епоху Срібного віку, яка у своїх символістських пошуках знову повернулася до досвіду романтизму як актуальної моделі інтерпретації особистості, національної культури, місії літератури. У роздумах Ф. Степуна особливо яскраво виявляються концепти «месіанської туги», «преображення», «почуття великих прийдешностей», «жрецтва» відносно мистецтва німецького романтизму. Саме

ці якості зближують код стильової системи з семантичним полем російської ментальності, одночасно ці концепти окреслюють параметри перехідного художнього мислення: «Так наші слов'янофіли на початку свого розвитку вбачали особливості російського духу в його здатності до романтичної культури; так вони покладали всі надії на те, що в кінці історичного розвитку російського народу вдасться здійснити культурний ідеал романтизму. У цей час вони жили в глибокому переконанні, що найвищі запити європейського духу і найглибші вірування російського народу таять в собі безумовно тотожний зміст. У цю початкову фазу свого розвитку вони твердо вірили, що велика культура прийдешньої Росії неможлива тільки на підставі тих західноєвропейських положень, які дозріли в каяльній свідомості згасаючої Європи і вилилися у форму романтичного світогляду» [180, с. 75]. Для досліджуваної теми важливо, що романтизм запропонував свій зразок творчої особистості, заснованої на потужній хвилі авторефлексії мистецтва. Показово, що на російському ґрунті ця модель не тільки була активно сприйнята, але й міфологізована, вона стала свого роду творчим архетипом. Він вбирає ідею внутрішньої свободи, бунтарства, що поєднані з іронічним зниженням високого пафосу: «ідеалом діяльної лінії, легкого фрондерства і витонченого епікуреїзму» [109, с. 59].

Типово, що цей зразок самоідентифікації став співвідноситися послідовниками, особливо на російському ґрунті з конкретною, але міфологізованою фігурою творця – Байроном. Така особливість відрефлексована дослідниками російського романтизму, їй зокрема присвячені спеціальні праці: А. Лашкевич «Байрон и байронизм в литературном сознании России первой половины XIX в.» [94], С. Небольсина «Байрон и русские писатели конца XIX и первых десятилетий XX в.» [134]. Романтична модель демонструє свою стійкість і актуальність у наступних стильових системах, у співвіднесенні з нею (у прийнятті або ж відштовхуванні) формуються нові параметри ідентичності. Причому серед послідовників учені бачать не тільки символістів [212], які самі відрефлексували зв'язок старого і нового,

модифікованого літературного ідеалу, але й представників інших течій, наприклад, Максима Горького, С. Єсеніна, В. Маяковського. Романтичні установки спостерігаємо і в сучасних метатекстах, що відображають авторецепцію літератури сьогодення. Прикладом може служити літературний портрет В. Маяковського «Апостол революції», створений М. Кантором: «Невже історія нас обдурила?» – запитав солдат першої світової у Марка Блока, французького історика. І якщо історія підвела, потрібно було написати щось з чистого аркуша, як це робили апостоли і євангелісти. <...> Образ євангеліста, апостола, свідка – приміряли на себе практично всі художники. Не тому, що вони знали, як змінити світ, – цього вчені достеменно не знали – просто хвалькуватій свідомості художника властиво наділяти себе героїчною маскою. У ХІХ ст. це була маска бунтаря-розбійника, байронічна маска. На початку ХХ ст. з'явилася маска апостола. Апостолів зображували Еміль Нальде і Макс Бекман, євангелістів писала Наталія Гончарова, мучеників і святих малював Жорж Руо, Єсенін зарозуміло іменував себе пророком, Пікассо зображував тореро в терновому вінці, Стенлі Спенсер писав картини Страшного Суду, Спасителем себе зображував відомий фантазер Сальвадор Далі...» [79, с. 205]. Принесення В. Маяковським своїх поетичних домагань, романтичних масок у жертву революції парадоксальним чином розглядається також у романтичному ракурсі як «апостольське служіння» [79, с. 223], а конфлікт високого ідеаліста з розваленою утопією, з переможцем світом «присыпкинних», найтрагічніша смерть поета трактується з позицій саме романтичного міфу, інтерпретується як контраст високих устремлінь і принципово неромантичної, непоетичної сучасності, тріумфуючого прагматизму межі ХХ – ХХІ ст. Подібна позиція сучасного письменника демонструє авторефлексію літератури, підтверджує феномен актуалізації романічних моделей самоідентифікації творців у перехідні епохи.

Дослідниками констатувався не просто спадковий зв'язок романтизму та модернізму, усвідомлюваний самими письменниками, але й зростання процесу міфологізації знакових фігур романтизму саме в модерністському мистецтві:

«Одну з найдивовижніших своїх метаморфоз романтизм виявив на межі XIX – XX ст., коли, за словами Ю. Габая, сталося диво перетворення його самого в міф [39]», – зазначає Х. Стрекаловська, доводячи цю позицію на матеріалі розвитку музики і живопису відповідного періоду і демонструючи характерний для модернізму синтез мов культури, формування загальної духовної атмосфери доби. Аспектом такого міфологізування є сакралізація знакових особистостей романтизму (в музичному мистецтві таким символом «романтизму в потужному індивідуальному заломленні» стає Ріхард Вагнер) [181].

Серед точок зіткнення двох стилів виділяються наступні: загальне катастрофічне світовідчуття, посилене тривожними очікуваннями періоду *fin de siècle*; перетин культу і художньої творчості, перевага форми містерії. На цих загальних позиціях відбувається знаменна модифікація традиційного ідеалу в аспекті створення міфологеми «нової людини» («У цьому образі химерно переплелися риси Вагнерівського Персифаля, ніцшеанської «надлюдини» і штернеріанського «абсолютного егоїста» [181, с. 479]), розширення «культу художника, який творить», його сакралізація, а також загальний пафос міфологізування творчості і створення персональних авторських міфів [214]. Загальною їхньою складовою є одухотворення, сакралізація, а конкретними масками-орієнтирами обираються «цар», «жрець», «новий Парсифаль». «Романтичне прагнення побудувати за допомогою мистецтва «нову реальність» в епоху теософії отримує нове забарвлення: мистецтво мислиться як частина великої революції духу, яка переродить людство і виведе його з матеріалістичного глухого кута до нової, вищої реальності» [181, с. 479]. У російській літературі ці ідеї отримали різноманітне втілення: від теософічних шукань Андрія Белого до розуміння творчості як теургії В. Соловйовим та його послідовниками-символістами [212], формування нової релігійної свідомості саме силами мистецтва Д. Мережковським, З. Гіппіус та ін. Але при цьому образ поета незмінно міфологізувався, нові модифікації романтичного зразка демонстрували широку варіативність (наприклад, від контрастних демонічних

масок у «диаволічному символізмі» до орієнтиру світлого «художника-спасителя» у пізніших версіях течії).

Нам важливо показати, що і ці модерністські орієнтири в свою чергу були міфологізовані (як романтичні зразки на рубежі ХІХ–ХХ ст.) на різних етапах розвитку російської літератури: у 1920-1930-ті рр. (наприклад, у творчості Д. Хармса, К. Вагінова, М. Булгакова та інших), у філософському романі 1950-х («Доктор Живаго» Б. Пастернака), андеграунді 1960-1970-х рр. (наприклад, у прозі Вен. Єрофєєва, О. Житинського, А. Синявського, А. Бітова, драматургії М. Арбатової, піснях Б. Окуджави), і зрештою на межі ХХ–ХХІ ст. (чому присвячені другий і третій розділи книги).

Вірогідно, завдяки кризовому характеру ХХ ст., його перехідності орієнтири самоідентифікації, що склалися в стилях діонісійської природи, виявилися в літературі цього періоду особливо маркованими і цілісними, наповненими потужним зарядом опозиційності, пасіонарності, оскільки саме вони дають код для опису «хаосу» змін, актуалізують тему творчості та форми метаопису. У той час як задіяний у самовизначенні письменників міметичний орієнтир реалізму (за Аристотелем: «Поет є імітатор, подібно живописцю або іншому майстрові зображень» [7, с. 676]) багато в чому залежав від індивідуальних поетик творців. Тому реалізувалася велика кількість «масок», творчих орієнтирів. Якщо звернутися лише до письменників метрополії другої половини ХХ ст., то можна виокремити такі: «поет-громадянин» (наприклад, «лірика соціальних емоцій 1960-1980-х» [159], твори Л. Мартинова Є. Євтушенко, Р. Рождественського та інших), «письменник-філософ» (Л. Леонов, М. Рубцов, А. Тарковський та решта), «літописець історичних потрясінь» (М. Шолохов, А. Ахматова), «письменник-слідопит» (М. Пришвін, В. Канівський та ін.), «грунтівник» («почвенник»), носій селянської ментальності (В. Распутін, О. Астаф'єв, В. Белов, В. Шукшин), «воїн, захисник» (творці «лейтенантської прози» та ін.), нарешті письменник-борець, «моральний авторитет» (О. Солженіцин, саме його постать багато дослідників – М. Голубков, П. Співаковський та інші вважають центральною та підсумковою

у розвитку російської літератури ХХ ст.). У цьому річищі реалізується істотна різноманітність орієнтирів. Вони синтезуються, причому часто не тільки між собою, але і з модерністськими масками. Крім того, упродовж усього творчого становлення орієнтири змінюються. До їх систематизації літературознавці і критики додають різні критерії, що вже були випробувані, але отримали у ХХ ст. нові прочитання та позначення: «народівці», «західники», «консерватори», «модерністи». Саме в таких параметрах Б. Гройс класифікує російських письменників цього періоду.

Динаміку орієнтирів самоідентифікації письменника в процесі зміни стилів в російській літературі ХХ ст. достеменно не вивчено і остаточно не узагальнено. З огляду на це намітимо вже сформовані параметри наукової рецепції цього явища, оскільки вони повинні бути необхідно враховані при вивченні творчого самовизначення письменників нового рубежу століть [228].

Література після 1917 р. (і відповідно творчі автоконцепції) оцінюється вченими в аспекті динаміки стилів суперечливо: з одного боку, як специфічний модерністський проект [53], з іншого – як різкий поворот, що відкидає досвід і орієнтири модернізму [64]. Знаменно, що роздуми Є. Добренка по суті ілюструють не тільки розвій стилів, але й роботу механізму перехідного художнього мислення – інверсію, повернення до попереднього, що залишилося в глибокому минулому, «архаїчному» шарі художньої пам'яті: «Соцреалізм, як усяка естетична система, мав свою естетичну програму. Програма ця зводилася до подолання модернізму. Її утопізм полягав у спробі «вискочити» з історії, створивши домодерністську естетику, уявити ситуацію, за якої модернізму ніби не було <...> Соцреалізм взагалі може бути визначений як постмодернізм мінус модернізм – ця естетика знаходиться в «мінус часу». <...> модернізм саме у своєму агресивному антитрадиціоналізмі був насамперед результатом внутрішньокультурного процесу – кризи традиції, тоді як соцреалізм був продуктом історії, рухомої не перспективно, але ретроспективно» [64, с. 9-10]. Подібна позиція, як і будь-який злам ідейних і естетичних парадигм, загострює проблему творчості та вимагає змінити орієнтири письменницької

самоідентифікації. Знаменно, що саме в цьому аспекті – «формуванні радянського письменника» як нового типу, а не в канонах соцреалізму Є. Добренко бачить характер літератури цього періоду, її домінуючу рису. З цим же пов'язані основні параметри відштовхування від модерністського досвіду, перш за все відмова від внутрішньої творчої свободи на користь самоконтролю і звернення до «позаособистісної творчості», «колективної творчості», своєрідної «нової соборності» [64, с. 25]. Проведене літературознавцем дослідження бурхливого естетичного програмування тієї епохи і найбільш показових проектів дозволяє нам виділити кілька взаємно перепланих моделей самоідентифікації. Серед них: «письменник-цензор» (той, хто підкоряється внутрішній цензурі), поширена за часів пізнього сталінізму формула «інженер людських душ», що вбирає контрастні смисли: від модерністського месіанства до тоталітарного маніпулювання і самоконструювання («Генеалогія соцреалізму на рівні авторства дозволяє зрозуміти соцреалізм не тільки як нескінченний процес виробництва текстів і їх споживачів, але і як процес *радикальної* творчості: виробництва самих виробників; це не тільки майстерня текстів, але і *майстерня майстрів*» [64, с. 15] (виділено автором – А.Ш.). Крім того, створюється модель «митець – плоть народу», модель позаособистісного колективіста, а також «художника-робітника». Не займаючись спеціально вивченням моделей самоідентифікації письменників нової літератури, Є. Добренко все ж пунктирно намічає деякі зразки, швидше звертаючи увагу на різноманітність при загальній єдності – відхід від модерністського досвіду і декларативний розрив з класичними традиціями в цьому аспекті. Підкреслюється, що «генерація» дуже строката, типологія може бути вибудована в широкому спектрі: «/.../ від безграмотних ударників до емігрантів, що «підлаштувалися», «від вчорашніх бунтарів до лояльних інтелігентів, які каються, від відвертих «драмоділів» до тих, які наївно вірять у своє визнання, від випускників Літінституту до вищих літературних чиновників <...> Головне тут – у перегляді традиційних уявлень про природу та сутність творчості, про «творчий тягар», про «призначення

поета», настільки потужно виражених в блоківсько-пушкінській мові і збережених поза або на периферії радянської літературної культури» [64, с. 13].

Коментуючи ці тези, зацентруємо в дискусійному порядку їх недостатню повноту, бо наведена типологія охоплює творчість лише посередніх або слабких письменників, і в цьому концептуальна установка дослідника, який вважає, що масове літературне плато або периферія, навіть «периферія периферії» найбільш показові у визначенні типових, домінантних тенденцій. Фактично, виконується заповіт Андрія Белінкова зі створення «Очерков истории плохой русской литературы» [15]. Але це відводить з фокусу уваги яскраві постаті епохи соцреалізму, чия творчість зараз повторно після повного заперечення 1990-х рр. переглядається як літературознавцями, так і письменниками (книги П. Басинського про Горького, О. Варламова про Пришвіна), у тому числі й молодим поколінням творців (книги З. Прилепіна про Леонова, Д. Бикова про Пастернака та Окуджаву). У рамках нових поглядів, суб'єктивної і глибоко особистісної інтерпретації письменницька характеристика творчого самовизначення художників слова 1930 – 1970-х рр. виглядає дуже складною, повною цікавих варіацій і підтекстів, постає у вигляді загадки і тайнопису, що розшифровується біографом. І зауважимо, істотно впливає на самоідентифікацію творців межі ХХ – ХХІ ст. (що описано у відповідному розділі нашої розвідки [228, с.115-213]).

Якщо типологія письменницьких масок літератури середнього рівня післяреволюційних років ще не створена, то міфологічна модель, за якої формувалася письменницька суб'єктивність усе ж вимальовується. Так, М. Чудакова в статті «Без гнева і пристрастия» відзначає факт неабиякої популярності жанру автобіографії, а також форми відповідей на всілякі опитувачі, що, безумовно, є на першому постреволюційному етапі способом декларування письменницької ідентичності (згодом такі самохарактеристики і авторепрезентації стали небезпечними і від них відмовилися). У більшості автобіографій літераторів з народу висвітлюється загальний міфологічний хід долі: з темноти, злиднів, невігластва (часто перебільшених і демонізованих) –

до революції як глобального оновлення світу, а далі – до служіння її справі, до абсолютного щастя, контрастуючого з деградацією, що передувала старому космосу. До речі, у цій моделі висвітлюються й особливості перехідного мислення, зокрема орієнтир «преображеного», перетворення «ізгоя» на «вождя». У творчості оригінальних письменників також була орієнтація на ці моделі, але вона істотно зрушена і модифікована рефлексією і модерністськими орієнтирами. Так, Ю. Олеша запропонував автопародійну модель «зздричника», що мріє пройти «посвячення» новим світом, але так і не досягає злиття з його ідеалам, ба більше – їх внутрішньо зневажає. Констатуємо, що такий тип «хиткої» художньої свідомості виявився актуалізованим в літературі пізнішого періоду, що вже передчувала можливі культурні й ідеологічні зрушення (створені в 1970-ті рр. драма М. Арбатової «Завистник», роман В. Кормера «Крот истории, или революция в республике S=P», його ж есе «Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура», «Карнавализация как генезис "двойного сознания"», проза пізнього В. Катаєва та інших). Сама по собі описана міфологічна модель засвідчила свою дієвість у літературі 1970-1980-х рр., але роль фактора, що пробуджує та зумовлює «преображення» героя-письменника, грає вже не революція, а якийсь відкинутий нею культурний досвід, наприклад, знайомство з забутою спадщиною Срібного віку (у творах Вен. Єрофєєва, Д. Галковського), «старий» код опису хаосу (картини І. Босха в романі А. Корольова «Быть Босхом»), переосмислення художньої мови модернізму (роман О. Ілічевського «Матисс», у якому імпресіоністські принципи перевіряються на міцність катастрофічною реальністю 2000-х).

Повертаючись до наукової рецепції стильової динаміки перших десятиліть ХХ ст., зазначимо, що дослідники в основному зосереджені на визначенні параметрів самоідентифікації письменниками, які не прийняли установки соцреалізму. Названий аспект незмінно присутній в працях про творчість О. Мандельштама і акмеїстів загалом, М. Цветаєвої і особливо творців метапрози, що стала (поряд з ліричною поезією) найбільш адекватною формою інтерпретації, переосмислення проблем творчості і моделей творця –

М. Булгакова, Ю. Олеші, В. Набокова, К. Вагінова, Д. Хармса та ін. Саме осмислення досвіду змін, зламу естетичної парадигми, переоцінка колишньої творчої ідентичності та пошук нових моделей призвели після 1917 р. до актуалізації металітератури, причому, як указують дослідники (Д. Сегал, П.Во), вона ґрунтувалася на принципах модерністської поетики. Так, наприклад, М. Липовецький, виводячи витoki російського постмодернізму, констатує, що «звернення до металітературних форм пов'язано саме з неможливістю висловити травматичний досвід ХХ ст. за допомогою лінійних нарративних конструкцій. Показово, що, наприклад, в російській літературі до революції з металітературною естетикою свідомо і послідовно експериментував лише В. Розанов (хоча металітературні мотиви присутні і в інших авторів – О. Блока, А. Белого, ранніх О. Мандельштама та А. Ахматової). Зате після революції металітературність пронизує творчість описувачів різних поколінь і естетичних уподобань: від М. Горького до О. Ремізова, від М. Кузьміна («Форель разбивает лед») до В. Шкловського, Л. Леонова («Злодей»), К. Вагінова, Д. Хармса, С. Кржижановського, Г. Іванова («Распад атома»), М. Зощенка («Возвращенная молодость» і фінал «Голубой книги») і навіть В. Маяковського (вступ до поеми «Во весь голос») – аж до класики російського «високого модернізму»: романів В. Набокова, «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, «Доктора Живаго» Б. Пастернака. Саме на цій основі в 1970-1980-ті рр. формується канон пізньомодерністської та постмодерністської метапрози (Вен. Єрофєєв, А. Бітов, пізній В. Катаєв, С. Соколов, «Поиски жанра» В. Аксьонова» [99, с. 74-75].

Повертаючись до концепції М. Липовецького, відзначимо, що питання про динаміку метапрози ще в достатній мірі не вивчене. Твердження про її нерозвиненість в дореволюційний час вивляється дискусійним, оскільки можна навести приклади найяскравіших проявів метапрози. Зокрема, це авторефлексивні тексти А. Белого, які (поряд з його мемуарно-автобіографічними книгами) стали еталоном для подальших письменницьких пошуків, визначили один з векторів розвитку авторефлексивної літератури (з новітніх наукових позицій цей феномен досліджувався у низці праць, зокрема у

дисертації українського літературознавця Г.Прусенко [153]). Крім того, тільки за рухом метапрози неможливо встановити підйом або спад самосвідомості письменників, так як вона обирає й інші актуальні форми. У цьому відношенні саме Срібний вік і особливо символізм продемонстрували вершинні досягнення, що дозволило ученим (З. Мінц, М. Пустигіній, А. Ханзен-Леве та іншим) говорити про особливу метатекстуальну природу поетичних, прозових і драматургічних творів [210]. Металітературний план породжує широкий спектр складових: індивідуальні міфи (за зміною їх моделей Н. Пустигіна визначає фази, конкретні періоди розвитку символізму), твори з явними літературними підтекстами (З. Мінц), усілякі філософські та критичні роботи, маніфести, автобіографії, спогади тощо. Цей досвід виявився затребуваний і модифікований літературою рубежу ХХ – ХХІ ст. у нову перехідну епоху і в умовах «стильового консенсусу», що призвело до перегляду «старших» символів самоідентифікації творців і до пошуку нових орієнтирів, створення складних і оригінальних метатекстових форм.

Висновки до розділу I

У дослідженнях самосвідомості літератури поєднуються і взаємодоповнюються підходи літературознавства, культурології, соціології, психології. Посилена динаміка самосвідомості літератури збігається з метанауковою рефлексією, відображаючи перехід до нового етапу розвитку культури, ключовими параметрами якого стають діалогізм і екзистенційний вимір, що стимулюють рефлексію і самосвідомість.

У працях, які досліджують філософський план самосвідомості літератури, акцентуються переважно проблеми ментальності, діалогу, опозиції «я» / «інший», аксіологічної шкали, екзистенціальної свідомості.

Культурологічний напрям дослідження самосвідомості літератури фіксує зв'язок авторефлексії з типами культури та їх зміною, особливостями певних епох, діалогом різних мов культури, відносинами мистецтва і

повсякденності. Місія літератури полягає в породженні суперсмислів, вироблення коду інтерпретації складних феноменів.

Домінантними аспектами соціологічного напрямку в 1990 – 2000-ті є: вивчення орієнтирів самоідентифікації особистості, суспільства, субкультур, які надає література; окреслення знакового поля інтегруючих символів; визначення способів реалізації прагматичної функції мистецтва слова; дослідження співвідношення письменницької і читацької самосвідомості, зміна статусу художньої словесності і фігури творця в нових соціальних умовах, переосмислення категорії успіху. Загострюється проблема літературоцентричності російської культури в кризовий період, а також стратегії «владності», присвоєння і впливу «ідеального капіталу».

Саме авторефлексію літератури дослідники вважають об'єднуючим началом у дискретній картині мистецтва слова ХХ ст. Художня свідомість цієї епохи поєднала орієнтири поетики художньої модальності з переосмисленими і оновленими традиціями риторичної поетики, що актуалізували поняття канону. Вченими розкривається також інтенсифікація авторефлексії в процесі розвитку літератури. Цей процес розглядається як симптом зміни мистецьких парадигм, пов'язаний з «кризою авторства».

Нові моделі самоідентифікації творців виникають як у творах видатних письменників, так і в текстах літераторів другого ешелону, епігонів, графоманів. Підкреслюється особливе значення проміжних форм, «межових жанрів» в процесі літературної авторефлексії. Сформувалося загальне термінологічне поле опису авторефлексії літератури (при всьому розмаїтті позначень – «літературність», «метадискурс», «металітература», «метапроза», «металірика», «метадрама») і принципи вивчення явища. Особливий внесок у дослідження феномену зробили російські формалісти, тартусько-московська семіотична школа, постструктуралісти, а також їхні послідовники, що розвивали ідеї попередників у новому контексті. Із зазначених позицій розглядалися переважно класика ХVIII – ХІХ ст., Срібний вік, особливо металітературність творів символістів, «семантична поетика» акмеїстів,

творчість письменників модерністів та авангардистів початку XX ст., індивідуальні поетики письменників середини століття, частково література кінця XX ст. У рамках кожного з наукових напрямків вивчалися певні форми: пародія, автопародія, проміжні жанри, жанровий синтез, а також стратегії: гра, одивнення, самоіронія, театралізація, по'єднання аналітичного і художнього начал, реалізація принципу «текст у тексті», розширення інтертекстуального поля, міфологізація.

Розділ 2

Своєрідність авторефлексії модерністських творчих орієнтирів у метатекстах 1970-1980-х рр.: міфологізація, стильові орієнтири, авторські стратегії, моделі творців

Актуалізація російської модерністської класики відбулася завдяки художній авторефлексії у белетристиці 1970-80-х рр. через створення ретроспективних мета текстів [233]. Цей період найменш вивчений в аспекті самосвідомості літератури та форм її авто рефлексії. На сьогодні лише М. Абашева в пошуках витоків зростання самосвідомості літератури в 1990-і вказує на актуалізацію образів творчих особистостей маргіналів-невдах в оповіданнях В. Шукшина і прозі Л. Петрушевської, яка передує цьому процесу. Насправді вектори художніх пошуків набагато різноманітніші, що може бути пов'язано з прогностичністю в літературних текстах наростання глобальних культурних змін, вичерпаністю канонів офіційного мистецтва. Звідси й зацікавленість перерваною модерністською традицією, формування постмодернізму, суттєве оновлення реалізму, напружені міркування над проблемами творчості.

Якщо наукова рецепція модерністської спадщини наростає з 1980-х і вже оформилася у фундаментальні дослідження (В. Келдиша, В. Корецької, К. Ісупова, З.Мінц, Л.Колобаєвої, А. Ханзен-Леве, Е.Полоцької, Н. Тамарченко, Д. Магомедової, Н. Богомолова, С.Бройтмана, І. Московкіної та ін), то художні інтерпретації власне культурно-мистецького простору Срібного віку поки що достатньою мірою не узагальнені.

Визнаючи перетин модерністської спадщини із сучасною літературою, дослідники найчастіше говорять про вплив, а не про авторефлексію літератури. Так, мова йде про повторну актуалізацію парадигми, зокрема про побутування в сучасній літературі неоавангарду (праці О. Лекманова, І. Заярної), неоакмеїзму (праці Ю. Левіна, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова, Т. Цив'ян, М. Липовецького, Т. Пахаревої). Відзначається також відродження релігійного поетичного типу мислення, що створює паралелі між двома межами

XX ст. (праці Н. Ільїнської). Виокремлюються і важливі типологічні риси перехідного мислення, характерного для названих періодів, що впливає на стильові пошуки (роботи В. Хренова, Г. Мережинської, В. Силантьєвої та ін).

Однак поряд з цим невивченим залишається аспект художньої інтерпретації Срібного віку, літератури модернізму загалом, створення образу цієї епохи та його знакових фігур. Цей ракурс, безумовно, є надзвичайно актуальним, оскільки він пов'язаний не тільки з ретроспекцією, а, перш за все, й із авторефлексією літератури, відображаючи творчий пошук в умовах сучасної культурної кризи, роздоріжжя у розвитку літератури, і є механізмом перегляду і оновлення орієнтирів [228].

У мистецтві слова другої половини XX ст. явище художньої рефлексії модерністської спадщини має свою історію, ілюструючи динаміку і своєрідність окремих етапів художнього процесу.

Подібна тенденція закорінена в мемуарній, філософській і критичній творчості власне письменників Срібного віку, їх естетичних маніфестів, які поєднали різні дискурси і мови культури. Така авторефлексія літератури розглядається як визначна особливість періоду. К. Ісупов у зв'язку з цим коментує: «Філософія творчості, тобто в широкому розумінні «естетика» стала темою оповідання і пружиною фабули. Творчість і метатворчість, література і металітература, опис і самоопис сусідять, перетинаючись то у рамках особистих біографій, то у формі самовідмови (О. Блок: «Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!»), то самореабілітації (іронічні автокомпліменти В. Сєверяніна), то в сповідальній агіографії (мемуарна трилогія А. Білого) або в спогадах з аналізом «Моя жизнь в искусстве» К. Станіславського. <...> Порізному проявляються риси метатексту: філософська критика демонструє розщеплення думок й інсценує драматургію позицій, явно або побічно оновлюючи традицію сократичного діалогу. Прозаїки, поети, філософи постають у свідомості критиків в одному ряду, як, наприклад, у трилогії О. Закржевського («Підпілля» 1911, «Карамазовщина» 1912, «Релігія», 1913)» [78, с. 69-70].

Після революції тенденція метатекстового опису активно розвивається в літературі еміграції. В епоху Срібного віку російської літератури вона акумулює духовне відродження, в еміграції – спадковість, збереження відвойованих уявлень про справжню літературу та «справжню Росію» в умовах принципово іншого історичного і культурного контексту. Підхоплена наступними поколіннями, і в літературі метрополії ця тенденція стала найважливішим механізмом розвитку, переосмислення своєрідності і завдань мистецтва слова, формування нових естетичних парадигм. Художня інтерпретація літератури Срібного віку, начебто заново відкритої, ностальгічне змишування чистотою дискурсу, міфологізація цієї епохи яскраво проявилися в російській літературі в 1970-1980-ті роки, що показово збіглося з поступом прози і драматургії «нової хвилі» і формуванням російського постмодернізму.

Найяскравішими прикладами можуть слугувати такі твори: белетристичні мемуари В. Катаєва «Алмазный мой венец» (1978), що інтерпретує епоху та її власні оцінки в стилі так званого «мовізму» (власне цей твір є вершиною цієї тенденції у прозі самого В. Катаєва, хоча таким чином створені «Трава забвения», «Святой колодец» та інші); есе Вен. Єрофєєва – «Василий Розанов глазами эксцентрика» (1973), «Саша Черный и другие» (1982), низка епізодів у його ж «поємі» «Москва–Петушки» (1969); п'єси М. Арбатової «Завистник» (1979), оповіданні В. Конєцького «Огурец навыврез» (1980) та інші. Вважаємо, що тоді це явище знаменувало перегляд цінностей, зміну художніх орієнтирів, свідому деконструкцію соцреалізму і актуалізацію модерністського дискурсу. Названі процеси призвели до формування нової художньої парадигми – постмодернізму. Кожен із письменників запропонував власні стратегії художньої інтерпретації, сутність яких ще повинна бути узагальнена. Контури цього явища можуть бути означені, на наш погляд, наступним чином. Вен. Єрофєєв і В. Конєцького використовують повторну міфологізацію на уламках колишнього міфу про Срібний вік і деконструйованого ними ж соцреалістичного міфу. Окремою стратегією стає юродствування, характерне для російської культури в цілому, але актуалізоване

постмодернізмом, його підвищеним ігровим модусом. При цьому постмодерністський релятивізм повністю скасовується суперідеєю – високої творчості, служіння, міфологічно високим статусом творця, яка оформлюється у художніх традиціях Срібного віку з використанням переосмислених, відрефлексованих прийомів цієї парадигми (символіки, системи мотивів, злиття літератури і філософії, відродженням релігійного дискурсу тощо) [228]. Не дивно, що згодом з використанням названих стратегій і з наслідуванням манери самого Вен. Єрофеєва була здійснена художня інтерпретація його текстів і знакової постаті в романі В. Березіна «Путь и шествие» (2011) – твір, що окреслив тенденцію до зміцнення й продовження традиції.

В. Катаєв причетний до створення нового міфу про естетичний дискурс минулої епохи, а також формування авторського міфу про себе. Обидва вони втілені у формі ребуса, інтелектуальної загадки, які читач повинен розшифрувати, розгадати. Тим самим поєднуються суто модерністські характеристики: міфотворчість, педальована суб'єктивність і епатаж з постмодерністськими грою, блазнюванням, діалогічністю. Індивідуалізованими прийомами інтерпретації або, за висловом М. Котової і О. Лекманова, «хитрощами» є «перетворення фрагментів чужих мемуарів у підсобний матеріал для будівництва власного тексту, а також різке зміщення акцентів і психологічних мотивувань при описі подій. І нарешті – свідоме замовчування обставин, які перешкождали автору «Алмазного венца» показувати читачеві минуле в потрібному йому, авторові, світлі» [85, с. 8].

Суб'єктивне тлумачення письменниками літературної атмосфери початку ХХ ст., створення образів знакових фігур, художнє випробування естетичних і світоглядних, метафізичних концепцій тієї епохи свідчили про особливий інтерес до модерністської парадигми, розвиток якої було штучно перервано [233]. Названі тексти 1970-1980-х рр. є глибоко експериментальними за духом, вони стали «художнім зондом» нових можливостей літератури і одночасно способом її саморефлексії. Об'єкт рефлексії – рух і художній спектр мистецтва слова. Озираючись назад, на актуальний досвід, література 1970-

1980-х рр. шукала нові шляхи, що вилилось у формування першої хвилі постмодернізму. Показово, що її вершинами стали саме метатексти, що інтерпретують не тільки досвід модернізму, але й класики в цілому («Прогулки с Пушкиным» А. Синявського, «Пушкинский дом» А. Бітова, «Москва–Петушки» Вен. Єрофєєва).

Аналіз стратегій переосмислення й актуалізації художнього досвіду Срібного віку російської літератури в метатекстах 1970–1980-х рр. в аспекті художньої самосвідомості, авторефлексії літератури є окремим актуальним завданням, що дозволяє визначити коло письменницьких позицій і стратегій, а отже – моделей цього процесу [228]. При виборі текстів для дослідження враховувалося висока якість творів, їх знаковий «поворотний» характер, а також критерії стратифікації літератури обраного періоду (поділ на офіційний потік і андеграунд) і аспект поколінь.

Перша модель – це *визнання модерністського досвіду* як головного заново відкритого орієнтиру самоідентифікації письменників в андеграунді (проза Вік. Єрофєєва). Друга – *інтерпретація перелому* естетичних та ідеологічних уявлень, зміни орієнтирів письменницької ідентичності (для цього обирається матеріал революційного перехідного періоду) та спроба створення на цій основі узагальненої моделі творця, що відбиває специфіку автора, власне будь-якого «малого генія», почасти здійснювалася в офіційній літературі («Алмазний мой венец» В. Катаєва), що також по-своєму свідчить про початок кардинальних естетичних зрушень, про руйнування соцреалістичного канону, повернення модерністських принципів писання і формування постмодерністських. Модель цікава гротескним суміщенням соцреалістичного коду з модерністськими установками, авангардним за духом експериментом. Третя позиція – це *«відновлення» цілісного художнього світу знакового письменника*, відображення самого процесу авторефлексії і самоідентифікації творця, який переживає зміну художніх та ідеологічних парадигм («Завистник» М. Арбатової). Вона сигналізує про серйозні світоглядні естетичні сумніви письменників молодого покоління (до якого в момент написання п'єси і

належала М. Арбатова) і, зауважимо, передбачає наступну кризу ідентичності 1980-х рр. «Завистник» побудований переважно на підтекстах, інтертекстуальній грі, що відкривають істинні наміри письменниці.

Усі твори об'єднує відображення наростаючої кризи самоідентифікації, зосередженість на темі творця, творчості у різних її варіаціях (від сакралізації і демонізації, створення міфу або викриття старих стереотипів сприйняття, актуалізації вже на новому етапі порушених у революційний час проблем «митець і влада», вибору «пошуків особи»). Загальними є також визнання важливої ролі філософських та естетичних рефлексій і звернення до характерних саме для модернізму прийомів гри, інтелектуальної провокації, використання загадок, а часто й епатажу читачів. Красномовним виявляється і добір інтерпретованих фігур: це або митці Срібного віку (В. Розанов і поети цього періоду у Вен. Єрофєєва), або ж письменники післяреволюційного часу, які орієнтовані на модерністську парадигму творчості та самоідентифікації (Ю. Олеша в п'єсі М. Арбатової і більшість «малих геніїв» в «Алмазном моем венце» В. Катаєва) [233].

Охарактеризуємо детальніше домінантні стратегії інтерпретації модерністського досвіду і авторефлексії в конкретних творах.

2.1. Стратегія юродствування як випробування орієнтирів самоідентифікації в есеїстиці Вен. Єрофєєва

Стратегія юродствування, провокаційного заперечення, а опісля і доведення своєї відданості випробовуваним орієнтирам характерна для багатьох російських постмодерністських текстів (А. Синявського, В. Сорокіна, Вік. Єрофєєва, В. Тучкова, В. Пелевіна). Однак вона була легалізована і засвідчила свою цілковиту ефективність у творах Венедикта Єрофєєва, що стали взірцем апофатичного утвердження високої та непорушної авторської позиції щодо цілей і місії творчості.

З огляду на це можна говорити про динаміку та зміну векторів самоідентифікації у творах письменника. На першому етапі в тексті есе

«Благовествование» (1962) відображаються принципи «диаволічного символізму» (за класифікацією А. Ханзен-Леве), які накладаються на традиції юродствування, перевертання сакральних цінностей.

Показовими в цьому аспекті є відгуки близького письменнику оточення, однодумців з андеграунду, що ознайомилися з рукописом твору. Вони сприйняли текст як свого роду перевернуте Євангеліє, причому Євангеліє російського екзистенціалізму, а також «Ніцше, навиворіт перевернутого». Загалом оцінка була негативною, підкреслювалося бажання письменника позиціонувати себе (що, зазначимо, неминуче в авторефлексивній літературі і збігалося з задумом автора). Коректно зазначеним, але знову ж таки неправильно витлумаченим був і екзистенційний пафос твору. Тобто стратегія юродства не була одразу зрозумілою і визнаною, проте «диаволічні» трансформації відзначено. Їх поява пов'язана саме з діалогом з символізмом [224], а не з іншими впливами, наприклад, «Майстра і Маргарити». З цим романом Вен. Єрофєєв ознайомився пізніше і не сприйняв його, залишивши численні критичні зауваження щодо художньої якості та філософського наповнення твору. Можливо, його відштовхнула булгаківська версія загального, архетипового сюжету спілкування (або фаустианського «договору») творця та диявола.

Риси, успадковані від «диаволічного» символізму, проявилися у творі досить барвисто: від розбіжності найменування за суттю до вибору форми [233]. Текст названо «Благовествование», але благу звістку про творчу «обраність» героя приносить не посланець світлих сил, шестикрилий серафим, як у «Пророка» Пушкіна, а навпаки, служитель пекла. Саме до нього, а згодом і до Господаря Пекла дослуховується герой, репрезентований у творі як «найсвітліший серед заміліх», «юний Страдалець», «Втомлений Брат» сатани, що, безумовно, є максимально провокаційною характеристикою, яка асоціюється з самовизначенням автора, на що в самому творі (як в інших, написаних від першої особи і таких, які зберігають біографічні факти і риси характеру Єрофєєва) даються недвозначні натяки, що дозволяють

співвідносити письменника і оповідача (пияцтво, маргінальний статус, мандрівництво, творчість).

Окрім того, форма «Благовествования» переінакшує, перевертає канон авторитетного в релігійній літературі жанру видіння [228]. У рамках канону праведний герой перебуває в стані легкого сну (або ж помирає в потойбічному «загробному» баченні), стикається з вісником іншого, сакрального світу; цей посланець приводить його на зустріч із знаковими особами (в українській літературі частіш за все – з Богородицею або Христом), від них герой отримує важливу звістку, вказівку, яку, повернувшись, несе людям. Образ героя-оповідача в класичному видінні завжди позитивний. Це «людина відома, благочестива, авторитетна», носій функції «візіонера», «провидця». Структура твору «відрізняється відносною сталістю: 1) моління візіонера, після якого він впадає в «тонок сон»; 2) поява вищих сил, які повідомляють «одкровення»; 3) переляк провидця; 4) тлумачення сенсу «відвертя»; 5) наказ розповісти людям про бачене» [47, с. 124]. У творі Вен. Єрофеева ця модель перевернута: замість праведного героя – п'яниця, легкий сон замінюється станом похмілля («И я поднял голову, и дышал в пространство водочным перегаром, и я ничего не видел кроме тьмы» [68, с. 139]), посланець поводить незвично, і хоча захоплює героя на доленосну зустріч (відповідно до канону її сенс також перевертається, оскільки співрозмовником стає не сакральна постать, а сатана, охочий порозумітися з «обранцем»), так само заперечує канон і повернення до людей із важливою звісткою. Нею виявляється виклична антигуманістична сентенція, звернена до тих, хто намагається врятувати потопельника: «имейте мужество быть ротозеями – даже в те мгновения, когда гражданские обязательства побуждают вас действовать очертя голову – Идите за Мной – и позвольте утопающему стать утонувшим» [68, с. 148]. Позначення себе великою літерою («за Мною»), месіанський заклик слідувати за собою, символіка води (семантика хрещення, оновлення), вінка (проте не терновий або лавровий гілок, а із зів'ялих квітів), патериці (хоча і трав'яної) свідчать про травестування образу Христа. Це підтверджує і мовлення: заклик не до

спасіння, а до ухилення від допомоги і до так званого «ротозейства», тобто – до позбавлення від зобов'язань. Створюється діонісійський за духом образ месії в хмелю, увінчаний травами, вільний від норм і правил. Його поведінка, блюзнірська з позицій жанру видіння, укладається, по-перше, в християнський дискурс юродства (доказ від протилежного, «лаяння світу»), по-друге, в символістські уявлення про деміургічну природу і функції письменника. Зближує «Благовествование» з диаволічним дискурсом символізму і пафос розгубленості, заперечення, блюзнірства, викликаних саме переживанням особистої і культурної кризи, а також яскравий прояв інфернальних мотивів і відповідна модель самоідентифікації. За А. Ханзен-Леве, у символістів (В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, Д. Мережковського, З. Гіппіус [212]) на певному етапі «сумніву в цінності поцейбічного повсякденного світу і форм його вираження (включно з традиційним мистецтвом) протистоїть сумнів у реальності іншого, потойбічного світу і єдності, що досягається в ньому. Як це часто буває в подібних випадках, морально-етичний, релігійно-містичний та художньо-етичний максималізм різко переходить у свою протилежність – аморалізм, блюзнірство, антиестетизм і нігілізм» [192, с. 57-58]. У «Благовествовании», до речі, і спостерігається поєднання недовіри до земного і небесного світів. Поцейбічний світ змальований темними фарбами, позначений символічними локусами болота, дороги, згубних місць. Але головне – він абсолютно чужий героєві, не випадково душа відгукується на дивну репліку когось в височині і дозволяє повірити в його неземну природу: «и кто-то давился от смеха над моей головой, и тряс меня за волосы, и говорил: «Что делаешь Ты, Брат Мой, в этом мире?» [68, с. 139]. Ця фраза стає ключем до душі героя, оскільки відповідає специфічному коду опису та інтерпретації світу. У межах таких інтерпретацій та коду велике значення має той факт, що герой – творча особистість, що саме й піднімає його над поцейбічним світом і диктує відповідне відторгнення спокус, змушуючи такий світ прийняти і полюбити. Пияцтво не суперечить цьому постулатові, оскільки сприймається (як і в «Москве – Петушках» не як насолода, а як своєрідне служіння,

похмільне страждання, що загострює трагізм буття, власну приниженість і марність). Саме в такому річищі відмови від світських спокус трактується друге з трьох наведених у «Благовествованні» випробувань. Від повного розчинення в любові і тілесній красі героя рятує все та ж витверезна фраза посланця, що натякає на іншу екзистенцію, ідентичність та призначення: «Тот же незримый схватил меня за шиворот, и проблеял мне в уши: «Что делаешь Ты, Брат Мой, в этом мире, Ты, который больше, чем божий мир?» [68, с. 139]. <...> И вздрогнул, и оглянулся, и сто тридцать мгновений боролось во мне блаженство желаний с тихим безумием Идеи <...> И вот я преодолел земное тяготение, и Феникс из огня, из тернового куста Иегова, – выпорхнул, пронизанный лунным светом. И душа моя вместительнее Преисподней» [68, с. 144-145]. Але незважаючи на названі в останньому рядку орієнтири самоідентифікації, потойбічний світ також піддається сумніву. Саме цьому присвячені інші два випробування – пеклом і раєм. Така позиція сумніву відносно вищого світу характерна для диаволічного дискурсу символізму. При цьому важливим є те, що в діалозі з інфернальними силами герой залишається пасивним слухачем (що, можливо, означає його згоду з критикою «божого» проекту людей в інтерпретації сатани і передчуття нових «безкровних битв»), проте відзначається темрява і неясність промов. Така особливість відображає одну з установок риторики «диаволічного» дискурсу. А. Ханзен-Леве підкреслює: «Дещо загострюючи, можна стверджувати, що риторика (і навіть дидактика) програмної лірики раннього символізму (Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Мережковського, Гіппіус та інших) за допомогою всіх можливих засобів поетичної мови говорить насправді лише про те, що поки використовуються ці самі засоби вираження, сказати нічого і нема чому вчитися» [192, с. 58].

У знаковій спокусі, зустрічі з Христом, уже складається діалог (а не мовчання, як у спілкуванні з темними силами), але він будується за законами провокації і заперечення, авангардного нігілізму, в результаті чого Син Божий втрачає свідомість від богохульства «гостя», а той, у свою чергу, проганяється з райських кущів стусаном. При наявній затемненості промов у двох спокусах,

інфернальній і сакральній, визначається загальний знаковий код. У зустрічі з сатаною акцентовані концепти Хаосу і Гармонії, а з Сином Божим – концепт Слова.

Дається ключ і до розгадки показного юродствування. Герой «прохоплюється», видає стратегію доказу від протилежного, у даному випадку – акцентування сакрального через інфернальне. «<...>Ты, обвиняющий нас, служивший Ему действием и намерением, научил нас верить, что не поступками, но Словом измеряется ценность разумного создания. И тысячу раз был прав сказавший в Тивериаде: «Он изгоняет бесов силой царя бесовского» [68, с. 146].

Зауважимо, що закінчення рукопису «Благовествования» втрачено, що не дає можливості до кінця простежити реалізацію стратегії юродствування і розвиток зміни образів, що втілюють самоідентифікацію героя. Але вважаємо, що намічається рух в межах процесу самоідентифікації, зміни ролей і орієнтирів. Динаміку представляємо так: від «найсвітлішого серед занімілих» (тобто гідного, але не посвяченого, що ніколи «не дивився на небо раніше» блукача, позбавленого Слова) – до обранця сатани, «Втомленого Брата» і «Хрещеного батька» розуму і духу царя пільми. Потім вектор змінюється – до «тварі, яка світлішає», що сприймається самим героєм як новий, раніше невідомий образ. Він переживає метаморфозу і перетворюється в «блідолицього мандрівника» (вже близького до Сина Божого), а потім у «хранителя невимовної таємниці», яка недоступна навіть Богу. Нарешті, фінальним самовизначенням стає «бунтівне дитя», що виступає в ролі месії, однак з сумнівними атрибутами і заповідями. До фіналу твору тональність самоідентифікації світлішає, відходить від диаволічних орієнтирів, підвищується іронічна модальність, «диаволічний» орієнтир витісняється традиційною для постмодернізму антиномією масок «жерця» і «блязня» (вінець із зів'ялих квітів і очеретяний посох, відкрите серце боліт). Прискорена динаміка зміни орієнтирів відображає кризу самоідентифікації, перехідне художнє мислення. Те важливе місце, яке серед авторецепцій творця займає

«диаволічна» маска, знаменує як зв'язок з «диаволічним» дискурсом символізму, випробування і переосмислення можливостей цього орієнтира, так і трактування її як односторонньої моделі, не здатної охопити всю складність процесу пошуків ідентичності. Власне така однобічність, на думку А. Ханзена-Леве, призвела до зміни маски на протилежні: «У ранніх творах Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Гіппіус і інших поетів 1890-х рр. «диаволічність» як не-буття і не-комунікація постає з незвичайною ясністю, а до кінця століття цей образ стає настільки звичним і стилістично оформленим, що він повинен був неминуче перейти в зумовлений позитивно і релігійно-містичний мотивований тип *poeta vates*, поета-деміурга, поета-мислителя, поета-мага, художника-бунтаря, художника-рятівника тощо.

Усі ці ролі ми знаходимо в творах і самоописах «диаволістів» (іноді вони до непомітності *нагадують* свою позитивну протилежність), але роль – завжди *маска*, стилізація, жест. Лишень екзистенціалізацією анти-поведінки і анти-комунікації в стиль життя «диаволіста» (в образах денді, розпусника, Люцифера, спокусника, демона, вампіра, Антихриста), лише парарелігійною, еретично-гностичною «релігією мистецтва» панестетизму буде підготовлений поворот до позитивності символізму як автентичної моделі світу і художньої творчості» [192, с. 59].

Зазначимо, що використання демонічної маски в «Благовествовании» Вен. Єрофєєва породжене саме актуалізацією і переосмисленням модерністського досвіду [233], випробуванням авторитетних, але усунутих новим часом орієнтирів самоідентифікації творця. Про це свідчить важливе визнання в пізнішому автометатекстуальному есе «Василий Розанов глазами эксцентрика». У наведеному нижче фрагменті мова йде про ті орієнтири, які допомогли вийти з ідейної та естетичної плутанини, дозволили позбавитися від наносних або лицемірних «істин», ідеологічних штампів, літературознавчих кліше, якими було знівечено самосвідомість героя: «У меня все началось лет десять назад, все влитое в меня с отроческих лет плескалось внутри меня, как помой, переполняло чрево и душу, и просилось вон – оставалось прибечь к

самому проверенному из средств: изблевать все это посредством двух пальцев. Одним из этих пальцев стал Новый завет, другим – российская поэзия, то есть вся русская поэзия от Гаврилы Державина до Марины, Марины, пишущей «Беда» с большой буквы» [68, с. 160].

Показово, що наступним есе «Саша Черный и другие» (1982) уточнюється особлива роль саме поезії Срібного віку в духовному житті автора, причому в загальному переліку і характеристиці чільне місце займають старші символісти, які розробляли і використовували «диаволічну» маску. Прикметно й те, що нижченаведені рядки писалися на Різдво, і цей факт позначений самим автором, отже, мислиться ним як символічний, що знаменує оновлення, самовизначення та жрецьке служіння. Іронічний тон, інтонації юродствування і розановського літературного панібратства, фамільярності (есе «Василий Розанов глазами эксцентрика») лише відтіняють пафос обожнювання «моих любимцев начала века», «серебряновековых ребятишек»: «На днях я маялся бессонницей, а в таких случаях советуют или что-нибудь подсчитать, или шпарить наизусть стихи. Я занялся тем, и этим, и вот что обнаружилось: я знаю слово в слово беззапиночным образом 5 стихотворений Андрея Белого, Ходасевича – 6, Анненского – 4, Сологуба – 8, Мандельштама – 15, а Саши Черного только 4, Цветаевой – 22, Ахматовой – 24, Брюсова – 25, Блока – 22, Бальмонта – 42, Игоря Северянина – 77. А Саши Черного – всего 4.

Меня удивило это, но ненадолго. Разница в степени признания тут не причем: я влюблен во всех этих славных серебряновековых ребятишек, от позднего Фета до раннего Маяковского, решительно во всех, даже какою-нибудь трухлявую Марию Моравскую, даже в суконно-камвольного Оцупа. А в Гиппиус – без памяти и по уши. Что до Саши Черного – то здесь приятельское отношение, вместо дистанционного пиетета и обожания» [68, с. 163].

Настільки конкретне і точне позначення естетичних пріоритетів дозволяє трактувати деякі збіги (скажімо, використання розроблених в поезії Срібного віку масок самопрезентації та орієнтирів самоідентифікації) як цілеспрямовану стратегію перегляду, випробування, традиціоналізації [209].

Прихильність Вен. Єрофєєва до зазначених у творі «Василий Розанов глазами эксцентрика» пріоритетів (Новому Завіту і поезії Срібного віку) підтверджують і дослідники. Зокрема, Ю. Левін у процесі встановлення параметрів інтертекстуального поля поеми «Москва – Петушки» показав, що більшість алюзій пов'язано з Біблією і поезією, причому істотне місце відведено саме спадщині Срібного віку. Істотно прояснюють символічні смисли загальновідомого твору, а також орієнтири самоідентифікації автора дослідження Р. Прохорова, присвячені біблійному прототексту «поєми», [152] і О. Лекманова, що виявляють зв'язок постмодерністського твору з прозою Андрія Белого [97]. Саме постаті Срібного віку, їх поетичний і життєвий код інтерпретації і автометаопису стають об'єктами рефлексії у двох есе, що мають характер власних екзистенційних та творчих маніфестів Венедикта Єрофєєва – «Василий Розанов глазами эксцентрика» (1973) і «Саша Черный и другие» (1982) [228].

Зазначимо, що ці тексти при зіставленні з «Благовествованием» (1962) демонструють дієвість описаного А. Ханзеном-Леве механізму зміни поетичних моделей самоідентифікації – від «диаволічних» масок до орієнтирів «поета-деміурга», «поета-мислителя», «поета-мага», «художника-бунтаря», «художника-спасителя». Якщо в «Благовествовании» яскраво проявився перший орієнтир, то у двох пізніших есе реалізуються позитивні моделі і відбувається повторна (після перегляду естетичних і філософських ієрархій) сакралізація творця.

Подібний вектор проступає і в есе «Василий Розанов глазами эксцентрика» [228]. Вибір Вен. Єрофєєвим фігури для рефлексії представляється надзвичайно красномовним. Науковці вже відзначали вплив автора «Уединенного» і «Опавших листьев» на поступ метапрози 1920-1930-х рр. і особливо на авторцепції літератури. Зокрема Анна Луїза Кроун віднаходить розановський вплив в одному з найтипівіших метатекстів цього періоду – «Египетской марки» О. Мандельштама, в чім з дослідницею повністю солідарний М. Липовецький. А.Л. Кроун стверджує: «Подібно до того, як

Розанов пов'язує розпад «я» з апокаліптичним кінцем літератури, так і Мандельштам писав про цей феномен як про апокаліптичний кінець роману, про розпорошення людської біографії як форми існування. Те, що Розанов продемонструє на 500 сторінках у своїх останніх чотирьох творах, Мандельштам демонструє у своїй спробі роману «Египетская марка», чий потенційний герой Парнок виявляється жертвою відцентрових сил, які заважають йому складовою зв'язної єдності героя – характеру – особистості» [247, с. 64]. Характерно, що твори В. Розанова отримують радикально протилежну інтерпретацію у творчості письменників 1970-2000-х рр. В есе Вен. Єрофєєва «Василий Розанов глазами эксцентрика» і в романі Д. Галковського «Бесконечный тупик» саме письменник і мислитель Срібного віку стає символом збирання внутрішнього світу, його екзистенційної цілісності [221], контрастує з контекстом культурної кризи, тотальної недовіри до колишніх авторитетів і владних концепцій буття. Розанов підказує стилістику та код позитивної автоінтерпретації, її гуманістичний, стверджувальний і сентиментальний модуси. Цей код навіть піддає любовному пародіюванню В. Тучков в метатексті «Розановый сад», що також є формою визнання і традиціоналізації досвіду письменника-новатора Срібного віку. Настільки різне прочитання авторцепції Розанова письменниками 1920-х – 1930-х і 1970-2000-х рр., а також послідовне застосування її різних сторін до пошуку власної ідентичності можуть свідчити про наступне: про затребуваність розановських відкриттів у кризові періоди розвитку літератури, їх екзистенційний потенціал, про багатогранність самої спадщини, врешті-решт про суттєві зрушення у світосприйманні самих послідовників, зміну культурної атмосфери і векторів автоінтерпретації [228]. Цей феномен безумовно потребує окремого вивчення.

Повернувшись до проблеми динаміки автовизначень і авторських масок в есе Вен. Єрофєєва, зазначимо, що спочатку самого себе і Василя Розанова оповідач сприймає і атестує з огляду на «диаволічний» дискурс [209]. Це засвідчує його самоатестація – «ексцентрик». Вона є заперечною, бунтарською і

артистичною одночасно і відображає неприйняття цього світу. Таке позначення промовисто застосовується А. Ханзен-Леве для характеристики авторепрезентації поета – «диаволіста»: «З точки зору буденного світу поведінка художника, його зовнішність, мова, творчість здаються ексцентричними, ізольованими і провокуючими, з точки ж зору світу потойбічного світ земний і його саморозуміння видаються чимось ексцентричним, периферійним, байдужим і ні про що не говорить» [192, с. 58].

Саме таким – ексцентричним і периферійним постає герой на початку есе, причому відразу з позицій двох світів. Його ізгойство в поцейбічному світі підтверджується повною самотністю, полишенністю. Причому реакція оточення на ексцентричну поведінку героя і його сприйняття власної зоставленості інтерпретовані підкреслено перебільшено, з переходом норм і меж повсякденності і в неналежній високій біблійній стилістиці. Подібна невідповідність фактів і стилю опису і взагалі використання контрастної стилістики народжує комічний ефект. Так, з одного боку використовуються найменування з «інтимним» підтекстом («Не покидай мене, белопупенькая» [68, с. 149]), а з іншого – висока стилістика звернення до карі Господньої і тут же зняття пафосу в душі стилістики протопопа Аввакума, який переривав цитування церковних джерел через побоювання, що для оновленого читача воно стане тягарем. Цей прийом зустрічаємо у Єрофеева: «Все мои близкие меня оставили. Кто в этом виноват, они или я, разберемся в День Суда. Тот. Кто и так далее. Им просто надоело смеяться над моими субботаами и плакать от моих понедельников» [68, с. 148].

Однак герой виявляється ворожим і потойбічному світу, який його не приймає. Ця розбіжність описується з комічним юродствуванням як жахливі, гротескні, комічно повторювані і завжди невдалі спроби самогубства. Дублювання невдач у такому випадку можна пояснити тільки містичним характером подій (усі пістолети дають осічки, усі поїзди зупиняються перед тим, хто лежить на рейках, всі армії на навчаннях стріляють і не влучують у добровільну мішень тощо).

Позначивши свою полишеність, відокремленість від світів на повсякденному і містичному рівнях, герой демонструє і розрив діалогу з культурною традицією. Моделюється ситуація пошуку такої культурної формули, яка могла б «зміцнити» і «освіжити», тобто дати сенс існування, примирити з собою і світом. Оскільки подібна формула не знаходиться (незважаючи на перебір можливих варіантів), дискредитується культура як така, що не виконує своєї головної функції, а також авторитетні постаті, чия думка має враховуватися без заперечень (звідси комічне обігрування імен: «не то Аверинцев, не то Аристотель сказав ...» [Єрофєєв 1997 : 150]). Дискредитація посилюється постмодерністським прийомом дублікації – «коловороту», «кружляння», повторення (у цьому випадку серед авторитетних, владних формул, ні одна з яких (або всі вони разом) не дають виходу з глухого кута культурної та екзистенціальної кризи). Звернемо увагу також на зростання інфернальних мотивів: сам символ не лінійного руху, а кола, традиційно співвідноситься з темними силами, крім того, акцентується «богополишеність» героя, яку не в силах подолати запропоновані авторитетними письменниками і філософами формули буття, отже, і вони позбавляються сакрального статусу [228]. «Ты богооставлен, но вспомни что-нибудь освежающее, например, такое: Ренан сказал: «Нравственное чувство есть в сознании каждого, и поэтому нет ничего страшного в богооставленности». Изячно сказано, но это не освежает, – где оно у меня это нравственное чувство? Его у меня нет. И пламенный Хафиз (пламенный пошляк Хафиз – терпеть не могу), и пламенный пошляк Хафиз сказал: «У каждого в глазу своя звезда». А у меня ни одной звезды ни в одном глазу <...> А Шопенгауэр сказал: «В этом мире явлений...» (Тьфу, не могу больше говорить, у меня спазмы» [68, с. 150-151]. Підкреслимо ще дві важливі особливості: по-перше, дієвість (і, отже, легітимність) культурних формул перевіряється світосприйняттям нещасного, що шукає свою ідентичність і культурні опори людини; по-друге, застосовується характерне для юродствування травестування високих і владних афоризмів, і це здійснюється в характерному для Вен. Єрофєєва річищі – у підключенні алкогольного і

похмільного дискурсів («ни в одном глазу», «спазмы»), «похмілля» і «нудота» мають характерну для екзистенційно орієнтованої літератури (Ж.П. Сартра, Сімони де Бовуар) семантику розриву зі світом, і вони ж поєднуються з національними традиціями трактування пияцтва як юродствування, антиповедінки, маски трикстера, часто пов'язаного саме з темними силами.

Саме такий герой спочатку знаходиться в «диаволічній» ролі, відображаючи механізм переходу крайності в свою протилежність, перевтілюється в процесі авторецепції і під впливом споріднених душі і розуму «поэта-мыслителя», «художника-спасителя» (орієнтирів, виділених А. Ханзен-Леве) в «просветленного», тобто обирає модель, контрастну колишній інфернальній, що яскраво відображає перехідне мислення [228].

Така ж динаміка – від «диаволічної» маски до протилежного орієнтиру письменника, що відновлює гармонію, зв'язок зі світами, – простежується і в інтерпретації Василя Розанова, тобто саме тієї фігури, яка обирається як орієнтир для само ідентифікації [209].

Як і в «Благовествовании» виникає ключова фраза, яка висвітлює загальний код спілкування з фігурою орієнтиром і робить комунікацію взагалі можливою (на відміну від усіх вищенаведених сентенцій мислителів і поетів, які «не освіжили» душі героя). Виразно, що вона містить сакральні знаки і має теплоту екзистенційного співчуття, те, що є ключовим у самоідентифікації героя. Це слова Василя Розанова: «У каждого в жизни есть своя страстная неделя».

До характеристик Розанова, що співвідносяться з диаволічним дискурсом, зараховуємо всі ті, що давалися йому недружнім критичним і літературознавчим середовищем Срібного віку, а також заідеологізованою радянською школою [228]. У цьому контексті згущення інфернального колориту призводить до зворотного ефекту привабливості, як і контраст з правильними хрестоматійними, але холодними (в інтерпретації автора) зразками процитованих раніше сентенцій інших авторів. «Мракобіс» і «сволота» (оцінки опонентів), такий же відступник (рenegат) і ексцентрик, який

вибивається зі стрункого ряду правильних мислителів, диаволіст, як і сам герой, сприймається парадоксально привабливо, що видно з наростаючого бажання прочитати твори Розанова і коментарів героя і його співрозмовника до «диаволічних» характеристик забутого і заново відкритого письменника. Зазначимо, що негативні атестації подані в найвищих ступенях. В абсолютному аспекті юродствування наруга і вихваляння з'єднуються, похмурі судження породжують компліменти. Наведемо приклад такої «реклами» творчості письменника, книги якого герою разом зі склянкою отрути вручив уже посвячений приятель з явною надією на зцілення за допомогою такого радикального і останнього засобу від хвороби екзистенціальної розгубленості і втрати себе.

« – Реакционер он, конечно, закоренелый?

– Еще бы!

– И ничего более оголтелого нет?

– Нет ничего более оголтелого.

– Более махрового, более одиозного – тоже нет?

– Махровее и одиознее некуда.

– Прелесть какая! Мракобес?

– «От мозга до костей» – как говорят девочки» [68, с. 152].

Далі йдуть відповідно «чорносотенець», «кровопивця», «людоджер», що народжують парадоксальне іронічне захоплення граничним ступенем диаволічної позиції і пози: «Волшебный человек!» Однак проступає і протилежність – «сгубил жизнь ради религиозных химер», праведна християнська смерть, прийняття Розанова церквою – все це створює ефект перевертання сенсу, моделює думку про юродствування Розанова про інше, сакральне значення його праць і поведінки. Несхожість на всіх, невідомість і навіть посмертне гноблення конструюють образ ексцентричного письменника Срібного віку в рамки традиційної російської моделі невизнаного пророка, письменника-страждальника і підтверджують мучеництво юродивого [233].

Вплив творів Розанова на героя також відбувається за моделлю юродствування, заданою ще в «Благовествовании» (нагадаємо, там прозвучало: «И тысячу раз прав сказавший в Тинериаде: «Он изгоняет бесов силой царя бесовского» [68, с. 146]). Тобто клин вибивається клином, юродивий і екзистенційно втрачений герой збирає себе, звертаючись до юродивого письменника і філософа. У змодельованій автором ситуації максимального екзистенційного відчаю героя і його самознищення («Ибо лучше умереть мне, нежели жить, сказал пророк Иона. По-моему, тоже так» [68, с. 149], «Разве это жизнь?» [68, с. 150]) Розанов з його екзистенційною несхожістю на всіх покликаний зіграти роль отрути або ліків. Не випадково в сюжеті есе герой отримує праці філософа і письменника з рук одного-хіміка (описаного, до речі, в містичних тонах як сучасний алхімік, фахівець з отрут і ліків) разом з сулією цикути. На самоті герой вирішує проблему: «Сначала отхлебнуть цикуты, а потом почитать? Или сначала почитать, а потом отхлебнуть цикуты? Нет, сначала все-таки почитать, а потом отхлебнуть» [68, с. 153].

Читання стає початком того діалогу з культурою, який не могли забезпечити інші, не «освіжаючі» знакові фігури, що сприймаються на тлі Розанова як творці банальних і навіть вульгарних сентенцій: «Нет, с этим "душегубом" очень даже есть о чем поговорить, мне давно не попадалось существо, с которым до такой степени было бы о чем поговорить» [68, с. 154].

Розвиток сприйняття та інтерпретації ідей філософа варіюється в крайніх точках, як це традиційно відбувається в юродствуванні: від осуду та наруги ("Вот ведь сволочь какая» [68, с. 154] до захоплення і повного визнання («О шельма! – сказал я, путаясь в восторгах»).

Форми діалогу поглиблюються і стають більш фантастичними, умовними або «дивовижними», якщо використовувати одну з характеристик героєм розановської автопрезентації. Діапазон простирається від реакції на цитати – «репліки» з «Уединенного» і коробів «Опавших листьев» до фантастичної появи, «видіння» Розанова (і в цьому також простежується зв'язок з «Благовествованием»), діалогу з письменником, заснованого на

додумуванні основних його ідей і художньому моделюванні його типових реакцій; зрештою сповіді героя перед співрозмовником-вчителем (або «посланцем»), повної зізнань, сліз, сумнівів, прокльонів сучасності і одночасно очищуючої, «зміцнюючої».

У цьому діалозі однаково важливі як теми (в основному це література, російська історія в їх нетрадиційному прочитанні, християнство і релігійне почуття, пошуки екзистенції), так і їх інтерпретація, глибоко особистісна, що відкидає етикетність, зашореність. Саме така тематика і подібна стилістика тлумачення і авторецепції виявляються найближчими герою, вони забезпечують його нове самовизначення і позицію просвітленого.

У тексті виокремлюється кілька домінант [209]. Перша – пов’язана з глибиною екзистенціальних переживань, з акцентуванням болю душі, смутку, сліз, глобального співчуття до екзистенціальної занедбаності людини. Саме ця особливість гарантує побудову довірливого, хоча і вигаданого діалогу між героєм, що заблукав, і Розановим, який співчуває духовній муці іншого, відкидає дидактику, учительський пафос і банальності. В уявному діалозі дається квінтесенція (в розумінні героя) розановського співчуття до людини. Зазначимо, що саме ця риса – «ласкавість» зазначається в якості найважливішої і найбільш привабливої іншим учнем і продовжувачем Розанова – Д. Галковським, який подібно Вен. Єрофееву моделює уявний діалог з письменником, сповідь і розраду, причому помічаючи (як і автор аналізованого есе), що з іншими мислителями (ні з Гегелем, ні з Соловйовим) подібні взаєморозуміння і комунікація неможливі в силу авторитарної і придушливої позиції (детальніше про критерії самовизначення Д. Галковського і орієнтири Срібного віку у цьому процесі буде сказано в подальших розділах книги, де письменник розглядатиметься як найяскравіший приклад саморефлексії російської літератури і філософії 1980-1990-х рр.).

Закцентуємо, що і для Вен. Єрофеева, і для Д. Галковського у творах, розділених майже двадцятиріччям, Василь Розанов виступає втіленням, по-перше, новаторства Срібного віку, його іншої, незвичної подоби, по-друге,

зразком екзистенційного самовизначення особистості. Це також має значення для вирішення проблеми перегляду і традиціоналізації модерністської спадщини в процесі авторецепції літератури [228]. Як справедливо маніфестують дослідники (В. Скоропанова, Р. Нефагіна, Г. Мережинська) саме цей досвід модернізму – актуалізація екзистенційного виміру – виявляється особливо затребуваним у літературі кінця ХХ століття. Для Вен. Єрофєєва велике значення має і запропонований В. Розановим код опису екзистенційних випробувань і мук самовизначення. Важливо, що цей код не принижує людину, не позбавляє її самості в зіставленні з якоюсь авторитетною філософською ідеєю (як у заперечних героя цитатах з Б. Польового, М. Островського, «не то Аверинцева, не то Аристотеля», Шопенгауера та ін.), а навпаки – підносить, повертаючи до християнських орієнтирів, розуміння людини як Божого створіння, створеного за Його подобою і образом. Проілюструємо цю тезу реплікою Розанова з вигаданого, уявного діалогу героя уві сні. Розанов втішає людину, ображену неправильністю світу: «Мир тревожен и тем живет. И даже напротив того: "Мы часто бываем несправедливы, чтобы не причинять друг другу излишней боли. Он же постоянно правдив. Благо тебе, если увидишь его и прибегнешь. Путь к почитанию Креста, по существу только начинается. Вот: много ли ты прожил, приятель? – совсем ничтожный срок, а ведь со времени распятия прошло всего шестьдесят таких промежутков. Все было недавно. И оставь свои выпренности, все еще только начинается» [68, с. 160]. Ці слова містять особистісний і загальний духовний і моральний орієнтир глобального порядку – християнський, такий, що ставить «на місце» всі вище цитовані героєм авторитарні сентенції. Крім того, слова Розанова, котрий примарився, визначають перспективу індивідуального і загального культурного розвитку, що нівелює апокаліптичну і самовбивчу інтерпретацію себе і неправильного світу. Нарешті, ці слова сповнені екзистенційного співчуття, вони налаштовані на діалог, правдиве і щире співчуття, критичний погляд на себе, і цим поновлюють розірвану раніше комунікацію героя з культурною спадщиною, зводять на нівець його ізгойство і самотність.

Таким чином, Вен. Єрофєєв сприймає релігійний пафос і екзистенційний вимір літератури Срібного віку, її поглиблену саморефлексію, але це реалізується тільки в гуманістичній, глибоко особистісній, інтимній та неавторитарній, самокритичній інтерпретації В. Розанова [224]. Тому «диаволічний» зразок відмітається, приймається не модель письменника-деміурга, характерна, наприклад, для символізму, а модель юродивого, а згодом учня, лицаря-хрестоносця, вірного своїм переконанням.

Особливо акцентуються героєм міркування В. Розанова про ніжність, «ніжні ідеї». У тексті есе наявні багаторазові повернення саме до цього розановського концепту. «Ніжні ідеї» помилково не сприймаються людьми, хоча саме вони володіють справжньою силою й істинним християнським людинолюбним пафосом. Повторюються розановські роздуми: «Люди, почему вы не следуете нежным идеям?», «Но нежная идея переживет железные идеи», «Следует бросить железо – оно паутина, и повернуть в нежную идею. Истинное железо – слезы, вздохи и тоска. Истинное, что никогда не разрушится, – одно благородное» [68, с. 161]. Символом «ніжної ідеї» в сприйнятті героя стає «зітхання» і «сльоза», тобто гуманні/сентиментальні концепти, що відображають самозаглиблення і відхід від будь-якої авторитарності. Про дієвість цієї установки в самовизначенні Вен. Єрофєєва свідчить і написана раніше, в 1969 році, «поема» «Москва–Петушки» – найвідоміший і найзагадковіший твір письменника, код якого, як ми вважаємо, може бути розшифрований за допомогою пояснювальних стратегій і концептуального поля аналізованої нами прози. Ця ж схильність Вен. Єрофєєва до «ніжних ідей» відзначена у спогадах про творця і в критичній рецепції. Так, поетеса О. Седакова, яка близько знала письменника, заявляє: «Мені здається, я не помилюся, якщо скажу, що він любив найбільше лагідність. Усякий прояв лагідності його захоплював» [169, с.89]. М. Епштейн у своєму критичному біографічному есе також зазначає: «Він, за висловом улюбленого ним Розанова, був людиною «ніжної ідеї» [236, с. 27]. Правда, вона пояснюється дослідником як прояв юродствування, самознищення і прагнення постраждати, прийняти

Христові муки. Додамо, ідея лагідності своєрідно модифікована і відображена в життєвій авторецепції Вен. Єрофєєва й образі Венічки у творі «Москва – Петушки». У коментарях М. Епштейна ця лагідність дискусійно віддалена від надхмарної височини і крайнощів письменницької ідейної поведінки, артистичних перформенсів («Венічка однаково далекий і від Горького, якого не любив, і від Северянина, якого любив. Далекий від захоплення висями та безоднями. Далекий від Блока і Єсеніна, з їх висями та безоднями навпіл. Далекий від письменників-праведників і співців-буянів <...> Він п'є більше за своїх попередників, але вже не п'янішає, і цим нагадує тверезого вже з іншого кінця, не до, а після. Не самовпевненого, а тихого, сумного, лагідного.

І в інших він цінує більш за все саме цю лагідність, яка по-справжньому доступна людині, яка вже випила <...> похмілля: заперечення заперечення» [236, с. 10].

Відзначимо, що і «Москва–Петушки» зі своїми сакральними й інфернальними підтекстами, більш того «Василий Розанов глазами эксцентрика» дещо руйнують цю запропоновану М. Епштейном спрощувальну схему. В есе шлях героя простягається від безодні до піднебесся, до того ж відбуваються радикальні перетворення.

Якщо скористатися навіть тільки самовизначеннями героя на різних етапах рефлексії, то спостерігатимемо динаміку від «фігляр», «зарази немілої», «заблуканої вівці» з її дурнуватим беканням, «загубленої драхми» з жалібним дзвоном (звернемо увагу на фіксацію та характеристику звуку, мелодії, що співвідноситься, безумовно, з іронічно інтерпретованою творчістю, скаргами на життя та сентенціями деяких авторитетних фігур) до образів з яскраво вираженими сакральними смислами, сакральною символікою. Так, герой бачить себе святим Себастьяном, простромленим стрілами розановських думок, а також лицарем-хрестоносцем, посвяченим послідовником «місіонера» [68, с. 161] Розанова: «Короче так. Этот гнусный ядовитый фанатик, этот токсичный старикашка, он – нет, он не дал мне полного снадобья от нравственных немощей, – но спас мне честь и дыхание (ни больше, ни меньше: честь и дыхание). Все

тридцать шесть его сочинений, от самых пухлых до самых крохотных, вонзились мне в душу и теперь торчали в ней, как торчат три дюжины стрел в пузе святого Себастьяна» [68, с. 163].

Значуща і поява оповідної позиції «ми» в процесі встановлення власної ідентичності, а також формування опозиції «ми» і «вони». Ця опозиція всеохоплення та непримиренності набуває воістину міфологічного характеру боротьби сил добра і зла і такого ж високого рівня релігійного пафосу й абстрагування. Герой, що сповідується Розанову, включає у поняття «ми» і себе і письменника, але, крім того, мабуть, і всі артистичні втілення творчих особистостей Срібного віку, приречених на вимирання (забуття) новим часом і новою людиною постреволуційної епохи. У наведеному нижче фрагментові перераховані літературні маски творців Срібного віку. Проступають алюзії на О. Блока («Балаганчик»), З. Гіппіус і В. Брюсова, раннього В. Маяковського («горлан-ватажок»), самого В. Розанова («зітханья») і в цілому – на артистизм, містицизм, обоження мистецтва (яке сприймалося як «місія»), авторську міфотворчість і підвищену авторефлексію цієї епохи: «Все изменилось у нас, ото "всего" не осталось ни слова, ни вздоха. Все балаганные паяцы, мистики, горлопаны, фокусники, невротики, звездочеты – все как-то поразбежались по границам еще до твоей кончины. Или, уже после твоей кончины, у себя дома в России поперемерли-поперевешались. И, наверное, слава Богу, остались только простые, честные, работающие <...> И знал бы ты, какие они все крепыши, теперешние русские» [68, с. 158-159].

У перетвореного героя протистояння бездушним «здорованям» («ім») з філософсько-екзистенційних, поетичних, артистичних позицій набуває сенсу й форми релігійного служіння. Натомість у висловленні власної позиції (як і в «Благовествовании») звучать месіанські ноти, підхоплені (як і в попередньому есе) мотивом «начала», релігійною символікою, клятвою про служіння і зрештою благословенням самих небес: «Я смахивал вот сейчас на оболтусов-рыцарей, выходящих от Петра Пустынника, – доверху набитых всякой всячиной, с прочищенными мозгами и с лицом, обращенным в сторону Гроба

Господня. Чередовались знаки Зодиака. Созвездия круговращались и мерцали. И я спросил их: «Созвездия, ну хоть теперь-то вы благосклонны ко мне?»

«Благосклонны», – ответили Созвездия» [68, с. 164].

Таким чином, відновлюється і декларується раніше розірваний зв'язок між письменником і різними планами буття: повсякденним, потойбічним, культурним.

Вен. Єрофєєв випробовує кілька актуальних моделей самоідентифікації й авторських артистичних масок, підказаних різними традиціями, субкультурними зрізами і типами мислення. З релігійним типом мислення співвідноситься домінантна модель юродивого учня (перевтіленого) і місіонера. Із субкультурним полем Срібного віку пов'язаний розвиток і модифікації маски «диаволічний», а також використання орієнтирів «художника-бунтівника», «поета-мага» та «художника-рятівника» [228].

Субкультура андеграунду представлена розробкою інших орієнтирів – маски «ізгоя» і декларованою позицією «приватної людини».

В аспекті письменницької самоідентифікації відображаються наступні закономірності:

– актуалізується і детально описується стан екзистенціальної розгубленості, сумнівів у культурних орієнтирах, що свідчить про наростання перехідних процесів;

– відкидається найближчий культурний і літературний досвід соціалістичної епохи;

– не визнається і навіть іронізується у постмодерністській манері будь-яка авторитетна метарозповідь, тобто концепція, сентенція, що претендує на першість;

– експериментується з моделями самоідентифікації, що характерно для модерністської парадигми, особливо «диаволічною» (з акцентом на відторгненості поцейбічним і потойбічним світом) і роллю «художника-рятівника», «митця-месії» [228, с.140].

Стратегія юродства виступає як механізм медіації нерозв'язних суперечностей, спосіб перевірки і випробування життєвих, творчих позицій і власної екзистенції потенціалу. Як найближча і найбільш споріднена обирається модель інтерпретації світу і людини, запропонована Василем Розановим, що теж трактується як юродивий. У художнім досвіді письменника-новатора герой есе актуалізує абсолютну щирість, екзистенціальну печаль і жалощі до людини, парадоксальність і незашоренність, любовно-фаміліярне, апофатичне (вихваляння через наругу) ставлення до літератури на тлі стійких і традиційних християнських позицій, що відновлюють високий статус добра, любові, людини на противагу культурній кризі. Василь Розанов з його концепцією світу, людини, літератури і принципами юродствування протиставлені авторитарному тискові, сприймається героєм як духовна опора, що дозволяє визначитись у хаосі дискредитації та зміни культурних орієнтирів [228].

2.2. Самосвідомість інтелігенції в прозі В. Кормера 1970–1980-х-рр.: концептуальні ознаки та металітературні стратегії

В аспекті досліджуваної теми проза В. Кормера є особливо цікавою, оскільки в ній поєднано досвід філософської і художньої авторефлексії Срібного віку з цілеспрямованим пошуком нових узагальнюючих моделей самосвідомості інтелігенції. Внутрішній світ інтелігенції (її авторефлексія, міфологія, знаковий код, комплекси, фобії, «спокуси») були основною темою творчості письменника і відображали загальний і особистісний процес пошуків ідентичності.

Твори В. Кормера відносяться до так званої поверненої літератури. Вони вперше були опубліковані на Заході та мали великий успіх (зокрема роман «Крот истории», що отримав престижну премію імені В. Даля). У Росії можливість публікації виникла лише на початку 1990-х. Так, роман «Наследие» (надрукований у журналі «Октябрь» у 1990-му р.) був відзначений як кращий твір року. Відразу ж після цього, в 1991, він з'явився у видавництві «Советский

писатель». У 1989 році (після смерті письменника) світ побачила есеїстика («О карнавализации как генезе «двойного сознания»» в «Питаннях філософії», 1991, №1; «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» – перша публікація за кордоном в 1970, а на батьківщині – в збірці художньої прози лише в 1997 р.). З яскравим романом «Крот истории, или Революция в республике S=F» читач зміг познайомитися лише в 1997 р.

Ці художні твори вивчені явно недостатньо, що й обумовлює необхідність детального розгляду цих оригінальних текстів. У межах розв'язуваної нами проблеми динаміки і форм самосвідомості російської літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. романи й есе В. Кормера викликають особливий інтерес з точки зору їх незвичайності й типовості авторефлексії опозиційної ліберальної інтелігенції в часи «застою», у період визрівання світоглядних епохальних зрушень і формування постмодерністської художньої системи [228].

Авторефлексія В. Кормера і його варіант самосвідомості інтелігенції показові ще й тим, що автор з'єднує різні типи мислення: аналітичне (есе) і художнє (роман) в жанрі роману він виступає як письменник, в есеїстиці – як філософ (яким він і був за професією разом із сучасником А. Зінов'євим і представником молодшого покоління Д. Галковським). Своєю творчістю В. Кормер продовжує традицію Срібного віку поєднувати художній і філософський дискурси, зазначену К. Ісуповим [78]. При цьому В. Кормер в есе звертається до яскравої художньої образності, а у романі «Крот истории» дає переконливу металітературну інтерпретацію теоретичним ідеям [228, с. 142-159].

2.2.1 Концепція «подвійної свідомості» інтелігенції в есеїстиці В. Кормера

Для есеїстики В. Кормера характерна низка рис, властивих авторефлексії ліберальної інтелігенції в Росії, й особливо в російському зарубіжжі.

Серед них – підкреслена орієнтація на традиції творчої авторефлексії Срібного віку. Вона відображає прагнення відновити перервані культурні

зв'язки, тенденція посилюється запереченням письменникові сучасної радянської ідеології.

Типово, що есе «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» була спровокована ювілеєм «Вех» і відверто спрямована на діалог із загальновідомим альманахом. Замовчувані офіційною історичною наукою і філософією «Вехи» оцінюються В. Кормером як епохальне явище, що чинить безпрецедентний вплив на розвиток суспільства саме в силу обраної теми – проблеми інтелігенції, її самосвідомості. Письменник в традиціях Срібного віку істотно підвищує статус інтелігенції, вбачаючи в ній чи не творця історії, причому в можливих сакральних і демонічних, апокаліптичних сенсах. Обидва ці орієнтири міфологізації творця (як показано в розвідках З. Мінц, А. Ханзен-Леве), були максимально актуалізовані в автометаописах символістів.

Показово, що особливу увагу В. Кормера привертають ті статті альманаху «Вехи», які містять авторефлексію і створюють портрет інтелігента, свого роду його ідеальну модель, від якої автор есе і має намір відштовхнутися. Зокрема, таку металітературну функцію «тексту в тексті» виконують статті С. Булгакова, М. Бердяєва провокаційно інтерпретовані автором як екзотичні древні «письмена», що містять, швидше, не аналітичний, а художній образ «невідмирного» борця, інтелігенції в цілому – як певної подоби релігійного ордену. Саме художність такого образу підкреслюється В. Кормером посиланням на російську літературу (Ф. Достоєвського, І. Тургенєва, Л. Толстого, О. Блока, А. Чехова), яка сформувала, на його думку, утопічні уявлення, які нібито й були синтезовані авторами статей у «Віхах». Але, незважаючи на звинувачення в умоглядності образу, саме авторефлексія письменників найгостріше ставить питання про причетність своєї творчої особистості до інтелігенції. Не випадково епіграфом до есе послужили слова М. Цветаєвої з її листа Б. Пастернаку: «Борис, не люблю интеллигенции, не причисляю себе к ней, сплошь пенснейной» [68, с.121]. У подальшому, деміфологізуючи ідеальний образ інтелігента і визначаючи його типологічні риси, автор апелюватиме до Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Цветаєвої, які

«не були інтелігентами, хоча елементи інтелігентщини, звичайно, були і в них» [83, с. 217]. Таким чином, аналітична авторефлексія автора і самосвідомість літератури тісно переплітаються. З позицій 1970-х рр. ідеалізований образ, що міститься в забутих і новонайдених «Вехах» є архаїчним, міфологізованим. Його романтичним рисам («невідмирності», аскетизму, мрії про «Град Божий», духовності, жертвності) автор протиставляє нову системоутворюючу особливість сучасного інтелігента – буржуазність. Насправді В. Кормера цікавить проблема зміни ціннісних парадигм, коли ідеальній моделі інтелігента позиціонується сучасний фахівець, професіонал, що знаходиться поза сферою моральної і духовної системи координат. Створюється портрет, кардинально протилежний запропонованому «Вехами», причому кожна з рис немовби обертається на осі координат, що демонструє перехідність художнього мислення письменника і карнавальний характер осмислення змін.

Так, аскетизм ідеальної архаїчної моделі контрастує з комфортним споживанням, до того ж розповсюджуючись і на святе – на літературу: «Ідеалом для него является жизнь его американского или европейского коллеги, свободного, хорошо оплачиваемого специалиста <...> Он хочет теперь быть «гармоничным человеком», «всесторонне развитым», отнюдь не страдание, не чужая трагедия манит теперь его, но прекрасное, которое он понимает умеренно эстетически, гедонистически, или имеющее смысл постольку, поскольку им можно наслаждаться» [83, с. 212]. Служіння народу обертається претензіями до нього, породженими дійсно важкою долею інтелігенції в радянські часи. Релігійний або атеїстичний фанатизм утопічної моделі перетворюється в «навернену релігійність», вона виражається зокрема у претензіях до Бога за хаос і жорстокість постреволуційної реальності. Опозиція «релігійність / атеїзм» ідеального образу заміщується своєрідним «екзистенційним спіритуалізмом». Цей знак стає однією з принципових складових нової концептосфери. До них належить і «скептична еkleктика», що позначає калейдоскопічну суміш редукованих релігійних уявлень, яку дослідник постмодернізму М. Епштейн згодом назве «бідною релігією».

В есе послідовно аналізуються ті мутації та трансформації, які, на думку В. Кормера, відбулися з базовими типологічними ознаками ідеальної моделі інтелігента, постаті, яка ідеалізована «Вехами» (до речі, в такому ж ракурсі переглядається й служіння добру та інше).

Спектр авторської рефлексії строкатий: від заперечення – до знаходження єдиної домінантної риси (нею проголошується вічна опозиційність), далі – до затвердження нової редукованої якості сучасної інтелігенції, що визначила для себе дуже хитку і комфортну псевдоморальну систему координат. У спектр установок також входять і наруга, й деміфологізація, і створення зниженого образу порожнього і слабкого фантазера, що підносить себе ілюзіями просвіти, виховання, влади, винятковості. Зниження образу межує з визнанням небезпеки ілюзій і спокус інтелігенції аж до апокаліптичних наслідків. На наш погляд, таким чином знову відбувається підвищення образу через його демонізацію [228].

Авторська думка в есе рухається прагненням знайти адекватне визначення мутованій ідеальній моделі. Окремі орієнтири-визначення розкидані по всьому тексту. Прикметно, що вони є оригінальними авторськими тезами, і не використовують традиційні міфологічні підтексти («пророка», «світського святого», «жертви» та ін.).

Крім вже названого «екзистенційного спіритуаліста», можна виокремити ще один образний орієнтир – «вічного опозиціонера», який протистоїть будь-якій владі й опозиційність якого має екзистенційний вимір.

У соціальному аспекті – це тип з розмитими і слабо диференційованими громадськими і культурними установками: «Потенциальные купцы и дворяне за неимением возможностей, за отсутствием адекватного поля для приложения переходят в разряд интеллигентов. Люди с темпераментом комивояжеров занимаются научной работой <...>» [83, с. 220].

Автор підкреслює й типологічну рису інтелігента – «виснажлива рефлексія на теми влади». Саме цей орієнтир змінив всі інші, став свого роду

світською релігією «знебоженого» радянського інтелігента, і ця ознака замінила трансцендентний пафос ідеальної моделі.

Незважаючи на всі свої владні амбіції, такий тип характеризується В. Кормером як слабкий, контрастний ідеальній моделі лицарства. Ця слабкість резонує з внутрішньою порожнечою («По-прежнему, как личность он – ничто. <...> он безволен, слабодушен, не хочет брать на себя ответственность» [83, с. 222]). Радянський інтелігент виявляється марним, він не в змозі виробити програму, здатну конкурувати з офіційною владою. Владний комплекс і немічність породжують хибне кружляння. Тобто інтелігенція, за В. Кормером, постійно обертається в замкнутому ланцюгу своїх владних проєктів, повторює на різних етапах історії помилки, експерименти, які призводять до крові, диктату і катастроф: «Интеллигенция не смела выступать при Советской власти не только оттого, что ей не давали этого сделать, но и оттого, в первую очередь, что ей *не с чем* было выступить. Коммунизм был ее собственным детищем. Идеи, с которыми она пришла к нему, как были, так и остались *ее* идеями, они отнюдь не были изжиты. В том числе идеи террора. <...> Поэтому, если вообразить, что в какой-то момент коммунистический террор был снят, и интеллигенция получила бы свободу волеизъявления, то вряд ли можно сомневаться, что это ее свободное движение быстро окончилось бы какой-либо новой формой тотализма, установленной снова руками самой же интеллигенции <...>» [83, с. 224].

Домінантна теза концепції В. Кормера – це внутрішня руйнівна роздвоєність свідомості інтелігента і нескінченне психологічне витіснення із свідомості неприємних конформістських, лакейських ситуацій [228].

В есе В. Кормер вичленовує актуальні знаки семантичного коду, оформлює картину світу і самосвідомість інтелігента, окреслюється те, що сам автор позначає як «топику интеллигентского мышления» [83, с. 222]. Увага звертається на системні зв'язки знаків, наприклад, «влада», «ми», «вони», «катастрофа», «заваруха» тощо. «Иссушающая рефлексия на темы *власти* осталась неотъемлемым элементом интеллигентского сознания. Ему по-

прежнему оказалось почему-то естественным мыслить в терминах «мы» и «они» – мы и власть, мы и народ <...> По-прежнему понятия «крушения», «распада», «заварухи» определяют топику интеллигентского мышления. По-прежнему магической силой обладают для него слова «скоро начнется», «началось». По-прежнему интеллигент живет социальной модой, по-прежнему мыслит себя отдельно от *всех*, по-прежнему грезит массовыми движениями» [83, с. 222].

Серед актуалізовуваних В. Кормером знаків виділяємо «просвітництво» і «всезагальну користь» як складники творюваного інтелігенцією міфу про власну значимість і можливості виховувати владу, народ і впливати на події. До цього ж коду входять характерний для перехідного мислення концепт «хаос» з прирощеними смислами, зокрема страхом інтелігента перед звірячою природою пропащої людини» і виправданням суперництва з владою заради уявного порядку.

Загалом В. Кормера приваблює сам процес перекодування «подвійною свідомістю» традиційних орієнтирів, а також використання інтелігенцією системи концептів з маніпуляційними цілями [228].

При характеристиці авторської моделі сучасного інтелігента широко застосовується принцип інтертексту, до того ж звернення до літературних творів і філософських концепцій відображає як метатекстову природу есе, так і створення метамови опису феномена. Імена класиків і окремі образи також відіграють роль знаків у концептосфері самосвідомості інтелігенції.

В. Кормер звертається насамперед до літературної класики, сучасне йому мистецтво слова характеризується максимально загально і негативно як форма втілення «подвійної свідомості».

Орієнтирами інтертекстуального поля є Ф. Достоєвський, Дж. Оруелл, О. Блок, Б. Пастернак, І. Кант, зрештою Біблія. Усі цитати й алюзії на класичні тексти використані для опису «подвійної свідомості» і виявляються в аналітичному і художньому світі есе тісно пов'язаними.

Так, з антиутопії Дж. Оруелла береться власне означене поняття – «принцип подвійної свідомості» (типу «Свобода – це рабство», «Мир – це війна» та інші), яке і стає провідним концептом есе.

Найчастіш цитований роман «Братья Карамазовы» Ф. Достоевського пов'язаний з авторською інтерпретацією радянського варіанту «подвійної свідомості», чиїм образним орієнтиром обирається Смердяков. У радянській версії цього типу підкреслюється конформізм, пристосовництво, лакейство, однак особливе – з акторствуванням, рефлексією, філософствуванням: «Если это *лакейство*, то лакейство незаурядное, а лакейство с вывертом, со страданием, с «достоевщиною» [83, с. 226]. Своєрідне «смердяковство» «подвійної свідомості» набуває в есе риси філософського узагальнення, тісно пов'язаного з моральним релятивізмом. Своїм наслідком воно має радикалізацію картини світу, знебожування і можливі апокаліптичні наслідки: «Атеизм русской интеллигенции действительно был верой наизнанку. Уверовав в Канта, русский интеллигент решил, что легко обойдется теперь без Бога. Если, однако, развить дальше намек о лакействе русской интеллигенции и о «достоевщине», то можно достаточно хорошо понять и логику последующего разворота событий. Ударившись в атеизм, русская интеллигенция, и впрямь, точь-в-точь как Смердяков, решила, что «коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно тогда ее вовсе!» Результат этой смердяковской интеллигентской дедукции слишком хорошо известен – это кровь миллионов, это террор, это гибель русской культуры» [83, с. 229]. Прикметно, що подібний вектор інтерпретації отримав свій напрямок. У романі Д. Галковського «Бесконечный тупик» вже не тільки інтелігентська, але й національна свідомість трактується в провокаційному постмодерністському аспекті як «нісенітниця з художністю». Робиться це з опорою на інтелектуальні орієнтири – Ф. Достоевського і В. Розанова.

Саме в діалозі з класичним романом Ф. Достоевського віддзеркалюється така особливість «подвійної свідомості», як «трагедія добровільної відмови від свободи (трагедія, що напророчена ще у «Великого інквізитора»): «Когда

человек отказывается от Бога, и, следовательно, от свободы – ибо «где Дух Господен, там свобода», – он тем самым избирает своим потенциалом необходимость. Становится проповедником, или, что в данном случае то же самое – рабом необходимости» [83, с. 231]. Слід зазначити, що залучені для діалогу літературні тексти отримують в есе часто вельми дискусійну, можливо, й усвідомлено провокаційне трактування, визнане втягнути читача в суперечку. Так, наприклад, заклик О. Блока «Всем сердцем, всем телом, всем существом – слушайте революцию!», як і поезію післяреволюційного періоду, В. Кормер трактує як «спокусу стихії», «революційну спокусу», якій піддалася інтелігенція, прирікаючи країну на ріки крові, а себе – на розчарування і знекровлення.

Ще більш провокаційною можна вважати інтерпретацію образу Юрія Живаго. Зауважимо, роман Б. Пастернака вважається знаковим і поворотним в історії російської літератури твором, а для покоління В. Кормера – і символом опозиційності. Автора есе цікавить насамперед специфіка авторефлексії Юрія Живаго, особливо відносно тем добра і зла, історичної необхідності. Як це не парадоксально, рефлексія героя в романі видається В. Кормеру також проявом «подвійної свідомості»: «Классический образец такого рода мнений дают слова Юрия Андреевича Живаго в романе Пастернака: «Я сказал А, но не скажу Б. Я признаю, что да, без вас Россия погибла бы, но вы пролили столько крови, что все ваши благие мечты» и т.д. Он говорит это, но далее, по истиннейшей из логик, логике гениального художественного произведения выходит, что кто сказал «А» на самом деле все-таки должен сказать и «Б». А кто не хочет этого говорить, тот уходит из жизни. Даже если «А» за него сказали другие, а сказать «Б» предоставлено в некотором диапазоне» [83, с. 230-231].

Центральний концепт «подвійної свідомості», запозичений із антиутопії Дж. Оруелла, в інтерпретації В. Кормера значно переосмислений, філософськи заглиблений і вбудований в систему знаків власної концептосфери, запропонованої есеїстом. Автор з'єднує образні ілюстрації явища, інтертекстуальний діалог з його аналітичними характеристиками, що дотичні

до сфери філософії, етики, психології: «Двойное сознание – это такое состояние разума, для которого принципом стал двойственный, взаимопротиворечащий этос, принципом стала опровергающая самое себя система оценок событий, истории, социума. <...> дуализм самого познающего субъекта, разделен сам субъект, это этос <...> Поэтому оставаясь непреодоленным в разуме, разлад, тем не менее, преодолевается экзистенциально, в особого рода скептическом или циническом поведении, путем последовательного переключения сознания из одного плана в другой и сверх интенсивного *вытеснения* нежелательных воспоминаний. Психика, таким образом делается чрезвычайно мобильной; субъект непрерывно переходит из одного измерения в другое, и двойное сознание становится *гносеологической нормой*» [83, с. 227].

Інтертекстуальне поле концепту містить не тільки літературні, але й філософські джерела. Зокрема, принципів відсилання до антиномій, позначених І. Кантом, до понять «розлад» і «розладнання», «коливання» в інтерпретації Гегеля. У концептосфері есе «подвійна свідомість» знаходиться у тісному зв'язку з антиноміями «свобода»/«необхідність», «добро»/«зло», «трансценденція»/«приземленість», а також з екзистенціалами «спокуса» і «розплата».

Парадоксально, але в есе В. Кормер пропонує не тільки філософсько-художню систему концептів, за допомогою яких описується «подвійна свідомість», але й фактично створює авторський міф про інтелігенцію. Хоча логіка у такому виборі є: В. Кормер доводить, що з міфом (періоду «Вех») можна боротися лише зустрічним міфом.

Запропонована В. Кормером концепція належить до міфів вторинних, що базуються, за Роланом Бартом, на традиційних структурах. Серед таких підтекстів можемо виділити наступні.

По-перше, інтелігенція виступає в ролі перевернутого і дискредитованого культурного героя, шлях якого лежить не від звершень до звершень, а від провалу до провалу.

По-друге, задіяна модель фатальної помилки, що знищує космос, перебуває в синтезі з міфом про вічне повернення, модифікованого і зниженого до порочного кола.

Саме по собі коло, кружляння взагалі є складовою інфернальної сфери. Цей акцент посилює мотив «спокуси» (семантичні варіації – «спокушання», «зваби», «мрії», «обману», «легковажності»), що потужно звучить у заключній частині есе. В. Кормер виділяє кілька повторюваних «спокус» на історичному шляху інтелігенції від часів революції до 1970-х рр., де-факто, за трагічною реалізацією цих «спокус» подається періодизація метаморфоз власне інтелігенції. Це спокуса «музики революції», «зміновіхівська», «соціалістична», «військова», «відлиги», «технократична». Автор наводить свою систему доказів того, що всі ці спокуси не зжиті, вони осучаснилися й модифікувалися. Утворилося знову порочне коло вже традиційних ілюзій, в якому панує «подвійна свідомість» [228].

Зрештою спокуса безпосередньо пов'язана з інфернальною силою в роздумах про майбутнє («Что же изобретет русская интеллигенция? Чем еще захочет она потешить дьявола?» [83, с. 243]). Фінальні ж рядки, що містять цитату з Біблії, остаточно розставляють акценти, фіксуючи смисли інфернальної спокуси й зваблення, а також неминучої відплати і апокаліптичного міфу: «Но чем бы это ни было, крушение его будет страшным. Ибо сказано уже давно: «Невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят» (Лук. 17, 1)» [83, с. 243].

Відштовхнувшись від міфологізованого сакрального образу інтелігента, створеного на рубежі XIX–XX ст., В. Кормер моделює міф про інфернальне кружляння роздвоєного (і тим, за Біблією, приреченого не встояти), «звабленого», порожнього антигероя. Біблійний контекст суттєво підвищує статус дискредитованого «лакея» з «достоєвщиною», вивертом до інфернального слуги.

У есе В. Кормера «О карнавализации как генезе «двойного сознания»» автор не просто доповнює портрет інтелігента (про що скромно заявлено в

перших рядках), але істотно розширює проблему і змінює систему координат художнього й аналітичного досліджень. «Подвійна свідомість» визнається цього разу окремим випадком глобальніших явищ і виводиться за рамки виключно радянського культурного феномену. Допускається, що «упокорений інтелігент», який коливається між рядами цінностей, може бути присутнім в різних культурах. У цьому есе при збереженні колишніх стратегій (обґрунтування типології інтелігенції, пошуку незмінних системоутворюючих рис, звернення до літературних творів як до суб'єктів діалогу, міфологізація) висувуються нові критерії і точки поєднання авторської концепції.

На наш погляд, в есе присутні два смислових полюси, навколо яких кружляє і провокує читача вибаглива авторська думка. Перший – це концепт «історичної пам'яті». Другий – карнавалізація історії, що посилюється в періоди потрясінь і змін. У своїй інтерпретації першого концепту В. Кормер опирається на класичні метатексти, що містять художню рефлексію історії та літератури. Серед них, на наш погляд, домінує знаменитий вірш О. Пушкіна («Два чувства дивно близки нам / В них обретает сердце пищу – / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / На них основано от века / По воле Бога самого / Самостоянье человека / Залог величия его <...>»). Як знакова сприймається також промова Ф. Достоєвського на пушкінському ювілеї, що примирила своєю метаконцепцією всіх супротивників, навіть західників і слов'янофілів, бо в ній рефлексії піддається основне ядро культури. Третім наріжним каменем стає «Дневник писателя» Ф. Достоєвського.

На відміну від першого есе, у другому В. Кормер звертається переважно до металірики та метапрози, будує саме з ними свій авторефлексивний діалог [228]. Паралельно вводяться й інші твори, що висвітлюють окремі положення металітературних і метаісторичних концепцій. Це суперечка О. Пушкіна з П. Чаадаєвим, записка про внутрішній стан Росії К. Аксакова, критичні оцінки В. Соловйова щодо духовного стану країни та інше. Важливо, що есеїстом співвідносяться в одному ряду тексти початку і завершення ХХ ст., тобто на цьому метарівні визнається посилення рефлексії літератури і філософії в

кризові, переломні періоди. Так, у загальний, умовно кажучи, «позитивний полюс» вміщено: «Истоки и смысл русского коммунизма» Бердяева, «Пути России» Федотова, «точки бифуркации» (то есть разветвления истории) Кончаловського, «Узлы» Солженицына» [83, с. 262]. Подібна рефлексія співвіднесена низкою складних асоціацій як з класичними концепціями (трактуванням Платоном пізнання як спогаду душі про світ чистих ідей), так і з максимально дискусійними позиціями (скажімо, інтерпретацією англійським філософом К. Попером «Війни і миру» в аспекті історизму).

Діалог текстів доповнюється і одивнюється авторськими художніми образами. Наприклад, про історію, її механізми береться міркувати вигаданий збірний тип самовпевненого дилетанта («вченого сусіда»), який пропонує свої «ідіотські» (за характеристикою оповідача) концепції. У відповідь отримує настільки ж темпераментні і парадоксальні заперечення іншого, власне свого двійника, настільки ж напівпросвітленого та «травмованого» історією. Обидва герої за їх винятковістю відображають типові риси загальної карнавалізованої свідомості: «А то вдруг «возникнет» (как теперь говорят) какая-нибудь эдакая, вовсе немислимая личность и печалуется уже не об европейском просвещении, как бывшие западники, но об европейском абсолютизме: «источник зла, видите ли, в том, что в России не было абсолютной монархии, Россия не прошла культурной школы абсолютизма, не было у нас ни Луи Каторза, ни Елизаветы Английской, оттого теперь нет и демократии...»

– Что?! Да пошел ты знаешь куда со своим Каторзом!... <...> Ну спасибо, просветил! Наконец-то поставлена последняя точка, сказано последнее слово!...» [83, с. 262]. Промовисто наведений приклад має безпосереднє відношення до роману В. Кормера «Крот истории», в якому сучасні герої пристрасно, шалено заціклені на питаннях історії, намагаються не тільки вслухатися в її ритми, але навіть і режисерувати її «театром», що говорить про послідовність пошуків письменника. Щодо аналізованого есе, то воно демонструє характерний для жанру синтез аналітичного і художнього мислення.

Простежується наступний хід авторської думки – від високих і базових абстракцій до болючої конкретики сучасності. Так, концепт «історична пам'ять» формує навколо себе семантичне поле, що складається із знаків, оформлених у знаменитій промові Ф.М. Достоевського. Це «громадянська формула нації», «національний ідеал», «моральна ідея» в її тісному сплетенні з особистісним самовдосконаленням. Опісля відбувається зниження ракурсу розгляду: від загальнокультурного – до національного, від просвітленого – до хворобливого забалакування проблеми інтелігенцією. Як показує В. Кормер, пошук у високій площині «громадянських формул» замінюється в колі інтелігенції постійними розмовами про історію, болючою рефлексією, «свого рода» історичним «комплексом неполноценности» [83, с. 264]. Нескінченні запити до історії, переконаність у тому, що її можна переграти, проєкції минулого на день сьогоднішній, – все це представляється В. Кормеру типовою рисою саме російської інтелігенції.

У відповідності з таким переходом змінюється і знаковий код опису інтелігентської рефлексії, у системі якого одивняються вже існуючі філософські концепти («точки біфуркації», «Світовий Дух» Гегеля, «кріт історії» Маркса), загальнокультурні національні формули («кто виноват?», «что делать?» Чернишевського), знакові фігури, обігруються загальновідомі цитати (наприклад, з літопису). Але вигадуються і нові знаки (наприклад, «Щілина історії»). Увесь цей код застосовується і дотепно інтерпретується в повторюваних (як у зачарованому колі) безкінечних суперечках про історію, до яких повертається інтелігенція, демонструючи свій комплекс або травму: «И вот по кухням маленьких <...> квартир на окраинах Москвы <...> сидят да спорят до хрипоты теперешние русские интеллигенты: откуда пошла русская земля? Зачем пошла туда, зачем не пошла сюда? Как это могло получиться? Точки бифуркации. Щель истории. Камни преткновения. Кто виноват? Татары? Иван Грозный? Петр? Николай II, Интеллигенция? Евреи? Большевики? Сталин? Хрущев?... Прислушивайся к биению исторического потока. Что шепчет тебе Мировой Дух? Решай загадки истории. Не разгадаешь, не

развяжешь – себя не поймешь!.. Кто там хорошо сказал "Ты хорошо роешь, крот истории?" – мы этого не скажем, мы совершенно не уверены, что он так уж хорошо роет!» [83, с. 262-263]. В есе домінує ігровий, одивнюючий модус опису. У творі проглядають інтенції травестії, карнавалізації. Прикладом може служити обігрування знаменитих слів «откуда есмь пошла земля русская», травестованих питанням «зачем пошла» і в підтексті – «куда». Карнавальний знижувальний зміст посилюється композиційним сусідством з епізодом взаємного «гоніння» інтелігентів, які сперечаються щодо історії. У такому ж ігровому аспекті уособлюється метафора наростаючої революційності – «кріт історії», величезне гротескне чудовисько, яке риє сліпо, незрозуміло куди, тобто безрезультатно, як і намарне обертається думка інтелігента, що рефлектує.

У підтексті також виникають ігрові алюзії на вічний сюжет випробування мудрості, легенду про розгадування загадок сфінкса.

Як і в першому есе акцент робиться на безрезультатному кружлянні, відсутності якісного, трансцендуючого прориву. Проте, якщо в першому есе «подвійна свідомість» оберталася серед «спокус», то в другому – поки що лише позначуваний автором тип свідомості кружляє в знаковому полі рефлексії історії і себе самого («Не разгадаешь, не развяжешь – себя не поймешь!»). Подібна безвихідь обертання думки, її лабіринтоподібний шлях характеризує явно критиковану інтелігентську свідомість, але і провокаційно обертається автором на самого себе, тобто є одивнювальною оптикою авторефлексії: «И действительно, эта рефлексия, это постоянное вопрошание, изобретательность в аргументации по поводу одних и тех же проблем порою раздражают своей бесплодностью, своей "застарелостью". Это как больной зуб, который давно надо вырвать. Выше мы сказали "в этих условиях резонно обратиться к истории. Но никто не доказал, что это так уж резонно. Наоборот, отлично известно, что в истории мы находим то, что хотим найти, так что тут явно намечается порочный круг» [83, с. 264].

Показово, що ця провокаційна ідея колообігу рефлексії і авторефлексії навколо проблем самовизначення стала центральною в знаковому тексті 1990-х – романі Д. Галковського «Бесконечный тупик» [228, с.240-265]. Це кружляння, в якому беруть участь і герой, автопародійний оповідач, а разом з ним і національна художня та філософська рефлексія (від казок до творів О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, Л. Толстого, В. Розанова та концепцій мислителів Срібного віку), спрямована на апофатичний доказ необхідності вирватися, трансцендуватися. Подібною є й тема забалакування, при тому, що, безумовно, у романі Д. Галковського сам міф про сакральні властивості мови, його творчості, перевертництво, перевертання змодельований художньо переконливіше, парадоксальніше.

Проведена паралель свідчить не про впливи, а, швидше за все, про те, що названа проблематика актуалізувалася в 1970-ті рр., отримала свій розвиток у 1990-ті рр. і знайшла схожі шляхи втілення, а також вилилася в загальні форми діалогу з метатекстами, створення іронічних автометаописів.

Як і в першому есе, В. Кормер пропонує свою типологію образів інтелігента. На цей раз, вона є більш розгалуженою картиною, полюси якої позначаються в залежності від критеріїв і ракурсів розгляду. Якщо центральним обирається критерій ставлення до історії і сучасності (тобто як результат вічних суперечок і реалізація національного «комплексу»), то виокремлюються чотири матриці або типи: «квасного патріота», який приймає і минуле, і сучасність; «міфотворця», що створює картину минулого, «золотого століття», контрастного сьогоденню; людини «псевдокультури», вона не знає минулого і занурена лишень у сьогодення, що його цілком задовільняє; і зрештою – «шаленого нігіліста», що відкидає всі історичні етапи [228].

Найбільш показовим автор вважає тип, описуваний в іншій системі координат, з вищою порівняно з охарактеризованою в першому есе «подвійною свідомістю». Цей «плаваючий тип» [83, с. 273] розглядається під кількома кутами зору. Його світ представляється авторові завідомо гротескним: «Образы, стало быть, будут переплетаться, скрещиваться, элементы одного

ряда будут сочетаться с элементами другого, производя что-то вроде мифологических чудищ – сирен, химер, кентавров, людей с песьими головами и т.п.» [83, с. 274]. Отже, провідним концептом його опису стає другий семантичний центр есе – карнавалізація. Першим, як зазначено вище, є «історичний» у позитивному («історична пам'ять», «громадянська формула» народу) і негативному модусах трактування (марні суперечки про історію). В обґрунтуванні своєї концепції В. Кормер більш послуговується науковими текстами (класичні праці М. Бахтіна) і метатекстами (особливо «Прогулки с Пушкиным» А. Синявського), ніж намагається обґрунтувати ідею про вічність, постійну актуалізацію карнавального типу художнього мислення.

У концепції В. Кормера відбувається синтез двох домінуючих концептів – «історичної пам'яті» і «карнавалізації». У результаті – аргументується провідна риса «плаваючого» або гротескного типу – «гра з історією», гра з «історичною пам'яттю»: «Поскольку сознание в такой игре уже не просто *раздваивается*, а еще и *забавляется* (сочетая разнородные возможности), "веселится", поскольку присутствует, как мы сказали, эстетический момент, мы назовем этот эффект «карнавализацией сознания» [83, с. 276].

Услід за М. Бахтіним В. Кормер визнає актуалізацію такого типу свідомості саме в кризові моменти, в епохи згасання старої картини світу і народження нової. Підкреслюється, що при всіх модифікаціях карнавальної поведінки у різні часи вона зберігає якесь архетипічне ядро: «Исследуя те или иные события под этим углом зрения, мы можем найти в них соответствия всем основным карнавальным действиям: увенчания–развенчания, карнавальным мезальянсам, травестированию (переодеванию), профанациям (играм символами высшей власти) и т.п.» [83, с. 278].

Важливим і новаторським кроком стає накладання архетипового ядра карнавалізації на історичні потрясіння ХХ ст. – від революційної ситуації до театралізованих за духом молодіжних рухів в Америці і Європі 1960-х рр. В якості найяскравіших зразків карнавального світосприйняття і поведінки в есе несподівано обираються Ленін і Сталін (наводяться приклади їх яскраво

театральної, пародійної поведінки, перевдягань і т. п). Карнавалізація мислення обох пояснюється наявністю напруженого діалогу з історією в цілому та підключенням до діалогу окремої суперечки – з національними історіософськими концепціями (наприклад, з Данилевським, «Росія і Європа» якого, за легендою, була настільною книгою батька народів). Цілком закономірно особливу увагу в подібному авторефлексивному ракурсі приділено письменникам. Саме художники слова 1920-1930-х рр., на думку автора, мають яскраво виражену карнавальну свідомість: «На этих стадиях и всплывают на поверхность такие носители карнавального сознания (и творцы, выдумщики новых с виду, но старых по содержанию, по сути форм карнавала) как, например, тот же А. Толстой, сомнительный граф, почти граф Калиостро, начинавший свою советскую карьеру с поделки, которая теперь считается хрестоматийной, – "Дневники Вырубовой"; Демьян Бедный (Придворов) – карнавальное переименование, несомненно; С. Эйзенштейн (вспомним хотя бы известную его фотографию – с ногами на царском троне) и многие, многие другие» [83, с. 282].

До подібних явищ В. Кормер зараховує різні форми ошуканства і карнавального увінчання / розвінчання, демонструючи дію цих стратегій знову ж таки на прикладах літератури, від досить дискусійних (авторство «Тихого Дону») до відверто травестійних, комічних, а іноді трагікомічних (присвоєння звань «народних» діячів мистецтв без врахування думки народу, «увінчання» визначеннями «талановитий», «великий» у критиці та часте подальше «розвінчання»). Навіть не використовуючи цього терміна, В. Кормер міркує про перехідне мислення, тобто підключається до вивчення проблеми, яка отримала свій дозвіл (і то частковий) лише в науці 2000-х. Вибір В. Кормером такого ракурсу рефлексії свідчить про мистецьку та аналітичну прозорливість письменника. Спостереження над «подвійною» і «карнавалізованою» свідомістю, особливо в металітературному аспекті, збігаються з пізнішими висновками вчених (А. Тойнбі, М. Хренова) про вихід на перший план творчих особистостей у перехідні епохи. Феномен ошуканства розцінюється

О. Панченком як яскрава ознака саме російської варіації поведінки в перехідну епоху від Середньовіччя до Нового часу. Як демонструє В. Кормер, ця особливість має свої проєкції в ХХ ст. і може вважатися універсальною.

Питання про існування народного сміху, про актуалізацію сатиричних традицій [217] [223] в епохи історичних змін вирішується В. Кормером позитивно і в етичному руслі як загроза відплати ошуканству і самовпевненості «гравців» із історією. Підкреслимо, що проблема інтерпретується в металітературному аспекті, тобто – в діалозі з класичними текстами, в даному випадку – з «Борисом Годуновим», чії картини в підтексті явно накладаються автором на сучасність. Так, ошуканець знає про право народу на сміх, про можливість осміяння карнавального короля: «Эта возможность наряду с остальными возможностями, подсказанными диалогом с историей, – постоянно присутствует в его сознании, участвует в игре, вносит свои коррективы

Мне снилось, что лестница крутая

Меня вела на башню; с высоты

Мне виделась Москва, что муравейник.

Внизу народ на площади кипел

И на меня указывал со смехом.

И стыдно мне и страшно становилось.

Упуская из виду этот смеховой корректив, забывая о нем, мы рискуем что-то не понять в вещах по-настоящему серьезных и важных, имеющих значение для всей нашей теперешней культуры и для ее будущих судеб» [83, с. 286].

2.2.2 Стратегії моделювання металітературного дискурсу в романі В. Кормера «Крот истории»

Роман «Крот истории, или Революция в республике S=F» співвідноситься з есеїстикою В. Кормера за низкою принципових позицій: темою інтелігенції, колом проблем, концепцією героя, який втілює гротескну, «плаваючу» свідомість. Істотною відмінністю є не тільки домінування

художніх установок (а не синтезу аналітичних, філософських і художніх, як в есе), але й суттєве посилення саме літературного метадискурсу, створення твору за принципами метапрози. Насамперед, В. Кормер враховує традиції «роману про письменника», «роману про роман» і принцип «тексту в тексті», а також постійний діалог з класичними літературними зразками [228].

Письменник уперше (порівняно з есе) звертається до авторефлексії героя. Оповідь ведеться від першої особи персонажа, далекого від автора. Цей балакучий інтелігент саме і є носієм «подвійної» і «карнавалізованої» свідомості, схарактеризованої в есеїстиці. Власне, увесь твір будується як відверта і п'яна сповідь за зразком Раскольнікова, що підкріплюється і схожими сюжетними колізіями. Герой умовно може бути віднесений до людей творчої професії, яка В. Кормером іронічно переосмислюється в контексті загальної картини пізнього «застою». Оповідач – не письменник, але він творець текстів. Позбавлений міцних зв'язків кар'єрист, «хлопчик із підвороття», котрий мріє прославитися і пише статті, промови старшим товаришам, моделює імідж можливим покровителям, художньо прикрашає і концептуально посилює чужі опуси, врешті створює в чужій республіці революційний журнал, забезпечує його матеріалами і просуває образ і авторитет даного творіння: «Мы с Интерлингатом, Вольдемаром, в то время издавали журнальчик <...> Здесь писали статьи (я писал, главным образом, этот болван двух слов связать не умеет, великий общественный деятель!), переводили на испанский и по особым каналам забрасывали в S=F» [83, с. 43-44]. За гордовитим визнанням героя, він досягає в цій сфері особливих успіхів, виробляє правильний стиль – гладенький, політично вивірений, що містить зрозумілі для посвячених підтексти і є водночас заплутаним і затемненим настільки, щоб не було ні до чого причепитися цензурі або конкурентам.

Типово, що саме рефлексія мови і стилю (як це було би, якби герой займався художньою творчістю) становить левову частину роздумів і самохарактеристик. Так, милуючися своїм черговим опусом, герой зазначає: «Ах, какой чугунный язык! Вот что значит выучка! Слова сами так и

выскакивают, так и цепляются друг за друга, так и складываются в фразы, только затем являющие смысл!» [83, с. 67].

Зображення творчого процесу, особливо натхненне перебирання «варіантів» висловлювання, інтерпретується автором іронічно, оголюється кричуща невідповідність між творчим екстазом і результатом – безликими фразами, написаними партійною, заідеологізованою мовою, що не містять в собі естетичного начала: «Может быть так: интернационалистический характер международного рабочего движения <...>» [83, с. 67]. Зображується процес пошуку адекватного «прозріння» мови з усіма належними моменту муками творчості і в «романтичному» антуражі (самотність, безсоння, зачароване місце, оточення ворогами і т. п.): «Ночь была ужасной. Лег, размышляя о концепции, о том, как решить теперь обратную задачу – как эту кристально чистую идею, мне открывшуюся, выразить привычным языком, где найти нужные слова? <...> Сказать можно все, надо только корректно сформулировать <...> Получится ли это у меня?» [83, с. 71]. Комічний ефект створює невідповідність поетичної пози і змісту натхнення: душу героя окрилює не прагнення до філософського прозріння і естетичної досконалості, а честолюбні задуми просунутися кар'єрними сходами завдяки своїм текстам.

Обігрується і типовий в «романі про письменника» творчий бунт, виправдана підозра в тому, що «чавунна мова» (це визначення давалося як комплімент собі) пригнічує, відводить від суті, можливо, взагалі прозріння треба шукати поза рамками цього канону. Однак спроба вирватися обертається поразкою, черговим зісковзуванням в порочне коло самодостатньої форми і такого ж безперспективного змісту. Звернемо увагу на те, що в наведеному нижче уривку мотив творчої свободи знаходить смисли неможливості, нездійсненності саме в межах «чавунної мови»: «Суть-то ведь она тут, рядом! Надо лишь освободиться от этого языка, почувствовать себя свободным, и суть выскажется!.. Вот она!.. Суть в том, что этот процесс, – мировое революционное движение <...>» [83, с. 68].

Розкриваються деякі, відомі тільки носіям «мови» механізми спілкування, оформлення інформації. Серед них, наприклад, своєрідно зрозумілий підтекст. Він, як і мова в цілому, володіє магічними властивостями. Декларуючи це, герой фактично обіграє і переінакшує модерністський міф про світобудівну і світоруйнівну функції слова. Прикладом може слугувати розповідь героя про уявну, але цілком типову сцену остаточного негативного вирішення своєї долі. Коло високих функціонерів виводить його в тираж, але милостиво залишає на догодування як вже не придатного до роботи, але «свого». Здійснюється це знову ж таки за допомогою магії мови, безособового, фатального заклинання ("є думка!"), що зароджується наче нізвідки. Цю містичну функцію виконує підтекст і вся «драматургія» спілкування: «Все только на интуиции. Что ж, она у них есть, чутье безошибочное. Нюх собачий! Причем у всех сверху донизу. Не думаю, что когда мое дело обсуждалось, хотя бы однажды вещи были названы своими именами. Уверен, почти не произносили слов <...> Кивок-другой, понимающий взгляд, деловое выступление об отдельных случаях несоблюдения сроков выполнения заданий <...> И лишь как бы между прочим, вскользь – "от Кольцова, видимо, придется отказаться..." <...> мелкий подонок спрашивает: "Как его здоровье?" – "Без изменений". Конец, все согласны. <...> Это отработанный стиль, нет – принцип, в нем вся сила, в нем – все! Я сам владел этим искусством – знать и понимать без слов» [83, с. 13].

Таким чином, словесна творчість послідовно одивнюється і травестується, що підтверджується і тим, що заняття літературою вводяться в контекст, що знижує статус творчості [228]. Так, дисидент Тимур Інтерлінгатор прагне емігрувати і намагається випросити дозвіл виїхати обіцянкою не займатися за кордоном нічим серйозним, тільки «п'єси писати». Але ось його загроза, що у разі відмови він «у самвидав напише», сприймається вже як серйозна погроза. У будь-якому випадку мова йде не про естетичні якості, а про актуалізацію ідеологічного смислу.

Використання В. Кормером принципів «роману про письменника» може бути закріплено ще одним положенням [228]. Автор дає своєму героєві прізвище Кольцов, відтак, очевидно обумовлена асоціацією з долею відомого публіциста М. Кольцова. І герой роману, і публіцист запалені загальною пристрасстю змінювати історію, обидва беруть участь в її драматичних перипетіях (реальний Кольцов – у війні в Іспанії, герой – в модельованих заворушеннях в Латинській Америці), обидва закохані в іспанську культуру, висвітлюють у своїх текстах різні аспекти її історії та сучасності. Обидва самовіддано служать режиму, розраховують на кар'єрне зростання і нагороди, але несподівано на зльоті скидаються в опалу. Зрештою обидва є жертвами Сталіна. Реальний М. Кольцов за наказом вождя був розстріляний. Натомість герой роману зведений з розуму примарою померлого тирана, який так і не залишив цей світ і активно бере участь в його геополітичних партіях. Усі зазначені паралелі свідчать про можливе обігрування і травестування постаті дуже популярного в свій час публіциста. Вона (як і інші знакові особистості в есе – О. Толстой, Д. Бедний, С. Ейзенштейн) є зразком «карнавальної» свідомості: ігри з історією, увінчання / розвінчання, ошуканства.

Риси «роману про письменника» знаходимо і в характеристиці героя. Він занурений в діалог з історією, ставиться до неї не як учений, а іраціонально, художньо. Він, за власним визначенням, «зачарований» нею. Звідси прагнення Кольцова не спізнитися, почути «пульс», «гомін», прозріти. І в описі таких спроб застосовується не аналітичний, а образний, художній код, складні метафори і символи (наприклад, «колесо часу», «щілина історії» та інше). Саме тому така пристрассть не оформлюється як «концепція», а викладається як самозабутнє «волхование», поетичний монолог: «Если долго не случается ничего, на твой взгляд, существенного, ты ощущаешь пустоту. Да, тебе нужно все время чувствовать биение пульса Истории, прикасаться к ней, трогать ее. Можно было б объяснить это честолюбивой претензией все-таки участвовать в историческом творчестве, приложить, так сказать, самому руку... Эта претензия есть, жажда повелевать людьми есть, но не это главное. Нет, здесь

скорее имеет место эротическое. Маленький человечек – кто бы он ни был – отчасти прав, сказавши, что История, как девка. Только это слишком грубо. Она не девка, а пожалуй, возлюбленная.. Она старше тебя, ты перед ней мальчик <...> Она, может быть, даже бесплотна, но она воплощение твоего тайного порока!» [83, с. 185]. Саме таку не аналітичну, а художню спрямованість думок Кольцова відзначає інший «посвячений» – старий татарин, за професією – політичний аналітик, а в реальності – медіум, що знаходиться у зв'язку з привидами Сталіна. Діалог про історію набуває яскраво виражених художніх ознак і містичного пафосу з іронічним підтекстом. Він пародіює стилістику історіософських концепцій Срібного віку (опозиції Росія / Захід, сталий розвиток / вічні потрясіння, знак «вічний бій», уявлення про особливий шлях, традиційна модель вічного повернення, обертання, концепти «імперія», «занепад Європи», алюзії на «Скіфів» О. Блока).

« – Молодес, молодес, – повторил татарин. – Ты мне сразу понравился... Но знаешь, я старый больной человек. Я Англия очень люблю... Лондон люблю. Как приедешь – запах совсем особый!.. Ничего, что империя у них развалилась... Но ты хорошо говоришь... – не могу!.. Слышу земля дрожит... Кони... Копыта бьют... Повозки гремят... *Колесо истории*... Запах... Как Лондон!.. Знаешь, только не говори больше – концепсия, прошу, не говори. Я философия лингвистически анализ очень уважаю, не говори слова, у которого нет смысла. У тебя нет концепсии, у тебя – *любовь!* Память сердца. Любовь, любовь... Кони, степь... <...> Концепси нет. История... тоже нет! Не говори История, это неправильно... Колесо История есть... Мудресы говорят: шестьдесят лет – цикл – обернулось, опять все как прежде стало... Вот Колесо История... Вода, огонь, дерево, железо, земля... Слева направо пойдешь – одно побеждает другое, справа налево – одно рождает другое... Слева направо – вражда, справа налево – дружба... Отес, сын, враг и друг вместе... Я буду тебе помогать... Ты мне сразу понравился...» [83, с. 80].

Традиційні історіософські концепти і формули обігруються і одивнюються в тому числі і зіткненням з лінгвістичним дискурсом: згадкою

лінгвістичного аналізу, сенсу слова, навмисним фонетичним спотворенням російської мови «азиатской рожей» (як з алюзіями на «Скіфи» О. Блока характеризується татарин Кольцовим).

Відзначимо і яскравий вияв перехідного мислення в процитованому вище фрагментові. Перед нами яскравий приклад використання інверсії – звернення до архаїчного при оцінці сучасного. У цьому випадку спостерігаємо використання образу Колеса історії, обігрування давніх уявлень китайців про світ (чотири елементи-першооснови, загальна плинність і оборотність подій та явищ), образи походу, навали, переселення народів, чарівного помічника, казковий мотив перехрестя, на якому відбувається вибір. Інверсія також застосовується в процесі одивнення і травестування ідеологом радянської системи і по-дилетантськи осмислених філософських концептів, якими рясніє мова сучасного гравця з історією. У результаті Кольцов (як і герої есеїстики В. Кормера) кружляє в замкнутому ланцюгу «спокус» влади, нових потрясінь, а також помилок, пов'язаних із трактуванням історії. Цей стан Кольцов також піддає рефлексії: «Один порочный круг. Я один, я заперт! Я как заколдован <...>» [83, с. 97].

Металітературність ситуації посилюється і тим, що у Кольцова любов до історії набуває специфічного втілення: бажання створити її самому, виступити автором і режисером грандіозного дійства. У якості «сцени» обирається маленька латиноамериканська країна, зашифрована в щоденнику «S=F», в якій з дозволу партійних чинів СРСР підігруються всілякі протести, підтримуються сили, покликані спровокувати революційну ситуацію. Чинними особами «спектакля» стають: відставний діяч протестного руху і колишній троцькіст (партійний псевдонім Інтерлінгатор), його син як можливий продовжувач справи і підходяща особа перемін; місцевий бандит-анархіст Маріо, адмірал-бунтівник з командою повсталого судна, працівники напівпідпільних видань і т. п. Собі ж Кольцов спочатку відводить роль **творця** «концепції», за сценарієм якої і буде розіграна історія, **режисера** (в чині дипломата-посла в республіці), а згодом, вже остаточно втративши розум під

впливом історичних фантазій, і роль **короля**. До найщасливіших хвилин рефлексії і спогадів цього карнавального розвінчаного короля належать сцени уявного повстання, насолоди владою, розподілу життєвих ролей і посад для всіх своїх знайомих ближчих або віддаленіших від його трону. Цікаво, що всі владні мріяння зріють у «підпіллі» у колишньої «дворової шпани» (так називає Кольцова його високопоставлена «римлянка-аристократка» дружина, і це визначення приймає він сам в різних емоційних оцінках), оформлюються ідеологічно, мовою партійно-революційного дискурсу. Так, наприклад, королівські амбіції виправдовуються необхідністю проходження республікою історичного досвіду абсолютизму з метою подальшої лібералізації, визрівання до демократії. (До речі, ідея наводилася за приклад в есеїстиці як найбільш абсурдний, гротескний вираз «карнавальної свідомості» – О.Ш.). Власне автор в іронічному ключі показує, що будь-яке особисте бажання, амбіція можуть бути демагогічно оформлені та обґрунтовані кодом вищої необхідності і загального блага; низьке і егоїстичне може бути приховано, закамфльовано за допомогою відпрацьованих ідеологічних штампів.

Наступним найважливішим показником металітературності роману є використання структури «тексту в тексті» і коментаря до основного (часто втраченого або загадкового) тексту [233]. У творі «Крот истории» таким є щоденник – найбільш авторефлексивна форма. Відтак, усе оповідання від імені Кольцова спрямовується і структурується читанням власного щоденника з метою ще раз згадати фатальні події і прокоментувати їх покладливому слухачеві п'яної сповіді. Подібна установка сягає прустовського підтексту відновлення «втраченого часу» і спирається, за словами самого Кольцова, на стародавні вірування в те, що відновлення в пам'яті всього життя гарантує безсмертя.

Щоденник – особливий, зашифрований (екзотичний і неіснуючий для інших текст, оскільки він недоступний для розгадування), що відображає манію переслідування Кольцова і його, можливо, небезпідставні в радянських умовах побоювання стеження і контролю з боку компетентних органів. Таємничі

фрази, написані для пам'яті вишиковуються в руслі певної тенденції: від відносної лінгвістичної та хронологічній ясності («Гости съезжались на дачу к графине», «15 апреля. Ночь. Связь» та ін.) до плутанини і нісенітниці, що знаменують настання божевілля («Число опять неизвестно. Гости», «Месяца тоже не было, день без числа. Вперед!!!») (очевидні алюзії із Достоевським «Записки из подполья»[206]). Розшифрування таємничого тексту відбувається на очах зацікавленого співрозмовника і читача. При цьому кожен аркуш щоденника знищується, спалюється, а сама конструкція оповідання набуває форму коментаря до зникаючого тексту.

Оповідь карнавальною за духом історією про увінчання і розвінчання, відображає шлях до божевілля. Зовнішня дія – і проста, і загадкова одночасно, а внутрішня визначає конфлікт в душі героя, його смятіння, вибір, всі вони вкрай заплутані і драматичні. Кольцов, бажаючи написати важливий для кар'єри проект, їде з Москви в тихе місце, будинок відпочинку. Місце виявляється зачарованим, інфернальним, в гоголівських традиціях. Це колишня дача Сталіна, на якій «мандрівний дух» постійно виникає на радість шанувальників – обраного кола вірних послідовників. Дух втручається в геополітичні проекти, дає поради, страчує, шукає послідовників. Поява привида (явно травестуючого благородного короля з «Гамлета») бентежить атеїста Кольцова і сприймається ним як підступний «театр», розіграш конкурентів, охочих його дискредитувати або звести з розуму. Зводить з розуму Кольцова не містика, а повний внутрішній розлад, постійне власне удавання, гра, яка відображає «подвійну» або «плаваючу» свідомість; постійні внутрішні дискусії про історію, манію величі, що підштовхує розіграти свій історичний спектакль. Зрештою Кольцов заграється, розчиняється в своїх фантазіях і уявляє себе ватажком повстання, а потім і королем республіки S=F, ніби доповнюючи образ божевільного з «Записок сумасшедшего» М. Гоголя [233]. Знакові слова з цього твору обрано епіграфом до роману: «А вы знаете, что в Испании объявился новый король?.. Этот король – Я!»

Розлогі коментарі, авторефлексія, що відображає протиріччя «подвійної свідомості», його комплекси, заплутування у власних безвиходях і загальних «спокусах», є найбільш концептуально важливою частиною роману. І в той же час вона, на наш погляд, є надто ускладненою частими повторами, кружлянням думок і емоцій. Вірогідно, тут автор перейшов межі художньої міри, проінтегрував суперечливі роздуми героя.

Тому пропонуємо наступну модель динаміки його уявлень про світ і себе. Схема вибудовується наступним чином: від закоханості в історію до бажання в неї втручатися, від ідеї вдосконалення людини до революційної утопії, від затії і до утопії науково-технічного прогресу, що звільняє від «дива» і моделює ідеальну «всесвітню організацію». А потім думка знову йде по колу, і герой (як і володар «подвійної свідомості» в есе) блукає в замкнутому ланцюгу тих самих «спокус». Із загальної моделі організації оповіді, що визначає композицію (розшифрування знаків щоденника – рефлексивне повернення в минуле – коментарі з апеляціями наївному слухачеві), випадають лише початок і фінал. Початок оформлений за зразком знайомства Мармеладова з випадковим співрозмовником, але з тією різницею, що ролі невдахи-маргінала і злочинця Раскольникова поєднує Кольцов, який вважає, що він «переступив поріг», досяг свободи і створив власну «концепцію». Фінал же оформлений містично. Пізно вночі, після спалювання щоденника і закінчення розповіді виникає привид. Він навістив свого обранця і тим підтвердив правдивість фантастичної історії. Ця ж подія покликана спровокувати роздуми читача про можливість вічного повернення трагічних історичних ситуацій, обертання Колеса історії (це один із ключових символів «концепції»). Хоча зберігається можливість й іншого прочитання – в межах шизофренічного дискурсу.

У моделюванні роману саме як метатексту особливу роль відіграє комплекс стратегій. Як показує аналіз тексту, серед них домінують наступні: підвищена театралізація дії і мислення героя [210], посилена авторефлексивність героя, що дозволяє виділити типові риси свідомості й особливості самовизначення; інтертекстуальність, постійний діалог із

класичними зразками [211]. Дискурс театральності яскраво акцентовано і послідовно реалізовано в наступних напрямку. По-перше, герой грає сам і всіх навколо підозрює в лицедійстві: «Артист! – атестує він кар’єрного суперника Паутова, не довіряя його словам. Мотив «артист» звучит постійно («А уж артист – великолепный!» «Хочешь – трагедию, хочешь – комедию!», «Паутов получил, наверное, удовольствие, потешился. Пригодились артистические способности!»)» [83, с. 54, 58]). Так само недовіжливо Кольцов ставиться до інших героїв, підозрюючи, що всі грають і мають свої таємні цілі. При цьому Кольцов намагається визначити, яку саме роль виконує співрозмовник. Наприклад, татарин грає «мудреця», колишній покровитель Інтерлінгатор – «друга» і «соратника», хоча насправді він – «шаромижник» (шахрай) і «аферист», «ему бы фокусы показывать по клубам в провинции» [83, с. 135].

При цьому ситуація часто комічно загострюється, скандальні ситуації описуються з залученням системи Станіславського і згадкою його славетного імені; у грі, «комедії» підозрюється навіть святе для героя – повідомлення ТАСС.

Підозри, сумніви, звинувачення оточення в комедіанстві приховують в собі страх кар’єриста бути обійденим, а на вищому рівні авторської концепції – прояв «подвійної» і «карнавалізованої» свідомості з його розщепленістю, контрастними орієнтирами, грою, ошуканством.

У відповідь на вигадане «комедіанство» Кольцов «приймає їх гру» і починає посилено прикидатися. У результаті в сприйнятті героя – усі «дурня клеять», розігрують «капусник», «спектакль», мета якого – дискредитація суперника: «Я вам покажу такую самодеятельность, что чертям станет тошно! У меня тоже способности!... Я вам тоже поставлю пьеску!...» [83, с. 131].

Кольцов не тільки грає перед іншими, але й акторствує в процесі саморефлексії, на сцені внутрішнього підпілля. Він приймає театральні пози. Наприклад, кутається в ковдру, як в імператорську тогу, перекручує в черговий раз монолог Гамлета і в такій ролі (Карнавального короля) обмірковує план знищення відразу всіх підозрюваних у розігрішті. Кольцов неодноразово

розглядає своє обличчя в дзеркалі, щоб визначити, чи є риси, які провокують оточення і видають у ньому «чужого» або «психа», чи ж «дворову шпану». Зауважимо, що і в дитинстві Кольцов грав роль і був автором свого спектаклю, він прикидався блатним авторитетом в хлоп'ячій банді і спасителем Інтерлінгатора-молодшого від одноліток-хуліганів, що й дозволило йому увійти в багату і перспективну сім'ю. Така роль відтіняє заданий літературою ідеал гайдарівського піонера з «Тимура і його команди». Алюзії на цей твір, дані в ігровому, карнавальному ключі, знаходимо і в характеристиках хлопчика з еліти – Тимура Інтерлінгатора (« <...> ничего в нем ни от грозного тезки, ни от известного по тем временам литературного героя-пионера не было» [83, с. 25]).

Найпопулярнішою роллю стає Гамлет. Кольцов часто вдається до цього орієнтиру, відкидає, дезавує і знову повертається. Високий зразок піддається карнавальному травестуванню: «Лежал и терзался: как же мне быть? Как мне выкрутиться? И... что делать с ними, с *этими*? Вообще, достойно ль смиряться под ударами судьбы или надо оказать сопротивление и в смертной схватке с целым морем бед с ними и окончить? Умереть. Забыться. И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук и тысячи лишений, присущих телу. Это ли не желанная цель? Скончатся. Сном забыться. Уснуть... и видеть сны? Нет-нет, что я говорю?! Это ведь меня настроили! Все вздор! Мистика! Какие там сны! <...> Лопух будет расти...» [83, с. 130]. Роль Гамлета непомітно, але цілком логічно переростає в роль Смердякова з його атеїзмом, цинізмом, вседозволеністю і комплексами [206]. Зауважимо, що Смердяков як негативний орієнтир «подвійної свідомості» інтелігенції згадувався в есе В. Кормера.

Друга стратегія авторефлексії має свої закономірності [228]. Так, Кольцов сам намагається дати собі визначення. Причому більшість з них знаходяться на осі антиномій: «маргінальності» / «центру», «величі»; «рабства» / «свободи»; «божевілля» / «норми», «обраності». Ці контрастні начала обмінюються місцями, перевертаються на осі, але часом і гротескно поєднуються. Зразком такого синтезу може слугувати перше самовизначення, дане при знайомстві зі співрозмовником – «персональний пенсіонер»

(відзначений, непростий, але все ж відставлений, маргінальний суб'єкт). Друге самовизначення, яке виникло на першій же сторінці – «і не шиз!» – поєднує дискурс божевілля з роллю жертви режиму і уявленнями про норму, ба навіть таємне знання намірів влади, свого роду посвячення, тобто збереження центральних позицій: «И не шиз! Болезнь Миньера! Вот так! Хотя... они, конечно, могли бы признать все что угодно» [83, с. 9]. Обраний фальшивий діагноз, на наш погляд, не випадковий, він таїть підтексти. Хвороба Мен'єра – це пошкодження внутрішнього вуха, недуга, руйнує орієнтацію в просторі, людина не може впевнено стояти і ходити. Кольцов же, за його зізнанням, не може в нинішньому стані ні пити, ні працювати, що в іронічній інтерпретації автора переводить героя в розряд маргіналів. У підтексті хвороба внутрішнього вуха могла з'явитися в результаті постійного слухання «шуму Історії», тобто маніакального прагнення увійти в історію, творити її. Симптом втрати фізичної рівноваги замінюється втратою внутрішньої цілісності, роздвоєністю свідомості. Вагомо, що це відображено в авторефлексії: «Тут я внезапно почувствовал, что напрочь потерял ориентацию!» [83, с. 102]. До болючих рис сам герой відносить безперервну балакучість, підвищену авторефлексію. Яскраво позначені ознаки манії величі у паралелі, яку Кольцов проводить між собою і Наполеоном, розмірковуючи про «колишню розкіш, колишню велич» своєї квартири і посади. Крім того, і Кольцова, і Наполеона підвела хвороба: імператора – нежить перед битвою під Ватерлоо, а оповідача – недуга, яка скасувала поїздку за кордон до нафантазованого трону. Схожим чином Кольцов порівнює з наполеонівською своєю піднесеною манеру спілкування з людьми: «Я цыкнул на нее, вернулся к себе, лег спать. Как Наполеон, кажется, в битве при Маренго, под грохот орудий!» [83, с. 91].

Кольцов сприймає себе і як «посвяченого» в таємниці, правила спілкування, етикет партійної еліти. На його думку, саме за цю приналежність до «своїх» і за мовчання виплачують персональну пенсію. У романі здійснюється травестування дискурсу «посвяченості», приналежності до сакральних таємниць, характерного для романтичної та символістської

літератури. Він оформлюється відповідним кодом: «мовчання», «мудреці», «межа», «безодня», «порятунок», натяк на знищення відступника.

У цій системі координат кар'єрне падіння розглядається як передумова до бунту, а внутрішня свобода – як жаданий злочин. Тому Кольцов досить театральню приміряє на себе роль повсталого раба, що вирвався з «золотої клітки», та моделює образ себе як вільної людини, пропонуючи цілу філософію свободи, по-своєму пародіює концептуальне поле теорії Раскольников. Актуалізовано наближення до «останньої межі», позиціонування себе як людини, котра зважилася і переступила/порушила: «Я достиг, чего хотел, и попробовал!", "Много званых, да мало избранных! Вот я <...> прикоснулся, я понял, в чем суть. <...> Свобода – это преступление!!! <...> Все остальные определения – метафизика, или хуже того – болтовня! <...> Свобода лишь в преступлении! Ты преступил черту, границу – значит, ты свободен! Но ты преступник...» [83, с. 16].

Подібні міркування Кольцова художньо ілюструють сформульовану В. Кормером в першому есе концепцію «подвійної свідомості» інтелігенції: протест проти будь-якої державності з'єднується з повним внутрішнім прийняттям правил гри, спокусою влади та революційності, неможливістю створити нову трансцендентну ідею, яка допомогла б вийти з порочного кола [228]. Так, думка Кольцова рухається в межах вже описаних В. Кормером «спокус». Така собі юнацька мрія про владу, пов'язана з розвитком світового революційного процесу, причому в архаїчному троцькістському аспекті; своєрідний код революційності – «все шатается, самые основы дрожат» [83, с. 33, 34]. Звідси і постійні коливання, ухиляння, характерні для «плаваючої» свідомості.

Важливим у системі самовизначень є і негативний знак «дворовая шпана» [83, с. 35], він не тільки виступає в якості характеристики соціальної приналежності і психологічної, культурної маргінальності, але й бере участь в описі карнавалізації свідомості. «Вихідець з підворіття» починає приміряти на себе роль короля, тобто увінчується / розвінчується. Це визначення цікавить

автора і у зв'язку з дослідженням культурної специфіки радянського часу, а, можливо, і парадоксів світосприйняття російської інтелігенції в цілому. Так, герой роману вважає, що «блатний елемент» («приблатненность») має особливу привабливість для еліти завжди і перекодовується нею як «простонародне» начало. Це підтверджується реакцією на Кольцова (хлопчика «з підворіття») нової післяреволюційної «еліти»: сім'ї Інтерлінгаторів, а також дружини «римлянки», що вийшла із високопоставленого клану. Дружину привабила саме «приблатненность», а Інтерлінгатори розігрували роль просвітителів. Кольцов схильний до узагальнень, він провокаційно заявляє, що колишнє, дореволюційне, «ходіння в народ» відбивало бажання інтелігенції не просто «зглянутися до простого люду», а припасти та доторкнутися до гріховного начала, звідси – симпатія до «підворіття», що відбиває таємні комплекси.

Красномовною смисловою римою до «дворової шпани» є образ анархіста Маріо, на якого роблять ставку в політичній грі в республіці S=F. Цей «пламенный революционер» насправді «шпана», «бандит первостатейный» [83, с. 46]. «Дворовій шпані» дається навіть не стільки соціальна, скільки загальнокультурна характеристика. Так, показовим є реакція Кольцова на сказані колись слова дружини, що ранять його гостріше і змушують замислитися глибше, ніж сама констатація «приблатненности», що є навіть привабливою для еліти чи підкреслює її низьке походження, контрастом до якого є нинішнє престижне місце в житті та майбутній «трон»: «Плохо, что ты человек без корней, что ты – вольный художник... Не понимаю, чего тебе надо?» [83, с. 39]. Ця характеристика проблематизується, але не відкидається. Її можна вважати одним із позначень «плаваючої» свідомості [228]. Можливість такого висновку підтверджує той факт, що першорядну роль у романі, в долі і рефлексії Кольцова грає контрастний образ – товариш Паутов. Якщо Кольцов – «людина без коріння», «шпана», то цей – «мужик», «кулак», він і коріння має, і тверді переконання. Селянський син Паутов є переконаним консерватором і противником революційних експериментів. Він наділений природною хитрістю, хваткою, здоровим глуздом і не піддається маніпулюванню. Цю

«кореневу» основу особистості Кольцов відчуває: «Порода, нічого не скажеш!» [83, с. 39] – злобно і заздрісно коментує оповідач, оголюючи в підтексті власні комплекси. Типова і фантастична доля Паутова. Саме він має сили вступити в суперечку з приви́дом Сталі́на щодо селянства, геополітичних проєктів і за вироком «блукаючого духу» виявляється знищеним як «чужий». А ось інтелігент без коренів Кольцов, людина з «плаваючою» свідомістю, сприймається примарою із симпатією і навіть вимагає в фіналі твору персонального відвідування, що натякає на можливі майбутні проєкти.

У процесі авторефлексії вимальовується семантичний код, що описує картину внутрішнього світу Кольцова. Аналіз показує домінування знаків «безодні», «порожнечі» («нуля»), «злочину», «свободи», «рая» (повернення в райський сад), які співвідносяться з переглядом модерністського міфу про митця. Два знаки – «Покобатько» і «диван» травестують міф і всі романтичні пози героя («Наполеон», «Гамлет»). Усі знаки перебувають тісно переплетені. Так, наприклад, «безодня» (невіри, екзистенціальної холодності світу) резонує з «внутрішньою порожнечою» героя і його владною ненаситністю. Багатомовними є повторювані спогади про відчуття від поїдання мусу – страви, яка до вподоби тому, хто є безумовним носієм «взірця владності» для Кольцова. Герой відчув себе «дірою на березі моря», на березі засміченому й страшному. Згодом видіння зовнішньої і внутрішньої чорної діри повертаються. «Райський сад» – це синонім знаку «щілина історії», що означає можливість «проскочити» в інші, вищі можливості, у владу, до «корони», а також перейти екзистенціальний кордон, що рівнозначно для Кольцова вчиненню злочину, а отже, набуттю свободи. Він уявляє, як інші по цей бік «райського саду» «подглядають за тобою через дырочки от выпавших сучков, говорят: "Смотри, как он попал туда?! Там же запрещено находится! Это наверняка хулиган, преступник!» [83, с. 187]. Тільки перетнувши цей заборонений кордон, можна здатися собі «не черной дырой, а сверкающей звездой» [83, с. 187]. Знак «Покобатько» карнавалізує цю «зірку». Він народився з обмовки, як підпоручик Кіже з описки, і матеріалізувався в уяві Кольцова в реальну особу, пройшовши

шлях від простої людини, контрастної інтелектуалові, (ким герой себе і вважає) до вірного зброєносця карнавального короля. Власне обмовка є значливою та виконує функцію характеристики: саме в таких двох ролях Кольцов і хотів би сприймати оточення. Знак «диван» також має відверто карнавальні підтексти. Цей символ священного місця (оскільки на ньому любив відпочивати Сталін) тривожить уяву Кольцова. Саме диван, а не скіпетр або держава стають символами вождя народів, навколо дивана відбуваються найважливіші події, в тому числі й посвята в коло обраних (сцена фотографування з привидами). Не випадково, у фіналі під час зустрічі з тінню Сталіна Кольцов просить в подарунок саме диван. Швидше за все на ньому, подібно до Обломова, карнавальний король буде далі фантазувати і мріяти, долучатися до «гомону Історії».

Як бачимо, широкий спектр самовизначень об'єднаний авторською інтенцією охарактеризувати «подвійну» і «карнавальну» свідомість інтелігенції [228].

Надзвичайно примітною у створенні метадискурсу роману є стратегія інтертекстуальності. Інтертекстуальне поле «Крота истории» дуже широке. Визначимо лише найбільш значущі параметри, що є особливо важливими для концепції твору. Найвищим орієнтиром виявляється, як і в есе про «подвійну свідомість», Біблія. Якщо в есе піднімалася тема вічних «спокус» інтелігенції, намічалася тема розплати за спокуси інших («Невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят» (Лук. 17, 1), то в романі за такий гріх покарання демонструється психологічно й екзистенційно обґрунтовується. Спільним для обидвох творів є семантичне поле роздвоєності, метань і навіть екзистенціальної самотності. Про можливість такого трактування свідчить наявність досить сильного екзистенціального дискурсу; зображення ситуацій вибору, межі, використання коду екзистенціалів («свобода», «влада», «бунт»), зрештою згадка на першій же сторінці імені Альбера Камю, правда, в карнавальній інтерпретації: цей знак переплутаний з маркою французького коньяку, але потім відновлений у правах. У романі ці

смишли загострюються і виводять на перший план біблійний образ блудного сина. Він карнавалізується, оскільки в багатьох епізодах в якості батька виступає привид Сталіна, «батька народів». Підтвердженням цього є повторювані сцени погоні Кольцова за привидом в прагненні зрозуміти, хто ж йому примарився – містична постать або переодягнений жартівник, ворог. Переслідування виявляються марними і переживаються як екзистенційні розчарування: «Обман...Один сплошной обман!» Кольцов відчуває себе блудним сином, якого не вибачили і не прийняли, як у Біблії, але остаточно полишеним, бездомним. Створюється враження «<...> будто родная мать из дому выгнала, и не ради того, чтобы проучить лишний раз, а потом простить, нет, насовсем, и выгнала тогда, когда ты к ней как к последнему прибежищу обратился! В рубище пришел! Раскаялся как блудный сын! А она...» [83, с. 162]. Тут символ «блудного сина» може, на наш погляд, розшифровуватися в кількох площинах і давати широкий спектр трактувань. По-перше, в соціальному аспекті як втрату і роздвоєність свідомості інтелігента. По-друге, як несподіване звернення інтелігенції періоду «поствідлиги» до старих революційних «спокус» (адже не випадково роль «батька» грає привид Сталіна, «синівські» почуття до нього переживають чимало героїв. Варіації цих почуттів також різні: від відданості «посвячених» до Едіпового комплексу, до зради і знищення батька (так трактується батьком-сталіністом Інтерлінггатором дисидентство сина).

Важливим знаком в інтертекстуальному кодї стає «Слово о полку Ігоревім». Воно жодного разу не цитується, а представлене як певний символ, концепт національної самосвідомості. Ймовірно, «Слово» втілює ядро культури, якість незламне ціле, ставлення до якого може бути критерієм оцінки людини або ж характеру епохи. До такого висновку приводить той факт, що вороги-конкуренти кілька разів звинувачують Кольцова в «нападі» на «слово», яке він боязко відторгає. У підтексті міститься карнавальне травестування «Слова», яке застосовується як маніпулятивний інструмент в кар'єрній боротьбі, що постійно «зачіпається», увінчується і розвінчується. Окрім цього,

дискусії навколо «слова» відображають загальний комплекс болісної рефлексії історії, гри з історією. Нарешті, стародавня пам'ятка, не доречно актуалізовувана суперечками про «відлигу», демонструє інверсію перехідного мислення.

У романі проступають підтексти лірики О. Пушкіна і М. Лермонтова. Вони не піддаються спрямованій рефлексії (на відміну від, наприклад, «Гамлета» Шекспіра), а відбиті у свідомості героя як «відгомони» від давнішого вивчення поезії в обсязі шкільної програми, при чому автором акцентується байдужість героя до цього пласту культури. Так, стаючи в романтичну позу, Кольцов проголошує подумки: «Он знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть!» Кто сказал, Пушкин или Лермонтов? Неважно!» [83, с. 167]. Класичні цитати залишаються для Кольцова анонімними, а саме ставлення до них карнавальним: «(<...> какой лысый черт и когда первым сказал эти слова? Откуда они взялись?!» [83, с. 17]. Подібне ставлення є яскравою ілюстрацією втрати (або навіть відсутності) культурних коренів, що може бути побічно підтверджено іншим знаком, який вже не піддається рефлексії героя: на кшталт блоківського «молчите, проклятые книги». Цей підтекст, що теж знаменує відмову від культурного ядра, театралью обігрується. У квартирі божевільного книги скидаються на підлогу зі стільця, щоб посадити випадкового співрозмовника, вони правлять за найменшу цінність. Власний щоденник залишається єдиною цінністю, яку Кольцов в змозі читати, і звертається він до цих записів постійно, не відчуваючи втоми і роздратування, як від літературних текстів. На фоні невдоволення від класики показовим є звернення до сучасних Кольцову текстів. Найяскравіший знак – це постмодерністські романи пізнього В. Катаєва «Трава забвения», «Алмазный мой венец» та ін. Вони задіяні в рефлексії письма, роздумах про пошуки стилю і вдалі / невдалі експерименти в цій сфері, певна апеляція до «мовістських» текстів має блискуче виражену металітературну функцію: «Вы, верно, думаете, он спятил, дурацкая мистика началась, привидения, призраки! <...> Ошибаетесь! <...> Я атеист, ни в Бога,

ни в черта не верю! <...> А в литературоведении – я тут где-то прочел – эти хреновины с чертями и призраками называются "мовизмами". Довольно глупо, на мой взгляд. При чем здесь "мовизмы"?! Почему "мовизмы"?! Это один из Одессы придумал, забыл фамилию... Ну этот – Петя, Гаврик, вот черт. – А вообще, любопытно, что в истории советской литературы такое важное место занимает одесское направление! Сколько их было, мать честная, и все с Одессы! А корчат из себя литературных метров!» [83, с. 126-127]. У цьому фрагменті В. Кормер пародіює катаєвську гру з читачем в «Алмазном моем венце», коли імена героїв-письменників зашифровуються, і читач за кількома загальновідомими ознаками біографії та творчості може розгадати запропонований кросворд. Обігрується і «воскресіння» побратимів по перу у фантастичних образах (своєрідна «містика»). Найкрасномовніше, на наш погляд, акцентовано перебільшення оповідачем «Алмазного мого венца» своєї ролі в літературному процесі (аналогічною манією величі страждає і Кольцов). Інтерпретується і карнавальне увінчання. Так, оповідач в «Алмазном моем венце» здійснює пародійну і авторефлексивну дію: приміряє «алмазний мій вінець» на «свою голомозу голову». З огляду на всю самоіронію це розшифровується як підбиття підсумків, найвища точка екзистенціального і творчого прозріння і заявка на провідне місце серед «малих геніїв» літератури. Аналогічним карнавальним королем виступає в «Кроте истории» Кольцов. У наведеному міркуванні так і не названий Катаєв (збірний образ певної моделі творчої поведінки) балансує між декількома позиціями: маргінала, провінціала / фальшивого короля; сумнівного класика, ошуканця і навіть чорта. Літературний сучасник стає свідченням карнавалізованої свідомості інтелігенції.

Знаки інтертекстуального поля можна класифікувати за критерієм адресата рефлексії автора або героя [211]. Найважливішим текстом, який обіграє автор, але якого не сприймає герой, є «Записки сумасшедшего» М. Гоголя [223]. Фактично В. Кормер пропонує свою сучасну версію причин і динаміки божевілля «чиновника», цитати й алюзії на класичний твір

запускають гру з читачем, збагачують підтекст твору і сприяють проясненню концепції. Два інших орієнтири – «Братя Карамазовы» і «Гамлет», а також знаки «Достоевський» і «Шекспір» спрямовані до поля рефлексії героя. У їх використанні проявляється загальна стратегія карнавалізації. Так, знак «Достоевський» редукується і травестується, позначає підвищену рефлексію і страждання, поміщається в неналежні ситуації: «Ничего, страдать надо, страдать! – как говаривал Достоевский» [83, с. 89]. Ці слова Паутова мають яскраво виражений іронічний підтекст, адже стражданням має стати виконання відповідального партійного завдання. Як зазначалося вище, алюзії на «Преступление и наказание» проступають у зображенні Кольцова. У його образі поєднуються риси Мармеладова і Раскольникова. Найбільш популярним твором Ф.М. Достоевського в романістиці, як і в есеїстиці В. Кормера, залишаються «Братя Карамазовы», особливо «Легенда о Великом Инквизиторе» [206]. Її травестована варіація проступає у промові гротескного «Крота Истории». Своєрідна інтерпретація дана і в уявних суперечках Кольцова з колишнім другом, а тепер опонентом Тимуром. Порушуються традиційні для Ф.М. Достоевського теми віри, скепсису, пізнаванності світу і пов'язана з їх вирішенням проблема вибору і свободи: «Вон у Достоевского в "Великом Инквизиторе" Господь Бог отвергает "тайну" и "чудо", поскольку чудо, им явленное, было бы, дескать, для человека принуждением. Будьте, дескать, свободны в вашем выборе! Я вас не неволю! Но ведь тут-то как раз все и начинается! Ведь Он-то сам как раз и оборачивается для них наибольшей тайной <...> когда они чувствуют себя покинутыми, заброшенными, заблудшими, они и начинают понимать, что спасти их может только чудо, и начинают надеяться на чудо, на то, что *"бывшее можно сделать небывшим"*» [83, с. 178].

Центральним і постійно обігруваним джерелом є «Гамлет» В. Шекспіра. Використовуються і переінакшуються окремі сюжетні ходи великої трагедії (наприклад, поява привида, боротьба з недоброзичливцями, інтриги). Травестується авторефлексивність високого героя. Так, Кольцов у своїх

роздумах про сенс кар'єрної боротьби і складнощі просування «догори», мимоволі цитує монолог Гамлета, чим одивнює і себе, і загальний культурний рівень інтелігенції 1970-х, і класичний текст. У неодноразово повторюваному і перероблюваному монологі акцентується в різний час чи то на «снах», чи на опорі ударам долі, ідеї свободи, але завжди Кольцов скочується у високій стилістиці до вульгарності і властивих йому нижчих цілей: «Я должен решиться! Пойти на крайность! <...> Недостойно смиряться под ударами судьбы! Нет, надо оказать сопротивление и в смертной схватке с целым морем бед покончить с ними!» [83, с. 187]. Зміст монологу в ігровому ключі спотворюється, демонструючи деформації особистості та комплекси Кольцова. Від роздумів про метафізичних біди він переходить до маніакального плану загального знищення всіх підозрюваних в інтригах.

Окрім того, у романі відбувається читання фрагментів з «Гамлета» у колі посвячених у таємницю появи примари Сталіна. Виразно, що цей момент піддається додатковому травестуванню і одивненню. Він поданий у сприйнятті неосвіченою дівчиною-кур'єркою, чиї уявлення про літературу обмежені шкільною програмою: «Ой, как интересно выступал! <...> Как отравили его рассказывал! «Я, говорит, прилег в саду на лавку после обеда, а в мой уголок, говорит, прокрался один...» Он не сказал кто, или я прослушала, пока из-за вас бегала <...> «Да, говорит, прокрался с проклятым соком белены во фляжке». Научно-исследовательский институт специально разрабатывал ему этот настой, чье действие, говорит, в таком раздоре с кровью <...> «Они, говорит, влили мне эту дрянью в ушную полость <...> Сплошной лишай <...> Ой, мы все слушали, прямо рты пораскрывали <...> Но негодяи, да? Это же бывают такие люди! А он говорит: «Тише, говорит, ветром утренним пахнуло. Потороплюсь...» [83, с. 158].

Цікаво, що під час дії роману герої (і привид Сталіна також) на репетиції «Гамлета» міркують про Шекспіра, трактування шедевра, переклади, демонструють ерудицію, чим викликають бурхливі ревності Кольцова. Одивненню «Гамлета» і його інтерпретаціям сприяє використання

вульгаризованих чеховських підтекстів: «Любительский спектакль на даче! Прямо три сестры какие-то! Телевизора им мало! Чайки! Ну ничего, я покажу вам такой вишневый сад, что своих не узнаете!» [83, с. 198]. Мабуть, «Гамлет» мислиться Кольцовим як приватизований, тільки його гідний текст. До слова, знавіснілий Кольцов ревнує до «Гамлета», адже мешканці дачі повинні займатися не постановкою шедевра, а готуватися до іншої дії – його коронування.

У творі «Крот истории» відображено і відрефлексовано автором перехідне художнє мислення та актуалізовано, на наш погляд, такі йогоскладники: карнавалізація, інверсія та переміщення маргінального типу особистості в центр подій [228].

Карнавалізується образ Кольцова, «дворової шпани», вивищеної в уяві до вершителя історичної долі, коронованого і розвінчаного; збірний образ інтелігента-народника («<...> народничество, желающее опроститься, а то и на дно упасть, у нас всегда было сильным. Вы умеете, что ходили в народ, только чтоб учить его, или чтоб у него учиться? Как бы не так!.. Теперь же оно приобрело такую форму – приклатненности – благодаря лагерям» [83, с. 38]); образ Сталіна. При його створенні спрацьовує принцип перевертання високого і низького, застосовується травестія. Так, з одного боку, це примара, яка виникає перед обраними за моделлю «Гамлета», але, з іншого боку – він зовсім не величний: маленький з маргіналізуючим дефектом (сухою ручкою). Саме такий, позначений дефектом, каліцтвом пасіонарний маргінал, за уявленнями А.Тойнбі та М. Хренова, перетворюється на лідера в перехідні епохи, чії фізіологічні вади прочитуються як магічний знак. Привид, з одного боку, зберігає грізність (вершить долі, губить), а з іншого – поводитьсь приземленно: поїдає мус в їдальні, вимагає для читання самвидав, псує приймач у намаганнях зловити «вражі голоси», перевертає книги в бібліотеці, подібно розлюченому домовикові, буває ошуканим послідовниками (вони приховують від нього той факт, що зерно в СРСР імпортують) і т. п. Його атрибутами стають диван і куш троянд, який романтичний кровопивця обробляє власноруч.

Травестування досягається використанням постмодерністського прийому дублікації [228]. Привид виникає не у вирішальні моменти, як в «Гамлеті», а регулярно. Його поява супроводжується не тільки містичним жахом, але і приземленими реакціями: матірними лайками солдатів і суперечками про те, чи він справжній. Часті візити «тіні» доводять офіцера до безпробудного пияцтва, яким постійно будуть супроводжуватися прозріння візіонера. Травестується високий привид і тим, що виганяється як проста нечиста сила співом півня, що також неодноразово повторюється в романі. Урешті-решт подібно до «Москвы–Петушков» Вен. Єрофєєва відбувається карнавальне блюзнірство. У «поемі» Венічка пропонує Господу Богу розділити з ним трапезу і випити, натомість у романі медіум-татарин Мухамедка намагається пригостити примару чаркою горілки («як двірника» – лає його за нахабство бібліотекарка), але отримує відсіч: чарка перевертається, а на полярній зірці видніється докірливий і загрозливий палець. Карнавалізація Сталіна досягається і знижувальними паралелями з гротескними, фантастичними образами. Авторефлексія правителя переадресована гротескній хтонічній істоті – величезному кроту. Він і розповідає зворушливу історію про романтичного юнака, котрий бажав вдосконалити світ і прийшов до думки про необхідність репресій, знищення непоступливої і неслухняної за природою людини. Той факт, що гротескний образ – не просто фантастичний, а ще й є символом («крот истории», що втілюється з міркувань Маркса), говорить про карнавалізацію історії, її революційні начала. Хтонічні сили «крота історії» резонують з внутрішнім підпіллям героя роману.

Роздуми над сторінками прози В. Кормера дають змогу зробити деякі висновки та уособити металітературні стратегії та коценптуальні ознаки авторської есеїстики та романістики.

У 1970-1980-ті роки у творчості В. Кормера тема самосвідомості інтелігенції стає основною, що є результатом творчої авторефлексії і відображає загальну потребу письменників ідейно і художньо визначитися.

Металітературну основу прози письменника складають:

- відтворення моделі «роману про письменника», щоденника, коментаря до загадкового тексту;
- формування асоціацій з долею і характером реального літератора – старшого сучасника;
- використання принципу «тексту в тексті», підвищена театральність і літературність дії;
- обігрування в якості зразків метатекстів або ж творів з підвищеною авторефлексією героя;
- постійний інтертекстуальний діалог з класикою з використанням переробки класичних елементів [228].

В аспекті останнього можна визначити закономірність вибору та інтерпретації літературних творів, з якими ведеться діалог. Письменник звертається, по-перше, до тих творів, які асоціюються з ядром культури (Біблія, «Слово о полку Ігоревім», поезія О. Пушкіна і М. Лермонтова, по-друге, до новаторських текстів, що провокують на діалог, суперечку, зустрічний експеримент, на заперечення чи спростування традиції («Записки сумасшедшего» М. Гоголя, «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание» Ф. Достоевського, «Гамлет» В. Шекспіра, лірика О. Блока, «мовістські» романи пізнього В. Катаєва).

Якщо характеризувати образ творця у творчості В. Кормера, то він здебільшого деформований, редукований, створений в дискусії з сакральною моделлю символізму. Він відображає авторські концепції «подвійної свідомості» радянської інтелігенції та «карнавалізованої» свідомості перехідних епох в цілому. Автором запропоновано новаторську модель: герой, який займається не літературою, а життєтворчістю, написанням геополітичних сценаріїв – «гравець з Історією». Це культурний маргінал, який поєднує риси Мармеладова, Смердякова, Раскольниковова, варіанти маленької людини – «хлопчика з підвороття» з «внутрішньою порожнечою» і відсутністю культурних коренів. В його образі максимально широко трактується маргінальність. Подібний тип намагається грати ролі великих (Наполеон) і

рядитися в романтичний одяг, що характеризує не тільки його, але і дух перехідної епохи, що перетворює маргіналів у лідерів змін (пасіонарність «приблатненности», «шпаны»). Герой є самозванцем і увінчаним / розвінчаним карнавальним королем перехідного часу, втілює вічні владні і революційні спокуси інтелігенції.

В. Кормер обирає для своїх метаописів базові міфологеми, якими стають: фатальна помилка, вічне повернення (замкнене коло), вигнання з раю і мрії про повернення до райського саду, варіації есхатологічного міфу. Виразно проявляються хтонічні й інфернальні підтексти. Також письменник пропонує знаковий код опису той чи іншої моделі з актуалізацією концептів: «Колесо історії», «Щілина Історії», «Кріт Історії», «Щілина Свободи», «хаос», «безодня», «злочин», «свобода», «порожнеча».

У романі й есеїстиці В. Кормера наявно простежується діалог з літературою і філософією Срібного віку. Саме цей культурний досвід промовисто обговорюється як актуальний. Ця особливість проявляється в авторських творах багатогранно. Письменник продовжує традицію самосвідомості інтелігенції, запропоновану в «Вехах», але руйнує міфологізовану ідеальну модель інтелігента, заперечує її особливості, висуває свої типологічні риси, створює нову класифікацію типів свідомості. У творах обігрується ідея життєтворчості, а також висока модель творчої особистості. Маркованою виявляється демонізація творчої особистості. Обігрується символістський образний код [211]. В есе і романі, які увійшли в коло нашої наукової розвідки, автором застосовується комплекс модерністських художніх установок. Актуалізується дискурс божевілля, оніричні мотиви, обігруються містичні ситуації та образи [219]. Системоутворюючими принципами є інтертекстуальність, гра, діалог з класичними та сучасними текстами, синтез художнього та філософського дискурсів.

Поетика роману переходить межі модернізму і наближається до постмодерністських принципів письма. Серед них: карнавальність, загострений критичний пафос, провокативність, доказ від протилежного, юродствування. Ці

принципи зближують «Крота истории» з постмодерністськими текстами «першої хвилі», зокрема з поемою «Москва – Петушки» Вен. Єрофєєва і романом «Прогулки с Пушкиным» А. Синявського, які доповнюють картину раннього російського постмодернізму.

Чимало відкриттів В. Кормера були згодом розвинені молодим поколінням творців у 1990-2000-х рр. Серед них можна назвати, по-перше, карнавалізацію і травестію національної свідомості та процесу культурного самовизначення в «Бесконечном тупике» Д. Галковського (при цьому актуалізується використання прийому сповіді карнавального короля / блазня та загострюються провокаційні характеристики національної ментальності як нісенітниць з художністю). По-друге, схожу карнавалізацію ідеї життєтворчості, свідомої зміни письменником свого сакрального статусу творця на роль маніпулятора, гравця з історією зустрічаємо в романі В. Пелевіна «Generation “П”». Подальший розвиток отримала саме модель письменника-«порожнечі» («Чапаев и Пустота», «Generation “П”»). Традиційним у сучасній літературі стало зображення парадоксів і гротескних особливостей перехідної свідомості останньої третини ХХ ст. Можна з впевненістю сказати, В. Кормер відкрив цю тему одним з перших [228]. Усе це свідчить про продуктивність новаторських експериментів письменника, що інтуїтивно відчув та передбачив глобальні і наростаючі культурні зміни, і дав зразок їх рефлексії засобами літератури.

2.3. Сильові орієнтири самоідентифікації «творця» та стратегії міфологізації / деміфологізації в драматургії М. Арбатової

М. Арбатова належить до молодшого, порівняно з «першою хвилею» російського постмодернізму, покоління, тому віднайдення точок дотику і відмінностей у моделях і стратегіях рефлексії двох письменників може дати важливий матеріал для узагальнень щодо формування стійких тенденцій і навіть традицій самовизначення літератури. Так, п'єса «Завистник» була написана у часовому аспекті паралельно з есеїстикою і «поемою» Вен. Єрофєєва – в 1979 році, в період завершення навчання в Літературному інституті (у

семінарі В. Розова), отже, може розглядатися як важлива особистісна віха, етап письменницького самовизначення і програмування власної творчої позиції.

М. Арбатова, як і старший геніальний сучасник, знайшла дорогу до читача і глядача лише в кінці 1980-х рр. З кінця 1970-х по 2000-і рр. письменниця створила 14 п'єс і низку романів, що мають яскраву рефлексивну спрямованість і фрагментарно містять автобіографічні риси (особливо твори збірки п'єс «По дороге к себе» і роман «Мне сорок лет...»).

Досвід М. Арбатової показовий тим, що вона, як і письменники попереднього літературного покоління, у кінці 1970-х рр. заново переоцінює художню спадщину минулого [233]. Письменниця прагне визначити в ній ту знакову постать, яка могла б сприйматися як втілення новаторства, долі творця і літератури певної доби в цілому. Фактично гостро стоїть питання пошуку ракурсу авторефлексії та призми, крізь яку можна розглянути комплекс естетичних і філософських проблем, загострених перипетіями ХХ ст. Як і Вен. Єрофєєв, М. Арбатова знаходить таку особистість не в найближчому соцреалістичному культурному просторі, що нав'язується як зразок, і не серед канонізованих фігур, а нібито на маргінесі, чим і перевертає центр і периферію картини літературного життя 1917-1970-х рр.[228].

Вен. Єрофєєв і М. Арбатова обирали різні об'єкти для рефлексії – В. Розанов та Ю. Олеша. Однак, на наш погляд, наявні точки дотику, які увиразнюють загальний вектор інтересів і самоідентифікації обох авторів. Обрані орієнтири творчої рефлексії – В. Розанов та Ю. Олеша – письменники-новатори, геніальні творці, що залишилися недооціненими, ба навіть зганьбненими критикою і громадськістю, так звані маргіналами, оброслі негативними міфам, чия творчість визнана на офіційному Парнасі «шкідливою» для молодого покоління. У зв'язку з цим згадаймо, що В. Розанов в мемуарній епопеї М. Шагінян «Человек и время», написаній в 1980-ті роки, атестується лише як еротоман, від якого рішуче оберігають автобіографічну героїню її тимчасові вчителі З. Гіппіус і Д. Мережковський.

Перш за все звернення до такої «периферійної» постаті, яка репрезентується центральною, окреслює напрям для майбутніх пошуків та свідчить про відмову Вен. Єрофєєва і М. Арбатової орієнтуватися на «магістральні» зразки, про прагнення знайти несподіваний, альтернативний вихід з культурної ситуації, яка сприймається письменниками як кризова.

Наступною точкою дотику двох знакових фігур є й те, що і В. Розанов, і Ю. Олеша створили яскраві художні зразки авторефлексії. Відтак, спостерігається схожість інтенцій (відверте ліричне оповідання, аналіз сумнівів, зосередженість на темах самості, творчості, літератури), модальності (іронія, провокація, юродствування у В. Розанова; підвищена театральність, самоіронія, гра, підтексти у Ю. Олеші), навіть форми (розрізнені, фрагментарні, але внутрішньо цілісні записи в «Уединенном», «Опавших листьях», «Ни дня без строчки»). Можна припустити, що Вен. Єрофєєв і М. Арбатова були залучені стратегіями і кодом авторефлексії, актуальними для літератури 1970-1980-х і запропонованими саме цими попередниками [228].

Можна виявити й інші важливі збіги знакової семантики постатей В. Розанова і Ю. Олеші. Обидва вони не прийняли соціальних змін і залишили унікальні взірці художньої рефлексії перехідних станів, причому у Ю. Олеші цей період істотно розтягнувся і був авторефлексивно осмислений в «Зависти» і «Ни дня без строчки» з наданням різних образних варіантів самоідентифікації.

Спільність полягає і в тому, що й В. Розанов і Ю. Олеша виявилися надзвичайно схильні до міфологізації, що згодом і сталося, зокрема (крім аналізованих зараз текстів) в «Алмазном моем венце» В. Катаєва, «Бесконечном тупике» Д. Галковського, «Мысленном волке» О. Варламова, а також у працях – «Сдачи и гибели советского интеллигента» А. Белінкова [15], «Мы живем впервые» В. Перцова [143].

Розмірковуючи про закономірності міфологізації письменницьких постатей у зв'язку з самим Вен. Єрофєєвим і створюваною про нього легендою, М. Епштейн відзначає кілька важливих моментів. Перший – це втілення в постаті творця якогось нерозв'язного протиріччя. Як пам'ятаємо, міф є

універсальним медіатором, який подібні протиріччя врівноважує. Другий – наявність в підоснові власного авторського міфу, який стимулює подальшу міфотворчість: «При цьому міфологічна значимість письменника не обов'язково відповідає його літературним достоїнствам. Достоевський не став міфом, а Надсон став, Єсенін став. Але і Пушкін став, а ось Грибоедов не став. Які потрібні умови, щоб письменник став міфом? Насамперед, потрібно, щоб він встиг втілитися в якого-небудь персонажа, бажано ліричного. Поети, як правило, стають міфами, тому що вони створюють свій власний образ, в якому вигадка і реальність сплавляються в єдине ціле» [236, с. 4]. Наступний стимул – це трагічна нереалізованість, смерть обірвала ті творчі і життєві потенції, які й додумує міф: «Письменник стає міфом, бо не дожив, не дописав, не довиразив себе, – так принаймні ми думаємо про нього і за нього. Помер і забрав свою загадку з собою, а нам тепер її розгадувати». Тому-то поряд з Пушкіним ми маємо ще міф про Пушкіна; пушкінське, що не втілилося в самому Пушкіні, живе тепер і поза самим Пушкіним. Воно не відбулося в одній біографії, зате відбувається у всій російській літературі, відбувається з Лермонтовим і Достоевським, з Ахматовою і Набоковим, з усіма нами. Те, що не встигло розгорнутися в часі, згущається у вічний прообраз. <...> Міф – відплата за недожите... Привид виходить з ранньої могили і відвідує своїх нащадків» [236, с. 5].

Усі ці закономірності ми знаходимо в драмі М. Арбатової, але в дещо завуальованому вигляді, оскільки твір призначався для життя на сцені в застійний період і в умовах цензури. У п'єсі багато що будується на підтекстах, натяках, подвійному кодуванні.

2.3.1 Метатекстова основа і художні установки драми «Завистник»

У метатекстову основу п'єси входять не тільки твори Олеші, факти його біографії, але і міфи про письменника, змодельовані ним самим або ж його сучасниками.

У п'єсі об'єктом рефлексії обирається фігура зовні компромісна (на відміну від «ексцентрика» В. Розанова в есеїстиці Вен. Єрофєєва). Прикметно, що Ю. Олеша сам створив двоплановий міф про себе, в якому спостерігається певна серединність. Частина міфу приймалася режимом, а новим поколінням в особі Арбатової вона переглядається. Перший план – це «заздрісник», що походить від назви роману «Зависть» і самовизначення героя твору Кавалерова, який є іронічною і пародійною маскою, провокує проблему авторської самоідентифікації. У запропонованому ключі став сприйматися і сам письменник. У такому міфі втілюється амбівалентно трактований образ «відсталого» від соціального прогресу письменника, який усвідомлює свою «архаїчність». Це образ-медіатор між крайнощами, середина між полюсами «свій» і «ворог». Тут «заздрісник», що не надокучує, виступає в ролі нешкідливого і навіть стражденного маргінала. Відзначимо два важливих моменти. По-перше, «архаїст» є образом архетипічним, характерним для перехідного мислення і кризових епох. І, можливо, цим, поряд з іншими факторами, він заінтригував творчу уяву М. Арбатової, яка рефлектує наростання нового культурного переходу. По-друге, скромну роль «заздрісника» руйнує в романі сам Ю. Олеша, наділивши героя неймовірно яскравим баченням світу, надмірним артистизмом і навіть свого роду юродством, змушує шукати у творі другий, зворотний сенс. Зауважимо, що цей артистизм, театральність рефлексивного образу героя М. Арбатова повною мірою використала в своїй п'єсі [229].

Відмітимо, що змодельований самим письменником міф був підхоплений, інтерпретований, наприклад, з акцентом не на «архаїчності», відставанні від революційного часу, а на ганебному компромісі. У самосвідомості опозиційної інтелігенції 1970-1980-х Ю.Олеша перетворився в знакову фігуру, яка символізує поразку і навіть трагедію таланту та втратила можливість і сили творити в жорстких умовах тоталітарної держави. На відміну від героїчних постатей і жертв режиму, він не загинув, але замовк. Крайній розвиток цієї концепції, доведений до сприйняття Олеші як символу

конформізму, реалізовано у відомій книзі Аркадія Белінкова «Сдача и гибель советского интеллигента», що вийшла в Мадриді в 1976 р., та була видана російською мовою наприкінці 1990-х з передмовою М.Чудакової. У ній створюється міфологізований образ слабкого, що ухиляється від бою (в символічному значенні) і від жертвовного призначення інтелігента. Трагізм долі саме і трактується як результат невідповідності архетипній високій ролі «письменника-борця», «жертви», «пророка» і життєвої серединної позиції Олеші, що і породжує сюжет нездійсненності, загубленого таланту (тобто, ті самі міфотворчості, які виділив М. Епштейн): «Трагічна доля Юрія Олеші, який за своєю художницькою фізіологією був, безсумнівно, великим письменником, у тому, що він не став ним тому, що ніколи не робив нічого сам... Він плів у баржі епохи і не прагнув передати керма. Він котився в омнібусі вітчизняної словесності і не намагався вплинути на маршрут. <...> Узагалі він жив тільки так, як ніби його самого, його волі, влади не існувало, а існували лише: епоха, обставини, закономірність, необхідність, процес. Він думав, що для того, щоб опанувати професією чудового письменника, треба не покладаючи рук створювати чудові метафори. Він не розумів, що потрібні важливі речі: сміливість не слухати натовп, все вирішувати самостійно, готовність до сьогохвилинної загибелі, відповідальність за все людство, впевненість у тому, що потрібно вибрати смерть... Потрібно бути мужнім, щоб мати талант» [15, с. 64]. Фактично, це міф про Олешу, заснований на традиційних структурах фатальної помилки, неправильного вибору шляху, провалу випробування. Але в ньому одночасно різко загострюється питання про цінності та критерії, питання про самодостатність «чистого мистецтва», «чудових метафор» без соціальної ангажованості. Прикметно, що в п'єсі М. Арбатової міститься діалог з таким міфологічним трактуванням і актуалізуються задані ним опозиції «слабкості» / «сили», «споглядальності» / «дієвості», «інфантильності» / «зрілості», «особистого» / «громадського».

Паралельно в 1970-ті рр. реалізовувалася спроба вписати долю Ю. Олеші в загальну міфологічну модель – складного шляху до революції. За

зауваженням М. Чудакової у статті «Без гнева и пристрастья» [200], цей сюжет пошуків і щасливого віднаходження себе в ідеалах революції був характерний для великої кількості ранніх автобіографій радянських письменників. Щодо Ю. Олеші, він реалізований у монографії В. Перцова «Ми живемо впервые» [143]. М. Арбатова обіграє і руйнує цей міф. Результати переосмислення міфів про Олешу, параметри запропонованого і зв'язок його з метаконцепцією творчості в п'єсі «Завистник» розглядатимуться на сторінках цієї книги нижче.

До металітературних установок драми М. Арбатової ми відносимо наступні [228]. Твір з присвятою творцеві – це драма про письменника, подібна до розповсюдженої форми метатекстів «роману про письменника». При цьому твір не є строго біографічним, він втілює авторське уявлення про митця взагалі. Не випадково головний герой не названий за іменем, а позначений як Маестро, а його молода автобіографічна іпостась Тутті – переосмислений наївний герой «Трех толстяков».

Життя Маестро розігрується на сцені. Моделюється ситуація «подвійної сцени», в якій Маестро грає роль глядача, що спостерігає і переживає перипетії своєї долі. Ситуація нагадує модель читання щоденника і коментарів до нього або ж модель спогадів з поділом автобіографічного образу на дві іпостасі – іншого героя й оповідача, що підбиває життєві підсумки. Вона отримала в 1970-1980-ті роки особливу популярність завдяки «мовістським» експериментам В. Катаєва, а до того актуалізувалася в найближчому літературному досвіді – метапрозі В. Шкловського.

Основою авторської інтерпретації стають твори Олеші «Три толстяка», «Зависть», «Ни дня без строчки», ранні вірші та фейлетони, надруковані у газеті «Гудок». Застосовується принцип «текст у тексті» при тому, що зразок розігрується, Маестро вводиться до канви власних текстів, вони модифікуються. Метатекстовою установкою М. Арбатової стає пошук автобіографічних відповідностей у творах Ю. Олеші. Показовою є зосередженість на автобіографічній, сповідальній, щоденниковій за духом книзі «Ни дня без строчки», тобто на метапрозі самого автора.

Металітературною стратегією є створення М. Арбатовою своєї п'єси за зразками творів Ю. Олеші [229]. Відтворюється форма (мозаїчна композиція «Ни дня без строчки», калейдоскоп епізодів), зосередженість на яскравості описів, драматизм, театральність, ліричний тон, стрімка зміна дії і «переодягання» (як у «Трех толстяках»). Інтерпретація зразків має авторефлексивну природу і пов'язана з пошуком нової художньої мови. Виявляються металітературні установки самого героя-письменника, зокрема його властивість пізнавати в ситуаціях свого життя відображення літературних зразків. Так, у своїх складних відносинах з невірною Суок він бачить знайомі літературні епізоди: «В этой сцене есть что-то от Мериме» [6, с. 93]. Тутті посилає зрадниці сторінки з «Війни і миру» з епізодом викрадення Наташі Анатолем.

Метадискурс п'єси багато в чому формується завдяки тому, що сам герой-письменник (в обох іпостасях – Маестро, Тутті) постійно розмірковує про творчість. Усі основні параметри метапозиції Ю. Олеші узято М. Арбатовою з книг майстра і спогадів про нього. Вони найчастіше озвучуються персонажем на ім'я Маестро, що уособлює авторське уявлення про Ю. Олешу. Характерно, що роздуми Маестро про літературу і творця звернені рівнозначно і до часу життя письменника, і до сучасності. Перші слова героя, якими відкривається п'єса, промовляються в залу: «Я думаю, в эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно. Вы слышите? Это касается, кстати, не только художников. Это касается всех людей» [6, с. 69].

У підтексті це розкриває інтенцію М. Арбатової переглянути художні орієнтири, актуалізовані «відлигою» і оформлені специфічно в «застійні» 1970-ті рр. Загальна установка знаходить конкретне ідеологічне уточнення завдяки появі в згаданій сцені образу опонента. Це персонаж «Трех толстяков» легковажний Раздватрикс, що грає в даному епізоді роль молодецького радянського журналіста, який переінакшує слова Маестро в потрібному ідеологічному ключі – «думати негайно». Таким чином, відразу ж оголюється конфлікт між вільним художником і ідеологічною системою, яка має намір ввести його в певні рамки [228].

«М а э с т р о (Раздватриксу) Почему вы думаете, что вы можете говорить от моего лица за меня? Почему вы смеете присваивать себе монополию на правду?»

Р а з д в а т р и к с. Потому что мы разговариваем с широкими массами, а вы всю жизнь разговариваете сами с собой» [6, с. 70].

Суперечка з ідеологічної площини знову переводиться автором у філософську, і така пульсація спостерігається в п'єсі постійно, розкриваючи напрям руху авторської інтерпретації. М. Арбатова виводить свого героя за межі однієї проблеми «інтелігенції і революції», розширює ракурс, зображуючи Маестро вічним, універсальним творцем, мислить категоріями «людина», «вічність», «всесвіт», «щастя», «творчість», творчий і екзистенційний поріг. Таким чином, створюється максимально узагальнена модель вільного творця – поглибленого споглядальника себе і світу. Наведемо приклад дискусії, в якій розгортається концепт часу в значеннях «відставання» від бурхливого потоку і не входження в нього, перебування у вічності або в міфологічній відсутності часу. Рішення проблеми знаходиться в прямій залежності від рефлексії, «слухання» самого себе. Мова йде не тільки про творця, але і про всіх людей в цілому, особливо тих, які живуть в динамічні часи змін.

«М а э с т р о. <...> Вы лишаете их права слышать самих себя, самих себя!

Р а з д в а т р и к с. Они и не хотят слышать себя, они хотят строить города, заводы, печь хлеб! Вы отстали, Маэстро!

М а э с т р о. <...> Видимо, я отстал, но я совершенно не понимаю, кому нужны города, заводы, хлеб, если не будет самих людей, если будут нелюди. Мне надо уходить, мне надо прощаться, я больше не нужен. Надо написать книгу о прощании с миром. О прощании? Но у меня есть абсолютное убеждение, что я не умру. Может быть, я протяжен и бесконечен? Может быть я – вселенная?» [6, с. 71].

Метаконцепція творця тісно пов'язана з постановкою екзистенціальних проблем власне героями. Зокрема, повторюваними мотивами стають питання

«хто я?», «хто ви?», які ставляться собі й іншим персонажам. Відповіді варіюються, відображаючи динаміку характерів і спектр інтерпретацій. У цьому відношенні виразним є короткий діалог Суок і Тутті.

«С у о к. А правда, что ты поэт?

Т у т т и. Наверное» [6, с. 82].

Випробуванням стає пропозиція прочитати «найголовніші вірші» (згодом мотив найголовнішого твору стане перманентним) – дати квінтесенцію творчості. Промовистим є те, що пред'явлені вірші присвячені не революції, а іншим, надполітичним вічним проблемам. Вибір М. Арбатової як знакових саме цих юнацьких віршів може, на наш погляд, пояснюватися двома причинами. Перша – вони містять позитивні й негативні екзистенціали, що визначають картину світу творця на цьому етапі його пошуків. Це «самотність», «любов», «совість», «помилки», «смерть». Друга – романтичний, трагічний пафос творчості ще не зрілого письменника відтіняє філософський погляд на світ Маестро.

Перегукується з першим питанням друге, поставлене вже немолодому Маестро: «Что вы пишете теперь?» В ответ звучит: «Самую главную книгу. Она будет называться «Что я видел на земле» или «Прощание с миром» [6, с. 84]. Це питання («хто він?») ставлять інші герої і відповідають на нього в широкому діапазоні трактувань, у тому числі і з позицій вічності. Так, дорікаючи Суок в зраді, Тибул (в ролі помічника і провидця) зауважує: «Да ты хоть понимаешь, кто он? Ведь если о тебе через сто лет кто-нибудь вспомнит, то только потому, что ты была его возлюбленной» [6, с. 86]. Думки інших героїв моделюють дзеркала, що одивнюють, і в яких відображається творець. Різноманіття орієнтирів і оцінок загострюють саму проблему авторефлексії та інтерпретації. Так, Просперо в ролі редактора «Гудка» відкриває колишнього романтичного поета в новій іпостасі журналіста і визнає: «Это – великолепно! Вы – фокусник! Стойте! Нет, вы не фокусник, вы – гений!» При цьому застосовується близький самому Олеші цирковий код, і він же переосмислюється, підкреслюється глибина и вічність, що приховуються за

зовнішньою легкістю і невимушеністю ігрової форми творів. Однак дається і протилежна оцінка. На часто повторюване в п'єсі питання «Хто це?» Дракон (в ролі долі) відповідає провокаційно: «Это юноша, который участвует в вечерах молодых поэтов. Он читает сентиментальные стихи <...>» [6, с. 80]. Така низька оцінка провокує Тутті на опір, викликає відповідний шквал метафор-ляпасів, які доводять його реальний статус і ображають ворогів, навіть Дракона – уособлення фатуму. Але цей же Дракон уже в іншому уособленні – долі – оцінює творчість письменника вже з позицій вічності і майбутнього визнання: «Вы написали замечательную сказку, точнее авантюрный роман для детей и взрослых всех времен и народов под названием «Три толстяка». <...> Это удивительная вещь, и много поколений художников будет учиться на ней» [6, с. 92-93].

Ефективним прийомом введення авторефлексії Ю. Олеші (в «Ни дня без строчки») у тексті п'єси є моделювання ситуації спілкування з глядачем. Створюється атмосфера творчого вечора, давно заслуженого забутим Маестро, звіту та діалогу з шанувальниками або людьми, просто заінтригованими його особою.

«(Зритель из первого ряда передает Маэстро записку).

М а э с т р о. (разворачивает ее) Можете ли вы выделить основную тему своего творчества? (задумывается) Моя единственная тема – это почему мне плохо. В семнадцать было плохо, в тридцать было плохо. Сейчас мне шестьдесят, а мне все еще плохо» [6, с. 70].

Відповідь переростає в нове запитання, що піднімає тему творчості, долі письменника, ідеологічні підтексти, і яке вводить читача в активний уявний діалог.

2.3.2 Бароковий та модерністський коди інтерпретації моделі творчої особистості у п'єсі М. Арбатової

У драмі М. Арбатової, на наш погляд, домінують два стильових орієнтири – бароковий та модерністський, що обидва визначають особливості

інтерпретації творця, моделі творчої особистості, інтерпретацію металітературної проблематики, форми рефлексії і авторефлексії, код опису [233]. Вибір М. Арбатової саме барокового коду інтерпретації долі Ю. Олеші може, як на нас, аргументуватися наступними причинами.

Перша – відповідність образної системи бароко особливостям творчого світосприйняття безпосередньо об'єкта опису – Ю. Олеші. До таких особливостей, на наш погляд, можна зарахувати: театральність мислення, бачення світу як такого, що складається з метаморфоз і взаємоперетікання явищ, тяжіння до гротеску і гри, прагнення до каталогізації світу тощо. У цьому відношенні показовим є вірш поета-початківця Тутті, збірного образу пророцтва своєї долі. У ньому переплетені «самотність», «любов», «муки совісті», «помилки», «смерть» і знову «самотність». Вірш демонструє закільцьованість долі, рухає контрастними початками і їх взаємним перетинанням. Крім того, в ньому відображене неспокійне трагічне світосприйняття, характерне для перехідного мислення в цілому і барокового зокрема; чітко проступає тема смерті. До барокового світосприйняття Ю. Олеші, уловленого і відтвореного М. Арбатовою, входить і контрастне протиставлення, а також поєднання яскравого свята життя (особливо уособленого в метафорах, образі цирку) і трагічної інтерпретації долі.

Другою причиною вибору М. Арбатовою барокового орієнтира може бути цілеспрямоване або несвідоме відображення перехідного мислення, символом якого і є бароко (в широкому розумінні цього явища).

І нарешті важливою причиною може бути прогресування у творчості М. Арбатової постмодерністських принципів письма, які в свою чергу успадкували і модифікували установки бароко [228].

Небароковими рисами в п'єсі «Завистник» є: реалізація метафори «життя – театр», використання відповідного знакового коду («смерть», «годинник», «серце», «янголи», «любов», «доля» та ін.); реалізація антиномій «життя» / «смерть»; загальний містерійний пафос творчості Маестро;

використання алегорій, демонстрація метаморфоз; тяжіння до гротеску. Отже, розглянемо детальніше дані особливості [228].

Метафора «життя – театр» реалізується вповні. Її дієвість демонструється в кількох планах. По-перше, життя самого Маестро розігрується на сцені і проходить перед його очима – моделюється «подвійна сцена». Шістдесятирічний письменник спостерігає, як розігруються епізоди з власної молодості і зрілості. Чимало яких, виявляється, органічно спаяні з театральною версією «Трех толстяков»: використовуються ті ж персонажі з тією лише істотною різницею, що семантика образів розширюється, а ролі стають текучими, відбивають бароккові метаморфози. Так, наприклад, роль молодого письменника виконує наївний Тутті. У свою чергу, оживають і розігруються ситуації, описані в прозових творах («Зависть» і «Ни дня без строчки»). Тож Маестро ніби потрапляє всередину власного тексту, а вигадані ним персонажі стають уособленням рушійних сил його реальної долі. Вона трактується драматургійно – з виділенням зав'язок, кульмінацій, зміни дій, з двома розв'язками (доль Тутті і Маестро).

Періодично Маестро перестає бути глядачем і веде дію (спілкується з залом, різними персонажами, формулює проблеми, навколо яких розгорається зовнішній або внутрішній конфлікт), що лише посилює суперсюжет, заявлений в «Ни дня без строчки» і містить багато прочитань: «Жив чоловік і дожив до старості», а також дозволяє в повній мірі і органічно ввести міркування письменника з металітературних тем: про власну долю художника, про творчість взагалі.

Часто застосовується прийом своєрідного «коментаря». Маестро розмірковує вголос про сутність перипетій, пережитих героями, в тому числі і молодим автобіографічним персонажем, Тутті. Це призводить до постійної зміни модальностей: романтичної (Тутті), трагічної, екзистенціальної, сповідальної (партія Маестро), ліричної (обидва голоси), а також до зміни ракурсів: від вузкого до більш широкого, філософського. Так, несподівано входячи в сцену розмови матері і Тутті про спектаклі, Маестро вимовляє: «У

Данте в одной из песен «Чистилища» есть движущийся барельеф величиной со скалу. Чтобы убедиться, не обманывает ли его зрение, он несколько отступает и смотрит на барельеф со стороны» [6, с. 72]. Рухомий барельеф стає мотивом п'єси, завершує весь твір, звучить у фіналі в сильній позиції. Він розкриває стратегію подвійного зору й одивнення: Маєстро дивиться на своє життя з боку, відступивши у старість, а автор зображує, інтерпретує Ю. Олешу вже з епічної дистанції, обґрунтовуючи власний перегляд естетичних орієнтирів і письменницької ієрархії.

Метафора «життя – театр» проявляється в інтерпретації долі і характерів всіх героїв. Так, у перших сценах відбувається знаменна розмова між маленьким Тутті, розбудженим биттям власного серця, і матір'ю, котра повернулася з театру. Її переказ п'єси оголює найдраматичніший момент людського існування – наближення до екзистенційного порогу між життям і небуттям, переживання жаху смерті. Розповідь театральню одивнює високе джерело – поему Данте, травестуючи її, але аж ніяк не понижуючи драматизму:

«М а т ь. Это очень страшно. Это трудно рассказать словами. Бьют часы. Входит смерть. Она с косой! Да, да, с косой! Папа Римский не хочет следовать за ней. Он упирается, а смерть злорадно хохочет и тащит его. Она кричит: "Нет, пойдешь! Упирается! Ха-ха-ха! Пойдешь, пойдешь.

Т у т т и. Что это, мама?

М а т ь. Данте Алигьери» [6, с. 72].

В епізоді корелюють і контрастують два питання «що це?» Вони пов'язані з найважливішими екзистенціалами «серцем», «смертю», «творчістю». Усі вони з'єднані в розіграній сцені пробудження, що має символічний підтекст.

Окрім того, підкреслюється театральність мислення самих героїв Тутті і Маєстро. Так, в епізодах життя Тутті бачить «сцени» з їх драматичним, конфліктним і видовищним наповненням, відповідним театральним антуражем. Побутова ситуація в уяві Тутті перетворюється на сцену. Художня інтерпретація абстрагує поведінку невірної коханої і трактує її як одну з дій у

вічному конфлікті світлих і темних сил, правильного світу і руйнівного втручання інфернальних сил у життя людей. Побутовому епізоду приписуються шекспірівські пристрасті, надається містична модальність, драматичні символічні смисли: «Я несколько часов стоял у окна. Наконец, я увидел ее профиль, протянутую руку, метнулись волосы. Она разговаривала со злым духом. Она подошла и опустила штору. Я могу поручиться, что в этот миг она побледнела. Моя тень корчилась на тротуаре. В этой сцене есть что-то от Мериме» [6, с. 93].

Любов до театрального мистецтва і зокрема до таких форм лицедійства, як театральна вистава, зафіксована в авторефлексії Маестро, що інтерпретує «Ни дня без строчки». У них власне, в центрі світу виявляється саме уявлення, що вбирає смисли життя і символізує творчість: «Что же я видел на земле? Что было самым прекрасным из того, что я видел на земле (*Прожектор освещает Суок, стоящую на шаре, и сидящего возле нее на кубе Атлета.*) Я был влюблен в цирк. Я и теперь иногда сообщаю знакомым, что в детстве умел делать сальто. Мне верят, и я, вообще не любящий врать, рассказываю подробности» [6, с. 73].

Багато героїв намагаються режисерувати своє і чуже життя, ставлять власні «вистави». Окрім цього, підтримується спільна театральна атмосфера. Наприклад, в сценах з Раздватриксом у всіх його іпостасях на задньому аспекті танцюють пари; відбувається вистава в цирку, її фінал – загибель акробата – режисує сама смерть, що вийшла на сцену. Життям Тутті керує містичний персонаж Дракон («Я сам вступаю в игру!» [6, с. 94]. Свій «спектакль» ставить і Суок (в ролі невірною і розкаяною коханою), вона розігрує сцену власного викрадення у чоловіка-Говстуна і залучає до ролі своїх визволителів Просперо і Тибула.

Герої відчувають своє життя як гру. Про це зокрема свідчить містичне ставлення до шахів. У грі за волею фантазії Маестро виникає нова фігура – Дракон, що діє поза правилами. І вона одразу оживає, фатальним чином втручається в життя письменника.

Зрештою розігрується сцена суду над Тутті, що пародіює критичні розборки творів Ю. Олеші. Негативні персонажі з радістю вживаються в ролі цієї дії.

Згідно з установками бароко герої переживають численні метаморфози. Так, другорядні персонажі безліч разів змінюють свій вигляд, зберігаючи лише приналежність до світлого або темного полюсу. Наприклад, Раздватрикс в різних сценах виступає в ролі кореспондента, критика, радянського чиновника, міщанина, що пристосувався до нової влади, увібраного в революційні шати посібника злої, містичної долі. Багатомовним є той факт, що в метаморфозах підкреслено гротескне начало. Наприклад, в іпостасях Раздватрикса перетинаються легковажність вчителя танців з уявною авторитетністю «консультанта» і «судді»: «У меня целый день уроки танцев. По утрам я консультирую поэтов по вопросам легкости, а по вечерам заседаю в комиссии по поэтическому взгляду на жизнь!» [6, с. 88].

За вірець гротескного карнавального перевертання може правити паралель між містичним Драконом і смішним, дурнуватим замовником застільних віршів, що дає поетові підробіток. Цей зв'язок виявляється в доленосності: перший втілює фатум, а другий – диво, яке виросло в неналежній йому повсякденності. Другий образ будується на опозиції «дурня», «паскудника» / «ангела», спасителя від злиднів (Тутті зауважує: «У вас над головой крылья. Если бы вы были Меркурием, то крылья были бы у вас также и на ногах. Во всяком случае вас послала нам фортуна!» , "Бог послал нам этого дурака» [6, с. 89-90]). Амбівалентні тлумачення отримує і перший, і другий образи (сенси фатуму і вдячного майбутнього).

Товстун з казки «Три толстяка» перетворюється в п'єсі в панівного радянського обивателя, а потім стає карикатурним уособленням прагматика Бабічева з роману «Зависть». Він же разом з іншими виконує функцію фатального розлучника, злої долі. Товстун грає роль судді поета. Згодом він перетворюється в літературного антипода Маестро – в успішного письменника,

що адаптувався до всього і видає в рік по роману, не розуміючи мовчання побратима по перу.

Позитивні другорядні герої Тибул і Просперо перетворюються в революціонерів, редактора «Гудка», грають ролі друзів Тутті, виконують функції казкових чарівних помічників, зокрема сприяють поверненню коханої. Вони ж стають одивнювальним дзеркалом, втілюючи якості, контрастні головному герою: вони рішучі, сильні, абсолютні екстраверти (він же – задумливий, слабкий, споглядальний, занурений у себе), безпосередні (він – далеко не простий).

Метаморфози переживає і сам герой, а звідси, головне – його самосприйняття: «Разве я живу? Я теку... теку...» [6, с. 104]. Перевтілення головних героїв у п'єсі на відміну від другорядних мають не ігрове, а психологічне та екзистенційне обґрунтування.

Проявом барокової поетики стає і створення алегорій. Яскравим прикладом стає алегорія знехтування, сумної долі, самотності поета і одночасно – гротескний образ янголів, що відвертаються. Вони в своїх прозорих шатах виглядають майже нагими, викликають недоречні асоціації з коханою-циркачкою. Їх удавана скорбота сулить героєві випробування і екзистенційну занедбаність в майбутньому: «Когда я входил в костел, я видел стоящие вдоль стен статуи ангелов – почти детей, в легких хитонах, сквозь которые просвечивали тела. Пока я шел к алтарю, ангелы все больше и больше отворачивались от меня, а последний уже, казалось, уткнулся в стену и плачет, скорбя обо мне. Он был очень похож на девочку из цирка» [6, с. 73].

Алегорією сили виступає у п'єсі Атлет, схожий на того, що зображений на картині «Дівчинка з м'ячем». В одній із сцен він є антитезою Смерті: вона йде, ведучи батька, Атлет приходить на зміну.

«Т у т т и. Кто это:

М а т ь. Это смерть.

<...>

Т у т т и. А это кто?

М а т ь. Это сила. Сила, которой не было у твоего отца. И которой не будет у тебя» [6, с. 74].

Алегорією з найбільшим діапазоном значень стає Суок. Образ вбирає в себе цілий спектр позитивних абстрактних значень, контрастних із мінливістю і провокативністю конкретної жіночої натури, народжує асоціації, з одного боку, з невірністю коханої Ю. Олеші (в «Алмазном моем венце» В. Катаєва ця фатальна супутниця письменника введена під кличкою «дружочок»), а з іншого – з відданістю дружини; і вона ж одночасно є плодом уяви Маестро: виступає в ролі то неіснуючої дочки, то спорідненої душі ("И все же я ваша любимая и ваша жена, ваша мать и ваша дочь, которой никогда не будет» [6, с. 76]). Важливо те, що Суок завжди бере участь у процесі авторефлексії Маестро або ж у формуванні письменника як творця (невірність коханої і переживання трагічних ситуацій породжує вірші і не дає зійти до повсякденності). Саме це дозволяє проінтегрувати всі смисли цього образу в єдину семантичну площину – творчості і життя, а також всього того, що їм сприяє (милування красою світу, любов, гострі переживання, доля) [228].

Суок навіть у композиційному аспекті перебуває в одному ряду з іншими алегоріями – Смертю і Атлетом. Це підкреслюється і загальним питанням Тутті «хто це?» Вірогідно, таким чином М. Арбатова позначає наріжні концепти: Любов, Творчість, Життя, Смерть, Сила.

«Т у т т и. А ты кто?

С у о к. Я? Разве ты не видишь? Я – Суок.

Т у т т и. Суок? А что это значит?

С у о к. Это значит: кукла, девочка, любовь, жизнь... Ты сам меня выдумал. А скажи, что будет с тобой дальше?» [6, с. 74].

Пропонується також живописне втілення алегорії. Це образ циркачки і атлета з картини «Девочка на шаре» П. Пікассо.

Алегорією фатуму стає образ, вигаданий Ю. Олешею, – нова шахова фігура, яка діє без правил. Ця фантазія письменника привернула увагу і В. Катаєва в «Алмазном моем венце» як підтвердження містичного настрою

багатьох творців в перші десятиліття ХХ ст. і паралель до загадкової поведінки М. Булгакова, його пророчого дару (також зв'язок зі грою, в нашому випадку – з рулеткою). Гру в рулетку, як і шахи, можна символічно трактувати як діалог з долею, спроба діяти в унісон з містичними силами. Герой отримує ім'я «Дракон», чим, як на нас, підкреслюється раптовість, несподіваність, казковий або містичний характер [228].

Пропонування саме такого образу на роль ініціатора і двигуна зовнішньої інтриги в п'єсі пов'язане з концепцією творчості М. Арбатової. Дракон постійно позбавляє Маестро особистого щастя, любові (він неодноразово організовує викрадення нареченої), спокою, стимулює творчість. Подібна установка також резонує з типологічними критеріями творця в «Алмазном моем венце» В. Катаєва. Серед них – наявність незагойної любовної рани, яка і робить талановиту людину поетом. Показово, що ця теза доводиться на прикладі «ключика» (Ю. Олеші), «птахолова» (Є. Багрицького), «королевича» (С. Єсеніна), молоді і постасі автобіографічного героя. Однак є й істотна відмінність: у п'єсі Дракон – це не сліпа доля, а цілеспрямована містична сила, що ліпить, формує творчу особистість, руйнує бажане заради високого трансцендування. Дракон пояснює свою позицію: «Это делается для того, чтобы он стал художником» [6, с. 76]. Дракон є представником іншого, вищого світу, не випадково саме він дає позитивні оцінки досягнень Маестро з позицій вічності. Дракон втілює барочну амбівалентність, синтез і перевертання трагічного і милостивого, він є таким же незбагненим, як сама доля і вищий задум щодо поета.

Алегоричні прочитання присутні й в іменах героїв, причому важливо, що їх розшифровує саме Дракон:

«Д р а к о н <...> Тутти – означает разлученный. Суок – означает жизнь» [6, с. 76] (у тексті казки Ю.Олеші – «усе життя». – О.Ш.).

При конструюванні алегорій М. Арбатова виходить за межі літератури і залучає знаки інших видів мистецтва, зокрема живопису. Наприклад, у сцені знайомства Тутті і Суок моделюються асоціації з літаючими закоханими з

картин Шагала. При цьому сам мотив польоту вбирає чимало значень: це і вигадка (Тутті мріє стати не інженером, а «изобретателем летающего человека» [6, с. 74]), ілюзія, гра, надмірність і непрактичність творчих зусиль (Тутті вигадує особливу трубочку для створення велетенських мильних бульбашок), трансцендування, ракурс бачення краси світу, поле діалогу з долею («Вийшло!» – вигукне Тутті, коли замість вигаданих бульбашок по небу попливе аеростат).

Використовуються і знаки музики. Особливо часто звучить «Болеро» Равеля як алегорія життя. Наприклад, Суок, щоб довести свій статус (уособлення сестри, музи, любові або «життя», за визначенням Дракона) як аргумент наводить «Болеро».

«М а э т р о. <...> Как я люблю это вещь! Но при чем здесь Равель?

С у о к. Я просто хотела сказать, что жизнь выглядит примерно так же.

Серед вже згадуваних барокових установок є інтенція до каталогізації світу. В інтерпретації М. Арбатової Тутті та Маестро в своїх творчих зусиллях постійно до цього прагнуть, тому й підбирається відповідний літературний матеріал зі спадщини Ю. Олеші. У цьому ряду юнацькі вірші, що акцентують увагу на грі важливих концептів, екзистенціалів (самотність, любов, вино, смерть); «кодекс нового юнака», запропонований захопленим революцією Тутті (його знаки: скромність, щирість, великодушність, щедрість, сентиментальність, принципове ставлення до егоїзму), а також втілена в п'єсі «лавка метафор» Маестро.

Грою з установками і кодом бароко можна вважати введення в п'єсу образу Смерті і періодичні її появи на сцені в епізодах, що символізують важливі зміни, переходи, а також – своєрідний контраст із образами, що уособлюють життя. Так, Смерть виникає на сцені п'ять разів. Усі ці епізоди є вельми театральними. Іноді її образ – з традиційними страшними атрибутами (косою) і грізною поведінкою («тащит» «упирающогося» Папу Римського), а й іноді – позбавлений їх, непомітний, більше за те, упізнаваний лише поетом. Так, в четвертій сцені про Тутті один серед усіх бачить справжнє обличчя незнайомця, що підморгує йому в цирку, після чого акробат гине. Інколи

Смерть вбирається в одяг людей, виконавців її волі: наприклад, набуває подоби солдат. Вона виникає завжди раптово й забирає когось на очах у героя, змушуючи відволіктися від повсякденного, тобто, очевидно, як і Дракон, сприяє трансцендуванню, перетворюючи наївного юнака в поета. Спостерігається й певна рима та логіка в епізодах появи Смерті. Вона виникає на зламі, демонструє свою амбівалентність і викриває істинне обличчя персонажів. Так, батько Тутті в очікуванні появи солдат перетворюється з гордого шляхтича в дрижачу «курку», а сам Тутті бажає загибелі чи звільнення від старого світу, тобто жадає начала і готовий до нього.

«Т у т т и. (бросається к дверям) Стреляйте! Стреляйте по спальне! По тайне! По буфету! Стреляйте по легенде! По гербовым пуговицам! Убейте, или отрубите меня от них! От их слов, от их мыслей! Освободите меня!» [6, с. 73].

У п'єсі моделюється важливий контраст. Перші дві сцени, пов'язані з появою Смерті, висвічують негідну поведінку «батьків», авторитетів: «Папи Римського, що опирається» і чванливого батька Тутті. Цим епізодам протиставлений фінал, висока філософська і творча позиція Маестро, котрий веде діалог зі Смертю (налаштованою, до речі, дуже шанобливо до творця) і гідно прощається зі світом. Фактично, фінал дає авторську відповідь на питання, чи був слабким Маестро, якого оточення звинувачувало у відсутності рішучості і сили в життєвих колізіях. Розв'язання завдання перекладається з площини повсякденності в іншу – творчу та метафізичну, де поведінка письменника оцінюється як максимально сильна. Суголосся між епізодами вбачається і в тому, що Смерть виникає в ситуаціях вичерпаності життя або творчих можливостей героїв. Можна прийти до висновку, що цей важливий образ співвідноситься з метаконцепцією творчості, запропонованою М. Арбатовою.

Бароківі риси природньо переплітаються в п'єсі з модерністськими [228]. У якості важливого модерністського орієнтира обрані твори М. Пруста. Установка на пожвавлення минулого, повернення втраченого часу озвучується самим Маестро відносно нотаток, зведених у книзі «Ни дня без строчки»: «Это

повесть о душе, которая брошена в мир, в ужас и хочет оптимизма. Чтобы написать эту книгу, я попытаюсь пройти по жизни назад, как это удалось Марселю Прусту» [6, с. 85]. Цю ж мету переслідує і М. Арбатова, створюючи п'єсу про Ю. Олеша, висвічує його бачення світу і динаміку характеру.

До модерністської традиції відносимо і затвердження магії слова. Це проявляється різноманітно: у втіленні озвученої і поетично оформленої мрії, в оживленні вигаданих образів [233].

Зрештою модерністською за духом є концепція письменника і власне новий міф, що складається, про Ю. Олеша.

2.3.3. Концепція образу Маестро і авторський міф про творця у синтезі з авторефлексією літератури в творі М. Арбатової

Концепція образу центрального героя і метаконцепція творчості в цілому побудовані в драмі «Заздрісник» шляхом руйнування старих ідеологічних міфів про Юрія Олешу і створення нового, що має узагальнююче значення, і, ймовірно, сприйманого М. Арбатовою як орієнтир власної письменницької само ідентифікації [230].

Перш за все, руйнується міф про революційність / контрреволюційність творчості письменника. Це здійснюється не шляхом заперечення, а за допомогою редукції міфу, його карнавального перевертання від величі до інфантилізму, від центру до периферії. Юний захоплений революцією Тутті сприймає її як перелом долі (розрив з сім'єю, дворянськими традиціями та ін.) і поштовх до нової творчої ідентифікації («Я нужен революции!»). У творчому сенсі захоплення революцією призводить до повної зміни програми художніх пошуків, причому нова виявляється лівацькою, непродуктивною, в дусі експериментів часу, але далекою від вічних завдань і орієнтирів. Чіткий акцент ставиться на інфантилізмі даних установок (« <...> Я больше никогда не буду не буду писать отвлеченных стихов. Поэт должен писать фельетоны, чтобы от стихов была практическая польза людям, которые получают семь рублей жалования» [6, с. 83]).

Однак, по-перше, Тутті виявляється не потрібен революції в силу непереборної абстрагованості і поетичного романтизму; по-друге, сама участь у переломних подіях травестується до гри інфантильних людей з історією. Саме в такому руслі можна трактувати докори Суок. У них – образа жінки на юнака, який за неї не боровся, змішується з підтекстом, що травестується революцію: «Революция тоже не всех делает взрослыми. С большинства она снимает обязанность думать самостоятельно. Вы же играете, Тутти, как в казаки-разбойники. Только теперь пистолеты у вас настоящие. В революции только те становятся взрослыми, кто за все отвечает» [6, с. 94].

До речі, у творі руйнується міф про всесильність самої революції, її здатність очистити світ, створити принципово новий космос. Так, всі негативні герої творів Маестро чудово пристосувалися до революційної і постреволуційної реальності, розігрують нові ролі і викликають наївний і гнівний протест романтика Тутті: «Революция должна была вас уничтожить! Откуда вы взялись?» [6, с. 96].

Деконструюється міф про Олешу – відсталого від часу «заздрісника». Руйнування міфу, як і в першому випадку, проводиться переміщенням героїв в іншу систему координат: від історичного моменту – до вічності [230]. У наведеному нижче уривку так званої «заздрості» протиставляється жага справедливості – позитивний екзистенціал, а в підтексті моделюється думка про вічне протистояння творчої особистісної свободи і пристосовництва до вічного поділу ролей «поета» і «прагматика», загострюється питання щодо розуміння сутності успіху. Зустрічаються письменник і воскреслий герой його казки, який чудово пристосувався до нових умов і демонструє свою ніби позачасову типовість. У художньому світі п'єси обираються саме такі два вічних антипода – «Поет» і «Товстун», говорять про найважливіше – щастя і реалізованість, і кожен оцінює це у своїй системі координат. В авторському міфі М. Арбатової це – дві вічні опозиції, протистояння яких унеможлиблює заздрість або ж перетворює її на гачок, провокацію, юродствування.

«Т о л с т я к. Это ты, поэт?

Т у т т и. А это ты, Толстяк?

Т о л с т я к. Да, я. Хорошо ли тебе живется, поэт?

Т у т т и. Плохо, но ведь тебе живется еще хуже, хотя ты едешь на автомобиле, а я хожу пешком!

Т о л с т я к. Ты просто завистник! Тебе завидно!

Т у т т и. Назови меня завистником. Но ведь чаще всего завистью называется неудовлетворенная жажда справедливости!

Т о л с т я к. Справедливости? Справедливость – это то, что я – Толстяк, а ты – поэт! И каждый должен получать согласно звания!» [6, с. 95].

Замість зруйнованих міфів про Олешу М. Арбатова спочатку висуває власну концепцію творчої особистості, на другому етапі доводить її до максимального узагальнення і згодом пропонує авторський міф. Розглянемо параметри обох феноменів.

Письменниця пропонує комплекс типологічних рис творчої особистості, зразком якої є Ю. Олеша, але узагальнюючий потенціал експерименту виходить за межі художнього дослідження особистості конкретного творця. Зауважимо, що подібний досвід зробив у «Алмазном моем венце» В. Катаєв на матеріалі інтерпретації життя і творчості «малих геніїв» – своїх сучасників і стосовно самого себе. Співпадіння інтенцій у пошуках і формах самосвідомості письменників різних поколінь видається значущим і може свідчити про формування загальної тенденції до перегляду параметрів моделі творця.

Концепція Арбатової містить таку рису творчої особистості, як спостережливість, що протиставлена дієвості, активності інших людей, орієнтованих на участь у зовнішніх подіях. Дії художника загалом носять символічний характер, відбуваються у внутрішньому світі та виражаються у творчості [228]. Відповідь на виклики зовнішніх подій може здатися парадоксальною. Так, наприклад, Тутті визнає, що занадто «слабкий» для того, щоб відбити кохану, але здійснює вчинок – саджає дерево в пам'ять про любов, що не відбулася, бачить екзистенційний сон, пише вірші.

У п'єсі постійно моделюється антагонізм контрастних мотивів «сили» / «слабкості». Бездіяльність поета реалізує модель поведінки благородного героя, що потребує рішучих чарівних помічників (ці функції виконують Тибул і Просперо), але ця «слабкість» дезавується іншою силою – творчістю, написанням новаторських творів, які є викликом канону, зрештою бунту, формою якого може вважатися і мовчання. Подібна поведінка і творчий бунт переводять проблему з площини конкретної історичної, біографічної ситуації в сферу метафізичну. По-перше, ознакою сили проголошується екзистенціальний опір «холоду життя». Ця риса притаманна багатьом людям, але рефлексується і називається саме поетом, причому в протиставленні зовнішньої активності і традиційного розуміння героїчного: «Она ушла потому, что я слабый. Говорят, сильны необыкновенные люди, избранные. Пророки, полководцы, гении... Это не сила! Это одержимость, мания, беспокойство... Наоборот, это от слабости, от страха смерти. А сила в другом. Сильны обыкновенные люди...» [6, с. 97].

По-друге, здійснюється максимальне абстрагування, і конфлікт між творцем і його переслідувачами або ж активними, «сильними» кривдниками трактується як вічне зіткнення добра і зла. Дракон заявляє: «Мы всегда были и всегда будем, глупы, так же как и ты. Мы всегда появляемся там, где рождаются такие прекраснодушные и слабые люди, как ты» [6, с. 96]. Таким чином моделюється конфлікт між образом вічного поета, романтиком і вічним злом, вульгарністю світу. Поет розгортає свою вічну боротьбу проти темної сторони життя, і цим виявляє свою силу: «Я ненавижу вас! Я буду воевать против вас!» [6, с. 96]. Фактично, інкорпорується лицарський орієнтир, як і в есе Вен. Єрофєєва про Василя Розанова [209].

Подібно до концепції в тексті «Алмазный мой венец» В. Катаєва, постійним стимулом до творчості декларується душевна рана від нещасного кохання. З цією метою Дракон, виконуючи містичний задум про долю письменника, уводить Суок. Сама ж невірна кохана уві сні заявляє, що Тутті став активно писати, отже, її відхід пішов йому на користь. Визнає творчу дію трагедії і поет: «Отвергнутая любовь делает память нищей и яркой» [6, с. 94].

Концепція творця М. Арбатової містить принципову опозицію «поетичного» / «прагматичного». Творець виявляється максимально далеким від прози життя, її переваг, запитів і навіть просто заробляння грошей літературною працею, звідси – його вічні злидні, що ілюструють в п'єсі кілька епізодів, але найбільш яскравий той, в якому Тутті і Товстун розігрують і по-своєму інтерпретують конфлікт Кавалерова і Бабічева з «Заздрості». Знижений і карикатурний варіант Бабічева у відповідь на виклик Тутті парирує і навіть узагальнює: «Как ты можешь воевать? Что у тебя за душой? Я выпускаю колбасу нового сорта. В стране было потрясение, и потому моя колбаса сегодня важнее, чем твоя поэзия!» [6, с. 96].

У тісному зв'язку з названою межею знаходиться інша характеристика. Творча особистість перебуває у сфері безсмертного, сакрального, а не історичного й повсякденного. Реалізується ця установка за допомогою відповідного символічного коду, елементів модифікованого солярного міфу: сонце, сонячні зайчики, віддзеркалені в люстерку, гра променями, мильні бульбашки з їх відблисками тощо. Особливий символічний сенс притаманний образу хлопчика, який, граючи, пускає сонячні зайчики в обличчя прохожих. У його поведінці Тутті вбачає творче начало, що дозволяє прирівняти художника до граючої з сонцем дитини. Власне в такому аспекті трактуються в п'єсі і метафори Маестро. Саме творча особистість розуміється як критерій оцінки часу, а не навпаки:

«М а э с т р о. <...> после революции изобрели себе странные писательские чины. Они забыли, что писатель – это жемчужина во рту времени. Что такое семидесятые без Толстого и Чехова? Прочерк между цифр. А вместе с ними – это эпоха» [6, с. 104].

Ця ідея вічності втілюється різноманітно, але найбільш красномовно проступає в двох епізодах «прощань» (що співвідноситься з одним із варіантів назв останньої книги, запропонованих самим Ю. Олешею – «Прощание с миром»). Першим йде зі сцени Тутті. Це знаменує закінчення етапу в житті творця: проходження ініціації, усвідомлення себе поетом, відмова від усіх

старих орієнтирів, втрати на шляху до розуміння себе: «Я сделал все, что от меня требовалось. Я стал взрослым, я потерял родителей и любимую. А главное – я стал частицей бессмертия, я научился мыслить <...> Теперь я ухожу» [6, с. 97]. Цікава також передача в якості естафети самоєрідного «чарівного предмета» – дзеркальця, що ловить сонячні зайчики [230].

Друге «прощання» і відхід – це прямування за смертю самого Маестро і його діалог з цією силою, що можливий лише між двома високими інстанціями. Така установка підтверджує реміфологізацію образу митця як сакральної фігури, близької іншим світам і вічності. Отже, авторський міф базується на модерністській моделі.

Той факт, що М. Абратава створює зразок творчої особистості в цілому (а не конкретного письменника) підтверджується прагненням типізувати образ Маестро. Однією із стратегій типізації стає моделювання асоціацій з долею інших письменників-сучасників. Юнацький «наступ» на «горло власній пісні», фактична відмова від віршів на користь фейлетонів асоціюється з післяреволюційною творчою поведінкою В. Маяковського. Не менш вагомою є паралель з Б. Пастернаком, який в авторській концепції творця виявляється найближчим Маестро. Порівняння парадоксальним чином озвучується антиподом – недоброзичливцем Раздватриксом, який виступає в цьому епізоді в ролі критика і успішного радянського літератора: «А то, что вы пишете, не лезет ни в какие ворота! Вас даже не с кем сравнить. Разве что с прозой Пастернака, а таким, как Пастернак, не место в Союзе писателей» [6, с. 101-102]. Це означає, що в концепцію творця М. Абратової входить неодмінно новаторство, а також вихід з літературної строю, творчий бунт. Важливі смисли до цього додають слова Маестро у відповідь на звинувачення в ідеологічній чужості, довгому мовчанні, тобто у відмові працювати на систему. Маестро знову перекладає проблему на вищий рівень розуміння, на метарівень, перетворюючи супротивників у побратимів по перу, єдине співтовариство творців зі спільним завданням оновлення: «Послушайте, послушайте, братья

мои! Мы стоим перед вопросом о том, как вообще писать! Все наши нормы никуда не годятся сегодня!» [6, с. 102].

В авторську концепцію творчої особистості входить уміння художника по-особливому бачити світ, володіння щасливою і світлою оптикою, що фіксує прекрасне і гармонійне в повсякденному [230]. У цьому аспекті творчість Ю. Олеші багата на унікальний матеріал. У п'єсі використовуються відомі метафори, реалізується створений класиком проект «Лавки метафор». Їх життєствердну модальність живить авторський міф про сонячного творця.

Уміння подібним чином бачити світ, а також сприймати такі інтерпретації є критерієм визначення творця і характеризуючим моментом для інших героїв. Це розуміє і сам Маестро, він бачить символічний знак визнання таланту в тому, що його метафори люблять діти, тому порожні закиди критики не збивають його зі шляху. Такою ж пробою перевірки таланту є визнання його незацікавленою слухачкою: зачарована прекрасними метафорами касирка видає гонорар Маестро без документів, розуміючи, що перед нею – геній, який не потребує посвідчення особи.

Авторerefлексія героя демонструє, що фізичний відхід збігається зі творчою втомою, втратою сил для створення нового і радісного. Постарілий, засмучений Маестро розмірковує: «Мы стоим на пороге нового жанра. Внутри меня не хватает силы, чтобы переступить этот порог» [6, с. 106]. А дійсно, перебіг життя вичерпується творчістю і без неї втрачає сенс, що підтверджується і фінальною сценою розмови зі смертю. Семантика сцени багатозначна і провокативна. По-перше, розмова висвітлює екзистенційну сутність творчості для Маестро. Містична сила бере на себе роль судді, а творець укотре у п'єсі відповідає на головні питання, тільки тепер його рефлексія долі є підсумковою.

«С м е р т ь. Скажи, что ты умел в этой жизни?

М а э с т р о. Я умел называть все другими именами» [6, с. 109].

У відповіді проступає міфологічна модель створення світу і міф про Адама, який роздає імена. Ці елементи входять в авторський міф творчості

М. Арбатової, а в підсумковій сцені створюють контраст іншому міфологічному підтексту – відходу старого космосу і зважуванні душі. Акцентується на тому, що втрата дару знаходити нові імена стає сигналом завершеності фізичного життя. Саме таке запропоноване Смертю випробування Маестро не проходить.

«С м е р т ь. Ну, назови меня другим именем!

М а э с т р о. *(долго молчит)* Я не могу!

С м е р т ь. Иди за мной» [6, с. 109].

Однак є ще один сенс: певно, в художньому світі митця є теми, невідкладні обігруванню, і саме до таких відносимо завершальний перехід. І тут ситуація не виходить з високого плану вічності, обертаючись прощанням зі світом. Завершується п'єса знаменитими словами з «Ни дня без строчки»: «Да здравствует мир без меня!» У п'єсі М. Арбатової вони можуть мати металітературний, авторефлексивний підтекст: світовий рух продовжується далі, створюючи нових творців, які називають його феномени, в тому числі і особу самого Ю. Олеші, іншими іменами (Маестро), навчаються, успадковують, стоять «на порозі нового жанру».

Отже, М. Арбатова прагне створити узагальнену концепцію творця, а не просто дати свою інтерпретацію долі Ю. Олеші [230]. Пропонується особлива модель – творець, який живе в кризові для мистецтва часи, гостро переживає, рефлектує перехідний момент зміни картини світу і коду художніх інтерпретацій. Новаторство митця, а також його відчуття, що література знову «на порозі» та вимагає перегляду арсеналу художніх засобів, можна вважати проявом авторефлексії письменниці, її інтерпретації 1970-х рр. як поворотного часу, що стимулює самосвідомість мистецтва слова. Саме творець мислиться авторкою як знак історичної епохи [228].

М. Арбатова, як і В. Катаєв в «Алмазном моем венце» прагне дати типологію рис творця, виокремити критерії визначення творчої особистості.

Розробляючи власну концепцію, письменниця звертається до художніх установок бароко та модернізму, стимулюючи розвиток постмодерністської поезики.

М. Арбатова вбачає міфотворчість однією з провідних стратегій самосвідомості літератури. Власний міф про творця у неї будується на базі деструкції міфів про Ю. Олеша, що мають ідеологічне підґрунтя і спираються на фундаментальні вторинні ідеологічні моделі радянського часу. На протиположності радянській моделі письменника-колективіста і будівничого майбутнього висувається модифікований модерністський орієнтир вічного творця з найвищим статусом (всесвітнім), максимально самозаглибленого, але тим самим зверненого до людських цінностей і вищих світів [228]. В авторському міфі поєднані елементи традиційних художніх структур: солярного міфу, міфу про Адама, що дає імена, великоднього архетипу, містерійних елементів [228]. М. Арбатова демонструє, що сама творчість Ю. Олеші дає підстави для формування міфу про художника-мудреця і дитину в одній особі, націленого на виявлення і відновлення єдності та краси світу, постійне його відкриття і новаторство.

Висновки до розділу II

Аналіз та зіставлення творів Вен. Єрофєєва, В. Кормера, М. Арбатової в літературному контексті 1970-1980-х рр. свідчать про наростання авторефлексії в період, що передує докорінному культурному перелому [228]. Центральним героєм є творча особистість, яка шукає свою ідентичність і культурні опори, і переглядає традиційні та новітні орієнтири інтерпретації світу і людини. При цьому реалізується як сюжет успіху (знаходження героєм своєї самості в есеїстиці і «поемі» Вен. Єрофєєва, обґрунтування моделі митця-новатора в діалозі з вічністю наперекір сучасності в п'єсі М. Арбатової), так і сюжет невдачі (зображення поразки «подвійної свідомості інтелігенції, що постійно піддається «спокусам» влади в есеїстиці і романі В. Кормера). Спектр підходів до створення такого типу героя широкий: від автобіографічних і

біографічних установок до фантастичних і карнавальних зразків. Глибина художнього пошуку свідчить про актуальність проблеми самовизначення і відсутності її єдиного розв'язання в період наростання кризових змін.

Визначено моделі, що реалізуються у художніх текстах: автопародійний герой (юродствующий письменник у Вен. Єрофєєва), високий сакралізований зразок для наслідування (В. Розанов в есеїстиці Вен. Єрофєєва), реальний, але міфологізований творець-загадка (у п'єсі М. Арбатової); карнавальна постать «сценариста» власної долі та історії (в есеїстиці та романі В. Кормана) [233]. Усі вони протистоять укоріненим в офіційну літературу орієнтирам радянського письменника, мають риси трикстера, відображають переосмислення модерністських культурних проектів і творчих масок («диаволічних» орієнтирів, уявлень про художника як месію, деміурга, життєтворителя, обранця, трансцендовуваного в інші світи). Інтерпретація таких героїв носить характер авторефлексії письменників 1970-1980-х рр.

У розділі простежується орієнтація на наступні художні зразки: *модерністський* (міфологізація творця, використання модерністських масок, випробування ідеї життєтворчості, підвищена авторефлексія, інтертекстуальність), *бароковий* (театральність мислення, метаморфози, використання алегорій, тяжіння до гротеску, гри, прагнення до каталогізації світу, містерійний пафос творчості, набір відповідних знаків: «смерть», «годинник», «світ – театр»), *елементи романтичної традиції* (особливо конфлікт між високим творцем і низькою реальністю). Проаналізовані у цьому розділі твори відображають художній експеримент першої хвилі постмодернізму. Орієнтири, підказані особливостями творчого світосприйняття об'єктів опису, пов'язані з перехідним мисленням та іманентними законами динаміки літератури [228].

Розділ 3

Філософські інтенції метапрози кінця 1980-2000-х років: проблема самосвідомості та перегляд світоглядних орієнтирів

Кінець 1980-х – 2000-ні рр. відрізняються особливою інтенсивністю самовизначення та типовістю процесів авторефлексії для письменників різних поколінь. Неодмінними ознаками, що вирізняють це явище серед інших у цьому часовому проміжку, є підвищений драматизм і поглиблений зв'язок з філософським контекстом. Письменники інтенсивно переживають культурні і світоглядні перевороти, які щораз вимагають від майстра слова визначення власної позиції. Рефлексія кінця «відлиги», внутрішні колізії визрівання й опору офіціозу в епоху «застою», усвідомлення повної зміни соціальних і культурних реалій 1990-х призвели до загострення уваги на проблемах творчості саме в контексті глобальних філософських питань і до появи широкого (і нового в порівнянні з 1970-1980-ми рр.) спектру моделей самоідентифікації. Вони аж ніяк не зводяться до орієнтирів письменника-«приватної людини» та маргінала з андеграунда, як це зазначалося дослідниками.

Загальними ознаками є: поглиблення філософської проблематики, перегляд культурних, історичних орієнтирів і літературних ієрархій, а також свідоме прагнення до новаторства. Усі ці особливості стали поштовхом для поглибленої авторефлексії та переоцінки всього набору попередніх моделей самоідентифікації творця, а також прискорили динаміку цих процесів і посилили їх суперечливість [228].

Поглиблена авторефлексія стає ознакою не тільки метапрози. Вона накладається на загальну тенденцію літератури до самоосмислення, спонукає до пошуків ідентичності, діалогу з іншими поколіннями й метатекстами різних періодів. Тож саме в умовах фундаментальних змін кінця ХХ ст. інтенція до самовизначення набирає масштабності й набуває у творчості різних генерацій специфічних рис. Не випадково М. Абашева, яка вибудовує свою концепцію авторської ідентичності літератури кінця ХХ століття саме

на матеріалі творів 1990-х рр. кваліфікує їх як пошуковий зонд нових ідей і форм у радикально зміненому мистецтві слова: «Тексти про письменника, створені в 1990-ті роки, <...> свідчать про те, що метапроза стає полем різноманітних естетичних експериментів, на якому виробляються нові моделі письменницької поведінки. Тепер у нових умовах раніше девіантним героям – авторам і реальному письменнику, який за ними стоїть, можна дозволити собі повну «адекватність» і ствердження не тільки однієї стилістичної свободи» [1, с. 37-38]. Експериментальний характер метапрози проявився, на думку дослідниці, у кількох напрямках: 1) актуалізація мотиву «зміни погляду»; 2) підвищення статусу мистецтва й підкреслення його онтологічних основ, що загострює проблему відносин літератури і життя; 3) пошуки нової моделі самоідентифікації творця (нібито не притаманна російській літературі модель «письменника-брехуна», виявлена в романі Ю. Буйди «Ермо»): «У романі, де величезну роль відіграє дзеркальна семантика, вибудовується, таким чином, ще одна система дзеркал, що включає самого автора: Буйда-брехун пише роман про письменника-брехуна (Єрмо-Ніколаєва), який, у свою чергу, пише роман про Брехуна (Джакомо)» [1, с. 44]. Зауважимо, що новаторство такого орієнтира можна оскаржити, звернувшись до металітературних мотивів поезії Г. Державіна, О. Пушкіна, митців Срібного віку. Може викликати дискусії й інша модель, за словами дослідниці, «не характерний для національної традиції тип письменника», що увібрав ««прототипічні» асоціації з В. Набоковим, І. Буніним, В. Бергманом і втілює «деміургічну свободу письменницького вимислу» [1, с. 44]. Вважаємо, що перед нами не новаторство, а розвиток традиції. Так, якщо мова йде про «російського європейця», то ця модель культивувалася з часів М. Карамзіна і особливих модифікацій набула в літературі зарубіжжя. Якщо ж мається на увазі повернення до модерністських установок, то така модель творця актуалізувалася в літературі другої половини ХХ ст. і особливо з 1970-х рр. (що простежено в другому розділі роботи). Цікавим є тип письменника – «приватної людини». Однак і він, на нашу думку, має свої

традиції, починаючи з XVIII ст., розвиваючись і провокаційно обґрунтовуючись у творах Срібного віку (В. Розанов, О. Ремізов та ін.) часто за контрастом із високими сакральними або демонізованими моделями символістів, або ж як реакція на «втручання історії в особисте життя» (К. Бальмонт). Послідовну реалізацію модель знайшла в літературі андеграунду 1970-1980-х рр. і провокаційно використовувалася Й. Бродським.

Загалом 1990-ті рр. дійсно демонструють прагнення до пошуків орієнтирів самоідентифікації. Їх градування є, на наш погляд, ширшим, ніж базові моделі, досліджені М. Абашевою. І науковий пошук у цьому напрямку набуває чималих перспектив. Сама ж вона визнає, що за рамками її роботи залишилися значущі твори, такі, передусім, як «Бесконечный тупик» Д. Галковського. Справді, модель героя цього роману не вкладається в запропоновану типологію. Зміна масиву творів, що були розглянуті, а також уведення поколінського принципу вивчення можуть привести до відкриття інших векторів саморефлексії, решти важливих і цікавих моделей самоідентифікації [228].

Вибір у якості об'єкта дослідження гіпертексту Д. Галковського «Бесконечный тупик» продиктований художньою значущістю цього твору, наявністю типових ознак для самосвідомості літературної генерації, показовим діалогом із традиціями за умови вибіркового й критичного підходу до спадщини, а також очевидним новаторством, що формує вектори пошуків письменницької самоідентифікації не тільки в метапрозі.

3.1. Відтворення процесу пошуку особистісної та національної ідентичності в художньо-філософських есе Д. Галковського

У літературі кінця XX ст. важко знайти щось, що могло би зрівнятися за широтою постановки теми самосвідомості з есеїстикою Д. Галковського та його відомим постмодерністським гіпертекстом «Бесконечный тупик». Твір пропонує дискусійну концепцію, націлену на пробудження читача, на гострий

діалог із художніми та філософськими традиціями й одночасно є оригінальною, експериментальною формою метапрози. Він відображає найяскравіші риси покоління свідомості. Вважаємо, що саме проза Д. Галковського є центральним художнім феноменом самосвідомості літератури кінця ХХ ст. і закладає високу планку художнього дослідження феномену.

У своїй творчості письменник послідовно розвиває центральну тему. Есе та роман створювалися в щільному часовому проміжку: «Закругленный мир» написаний у 1983 – 1984 рр., «Бесконечный тупик (Основной текст)» у 1984 – 1985-му, а роман «Бесконечный тупик» – у 1985–1988-му. Есеїстика з'явилася вже після публікації гіпертексту і бурхливих критичних дискусій, скандалів навколо неприсудження роману премії «Букер», нагородження «Антибукером», відмови письменника її прийняти. Загострення пристрастей навкруги «Бесконечного тупика», контрастність звинувачень, запальність похвал певною мірою можна порівняти з реакцією на виступи В. Розанова, улюбленого письменника Д. Галковського, і його орієнтира у творчості. Подібне ставлення читачів і критики, безумовно, свідчить про потрапляння в больову точку, про успішно зроблену письменником спробу запустити процес рефлексії актуалізовуваних кризою проблем національної ідентичності, уроків та іронії історії, ролі літератури в російській культурі тощо.

Есеїстика і роман Д. Галковського у концептуальному аспекті досі ще не зіставлені, тому докладне вивчення і співвіднесення можливостей цих різних жанрових форм виокремлюються нами у ряд першочергових завдань. Актуальність їх наявна: маючи спільні теми, твори містять різні стратегії інтерпретації і автометаопису, несхожі установки на створення образу центрального героя – людини, що втілює й одивнює в собі риси національної й поколінської свідомості [228].

Виняткова цінність есе «Закругленный мир» і «Бесконечный тупик (Основной текст)» полягає в тому, що в них сформульована головна у творчості Д. Галковського проблема увиразнення параметрів особистісної та національної свідомості в їх органічному взаємозв'язку [252]. Тим самим знайдено і

позначено мету подальших художніх і філософських пошуків письменника, що і було розвинуто в гіпертексті, але в контексті інших дилем і за використання іншої художньої мови.

В обох художніх текстах моделюється система (або когнітивна мережа) символів-орієнтирів самоідентифікації, що пов'язує особистісну і національну свідомість. Цей процес пронизаний пафосом відкриття (наприклад, несправедливо забутого В. Розанова), руйнуванням ідеологічних й «інтелігентських» міфів (міфу про декабристів, ідеального образу інтелігента, створеного «Вехами»; відмітимо в цьому аспекті перетин з есеїстикою В. Кормера), глобальним переглядом низки систем самовизначення. Емоційні модули цього процесу підкреслено контрастні. Позитивне прийняття, визнання (наприклад, В. Розанова) є абсолютним, а негативне ставлення – граничним, не обмеженим етикетом («Пестель – черный человек. Чернышевский – грязная кукла, паяц. Пресловутая «правдивость» русской интеллигенции – это страшная, грубая ложь, не ложь-следствие, а ложь органическая и, следовательно, совершенно непробиваемая» [42, с. 1133]). Наявність таких крайнощів свідчить про максимальний драматизм рефлексії покоління «застою», що відчуває потребу чинити опір офіційним ідеологічним міфам, переглядати систему авторитетів, відкидати помилкові й знаходити нові орієнтири, такі, які нададуть сили для «створення жорсткої ієрархічної структури свого «я» (а тільки це може виробити основу для протистояння нашому ієрархічно структурованому суспільству)», – власне так визначена мета в есе «Закругленный мир» [43, с. 1086].

Додамо, що цей процес пошуків оформлюється за моделями метатексту: оповідач спирається на думки й образи авторитетних для нього або ж скинутих творів письменників і філософів (власне так вчиняє на початку свого есе «Василий Розанов глазами эксцентрика» Вен. Єрофеев). При цьому домінують твори, що відображають посилену авторефлексію героя, серед них левову частку становлять метатексти: «Уединенное», «Опавшие листья» В. Розанова, «Записки из подполья» Ф. Достоевського, «Самопознание» М. Бердяєва,

есеїстика Л. Шестова, «Другие берега» В. Набокова. Подібним чином трактуються і інші романи В. Набокова. У героях «Защиты Лужина», «Приглашение на казнь» Д. Галковський бачить відображення авторського «я», прогнозовані самим класиком можливі варіанти своєї долі, проекції характеру.

Переконані, що в обох есе реалізований ще один принцип відбору орієнтирів. Усі названі письменники переживали світоглядні катаклізми й відобразили у творах рефлексію переходу від старої до нової естетичної та філософської системи, Д. Галковського особливо приваблює література Срібного віку. У центрі есе – постать В. Розанова. Власне «Закругленный мир» містить риси літературного портрета письменника-новатора, а «Бесконечный тупик» розширює матеріал і характеризує В. Розанова в історичному, філософському та літературному контекстах ХХ ст. Д. Галковський, безумовно, був знайомий з есе Вен. Єрофєєва тому дуже речно ставиться до першості відкриття забутого письменника і філософа Срібного віку, тому безпідставно і без докладних коментарів заявляє, що деяких сучасних письменників В. Розанов «розчавив», і називає ім'я свого попередника. Насправді концепції Вен. Єрофєєва і Д. Галковського багато в чому схожі й ці збіги наявні у художніх текстах творів авторів.

В есеїстиці обох письменників В. Розанов «пробудив» молодого автобіографічного героя, який перебуває в кризі. Класик тлумачиться як єдино глибокий і абсолютно щирий (не театральний) філософ, який протиставлений іншим письменникам і мислителям, виписаним іронічно і карикатурно. Обом героям В. Розанов дає орієнтири самоідентифікації, що співвідносяться з глибинними сакральними основами. У Вен. Єрофєєва – це лицар-хрестоносець, Святий Себастьян, пронизаний стрілами думок В. Розанова, що милостиво змінили його природу, учень класика. В інтерпретації постаті В. Розанова наявні очевидні біблійні підтексти, що формують авторський міф. У Дмитра Галковського використані інші символи: коло, спіраль, гармонійний «заокруглений світ» В. Розанова, а рух авторської думки – вже навколо образів і роздумів класика, наближений до світової таємниці, до траєкторії душі,

рухається до свого початку, переходу. Власне символом такого переходу і стає центральний образ есе й роману – «Безконечный тупик». Істотна відмінність інтерпретацій Вен. Єрофєєва й Д. Галковського полягає в тому, що автор «Закругленного мира» й «Основного текста» «Безконечного тупика» в якості центральної обирає проблему національної свідомості і розглядає її в широкому філософському та літературному контексті, синтезуючи художнє та аналітичне начало. Есе Вен. Єрофєєва містить максимальне художнє узагальнення, вищу ступінь естетичної організації [209]. У контексті нашої теми важливий сам факт звернення письменників кінця ХХ ст. до Срібного віку загалом і В. Розанова зокрема як до представника інтелектуального та художнього діалогу.

Д. Галковський акцентує увагу на «стрибках» філософської й художньої думки Срібного віку, на «втраті цілісності та органічності світорозуміння» («Закругленный мир» [43, с. 1082]), на загальному відчутті того, що «розпався часовий зв'язок». І в той же час болюча культурна криза розглядається як переддень нового злету, творчих змін. За словами оповідача, «во всех этих головокружительных скачках присутствует своя логика, но это логика превращения гусеницы в бабочку, логика, раскалывающая личность и свидетельствующая о какой-то мучительной и в то же время наивной работе мысли («Закругленный мир» [43, с. 1082]). Відзначимо, що Д. Галковський постійно проводить паралелі між письменниками і філософами Срібного віку та Ф. Достоєвським. Точками перетину стають переживання зміни культурних циклів, зосередженість на глибинних шарах національної свідомості та наявність у характерах певної «достоевщинки», причому як у тих, хто класика визнавав (В. Розанов), так і у тих, хто ним демонстративно нехтував (В. Набоков): «Розанов вообще был с «достоевщиной». Для него характерно соединение дьявольского ума с ангельской наивностью. Он ироничен и одновременно страшно искренен. Розанов – это Акакий Акакиевич Башмачкин, шьющий себе шинель-мечту» [42, с 1114].

Ф. Достоєвський постає як певний культурний міст, що єднає часи [206]. Гадаємо, що така позиція відображає авторську оцінку сучасного йому періоду

і поглиблює тему зв'язку як орієнтира особистісної ідентичності. Власне творчість убачається культурним мостом, що пролягає крізь прірву «застійного» часу.

Шановані Д. Галковським письменники (і передусім Ф. Достоевський, В. Розанов, В. Набоков) мисляться як творці, які знаходили вихід з культурних глухих кутів переломного часу. В есеїстиці саме їй переважають мотиви «глухого кута», виходу з кризових ситуацій, благодетності потрясінь. Так, на думку оповідача, російська філософія сформувалася «поступово, через болісну самосвідомість, через багаторічні пошуки виходу з тупиків вона набула національної сутності» («Закругленный мир» [43, с. 1084]). Точно так само і В. Розанов «шел дальше простых предсказаний и намечал пути выхода из кризиса, причем выхода не в сиюминутно-утилитарном, а в высшем духовном плане <...>» («Закругленный мир» [43, с. 1085]). Власне здатність до такої позитивної самосвідомості стає в есе Д. Галковського критерієм оцінки знакових фігур і зарахування їх до тих, хто зміг або не зміг запропонувати вихід (до останніх у «Закругленном мире» відносимо М. Бердяєва, Р. Іванова-Разумника, П. Струве, Д. Мережковського, авторів «Віх», а в «Основном тексте» – В. Белінського і М. Чернишевського). Особливу увагу приділено великим новаторам, яким вдалося створити струнку систему думки, що організувала творчість, яка оформила «безформну» російську свідомість. Зауважимо, що мотив форми, оформлення хаосоподібного світу, пошук «связующих нитей» є одним із центральних і в гіпертексті, що свідчить про ностальгію за гармонією у людини, яка живе в часи потрясінь і в ситуації ціннісної невизначеності.

Названий критерій, очевидно, має узагальнюючий сенс у картині світу Д. Галковського. Це пов'язано з тим, що кризи в історії Росії є постійними атрибутами розвитку, які розтушовані («змиті») перманентністю, а це відкладає відбиток на весь культурний лад, створює її «нечітку призму», а також «мерехтливу», «мову уяви». При цьому такі уявлення вписуються в загальну міфологічну модель вічного повернення, руйнації старого космосу й народження

нового. У її рамках трактується світовірна творчість улюблених письменників – О. Пушкіна і В. Розанова.

Ще один важливий критерій авторського відбору знакових фігур: Д. Галковський звертається до тих письменників, які, на його думку, найближчі національному типу свідомості. Така позиція в есеїстиці Д. Галковського вкрай суб'єктивна, а сам феномен отримує декілька позначень – «свідомість», «стиль мислення», «філософська система», «модель мислення», «ідеальне російське мислення» («Основной текст» [42, с. 1096, 1097, 1149]), «програма», «національне мислення» («Закругленный мир» [43, с. 1109, 1120]).

Так, наприклад, поліфонічність Ф. Достоевського, контрастність позицій В. Розанова знаходять цілісність у творчій свободі й пошуках параметрів, орієнтирів національної свідомості [228]. Типовим, наприклад, є такий умовивід: «И лишь в поздних работах Розанов хотя и не понял, но интуитивно почувствовал, что в нем вне его воли и желания разворачивается какая-то программа, и что все его шатания и трансформации есть осуществление какого-то замысла. Это был замысел русской истории. Достоевский и Розанов – это, пожалуй, единственные свободные русские мыслители. Именно за счет этой свободы их мышление было строго детерминировано национальной идеей. В них сказалась Русь. В Соловьеве и Бердяеве сказались они сами, то есть никому не нужные и не интересные журналисты» («Основной текст» [42, с. 1120]). Цей же критерій – відчуття національної своєрідності, прояв національної свідомості – застосовується в модельованих Д. Галковським опозиціях, контрастних групах письменників і мислителів, в зображенні конфлікту думок, різних типів самосвідомості. За цим принципом протиставлені В. Розанов і Л. Шестов («Это Розанов наоборот») («Основной текст» [42, с. 1117]). Діаметрально протилежні «міф Соловйова» і «Міф Розанова»: «Розанов сказал, что стиль – это то, куда Бог поцеловал вещи. Стиль – это чутье, а чутье – это, прежде всего, ирония: подразумевания света в темноте и тьмы при свете. Достоевский в высшей степени обладал этим даром. Соловьев – тоже. Но он хотел существовать в рации, в плоском рациональном мире России, и потерял

иронию (глубину), потерял чутье, потерял стиль. Поэтому в монологах Порфирия Петровича больше философии (розановской «метафизики»), чем в 8-ми томах «Сочинений Вл. Соловьева». Соловьев бормотал на русско-немецком воляпюке какие-то туманные пророчества <...>, а Достоевский в «Преступлении и наказании» сказал крепко, ясно, ядрено, как осиновый кол вбил» («Основной текст» [42, с. 1138-1139]).

Цей критерій застосовується для нарощування ідеї, вибудовування культурних мостів між епохами й письменниками-мислителями. У Д. Галковського це виливається не лише в роздуми, але й в узагальнюючі образні формули: «Аполлон Григорьев сказал: «Пушкин наше все». Если Пушкин русское все, то Розанов – нервная система этого мира. Его бесконечно ветвящаяся, лениво растекающаяся по дереву мысль оплела густейшей сетью универсум России. Где-то на краю, в мельчайших веточках-капиллярах происходит загадочное перетекание Розанова в материю культуры («Основной текст» [42, с. 1121]. О. Пушкін мислиться як «прекрасна можливість» і гармонія, позбавлена однак рефлексії та протиріч. В. Розанов же рецепіюється таким чином: «Это почувствовавший себя Пушкин, это мыслящая (чувствующая себя через нервы мыслей) вселенная русской литературы» («Основной текст» [42, с. 1122]).

У концепції Д. Галковського саме В. Розанову належить роль першого успішного інтерпретатора особистісної та національної свідомості. В обох есе пунктирно вирисовується наступна модель: в основі інтерпретації цих феноменів є постать О. Пушкін, але він лише знаменує «можливість» цього майбутнього шляху; наступним орієнтиром обирається Ф. Достоевський, який втілює таємні глибини національної свідомості. Зрештою, успішну спробу осмислити й описати параметри явища здійснює саме В. Розанов. До відвертих невдач Д. Галковський зараховує творчість В. Белінського, котрий раціоналізував і овульгаризував інтерпретацію. Схожу помилку здійснює в «Самопознании» і М. Бердяєв, втискуючи російську душу «в чужородные ей формы рационального мышления» («Основной текст» [42, с. 1127]).

Пропонується своєрідна система рефлексії національної свідомості в російській літературі, побудована на іменах і знакових постатях. Д. Галковський її дотепно називає «гегелівською тріадою» – Ф. Достоевський, В. Розанов, В. Набоков. Описано співвідношення елементів цієї системи й окреслено лінії зв'язку між її рівнями. У результаті виникає дуже суб'єктивна, дискусійна, але не позбавлена логіки побудова, що відображає рефлексію новим поколінням культурної спадщини країни: «Мне кажется, только три человека в достаточно полной степени воспроизвели, так сказать, «исихастский» характер нашей словесной культуры. Это Достоевский, Розанов, Набоков. (И, конечно, Пушкин, но в неявной форме, как тенденцию. Ведь все его творчество – это «тенденция», «возможность», «хромосома» современной культуры)» («Основной текст» [42, с. 1139-1140]).

Розподіляються ролі та функції складових системи або «тріади». Кожна постать у чомусь суперечить попередній, будує свій світ на контрасті відносно авторитетного попередника чи сучасника. Ф. Достоевський відтворив ірраціональний досвід «російської душі» [206]. В. Розанов як «наддостоевський» довів цей вектор до максимуму і навіть абсурду (ця думка надалі повторюватиметься і розвиватиметься в гіпертексті «Бесконечный тупик», обростаючи новими коментарями). В. Набоков від Ф. Достоевського демонстративно відсторонений, на відміну від В. Розанова максимально замкнутий, за контрастом із ними зосереджений на естетичній досконалості форми, що проблематизує саму сутність «російської душі», але при цьому з В. Розановим його пов'язує національна ментальна особливість, позначена автором як «кругообразность русского мышления» [42, с. 1149]. Імовірно, Д. Галковський розглядає В. Набокова як втілення кризи національної самосвідомості в той час, коли криза пояснюється як закономірний етап динаміки, що аж ніяк не заперечує появи принципово нових векторів і форм або повернення до вже зроблених відкриттів (що й реалізується в романі в постійному діалозі розановською й набоковською традиціями). У якості остаточної формули «тріади» можна, на наш погляд, розглядати наступну

заяву: «Суть Пушкина в горячей открытости, в увлечении всем. Набоков взял холодную пушкинскую форму и потерял сущность. Розанов взял именно сущность, разрушив словесные перегородки. Набоков холоден, Розанов горяч. <...> В Набокове русская культура остыла, окаменела. И сам он в этом ни капельки не виноват. Это выражение неизбежного и закономерного процесса, в Розанове он, может быть, стал выражаться заново, по-другому, в иной ипостаси. Но со своей же русской душой-сутью. Розанов просто начал с другого конца» («Основной текст» [42, с. 1147]).

Враховуючи постійно повторювані міркування про гегелівську тріаду, «тезу – антитезу – синтез» (саме з них починається і текст роману, ба більше, Д. Галковський пропонує в такому контексті розглядати свою інтерпретацію В. Розанова, а також всю тричастинну композицію гіпертексту), декларування любові до В. Розанова (відтворення його нестриманості, ліризму, іронії, юродствування), близькість до В. Набокова (до його естетизму, закритості, гри з читачем), вважаємо, що герой-оповідач як есеїстики, так і гіпертексту саме собі відводить роль синтезуючої фігури, яка зближує полюси й тенденції відбитої в літературі національної свідомості. Можливо, саме в цьому письменник убачає суперціль власної творчості й культурну функцію інтелектуалів його покоління. Це й визначає специфіку, форми метатекстів Д. Галковського та вектор авторефлексії [228].

Письменник пропонує свою дискусійну й провокаційну концепцію національної свідомості. Він ніби приймає виклик, що кинули йому література й філософія Срібного віку. За цитованими у фіналі «Основного текста» словами О. Мандельштама зі статті «О природе слова», В. Розанов «шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры». Незважаючи на провокаційні заяви про неможливість описати й структурувати цю глибину і «порожнечу», Д. Галковський таку спробу робить (про що вже прямо заявляє на початку роману). Окремі параметри феномену фрагментарно подані в обох есе, і саме їх ми спробуємо систематизувати.

У процесі інтерпретації цього явища думки оповідача рухаються за кількома векторами, а модальність викладу залишається лірично-іронічною, провокаційною, одивненою.

Першим вектором є поглиблена авторефлексія [252]. Вона повинна дати аналітичний результат, оскільки сам оповідач, будучи росіянином, наділений глибинним розумінням «свого», навіть важко висловлюваного; його відчуття й розуміння можуть слугувати критерієм оцінки культурних феноменів («Увы, я это слишком хорошо знаю, так как сам русский» («Основной текст» [42, с. 1157])).

Другий вектор – це аналіз інтерпретацій цього явища авторитетною для оповідача особою. В есеїстиці домінує картина світу В. Розанова [252]. Коректність трактувань гарантована духовним спорідненням із класиком, яке постійно декларує оповідач: «Когда я впервые познакомился с книгами Розанова, то с ужасом увидел, или, точнее, почувствовал чисто интуитивно свою даже физиологическую похожесть на автора. Конечно, розановская карусель любого задевает, и каждый в тысячеликом его юродствовании найдет и свой лик или личину. Но я почувствовал не это сходство, а сходство с самой сутью его мира. При неизмеримо более высоком уровне, это все же мой тип мышления» («Основной текст» [42, с. 1148]). Якщо Вен. Єрофеев, декларуючи свою близькість нововідкритому класику, створює міф учнівства, своєрідного апостольського служіння [209], то Д. Галковський тяжіє до міфу близнюкового або синівського [252]. І це розширює права на тлумачення, свого роду споріднену фамільярність відносно В. Розанова й представлену ним модель особистісної й національної свідомості. Тому можлива критика авторитету й навіть менторський, «професорський» тон: «Розанов ошибочно ругал <...>», «Розанов как-то не понимал <...>» («Основной текст» [42, с. 1156-1157]).

В інтерпретації оповідача багато індивідуальних рис класика збігаються з особливостями національної свідомості й національної манери мислити. Серед них зокрема: пушкінська поліфонічність світосприйняття й творчості. Д. Галковський у своїх інтерпретаціях цієї якості відштовхується від знаменитих

слів В. Розанова про О. Пушкіна й розповсюджує їх смисл на всіх істинних творців, у тому числі й на себе, як показує вибір стратегій роману «Бесконечный тупик». В. Розанов зазначав: «Монотонность совершенно исключена из его гения; и, может быть, ему чужд теизм. Он – всебожник, то есть идеал его дрожал на каждом листочке Божьего творения; в каждом лице человеческом, поискав, он мог, или, по крайней мере, готов был его найти. Вся его жизнь и была таким собиранием этих идеалов – прогулкою в Саду Божьем, где он указывал человечеству: "А вот еще что можно любить!" ... "или – вот это!" ... "но оглянитесь, разве то – хуже?!"» («Закругленный мир» [43, с. 1093]). До типологічних рис національної свідомості, знайдених у творі В. Розанова, Д. Галковський відносить також антиномічність, мислення парадоксами, провокаційність. У цьому ж ряду знаходиться своєрідний артистизм і одивнений естетизм, оцінюваний явно амбівалентно. В есеїстиці й романі В. Розановим вповні трактується знамените провокаційне визначення російської людини як «нісенітниці з мистецтвом», що поширюється на всі культурні та соціальні експерименти й охоплює іронію російської історії, а також є постійною рисою самохарактеристик оповідача. Підмічено також іронічність: «Улитка розановского мозга была закруглена спиралью иронии. Русская мысль иронична (остранена и отстранена)» («Основной текст» [42, с. 1137]). З особливостями національного бачення світу пов'язана, за Д. Галковським, і стильова своєрідність творів В. Розанова. Виявлення рефлексовуваних рис є важливим ще й тому, що вони вплинули на пошук Д. Галковським форм та стратегій власних творів, визначили його вибір художньої мови, здатної описати національну й особистісну свідомість.

Сучасний письменник актуалізує наступні риси стилю В. Розанова. Висловлювання тонких думок «в грубейшей гротескной форме» («Закругленный мир» [43, с. 1089]). Фактично йдеться про юродствування, доведення від супротивного, одивнення і травестію. Усі ці особливості протистоять прямому повчальному пафосу, пом'якшують зображуване й провокують відгук читача. Сюди ж зараховуємо стилізацію й пародію,

навмисне обігрування описуваного предмета, думки, а також максимальний прояв тих ознак власного стилю, які були відзначені недоброзичливими опонентами: «Розанова называют "русским Ницше". Но он, к счастью, лишен одного из основных недостатков этого философа – у него совершенно отсутствует какая-либо аффектация и риторика. Розанов органичен, естественен, тонок. Парадоксальность его афоризмов прикрывается или пародийной стилизацией, или юмором, или нарочитой наивностью, а чаще всего антиномичностью, то есть сшибанием лбами диаметрально противоположных высказываний» («Закругленный мир» [43, с. 1090]).

Д. Галковський виводить також таку важливу рису, як поєднання аналітичного та художнього типу мислення, синтез афористичності та ліризму, інтимних інтонацій. («И уже не ясно, что такое иероглифы Розанова: поэтическая проза или прозаическая поэзия. А может быть, какой-то особый, новый вид литературы» («Закругленный мир» [43, с. 1091]). Ця манера сповна була сприйнята сучасним письменником і реалізована як в есеїстиці (споконвічно орієнтованій на поєднання різних типів мислення), так і в романі-гіпертексті, спрямованому на постмодерний синтез.

Рефлексії піддається асоціативність художнього мислення В. Розанова. Асоціативність, сприйнята з узятих за взірць «Уединенного» і «Опавших листьев», у творах Д. Галковського зіставляє різні теми, фрагменти, картини, моделює несподівані поєднання смислів, підсилює їх і створює парадокси [228]. З цією особливістю пов'язана характеристика Д. Галковським створюваних В. Розановим картин як «філософський імпресіонізм»: «Мир слишком сложен, чтобы его было возможно уложить в какую-либо готовую схему. Человек для этого слишком бессилен. И вот чтобы не разрушить целостность мира, не дать ему умереть, распасться на ряд сегментов, Розанов разбивает на сегменты саму систему. И через это уничтожение системы, через свой импрессионизм, ему удастся все-таки создать целостное и гармоничное мировоззрение. А следовательно, и новую систему» («Закругленный мир» [43, с. 1096]). Домінантою подібної манери є поєднання й діалектика фрагментарності та

цілісності, суміщення окремих «мазків» у суцільні колірні плями і виникнення в результаті нової особливої цілісності – «тонкой, живой, такой, которая светится изнутри» («Закругленный мир» [43, с. 1097]). Власне саме до такої цілісності прагне письменник у романі «Бесконечный тупик», сконструйований із розрізнених фрагментів-коментарів, сполучених складними ментальними й емоційними зв'язками. Таким чином, спосіб мислення і стиль В. Розанова визнаються найближчими до національної свідомості та сприймаються Д. Галковським як орієнтир власних художніх пошуків.

Поглибленій рефлексії піддається почерк не тільки В. Розанова, але й В. Набокова [252]. Так, чимало з його особливостей взято на озброєння й втілено вже в есе «Закругленный мир» й «Основном тексте», але цілковито реалізовано в більш продуманому, художньо організованому тексті роману. Серед таких якостей – складна система дзеркал, принципи одивнення та гри, стильова ускладненість. Оповідач «Основного текста» та «Бесконечного тупика» наступним чином характеризує своєрідності набоківського «Приглашения на казнь»: «Конечно, набоковская фантасмагория есть отражение фантасмагории сталинизма. Но отражение не буквальное, а при помощи сложной системы зеркал, собирающих мельтешение отдельных "событий" в узорчатый мираж набоковской прозы. Язык персонажей "Приглашения" – это язык, где смешаны сами понятия добра и зла <...>» [42, с. 1106]. У цій інтерпретації міститься елемент самохарактеристики: в есе й особливо романі Д. Галковський створює цілісність із розрізнених фрагментів, провокаційно перевернутих смислів, контрастних голосів персонажів (історичних осіб), що обговорюють фундаментальні проблеми й глобальні поняття, що часто зсувають зміст. Тут же просвічує авторська переконаність у містичній силі мови. Вона створює світ, відображає соціальні та культурні деформації й мстить за них, за нівечення фундаментальних основ, що породжують фантасмагорії: «Однако, оказалось, что язык – это и есть основа мира. Его искажение породило уродливые мысли, а уродливые мысли – кровавые поступки» [42, с. 1106].

Третій вектор інтерпретації національної і особистісної свідомості включає імагологічний аспект. Він висвітлює образ «чужого» і «свого» в російському сприйнятті [252]. Вибудовується ціла низка опозицій. Наприклад, західна раціональність та ірраціональність російського мислення. У зв'язку з цим в «Основном тексте» проводяться постійні паралелі, головні – між російським і німецьким сприйняттям світу. Вибір саме німецького контрастного плану пов'язаний, швидше за все, зі спокусою автора-філософа зіставити світосприйняття найавторитетніших мислителів, засновників або послідовників відомих філософських шкіл (І. Канта, В. Гегеля, М. Хайдеггера, К. Юнга, Ф. Ніцше та інших) із російською традицією філософствування в літературі: «Мышление как форма существования русскому духу не свойственна <...> – полемически заявляет повествователь, – Это, конечно не германский дух, любующийся и упивающийся умом» («Основной текст» [42, с. 1116]). Другий аргумент вибору саме німецького стилю мислення для зіставлення пов'язаний із типовим для інтелігенції періодом «застою» і «перебудови», зіставленням двох тоталітарних режимів. Д. Галковський у цьому випадку акцентує увагу на органічності або не органічності вторинної міфології національній самосвідомості. Зрештою, робиться спроба узагальнюючого висновку, пропонується формула відмінності: «Путь самопознания по-русски – это сохранение связи со своей несчастной тоскливой душой. Самопознание по-немецки – это разрыв с физиологическим уровнем, уход в метафизику, науку, искусство (мастерство). Вообще это западный и восточный путь к Богу – через слово и через молчание: «Поговорим о Боге» и «Помолчим о Боге». Разница!» [42, с. 1157].

Вищенаведене міркування репрезентує ще один вектор інтерпретації. Це рівень абстрактних узагальнень, заснованих не на логіці, а на відчутті й прозрінні [228]. Так, наприклад, прозрівається якась дословесна глибина російської цивілізації, з якої виріс Ф. Достоевський. Геніальні письменники й художники, на думку Д. Галковського, з'являлися в культурно нерозвиненій Росії поза логікою, знаменуючи наявність «более глубокого, более сильного

уровня русского духа» [42, с. 1109]. Цей напружений духовний досвід виявляється, за Д. Галковським, пов'язаний із екзистенційним виміром, що навіть отримує провокаційне позначення «декадентська російська душа» [42, с. 1117].

Цей містичний, загадковий план національної свідомості постає як «порожнеча» (аналогічна провокаційна характеристика генія О. Пушкіна зустрічається в «Прогулках с Пушкиным» А. Синявського). Вона пов'язана з тугою, початковим мовчазним порозумінням невимовної таємниці, а, отже, з відмовою від світу: «Русский человек несчастен, он изначально обладает самому ему неясным и непонятным опытом духовного томления, тоски, ужаса и замирания перед бессмысленной реальностью. И эта изначальная талантливость русского духа и нашла свое воплощение в русской культуре <...> Сама по себе русская душа молчалива, бессловесна и бесформенна. Это абсолютная пустота. Молчание, зияние. И сама по себе Россия бесплодна. "Не надо мира сего» («Основной текст» [42, с. 1109]). Така душа пізнає світ не аналітично, а з проясненням. І воно спрямоване не тільки на себе, але й на інтерпретацію «іншого», зокрема, саме в такому річищі трактуються російські інтерпретації Європи з її «примитивним вольтерианством і безплідним сциетизмом» [43, с. 1110].

Д. Галковський моделює свій міф про національну свідомість [228]. Містична «порожнеча» притягує до себе інші риси. Серед них і «забуття». Ця ознака трактується амбівалентно: позитивно (відсторонення від чужого, прощення образ) і негативно (невдячність), але при цьому прозирають і глибинніші шари – здатність до спогадів, зосередженість на внутрішньому світі й осяяння. В авторському міфі представлені амбівалентні начала: «балакучість» і «мовчання» національної свідомості. Балакучість, прагнення виговоритися, виправдатися й невміння оформити думку, – ці особливості названі в есе й неодноразово провокаційно інтерпретовані в романі з залученням парадоксальних прикладів із російської літератури («Идиота» Ф. Достоєвського, оповідань І. Бабеля, А. Платонова та ін.). В есе «балакучість»

знову ж провокаційно пояснюється якимось дефектом національного мислення й тлумачиться однозначніше, ніж у гіпертексті: «Мышление русского похоже на заезженную пластинку. Если дать ему выговориться, то вы с удивлением увидите, что через определенный промежуток времени он начнет повторяться. Его мысль описывает круг и вновь возвращается в исходную точку» [42, с. 1136]. «Мовчазність» пов'язана не з дефектом, а з проривом у вищі світи й відмовою від світу земного, вона володіє якимись суперсміслами і, судячи з коментарів, ірраціональна. Така особливість зокрема перевіряється парадоксально – зіткненням із іншим національним маркером, із вічним питанням «Що робити?». Зазначимо, що цей фрагмент із есе «Основного текста» «Бесконечного тупика» повністю включено в роман, що говорить про важливість його ідеї й послідовність у використанні знайденої стратегії – орієнтації на парадокс, контраст, провокацію читача. Ефект виникає несподіваний, але вірність авторського узагальнення знову ж перевіряється авторитетною думкою В. Розанова (його класичною відповіддю на питання, що робити: якщо літо – чистити ягоди і варити варення, якщо зима – пити з цим варенням чай): «"Что делать?" – Ничего не делать. Никаких "идей" не надо. Господи, как прав был Розанов, когда сказал, что единственный истинный путь России – это путь религиозный! Нужно не "делать", а "верить". На вопрос "Что делать?" в смысле "Во что верить?", по-русски ответить нельзя. Русская вера бессловесна и не задает вопросов. Потому вопрос этот груб и глуп для русского ума. Неприличен» [42, с. 1160]. Обома письменниками проблема одивнюється, оголюючи глибинні, невимовні смисли, ту філософію, яка не піддається раціональному викладенню.

Така позиція тісно переплетена з рефлексією мови як містичним явищем, що відображає національну свідомість. Роздуми над цією темою є яскравою рисою метапрози. Російська мова і в есеїстиці, і в романі Д. Галковського провокаційно трактується як не філософська, не здатна до чітких описів, однозначності. Інтерпретується ця якість двозначно: як своєрідна природна аномалія (котра до того ж уповільнила розвиток російської

філософії), але і як якась містична властивість, що істотно впливає на історію й особисті долі, що приховує якусь, можливо, перспективну таємницю. Мова «постоянно раздваивается, "двусмыслится", неуловимо перетекает из одной формы в другую, мнится"» [42, с. 1103]. Вона, за характеристикою оповідача, «темна», «аморфна», «парадоксальна», «недоказова», здатна будь-яку раціональну думку перетворити в ірраціональну. Ця специфіка мови, тим не менш, відкриває особливі можливості перед літературою, а надто в письменників, які усвідомлюють парадоксальний характер даного явища. Саме в такому руслі можемо інтерпретувати характеристику Д. Галковським прози В. Набокова: «Двусмысленность "Приглашения на казнь", его обманчивая мнимость, марево, – это именно мнимость и марево русской лексики, русской души, русского мира» [42, с. 1106]. Звідси, у російській мові Д. Галковський вбачає якусь карнавальну сутність, що розкриває перехідний характер мислення самого письменника. Ця карнавальність утілена в постійному цинічному перевертанні смислів, в акцентуванні руйнівних тенденцій, осміюванні, пародійності. Карнавальний характер позиції оповідача в тому, що він посягає на святе – мову, оспівану класиками, сакралізовану літературою. Пафосне вихваляння витісняється грою, перевертанням, що насправді демонструє нові можливості таємничого явища. Карнавальність відображена й в тому, що мова мститься за насилля над нею, провокує іронію історії, перетворюючи утопії в комічний балаган, а історичних діячів у самозванців. Саме в такому ракурсі може бути інтерпретована така провокаційна заява оповідача «Основного текста»: «Ни один язык мира не смог бы дойти до такого уровня самораспада. Другие языки могли бы изменить свое содержание, но не свою сущность. В них бы не произошло такого скольжения, такого "дрейфа понятий" как в русском языке XX века. В фашистской Германии слово гуманизм было дискредитировано и вычеркнуто из лексикона, у нас же оно год от года упоминалось все чаще и чаще, приобретая при этом все более злобещий оттенок и превратившись наконец в "гуманизм Сталинской Конституции". Как это по-русски! Гуманизм в виде раздачи печатных пряников на чуть

присыпанных могилах. Смех, шутки, истерические здравицы, клоуны на ходулях .. и красные пятна, проступающие сквозь песок». [42, с. 1107]. Відкрита в есеїстиці тема була розвинена в романі «Бесконечный тупик» з залученням великої кількості матеріалу, аналізу ідіостилю письменників й історичних діячів (В. Леніна, І. Бабеля, А. Платонова та інших) у парадоксальному зіставленні мовної манери та долі (що підтверджується «діями» самої мови: «мстить», «юродствує», глузливо «перевертає» утопії). У романі також посилена карнавалізація, що зокрема позначилося у створенні яскравих гротескних образів, двояких трактуваннях, розвінчаннях.

В есеїстиці Д. Галковського вироблений знаковий символічний код, покликаний описати різного роду феномени: моделі мислення, особливості світосприйняття та поведінки історичних постатей, картини світу, способи концептування. Поява цього коду свідчить про схильність письменника до широких узагальнень, створення авторських міфів [228].

Параметрами подібної художньої мови є наступні знаки або їх комплекси.

Один із провідних комплексів знаків, дотичних до проблем і предмета метапрози, це «театр» (до його характерологічної сфери входять такі варіації, як «лялька», «актори», «декорації», «маніпуляції»). Він об'єднаний загальним смислом штучності, умовності (літератури, філософії), що протиставляється реальності. Відповідно, постає питання про сутність художньої творчості та традиційний літературоцентризм російської культури (цілком тема розвинеться у романі «Бесконечный тупик»). Сукупність знаків об'єднана значенням нещирості, маніпулятивності відносно соціального життя, «інтелігентської міфології», історичної незрілості. У якості «ляльок» і «маніпуляторів» представлені зокрема автори статей збірки «Вехи». В. Розанов стає викривачем, що зазирнув «за театральну фанеру» створюваної інтелігенцією власної міфології.

Близькою за семантикою є знак «гра» та пов'язана з нею «інфантильність» (конкретним втіленням якого є «дитяча література»): «Вся

веховская идеология это есть ни что иное, как игра во взрослых, необходимая для приобретения реноме внутри детской революционной среды» [42, с. 1126]. Чимало творів, які претендують на філософський статус, інтерпретуються як «образчики политической и философской детской литературы» [42, с. 1126]. У такому жаспекті історія критичної думки й особливо твори В. Белінського сприймаються як «історія дитячої лялькової Росії» [42, с. 1127]. Мова йде про максимальні вульгаризацію і спрощення літератури й історії, яке згодом привело й до соціальної катастрофи революції.

«Страшному інфантилізму» цієї «дитячості», «ляльковості» літератури протиставляється суперідея, покликана піднести читача, причому таке трансцендування, на думку автора, найбільш споріднене з національною свідомістю та внутрішніми потребами адресата. Саме в цьому контексті оповідач розглядає деякі поради В. Розанова про те, як писати: «Но человеку не нужно социал-демократического варенья. Не этого он хочет, вопрошая в пустыне <...> литература все забавлялась читателем и обмазывала его вареньем, как куклу. А ему не варенья нужно, а царства, истории, страдальчества и величия» [42, с. 1153].

Одним із найбільш багатозначних символів є «коло». Воно застосовується для характеристики певних явищ і в процесі створення авторського міфу. «Коло» символізує особливості національного мислення (повернення, повтори, «вимовляння»), образ кола-платівки застосовується й для характеристики оповідачем власної манери). Але в авторському міфі виникають вищі й абстрактніші значення. Так, заокругленість розглядається як атрибут гармонії (заокруглений світ В. Розанова) та риса національного мислення (наприклад, «колообразність» мислення В. Набокова). Гармонійна заокругленість як вже певний сакральний символ постає у формі бань церков, які здаються дивними оку чужинців.

«Коло» еволюціонує до «спіралі», знаходячи вертикаль духовного виміру й можливість сходження душі або трансцендування думки. Прикладом є наступний коментар Д. Галковського до слів В. Набокова: «<...> Все свое

творчество и даже самую жизнь Набоков мыслил в виде гегелевской спирали: «Спираль – это одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я подумал, что бывшая столь популярной в России гегелевская триада выражает, в сущности, всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени. Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни" ("Другие берега").

Неожиданно для самого себя писатель сказал здесь не только о внешнем аллегорическом, но и о внутреннем символическом единстве своего мира» [42, с. 1149]. Спіраль співвідноситься з образом равлика. Його використання свідчить про те, що Д. Галковський звертається не тільки до західної, а й східної системи символів. У східному кодові равлик символізує мудрість. Образ застосовується в роздумах про специфіку й таємниці національної свідомості: «Русская православная тайна – невыразима, и эта невыразимость уютна, сладка. Божественна. Во почему все-таки русское мышление уютнее. Оно, конечно, ограничено. Это маленькая улитка, переползающая лезвие бритвы – грань, отделяющую бытие от небытия» [42, с. 1137].

Символ «равлика» набуває цікавих модифікацій, пов'язаних із авторським розумінням світосприйняття В. Розанова. Знак позбавляється від абстрактних смислів і наповнюється ліричними, зверненими на людину. При цьому зберігається філософський і літературний підтексти визначення «що є людина?» (парадокси Г. Державіна, Б. Паскаля та інших). У згаданому випадку це не мислячий очерет, а модифікований «равлик»: «Розанов любил сравнивать людей с червяками. И сам он был розовым червячком, вылезшим погреться на солнышко. Но червячок этот был с художеством, с "завитушкой". Червяк с "завитушкой" – это и есть улитка. Улитка умна, и спираль ее раковины – символ мудрости. Розанов часто прятался в раковину своего мозга, своего ума. Но спираль – это не только символ ума, но и символ иронии» [42, с. 1137].

«Коло», заокругленість (не випадково назва першого есе – «Закругленный мир»), «спіраль», іронія «равлика» тісно пов'язані з іншим базовим символом – «глухим кутом», який у другому есе і в романі отримав визначення «нескінченного», і це слово винесене в назву обох творів. Як не парадоксально, «глухий кут» знаходить амбівалентні смисли: це й обрив шляху, хибний вектор (наприклад, спроби зрозуміти самого себе), і одночасно – нові можливості, прояв гармонійної «заокругленості» світу. Прикладом парадоксального поєднання смислів може служити фінальна «сентенція» другого есе: «Русская история бесцельна – это тупик. Русская история бесцельна – это бесконечность» [42, с. 1178].

Символічний код доповнюється системою концептів [212]. В описі національної свідомості використовуються традиційні для всіх культур концепти Бог, Добро, Краса, Істина, а також специфічні – юродствування, мандрівка. Д. Галковський прагне довести, що своєрідність національної «мисленнєвої моделі» викликана дещо іншим, ніж у західній культурі, системним співвідношенням концептів. У розумінні автора, в російській культурі домінує концепт «Бог». Однак в епоху культурної кризи, позначеної Ф. Ніцше як «Умерли Боги, да здравствуют Поэты», уже інші цінності почали культивувати свою самодостатність, а в безбожному суспільстві – і демонічний сенс. Тема визначення Абсолюту і співвідношення цінностей, зміни їх смислової й етичної наповненості згодом розгорнулася у гіпертексті «Бесконечный тупик». В есе вона притягує до себе міфологічні смисли й образи: міф про Паріса, казковий сюжет вибору на перехресті доріг, міф про фатальну помилку, яка зруйнувала космос, про заздрості і помсти богів: «Как сказал Ницше, "Бог умер" и человек оказался во власти античных демонов: Добра, Красоты, Истины. При этом он находился в положении Париса, отдавшего яблоко одной богине, но одновременно не отдавшего его двум другим и, следовательно, навлекшего на себя гнев, сатанинскую злобу, ненависть. Как безумный мечется современный человек между демонами свободный в своем выборе, но не свободный от свободы выбора как таковой.

Когда христианское сознание рухнуло и распалось единое божество Красоты, Правды, Добра, то русские отдали яблоко Красоте, самой красивой, но самой слабой и лживой богине. Истоки этого выбора глубоки. Все-таки русский Христос был Красотой – Добротой – Правдой, западный же Истиной – Добром – Красотой. Красиво – значит правильно и правильно – значит красиво. Разница!» [42, с. 1165]. За логікою асоціацій і згідно з загальною установкою на провокацію й юродствування з названих трансформацій робляться висновки про закономірності національного характеру (провокаційно декларованого) В. Розановим як «нісенітниця з мистецтвом»), російської історії, яка від тяжіння до «мистецтва» «повалилася».

Д. Галковський витворює власний міф [228]. Поле для нього розчищається розкриттям «міфології російської інтелігенції» з її «акторами» і «непробивними декораціями». Ця потужна в період Срібного віку міфологія, окреслена в «Вехах», до кінця ХХ ст., на думку оповідача, «зліняла».

Міфологія російської інтелігенції, за концепцією Д. Галковського, має дещо від марксизму, який теж представлений як міф. Вони руйнуються в есе висміюванням і підкресленням їх антиестетизму, принципової некрасивості. Але головна стратегія деміфологізації – це одивнення і витіснення старої «історії» новим міфом або ж казкою, тобто в площині того ж способу концептування. За приклад послуговуємося наступними міркуваннями, в яких обігруються традиційні міфологічні та казкові образи з метою висміяти і витіснити вторинні ідеологічні конструкції: «Чернышевские и Писаревы выросли в "Вехи". "Вехи" тоже выросли. Бердяев, будучи одной из семи вешек, разросся в настоящий баобаб. Но получилось чужое <...> Для Бердяева Маркс интересен и актуален. Марксизм – это некрасивый миф. Мало того, что он глупый, он некрасивый, неэстетичный. Это как бы сказка о сестрице Аленушке и братце Иванушке, где Иванушку унесли гуси-лебеди, а Аленушка сказала: "Так тебе дурачок и надо". Вот и вся сказка. Очень короткая, глупая, злая» [42, с. 1128].

На місці зруйнованих вторинних міфів зводиться авторський. Власне вся історіософська концепція базується на традиційних структурах. Домінує міф,

близький світорозумінню В. Розанова. Це стародавнє єгипетське уявлення про зміну циклів, неминучу світову пожежу, згорання Фенікса і подальше його відродження. Оповідач вважає, що сучасність саме і є таким кінцем циклу, «сутінками», а прикметою цього бачить зокрема буйне цвітіння літератури і філософії в період Срібного віку, що породило вичерпаність [228]. Однак акцент робиться на великодньому архетипі, на можливості трансцендуватися над площиною випробувань, наблизитися по спіралі «заокругленого світу» і «нескінченного глухого кута» до таємниці потаємного сенсу.

3.2. Авторська концепція самосвідомості в гіпертексті «Бесконечный тупик»

Необхідність вивчення гіпертексту Д. Галковського в ракурсі авторефлексії літератури зумовлена тим, що в цьому творі тема самосвідомості є провідною, що охоплює найширший матеріал культурного самовизначення покоління й особистості. Як вже зазначалося дослідниками, роман Д. Галковського – це «рефлексія російської культури (особливо літератури) і нібито спричинених нею трагедій національної історії, а також автоінтерпретація оповідачем самого себе як типового продукту саме цієї культури і певного відрізка цієї трагічної історії» [122, с. 65].

Наш інтерес до цього твору викликаний перш за все тим, що роман поєднує традиції літературної та філософської авторефлексії (від Ф. Достоєвського до В. Розанова і Вл. Соловйова) з пошуками митців слова ХХ ст. (найяскравіше від усіх представлений В. Набоков, але «розшифровуються» в названому контексті А. Платонов, І. Бабель, О. Мандельштам та інші), з експериментами метапрози другої половини ХХ ст., а також особливостями постмодерністського художнього мислення.

Власне перед автором постає надзавдання – змодельовати міст між культурною самосвідомістю різних періодів – особливо Срібним віком і сучасністю. Увага концентрується на початкових спробах В. Розанова оформити національний міф (знайти його параметри, координати і зміцнити

«стіни») і власний спадок. Це декларовано з перших сторінок роману: «У каждой нации должна быть рациональная сказка, охватывающая плотным кольцом все стороны быта и изгибающая их по направлению к центральному мифу <...> Розанов дал Домострой XX века. Правда, ему было не интересно его развивать – чувствовал ненужность. Тогда. А вот я подниму. Мне нужно было высветить реальность новой сказкой, новой актуализацией русского мифа. И я искал для этого наиболее здоровую основу. И нашел ее в Розанове. В нем гармонизируется и наполняется смыслом наше бытие» [42, с.2].

В аспекті самосвідомості роман Д. Галковського системно не вивчений. Більшість існуючих відгуків належать критикам і висвічує провокаційні моменти твору. Однак на незвичність і новаторські інтенції роману зверталася увага літературознавців. «Бесконечный тупик» розглядався як видатне явище прози «нової хвилі» в навчальних посібниках і монографіях Р. Нефагіної і Л. Шевченка, в яких увага дослідників зосереджується навколо специфіки способу автобіографічного героя Одинокова, його новаторського характеру, що руйнує схеми соцреалізму і тяжіє до синтезу традицій XIX ст. («зайва людина», «маленька людина»), експерименту, зокрема до використання моделі творця, втіленої в образі В. Розанова.

Також «Бесконечный тупик» аналізувався в жанровому та стильовому аспектах, а саме інтерпретувався як блискучий зразок російського «нелінійного» роману. Зіставлення з текстами подібної форми, створеними в межах європейських постмодерністських літератур (романи М. Павича, «Шляхи до раю» П. Корнеля), демонстрували специфіку даного стилю в російському мистецтві слова [121]. Вченими доводилася і перспективність цієї форми в літературі першого десятиліття XX ст., і спостерігалася спадковість відкриттів Д. Галковського в романах І. Сивуна «Бренд» та В. Тучкова «Російський І-Цин» [18].

Жанровий аспект твору досліджувався через призму розвитку європейської та російської традицій есеїстики [164]. Відзначено синтез художнього й аналітичного мислення, мистецтво побудови парадоксів,

розвиток «сюжету думки», філософська заглибленість творів. Новаторство «Безконечного тупика» пов'язується дослідницею з вибором есеїстичної форми, оскільки саме цей синтетичний жанр в умовах сучасних культурних змін стає втіленням пошуку й експерименту.

Найпослідовніше «Бесконечный тупик» опрацьовано у стильовому аспекті. Твір характеризується як показовий постмодерністський текст, який демонструє зрілість даної манери в російській літературі. В. Скоропанова, створюючи першу типологію російського постмодернізму, відзначає в «Бесконечном тупике» риси його «філософської» і «ліричної» гілок [175]. Дослідники вбачають також в романі «Бесконечный тупик» втілення специфічних рис «російської версії» постмодернізму, значно відмінної від європейських та американського зразків, і такої, що відхиляється від теоретичних установок. Зокрема доводиться, що своєрідність полягає в реабілітації особистісного начала. Демонстрація роздробленості, роздвоєності, вторинності залежно від літературних моделей стає не нормою, а провокацією, способом доказу від супротивного – цілісності особистості. Тобто заперечується постмодерністська «смерть суб'єкта», він відновлюється у своїх правах. Саме такий відступ від теоретичних правил характерний, на думку Г. Мережинської, для пізніх постмодерністських текстів: «Проблема особистості в романі Д. Галковського є центральною і розглядається в різних ракурсах: пошуків власної ідентичності, екзистенції, стійких духовних і моральних опор, які могли б забезпечити внутрішню цілісність; дослідження ролі і долі інтелігенції в соціумі, і впливу міфів, що складаються в цьому середовищі, на процес самоідентифікації. Багато з цих ракурсів виходять за межі постмодерністських установок» [119, с. 209-210]. Це твердження доводиться в процесі аналізу образів оповідача і автобіографічного героя, що одивнює досвід самовизначення. За центральну обирається стратегія «дешифрування» внутрішнього світу, провокаційно показаного як заплутаний і суперечливий текст. Демонструється зв'язок мотивів «дешифрування» й «оформлення» нібито безформної свідомості героя, що відображає

«неоформлену» (за провокаційною заявою Д. Галковського) національну свідомість. При цьому дослідник виокремлює систему знаків, що кодують сам процес пошуку ідентичності. Серед них символи «мушля», «панцир», «ваза», «клітина організму», що створюють семантичне поле «оформлення», набуття і руйнування опор. До цієї системи входять також зразки самоідентифікації, запропоновані філософами і письменниками, цей досвід герой накладає на свій внутрішній світ (особливо марковані знаки «Розанов» і «Ніцше»), мотиви семантичної цілісності і розриву; образи вбудовані в опозицію «своє» / «чуже». Яскраво проявляються також, на думку дослідниці, образи самоідентифікації, характерні для перехідного мислення та постмодерністської картини світу (опозиція «геній» / «блазень», «юродивий», «нікчемний дурень», «маленька людина» та інші). Параметри знакового коду «Бесконечного тупика» були розширені в монографії Г. Мережинської та Т. Комінарець. Учені спираються на досвід структурно-семантичного вивчення постмодерністських текстів, зокрема на характеристику Ю. Лотманом твору У. Еко «Ім'я рози» як «семантичного роману», розшифровка якого можлива лише за допомогою виділення та трактування домінантних знаків. Автори монографії вибудовують ланцюг російських постмодерністських «семантичних романів». Його відкриває «Бесконечный тупик», а продовжують «Чапаев и Пустота» В. Пелевіна, «Кысь» Т. Толстої, «Андеграунд, или герой нашего времени» В. Маканіна. Усі названі твори можуть бути віднесені до метапрози і підтверджують її першорядну роль в усвідомленні літературою своїх нових можливостей. Ці тексти, на думку науковців, є навмисно ускладненими, «зашифрованими» (якщо використовувати самовизначення Д. Галковського) і можуть отримати адекватне прочитання лише завдяки виявленню знакового шифру, образів-ключів.

Власне в «Бесконечном тупике» проступає три семантичних поля [228]. Перше утворюють знаки постмодерністського коду («бібліотека», «лабіринт», «хаос», «мандрівка без мети»). Друге – концепти культури загалом і національної культури зокрема (наприклад, «рідна земля», «слово»,

«юродствування», «духовна мандрівка», «інтелігенція», опозиція «свої» / «чужі»; знаки класики – «Толстой», «Гоголь», «Пушкін», «Чехов», «Набоков»). Третє – міфологічні образи.

Вважаємо, що всі три поля пов'язані авторефлексією літератури, особливо знаки класики. Безумовно, виявлення та характеристика інших знаків і аналіз їх взаємовідносин може сприяти розумінню одного з найскладніших і найглибших філософських романів кінця ХХ ст. В аналізованих роботах акцент зроблений на модифікаціях постмодернізму, своєрідності «російської версії», рисах пізнього етапу його динаміки, у зв'язку з чим система знаків «Бесконечного тупика» вивчається переважно як показник цілісної картини світу, інтенцій до єдності і пошуків центру (що контрастує з головним принципом стилю – децентрацією).

В аспекті виявлення стратегій авторефлексії, авторської концепції особистісної і національної свідомості «Бесконечный тупик» послідовно не розглядався. У цьому розділі роботи ми ставимо перед собою вирішення саме такого завдання.

Письменник зосереджений на художньому дослідженні процесу самосвідомості і трактує його як максимально болючий і драматичний. Поява таких акцентів може аргументуватися переживанням кризового, перехідного стану суспільства і культури. Розмірковуючи про стан сучасної людини, оповідач порівнює її з раком-самітником, який втратив старий панцир і судомно шукає новий. Під панциром, звичайно, розуміється система міцних орієнтирів, що зникла в ситуації соціальних і світоглядних катаклізмів кінця 1980-х – початку 1990-х рр.

Особистісні та загальнокультурні аспекти художнього вивчення свідомості виявляються тісно зрощеними. Підкреслимо, у процесі авторефлексії яскраво увиразнилися специфіка поколінської свідомості. На цю, поки не вивчену особливість звернемо особливу увагу.

Д. Галковський, що народився в 1960-му р. і сформувався як особистість, філософ і письменник в атмосфері «застою», створює

феноменальний художній образ цього періоду. Він постає фатальним, інфернальним проміжком, що витворив специфічне світосприйняття, гідне художнього і наукового висвітлення. В есе «Бесконечный тупик (Основной текст)» цей період характеризується як «сутінки». Але він розширює свої рамки і охоплює все ХХ ст. Підтекст містить асоціації зі змістом і пафосом знаменитої книги О. Шпенглера «Der Untergang des Abendlandes» («Присмерк Європи»), звучать мотиви божевілля, дороги в пекло. Але при цьому трактування письменника з карнавальною свідомістю амбівалентні. Вони поєднують апокаліптичну модель і великодній архетип, а також світосприйняття людини ХХ ст., яка вже пережила «кінець світу». Чітко виявлений, як на нас, й естетичний підхід до страшного, такий собі «декадентський» акцент (згадаймо роздуми про екзистенціальне декадентство в есеїстиці Д. Галковського). Письменник ніби приміряє маску естета-декадента, переживає «хвилини фатальні» і знаходить красу в катастрофі: «Я живу в эпоху сумерек. В конце прошлого века очень боялись этого слова. Казалось, что это что-то страшное, багрово-красное, как бы преддверие ада: сумерки сознания, сумеречное сознание. Но сумерки – это совсем не страшное, а красивое слово. Набоков сказал: "Сумерки – это такой томный сиреневый звук"» [42, с. 1170]. У романі, здавалося б, маргінальні роки «застою», що програють за зовнішньою динамікою переломній «відлизі», характеризуються як «изюминка нашей эпохи» [42, с. 89]. Вони осмислюються як час не зовнішньої, а внутрішньої дії, визрівання самосвідомості, найбільш сприятливим періодом для самозаглиблення і постановки проблеми особистісної та національної ідентичності. Оглядаючи всю радянську епоху з її тоталітарним придушенням людини, Д. Галковський віднаходить невивченість, певну затемненість саме 1960-1980-х рр. або ж оцінки тільки зовнішніх явищ без прояснення внутрішньої, прихованої суті духовного життя цього періоду: «Писалось и пишется об экстравертированных ужасах. А есть еще ужасы интровертированные, в реальности не видные. И это страшней.

Как раз 60–80-е это преимущественно эпоха интровертного инферно. Предыдущие поколения до него просто не дорастали, не доживали. Голод, войны, эпидемии – тут не до психологии. Личная жизнь, "я" человека не дорастали до нужного уровня, не окунали свой мозг в холодное верхнее злорадство. Это сейчас только разгорелось» [42, с.89]. Тим не менш, на думку оповідача роману, можливість осмислити наодинці з собою «основні питання буття» реалізувалася у 1960–на початку 1980-х в потворній формі і під тиском неправильних механізмів соціалізації. Тут Д. Галковський, занурюючись в автобіографічний матеріал і створюючи свою автопародію – нещасного, нікому не потрібного «генія» Одинокова – акцентує увагу на викривленнях радянських педагогічних концепцій, насильницькому колективізму, на цькуванні незрозумілих, що вибиваються із загальної лінії однаків, манії «перековування» і «перевиховання». Якщо на Заході дивних дітей посилають до психотерапевта, то в «застійній» Росії «таких» добивають ногами: «Что же, абстрагируешься от коллектива? <...> Бейте его, ребята!!!" <...> Математикой занимается? – Не гармонично! Пускай рисует. А этот, что рисует? – В математику его. <...> Главное, чтоб гармонично. Чтобы человека можно было, как гармошку, растягивать и сокращать» [42 : 891].

Письменник створює свій міф про 1960-1980-ті рр. і свого сучасника, його самосвідомість [228]. У контексті такої метарозповіді цей період трактується як вершина соціалізму (досягнення його мирної утопії), пекло, що увібрало риси конкретних десятиліть і одночасно період затишшя, що дозволяє особистості розібратися у фундаментальних питаннях, тобто милостивий час.

Інфернальні сили спрямовані на знищення будь-якої самостійної особистості і на перевертання картини світу, на відображення вершин культури в темному дзеркалі (так, наприклад, на місці геніїв, знаків культури, виникають їх замітники з протилежним потенціалом: замість Леонардо да Вінчі і Гете – соціалістичний варіант мислителів і творців).

Переживання такого періоду в підтексті співвідноситься з проходженням через пекло, з надскладною ініціацією, реалізацією казкового

нездійсненого завдання, боєм з інфернальним противником. Усі ці міфологічні орієнтири входять в авторське уявлення про себе і узагальненого сучасника.

Вимальовується чітка авторська установка на міфологізацію радянського періоду (і особливо його утопічної вершини – «застою»), на пошуки в реаліях ідеологічного життя якихось архетипних основ. У цьому процесі проступають осі «сакральне / інфернальне», а також «гармонійне, цілісне / викривлене, розколоте». Виникає наступна модель: фатальні події революції руйнують старий космос, а новий вибудовується як спотворений, такий, що перевернув колишні основи, редукований і травестійний. Приклад такого перевертання реалізовано, зокрема, в роздумах про «радянську релігію». Відтак, критерієм оцінки викривлення, перевертання світу обирається Абсолют, філософський аспект світу: «Новый строй возник как расстройство, как хаотичное разрастание отдельных фрагментов разрушенного мировоззрения. Так аскетический идеал был воспринят как идеал духовного обеднения, а русской душе, веками настраиваемой на монастырь, примитивная пуританская демагогия нашла свой архетипический резонанс. Такая же обморочность, переплетенность пророческих развалин характерна и для других аспектов советской религийки. Если мощные стволы великих религий вырастали естественно, создаваясь тысячелетиями, и очень органично включались в душу человека, необычайно усиливали и облагораживали ее, то советская религия – это бутафорское дерево, собранное из засохших веточек спиленного христианства» [42, с. 920]. У підтексті цього коментаря проглядають міфологічні, казкові та літературні образи: варіант світового древа, розчленований герой і герой, що зрісся, химера. Вони з'єднуються постійним у романі мотивом театральності («тут древо «бутафорське»), концентрацією смислів штучності, симулятивності. Театральність, як і рукотворність, увіходить у дискурс інфернального і поєднується з моделлю фатальної помилки, з апокаліптичними акцентами.

Поколіннєвий аспект проблеми самосвідомості органічно поєднує особистісне і загальнокультурне начала [228]. На думку оповідача, весь

післяжовтневий період в цілому й, «інтровертне інферно» 1960 – 1980-х зокрема, призводить до фатального гальмування національної самосвідомості, перед яким постає загроза згаснути в «сутінковому сні». Але досвід самого оповідача і його одивненого alter ego Одинокова покликаний показати протилежне: сильним особистостям вдається зрозуміти себе і час у широкому філософському контексті глибше, ніж «батьків» і «дідів», і тим наблизитися до культурної вершини Срібного віку, її перерваної традиції.

Проходження через таке випробування хаосом і деформаціями пояснюється героєм (людиною покоління 1970-1980-х) як ініціація і вибір кількох шляхів на екзистенційному перехресті. Результати такої ініціації інтерпретуються в діапазоні контрастних, антиномічних можливостей.

Перша – це загибель ("*<...> все было рассчитано на мое унижение и уничтожение. Вот где сатанинский, античеловеческий характер нашего мира <...>*") [42, с. 891]. Варіантом загибелі можемо вважати деформацію особистості. І оповідач не без гри і кокетства вигукує: «А так хто я? – Ублюдок» [42, с.891], розуміючи, що весь твір, його філософська глибина і естетична організація спростують це самоприниження, змусять сприймати його як юродство, доказ від супротивного.

Друга можливість – визрівання здібностей всупереч усім інфернальним силам «застою». Власне, це і покликане довести твір. Але ця ж позиція втілюється в напівіронічному самовизначенні оповідача: я – «геній». Воно відтінено постмодерністським юродством і блазнюванням, інтелектуальною грою з читачем, якого постійно провокують на обурення, інтелектуальне змагання. При цьому «геній», акторствуючи, «сідає в калюжу», але уявний адресат все одно, навіть при такій форі в грі не може розбити супротивника в дискусії.

Зрештою в коментарях, композиційно наближених до фіналу, оформлюється третя, позитивна, можливість ініціації «застоем». Вона полягає в тому, щоб стати переможцем. Ця самоідентифікація будується на узагальненні особистого досвіду і співвідносно з міркуваннями філософа К. Леонтьєва про

випробування, на які прирікає людей прийдешній соціалізм. Застосовується також інтертекст знаменитих рядків Ф. Тютчева («Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир»): «Если Леонтьев не знал, что же может утешить грядущего нового человека; "аскета", у которого будет отнята религия с идеей вечного блаженства, то повествователь с учетом приобретенного исторического и культурного опыта констатирует: "Зато мы узнали. Мы, победители. (А ведь действительно победители. Тот, кто остался жить после "пира богов", – победитель)» [42, с.914].

Автор звертається також до великоднього архетипу, подає надію на можливе відродження. Однак відродження, витлумачене з релігійної сторони (за контрастом з інфернальними мотивами) не декларується, а проблематизується. До того ж знову оголошуються деформації особистості, викликані «застійним» часом, його потворними програмами: «Речь идет, таким образом, о религиозном возрождении. Для меня, как личности, этот путь невозможен. В конечном итоге я смогу прийти в церковь, но куда же мне девать мое детство, лишенное светлых образов религиозного опыта, этой основы православия? Или кто мне вернет мою юность с ее сложной и запущенной душевной жизнью, но жизнью совершенно вне категорий любви? Вообще, как мне вместить разросшееся мышление под церковный купол, если душа моя искажена, деформирована, просто во многом инфантильна, недоразвита?» [42, с. 920]. Однак визнання цих деформацій не скасовує відродження, а переносить його в інший сектор культури: від релігійного – до творчого (художнього і філософського). Не випадково останнім самовизначенням є «письменник». І воно додатково проблематизується: на що б не спрямовувалася думка, все перетворюється на «сюжет», «стилізовану долю».

При цьому основним сюжетом є пошук ідентичності, осмислений процес культурної самосвідомості. Пружиною дії внутрішньої стає різниця інтерпретацій найширшого кола феноменів: від літературних відкриттів, образів до історичних подій, філософських концепцій, політичних процесів.

Оповідач відштовхується від висловлювань філософів, літературних образів, насамкінець власних роздумів і створює до них коментарі, в яких розвиває або робить парадоксальними, доводить до абсурду, деміфологізує ідеї та уявлення, що містяться в першоджерелах. Власні докази також не є бездоганними і можуть піддаватися зустрічній рефлексії. Деформації світосприйняття Одинокова мисляться як типові, породжені часом «інтровертного інферно» і властиві всьому сформованому в його контексті поколінню. У підтексті формується думка, що саме цій генерації належить місія оформити самосвідомість в особистісних і національних його координатах і, отже, перемогти і сприяти культурному відродженню.

Установка на авторефлексію, визначення координат, типових рис особистої і національної свідомості була заявлена ще в есеїстиці. Роман «Бесконечный тупик» успадковує цю особливість (не випадково великі фрагменти ранніх есе перенесені в гіпертекст). Але спосіб вирішення поставленого завдання істотно відрізняється. У пізній рефлексії (в передмові до публікації есе) Д. Галковський з іронією висловлюється про стиль творів, вважаючи його невдалим: «Тон этой части – тон 50-летнего профессора, вещающего с кафедры. Но мне тогда было не 50, а 24. Я был не профессором университета, а молодым неудачником <...> Вообще само по себе положение 24-летнего профессора смешно, ведь после "престарелого тенора", "молодой философ" – самый смешной тип самца» [42, с. 1101]. По суті письменником поставлено питання про адекватність тону і форми твору складному філософському змісту. У романі це питання піддається додатковій рефлексії. І при суттєвому розширенню матеріалу, і виборі форми гіпертексту (що робить роман в перспективі практично нескінченним) усе ж увага приділяється не стільки фактам, можливій концепції, скільки манері інтерпретації і самому драматизмові процесу авторефлексії. У цьому полягає істотна відмінність роману від есе. «Закругленный мир» і «Бесконечный тупик (Основной текст)» є, за Д. Галковським «монотекстом, орієнтованим на просте читання» [42, с. 1101]. Роман же задуманий як поліфонічний твір, що відображає до того ж

кружляння думки, прозріння і помилки авторефлексії. Звідси часте звернення до концепцій М. Бахтіна і навіть парадоксальне звинувачення вченого в тому, що сам він у дослідженнях романів Ф. Достоєвського не діалогічний, а монологічний. Складні феномени, за заявами оповідача «Нескінченного глухого кута», не описуються монологічно й аналітично, тим більше, якщо йдеться про парадоксальне національне мислення. Продемонструємо, як ця думка підтверджується за допомогою літературного обігрування стилю М. Бахтіна: «Бахтин сказал: "Достоевский мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами". Бахтин мыслил мыслями. И мыслил очень монотонно, очень монологично. Что не ошибка, а, повторяю, обидно. В этом есть что-то идиотское, похожее на "Скверный анекдот" Достоевского, где сошедший с ума поручик выговаривал только одно слово: "похвально". Ему начальник "Ма-алчать! Встать!!!" А тот благодушно развалился перед ним и повторяет: "Похвально, похвально". – "В каземате сгною!!!" – "Похвально". Плюнул, хлопнул дверью камеры, а изнутри спокойно: "Похвально" (Это я уже развиваю)» [43, с. 1031]. Ігрова характеристика стилю М. Бахтіна стає самохарактеристикою, презентацією знайденої манери. Її парадоксальність у тому, що чіткість мети не пов'язана з лінійністю шляху, ефективними виявляються не прямі докази концепції, а поліфонія голосів точок зору, одивнення, гротескне поєднання протилежностей, зображення кружляння думки: «Как раз наиболее рациональный текст должен быть иррационален, прерывен» [43, с. 1028]. Метою «нелінійного» роману стає не формулювання концепції або ж хоча б встановлення параметрів свідомості, а дослідження самого процесу пошуку на шляху до прозріння особливостей цього феномена, поки (за автором) розпливчатого, невизначеного, який ще не набув необхідного оформлення та розшифровки. Мабуть, у розумінні Д. Галковського, свідомість культури може бути зрозумілою тільки завдяки занурення в неї, а не науковому спостереженню ззовні. Власне так Одиноків вживається в художній світ В. Розанова, а протилежну стильову установку втілюють такі авторитети, як М. Бахтін, Вл. Соловйов та інші. Серед усвідомлених стильових стратегій

домінують наступні: встановлення інтелектуальних і художніх протиположностей, затвердження іронічного модусу при вирішенні серйозних проблем, постійний баланс настроїв, переміщення думки на різні рівні, одивнення, доведення ідеї опонента до абсурду, театралізація, розігрування і домальовування ситуації.

Простежимо особливості процесу авторефлексії, його зв'язок з філософськими проблемами, та визначимо особливості створення метадискурсу в романі «Бесконечный тупик».

Власне процес авторефлексії уявляється Д. Галковським, по-перше, як реалізація філософського типу мислення і, по-друге – як особливість національної свідомості, її прагнення «виговоритися» і визначити свої кордони, стійкі опори. Саме такий підхід намічений в есе, що передували роману, і розвинений у романі «Бесконечный тупик». Ці тези не декларуються, а безпосередньо доводяться часто від супротивного, що відповідає постмодерністській манері юродствування. Наведемо автокоментар до роздумів в «Основном тексте»: «Ради свободы духа Набоков задушил в себе русское мышление». У романі ця думка пояснюється так: «Следовательно, Набоков отказался от самопознания. Человек в высшей степени способный к самопознанию, он никогда не поставил в центр повествования самого себя. Его мемуары чисто внешние, описательные. Он отшатнулся от себя. Россия потеряла гениального философа, но приобрела счастливого человека. Ведь судьба Набокова максимально счастлива для русских его поколения» [42, с. 671]. Думка висловлена в провокаційній манері, але вона входить в систему доказів правильності авторського підходу і контрастує з визнанням В. Розанова (як автора спрямованих саме на самопізнання «Уединенного» та «Опавших листьев») першим справжнім російським філософом, а також першовідкривачем даної теми. Д. Галковський послідовно визначає себе як учня В. Розанова, озброєного метою визначити опори особистісної та національної свідомості. Серед багатьох аспектів розгляду проблеми (історіософія, історія російської філософії в контексті світової, конспірологія, імагологія) домінує все ж літературний аналіз художнього мислення [228].

У романі авторефлексії піддається широке коло уявлень про творчість. Зокрема, ставиться проблема відносин автора і героя, можливостей зрозуміти та інтерпретувати своє і чуже «я». Художньому дослідженню підлягає феномен автометаопису: перетворення автора на героя власного роману. У цьому творчому процесі загострюються проблеми інтерпретації, реальності, вимислу.

Будь-який погляд на себе ззовні породжує літературність ситуації, доведення сюжету, домальовування образу, провокує гру з ними: «Не автор, а литературный персонаж, – такова самохарактеристика повествователя, – Уже в этом страшное глумление. Не я пишу книгу, а меня описывают. И я ничего не могу поделать. Я выдумываю реальность. <...> Но реально-то реальность выдумывает меня <...> Реальность не дешифруется <...> Это высший тип глумления <...> Я тварь, но не творец. Я максимально приблизился к акту творения и потерял свою человеческую сущность. Потерял смысл жизни"» [42, с. 637].

Творчість виписується як містичний акт, найближчий до таємниці створення світу й долі людини. Звідси постійне заміщення позицій на шкалі автор – герой, адже гордовитий письменник (у нижченаведеному уривку це В. Набоков), який розпоряджається життям героя, сам є витвором. Більш того, герой роману може набувати містичної самостійності та несподівано для автора пародіювати свого творця, натякати на існування незрозумілих взаємозалежностей цих фігур [228]. Власне тому, вважає Д. Галковський, проблема творчості є філософською і може розглядатися, але не вирішуватися лише у відповідному дискурсі. Цитований коментар є відгуком на слова В. Набокова про задоволення моделювати долю Лужина, вигадувати її фатальні повороти, «тонко-хитромудро» з нею грати: «Но насколько его герой является его героем? Не есть ли все его поведение – борьба с автором и сюжетом? В сущности Лузин догадывается о сюжетности и предумышленности своей жизни. Но, конечно, догадка не может быть ничем иным; его хаотическая "борьба" лишь прихотливый изгиб сюжетной линии. Автор могуществен. Но, с

другой стороны, автор же и конечен. Он сам Лужин по отношению к некоему подлинному Автору своей жизни. Произведение-то теологическое, философское. Это есть свобода воли и как она сочетается с божественным предопределением. И не умозительно-терминологически, а реально. <...> Как это могло бы быть при реальности существования Высшего мира. И в какой степени человек может догадываться о возможности такового. Не в той ли, в какой Лужин догадывался о существовании Набокова?» [42, с. 663]. Протягом усього роману Одиноків неодноразово порівнює себе з Лужиним, шукає відмінності, уже заздалегідь визнаючи подібність. Автор моделює образ Одиноків за літературними зразками, сам визнає «літературність» свого мислення, шукає вищий сенс і логіку власної долі, звертаючись до Вищого світу (проблем релігії, таємниці слова, природи людини, таємниці особистісного та національної самосвідомості).

Література, літературність провокаційно витісняють «сенс життя», відбувається чимало перетворень і підмін: автор перетворюється в Одиноків, а той, у свою чергу, приміряє маски різних літературних героїв. Крізь призму саме літератури прочитується власне життя, що ставить питання про можливість знаходження ідентичності взагалі, загострює постмодерністську «смерть суб'єкта», принципову вторинність особистості, її залежність від культурних текстів, невимовність. До прикладу – такі провокаційні роздуми оповідача: «Случилось самое нелепое. Я превратился в романтического героя, в обычного, заурядного гения. Моя биография архаична, да и просто является штампом: "гениальный одиночка, изгой, стоящий в костюме арлекина посреди зачумленного города и хохочущий смехом сатанинским". Но каково мне, когда эта пошлятина (а для русского сознания это всегда будет пошлятиной) вдруг оказалась моей судьбой. Если так все по нелепым книгам вышло» [42, с. 1123]. Образ себе, в основу якого покладено літературні моделі, приречений не тільки на вторинність, але і на пародійність, на те, щоб стати стилізацією або травестією авторитетного зразка, і в цьому також вбачається «знуцання» над особистістю з боку процесу самопізнання та мови. Знуцання виявляється

відповіддю, оскільки Одиноків деміфологізує і приземлює авторитетні зразки, які претендують на владу над світом. Відповідно десакралізуються образи Вл. Соловйова, М. Бердяєва, А. Чехова, встановлюються фамільярні відносини з улюбленим В. Розановим, який повторно сакралізується, опиняється в центрі картини світу Одинокова: «Где-то посередине, где-то между низменной и вечной сущностью (будь то дьявольской или божественной)» [42, с. 1133-1134].

Нещасне «я» обертається в колі літературних образів і знакових фігур, власного автобіографічного досвіду, жахаючись неможливості вирватися з цієї системи координат. І в цьому пробивається одне з прочитань символічної назви роману – небезпека не вийти за стіни власних інтерпретацій, загрузнути в процесі опису, дописування, вигадування власного «сюжету життя», олітературення орієнтирів.

Практично ставиться філософське питання про можливість трансцендування особистості і про стратегії цього процесу [228]. До речі, ця здійсненність якісного прориву розглядається як відносно самосвідомості героя, так і форми гіпертексту, якому загрожує повторюваність, втрата сенсу, втрата інтересу до нього читача: «Катастрофа «Бесконечного тупика». Одиноків превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность. А Соловьев, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего «я». Вещи оживают и превращаются в персонажи, персонажи оборачиваются людьми, люди же оказываются на поверку лишь автономными элементами моего «я»: «Бесконечный тупик» превращается в тысячестраничную схему, лишенную конкретного содержания. Не так ли?» [42, с. 1116].

Проблема вирішується парадоксально, в стилі мислення Д. Галковського. Сам процес пошуку виявляється стратегією трансцендування. Це відбувається тому, що фундаментальні філософські питання (в тому числі і самовизначення) не мають остаточних відповідей, але сам шлях до вирішення незмінно підносить людину. Саме ця можливість вирватися в акті самопізнання, піднятися над каруселлю зразків, чужих цитат відрізняє

Одинокова від героїв, із якими він себе провокаційно ідентифікує: «Я Лужин, но со странной особенностью – я играю не в шахматы, а в жизнь. Свои собственную жизнь. Моя специализация – я сам. Я Лужин, вполне понимающий и осознающий себя Лужиным <...> Но у набоковского героя разрыв с собой, возможная трансформация своего дара и, следовательно, хоть какая-то компенсация, обнаруживаемость из реальности. Мой же дар никак не проявляется в мире, он абсолютен и невинен. Лужину этого не надо. Он не замечает себя, и ему важен выигрыш как таковой. Но мой выигрыш – это сны и, чтобы сны выиграли, нужно их шарлатанское признание» [42, с. 676].

«Олітературенню» підлягає не тільки автобіографічний герой, але й історичні особистості. Причому найчастіше створюється гротескний образ, моделюється ефект парадоксу, одивнення і травестії. Так, наприклад, в стилі статей В. Леніна вбачається лексика героїв Ф. Достоевського, а сам вождь постає героєм з «Бесов». Улюблений В. Розанов у роздумах оповідача про російський ерос (теж один із аспектів самосвідомості) несподівано вбирається в маску персонажа з «Женитьбы» М. Гоголя: «Розанов – это просто женившийся Подколесин. Подколесин, так и не выпрыгнувший из окошка. Подколесин – Гоголь выпрыгнул (все-таки действительно, "русский народ смелый")» [42, с.632]. Вл. Соловйов приміряє маску травестійного «демона» і асоціюється з блоківською «Незнайомкою»; автор домальовує сцену: філософ, граючи на публіку, вдивляється пророчим поглядом в інтер'єр ресторану, діжки з пальмами, пляшки тощо, оточення ж благоговійно замовкає.

Розглядається досить широкий і парадоксальний спектр можливих орієнтирів самоідентифікацій і літературних «ролей» для знакових фігур. Часто в основі цієї гри лежить серйозний підтекст, що характеризує зміну культурних епох, умов, в яких формувалося покоління Д. Галковського. Так, надмірно розмірковуючи про свою близькість за переконаннями та характером з О. Хомяковим, оповідач відзначає лише одну суттєву різницю – попередник був російським поміщиком, а послідовник є «радянським міщанином», і це, як ми розуміємо, істотно одивнює і травестує слов'янофільські утопії.

Наведемо показовий приклад, який вимальовує пошук ідентичності з використанням типових стратегій гри масками, взаємного одивнення (у ньому «дзеркалами», що одивнюють, є образи Вл. Соловйова, В. Розанова, автопародійного Одинокова), дописування доль і характерів за літературними зразками. Так, Одиноков шукає свій ідеал, із заздрістю (тут не виключені інтертексти Ю. Олеші) вдивляється в красиву фігуру Вл. Соловйова. Образ філософа стилізовано (чого не приховує і сам оповідач) і в результаті знаходить «велич ледь не інфернальну». Позиції автобіографічного героя й оповідача тут особливо чітко розділяються: перший налаштований захоплюватися і ліпити своє життя за таким же зразком, а другий відверто іронізує і вбачає в цій ситуації «глум» долі і філософську проблему. Одиноков намагається повторити красивий жест філософа, його романтичну відмову від світу, але зазнає фіаско в силу зміни культурних умов, що роблять такі жести архаїчними, а романтичних героїв, «демонів» – непотрібними маргіналами: «Соловьеву было что бросать, от чего отказываться. Он мог вот так вот ни с кем не говорить, потому что "не о чем". А если есть о чем, да "не с кем"? Если тут тоже философский трагизм, да ампула-то твое не то? Если получается Евгений Леонов в роли Ромео, то есть в лучшем случае неумная карикатура на возвышенные человеческие чувства?» [42, с. 668]. Але, утім, і Вл. Соловйов в концепції оповідача зазнає карнавальної метаморфози, виводиться з ролі романтичного демона і трактується як подвійний істерик, тобто пародія на високу роль, актор, який загрався в демонізм, марнотратник таланту, що «розпустився до деградації», оскільки ніде не зустрічав відсіч, егоцентрик, який «відмовився від людського». Тобто фатальний герой, модерністський «диаволіст», пророк виявляється пародійною фігурою. І він не менш безглуздий, ніж його наслідувач.

Між рядків читаємо філософську проблему. У манері Д. Галковського вона олітературюється, знаходить сюжет, у такому випадку це сюжет «двійництва»: Вл. Соловйов, В. Розанов та Одиноков саме і постають у складних взаємовідображеннях. Соловйов інтерпретується як спокуса, невдалий романтичний зразок, архетип якого знаходиться в душах інших

героїв, який втілює їх мрію про самих себе. Він репрезентує темну сторону натури В. Розанова і Одинокова: «Он отказался от своего человеческого. Да я сам бы от него отказался. Только оно и слушать не захотело. Тут издевательство неслыханное. Я мечтал о несчастной любви, а ее не было. В этом-то и сакральное восхищение Соловьевым у Розанова. Он любил в Соловьеве неудавшуюся высокую часть своего "я". "Блестящую, холодную и стальную". Но это-то и отталкивало Василия Васильевича. Отсюда "демонизм" Соловьева, то есть нечто величественное и одновременно чужое, темное. Розанов оплакивал свою юность и чувствовал, что плакать-то нечего. Ничего не было» [42, с.668-669].

Невдача (втрата Вл. Соловйовим людської подоби, подвійна істерика) помножена на невдачу (нездійсненність мрій В. Розанова і Одинокова) дає несподіваний позитивний результат – плідність самого пошуку, цілющість самопізнання, трансцендування над зразками, відчуття нового рівня свободи. Власне досягнення саме такого результату є, на наш погляд, метою роману.

Зображення блукання Одинокова у колі літературних образів, а також убрання в літературні маски історичних особистостей є одним із аспектів рефлексії найважливішої в концепції Д. Галковського проблеми – літературоцентричності російської культури [228]. Вона вирішується амбівалентно. З одного боку, саме в руслі літератури, а не філософії зроблені спроби оформити національну самосвідомість, і в цьому – безперечна заслуга мистецтва слова. З іншого, викликають протест спроби мислителів «прочитати» російську історію, спираючись на досвід літератури. І серйозний, й іронічно-пародійний жах викликає здійснення літературних пророцтв в історії, що зокрема пронизують романи Ф. Достоєвського. Неоднозначно звучить думка про те, що «Бесы» накликали революцію, оскільки відповідно до містичної функції мови висловлене приречене матеріалізуватися, причому в найглумливіших формах. Показовим є також типово постмодерністський протест проти владарювання літератури над душею Одинокова, проти мислення літературними образами і сюжетами: «Моя боротьба против

літератури в самій літературній країні, в самому літературному суспільстві, смехотворна. Сам мовний код, сама література і наказує, превращає мою життя в графоманію, в чисто графоманський сюжет» [41, с.1029]. Зауважимо, що всі подібні провокації лише зміцнюють статус літератури. Аналогічно підвищується до містичного і статус мови. Псування мови обертається покаранням не тільки невігласа, який сам того не усвідомлюючи «промовляється», тобто викривається (повторюваний приклад – В. Ленін), але і всього національного космосу. Слово трактується амбівалентно як атрибут сакрального й інфернального. З нього все починалося, ним усе й скінчиться, – так оповідач доповнює вловлену в Біблії ідею. Слово – всесильне, воно творить, але одночасно стає засобом маніпулювання, універсальним ключем до людини: «Автор "Великого інквізитора" смотрел глубже, предчувствовал в русской истории многое. Дело в том, что человека можно заставить делать все. Нужно только "уметь работать с людьми". Власть слова над человеком безгранична. Ее может ограничить только слово же, так как огранить алмаз может только алмаз» [42, с. 674]. Із цим пов'язуємо переосмислення статусу і ролі письменника. Статус постає як надзвичайно високий, сакральний. Однак пафос цього модерністського за духом трактування знижується іронією, критикою маски «літератора», що вбирає безмежні амбіції в літературоцентричній країні: «Вы обладаете специфическим оружием – словом, и в этом смысле господствуете над другими. Так пользуйтесь же им бережно. Человек, занимающийся профессионально рекламой, не должен ставить в центр рекламы рекламу самого себя. Русские писатели же, обрадовавшись попавшей в их руки волшебной палочке, сумели убедить всю Россию, что самое важное сословие в государстве – это они, писатели. Очень не умно. <...> Надо быть скромнее. "Смирить гордыню" [42, с. 626]. Статус, функції письменника проблематизуються, підключається юродствування, у рамках якого «письменство» починає трактуватися як підозріле, якщо не ганебне заняття. Це визначення переноситься на відповідні сфери життя і тим вони взаємно одивнюються і травестуються. Так, «письменником» у романі неодноразово називається В.

Ленін, чим підкреслюється штучність, «книгарство» його соціальних утопій. Ще більш зниженими варіантом «письменника» є «журналіст». Цим словом в есеїстиці та романі визначається діяльність В. Белінського, М. Чернишевського, Д. Писарева, тобто усталених авторитетів. Усі характеристики в найширшому діапазоні модальностей мають відношення до пошуку Д. Галковським власної письменницької ідентичності в контексті перегляду традиційних орієнтирів.

У романі особлива увага приділяється драматизму процесу самосвідомості, виробленій системі художніх стратегій його зображення [228]. Позначимо деякі домінантні шляхи художньої інтерпретації.

Серед них – вже згадуване зображення кружляння думки, обертання в площині одних і тих же орієнтирів, а також у «глухих кутах» суб'єктивних оцінок. Створюється ситуація глумливої оборотності самосвідомості: «Обознатушки-перепрютушки». Я говорю только о себе. Даже в отце – я сам. О мире я сужу по «я» философов и писателей, об их «я» по тем же людям, которых я знал <...> о них, в свою очередь, по своей биографии; наконец, о себе, как о «я», которое является миром, – по книгам, написанным этими же самыми философами и писателями. Это бесконечный тупик» [42, с. 1022].

Наступна стратегія – демонстрація пародійності процесу самопізнання, загострення проблеми автентичності / підробленості, вторинності. Одиноков дає собі знакове визначення: «<...> я пародия мыслящая» [42, с. 1033], створюючи алюзії на «groseau pensant» Б. Паскаля. Відбувається постійне балансування між частинами названої опозиції, ба навіть – їх перевертання, крім того, моделюється подвійна пародія, що створює ефект серйозності: «Расшифрованная пародия, пародия, осмысляющая себя как пародию, исчезает» [42, с. 1033]. У результаті виникає відчуття трагізму і з'являються високі точки огляду процесу самопізнання. Його рішення доводиться до абсолютних і найвищих філософських абстракцій, переступаючи кордон особистісного самовизначення. Самопримножувальний ланцюг пародій досягає Абсолюту, стаючи «пародією на нескінченне», і знову перевертається, карнавальньо падаючи до нуля: «Но чем сложнее, чем грандиознее, тем

внутренний смысл моего собственного существования становится проще и смехотворнее» [42, с. 1033]. За цією ж логікою перевертання істинною людиною виявляється той, хто рефлексує власну пародійність. Зразок такої автоінтерпретації оповідач знаходить у В. Розанові, який був налаштований до себе іронічно, сумнівався у власній справжності, отже, був реальним і не грав чужої ролі. Подібну програму успадковує і Одиноков.

Важливою стратегією є окреслення контрастів, опозицій, випробування якої-небудь програми або зразка від супротивного. Так, наприклад, у романі протиставлено приклади вдалого віднайдення власної ідентичності і провальних проєктів. До перших віднесено В. Розанова, а до других підозріло зараховано з різною аргументацією А. Белого, Вл. Соловйова, А. Чехова і навіть В. Набокова, який нібито взагалі відмовився від авторефлексії. Тож наведемо провокаційну інтерпретацію постаті Андрія Белого, який наче загубився у власних фантазіях і не зміг самовизначитися: «Космос Белого не создан до конца, не замкнут и расширяется в ноль. Распускается в ничто. Нет каркаса материальных нитей – Белый не творец, он не мог осуществить свою программу, да и сама программа его проскакивает в бесконечность. Он испортил себя философией, самый "философский" русский писатель (говорил: "я отравлен Кантом"). Нарушение меры по сравнению с Розановым и Набоковым, и в результате несчастная пародийная личность и судьба» [42, с. 1024]. Безумовно, будь-які непевні прочитання є і самохарактеристиками Одинокова, містять його уявлення про невдачі самопізнання, відображення негативних двійників «я» і побоювання повторити помилку або трагедію. Це все дзеркала, що відображають героя.

Унаслідок створюється модель героя, досить далека від «письменника – приватної людини», що проголошувався домінантою метапрози 1990-х. рр., системоутворюючими рисами якою є наступні характеристики [228].

По-перше, це письменник-філософ, що намагається визначити опори особистої та національної самосвідомості, і який переглядає вже усталені зразки й авторитети. Найвиразнішою якістю є авторефлексія, розглянута як

процес філософського осягнення цілого світу, оскільки він у суб'єктивному відображенні є набором інтерпретацій. До авторефлексії такий герой звертається постійно, провокаційно оцінює це як недолік, але в підтексті інтерпретує як продуктивний процес, що сприяє піднесенню, трансцендуванню: «В моей жизни есть органический порок, дефект. Какая-то исключительная глупость таится во всем, что происходит со мной. Какую-то я в своей жизни роковую ошибку допустил, что самое обидное – уму моему не доступную, непонятную <...> Может быть, и ошибка-то как раз в этом ощущении ошибочности своей жизни» [42, с. 1023-1024]. Це особистість абсолютно суб'єктивна, замкнута і літературоцентрична, схильна до самопародіювання і стилізації («Все исчезает в стилизации», «Попытка самосознания грозит превратиться в жеманную стилизацию» [Галковский 2008 : 1020]). В якості зразків, що піддаються стилізації, обираються: романтичний герой, людина з підпілля, «зайва людина», «маленька людина», Лужин, В. Розанов, В. Набоков.

Одиноков виступає естетом, близьким до модерністських традицій. Він явно співчуває аристократизму В. Набокова. Виділення саме цієї риси у вигляді улюбленого письменника є елементом авторефлексії, самохарактеристики. Естетизм (відбився і в есе) інтерпретується парадоксально: з'єднуються найвіддаленіші начала – аристократизм і демократичність: «Набоков был самым демократичным русским писателем. Его демократичность – а аристократизме, в постоянном подчеркивании элитарного характера художественного творчества. Рассматривая весь мир через призму этой элитарности, он одновременно подчеркивал органичность подобного подхода к миру» [42, с. 638]. Одночасно настільки близький естетизм перевертається і починає оцінюватися як поза, театральність, зовнішня форма, що покриває порожнечу. Ця якість несподіваним чином поширюється на національну ментальність (постійно повторюване розановське визначення росіянина як «нісенітниці з мистецтвом»), одивнюючи природний артистизм, внутрішню самозаглибленість, схильність до фантазій. У роздуми вплітаються і підтексти з роману «Преступление и наказание»: «Человек я или тварь дрожащая?» –

вопрошал Раскольников. Но есть у него и более интересная фраза, чем постоянно цитируемая «тварь».

«Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего» [42, с.1028].

Герой виступає як абсолютний інтроверт, який відрізняється від «людини з підпілля» своєю декларованою і обґрунтованою «геніальністю», при цьому максимально загострюється проблема взаємовідносин зовнішнього і внутрішнього світів. Абсолютна першість віддається світу внутрішньому ("Тот же Набоков сказал: "Внешние впечатления не создают хороших писателей, хорошие писатели сами выдумывают их в молодости, а потом используют так, будто они и в самом деле существовали". Выдумка может быть гениальной и может почти полностью заменить реальный опыт» [42, с. 1020-1021]). Моделюється контраст між сприйняттям героя в цих різних системах координат. У внутрішньому світі він – геній і творець, а в зовнішньому – нудний маргінальний дивак.

Драматичне зіткнення світів і ролей, невирішеності конфлікту породжує появу авторського міфу в ролі медіатора між протиріччями. У цьому міфі задіяні традиційні структури, казкові та літературні підтексти. Так, Одиноків знаходиться у фантазіях і снах власного світу, подібно до сплячої красуні, або Гамлета, який заснув і бачить сни: «Я создан совсем для иной, обычной жизни. Внешне совсем обычной, а внутренне абсолютно фантастической, высшей. Настолько высшей и светлой, что сон станет бытием, а быт сном. И внешне это будет совсем незаметно, совсем не страшно. Хотя для окружающих меня уже совсем скучно» [42, с. 1022]. Таким чином, моделюється образ «знедоленого», що вбирає і перевертає блоковські підтексти («О Русь моя! Жена моя...»), традиції «зайвої людини», біблійні підтексти. Посилюються мотиви наруги генія, глумління над ним, але вже не натовпу, а жорстокого, навіть інфернального світу: «Никто, ни одна не подумала: «мне вот этого», «а, пожалуй, Одинокова возьму» <...> А женскими глазами на меня смотрела Россия. И решила: не надо. И детей от такого не надо. Нет, не только я виноват в своем одиночестве. Я миру этому не нужен. <...> Так зачем же бросать в

воздух серебристую монету – чет – нечет – если знаешь, что в воздухе твой талант подхватит чья-то рука и только поросший рыжим волосом кулак мелькнет перед носом» [42, с.698].

Жорстоке протистояння зовнішнього (жорсткого, тоталітарного) світу і внутрішньої самості призводить до створення іншого міфу про переможця, нескореного, що пройшов через загибель та вижив. Це вже міф героїчний, що вбирає модель ініціації, сюжет Орфея, пасхальний архетип. Прикладом його оформлення може слугувати коментар, у якому оповідач відштовхується від думки про «духовну поразку» еміграції, обґрунтовує необхідність опору зовнішнім впливам, маніпуляціям, цькуванню та ін.: «Мне вот еще в школе почти доказали, что я не должен жить. Это как колдун. Поднимает руку – умри! – и человек умирает. Тут же на месте. Или через день, два, три. <...> И вовсе не потому, что он темный дикарь. А у него отнят смысл жизни, слово, энергия» [42, с. 698]. Декларується небезпека втрати сенсу і слова. І цим додатково обґрунтовується необхідність пошуку твердих основ свого «я» і національної самосвідомості.

Власне ця установка втілена в домінантному авторському міфі про творчість. Він тлумачиться як знаходження твердих основ самоідентифікації, будівництва на їх основі гармонійного світу (будівельний архетип), називання цих основ (подібно Адаму, що дає імена), виправленні словом фатальних помилок і сприянні розквіту нового космосу.

Якщо узагальнювати моделі творців, вироблених конкретними стилями, то в «Бесконечном тупике» поєднані модерністські і постмодерністські орієнтири. Перші реалізовані в сакралізації статусу творця, домінуванні внутрішнього світу, снів, фантазій, тяжіння до гротескних образів, виділення конфлікту творчого і повсякденного. Про особливе ставлення до Срібного віку і його «симпатичных шалопаев» – художників, письменників, артистів [42, с. 1125] заявлено в автохарактеристиках: «Благодаря релятивности восприятия мира мне уютно и легко в фантасмагорическом гуле начала века. <...> Фантастика реальности совпадает с фантастичностью моей личности и при

наложениях превращается в обыденность, в легкий понятный быт. Я субкультуру 20–30-х могу реконструировать заранее, почти без фактов и данных. Я ее ЧУВСТВУЮ. А вот реальность сегодняшнюю не могу понять. Я не вижу здесь фантастики и агрессивно навязываю ее миру, пичкаю его фантастикой. Я не могу жить в бытовом мире. Тогда становится фантастическим мое собственное существование <...>» [42, с.688].

До постмодерністських особливостей моделі героя відносяться проблематизація автентичності, підвищена інтертекстуальність, зображення кружляння думки в літературних орієнтирах, іронія, діалогізм мислення, юродствування, провокаційний характер самовизначень, автопародіювання, а також постійне обертання на осі «геній» / «блазень».

Висновки до розділу 3

У 1980 – 1990-ті зростає інтенсивність процесу авторефлексії літератури з нахилом до глобальності. Провідною тенденцією стає поєднання пошуків особистісної, культурної та національної ідентичностей.

Проза Д. Галковського є центральним художнім феноменом самосвідомості літератури 1980 – 2000-х та встановлює високу планку художнього дослідження цього процесу, в якому синтезовані філософський, художній, соціологічний і культурологічний ракурси.

Надзавдання письменника – змодельовати міст між культурною самосвідомістю різних періодів, особливо Срібним віком і 1960-1980-ми рр. Автор прагне показати трансцендований, піднесений характер самопізнання та вийти на новий рівень творчої свободи.

Синтез художнього й аналітичного типів мислення як в есе, так і в гіпертексті продовжує традиції Срібного віку і розвиває тенденції металітератури 1970-х (Вен. Єрофєєва, В. Кормера, М. Арбатової). Єдність філософського і художнього начал позначається Д. Галковським як «філософський імпресіонізм», що зародився у творах В. Розанова і В. Набокова, та стає основою власної стратегії вибудовування цілісної картини світу з

фрагментів буття, шляхом складних асоціацій, відображень у системі дзеркал з використанням гри і стильової ускладненості.

У романі Д. Галковського створюються й аналітичні моделі особистісної та національної свідомості і міфи про них. У створенні концепцій вектори пошуку спільні: поглиблена авторефлексія, аналіз чужих авторитетних інтерпретацій, виявлення найближчих фігур і форм авторефлексії.

У процесі аналізу ми виділяємо такі типологічні параметри авторефлексії: поліфонічність, антиномічність, мислення парадоксами, іронія, провокативність, артистизм, естетизм (останній може трактуватися провокаційно як «нісенітниця з мистецтвом»). До комплексу рис зараховуємо також апофатику, слабку логіку, поєднану з містичними прозріннями, екзистенційний вимір («декадентська російська душа»).

Розділ 4

Особливості художньої авторефлексії та стратегії інтерпретації модерністської моделі творця у прозі та драматургії 2000-х років

Досліджувана тенденція інтенсифікувалася на початку ХХІ ст., урахувавши досвід авторефлексії літератури 1970-1980-ті рр., серед яскравих художніх інтерпретацій якого вирізняються повість О. Устименка «Китайские маски Черубины де Габриак», ліричний і одночасно пародійний «Розановий сад» В. Тучкова, гіпертекст Д. Галковського «Бесконечный тупик», «фільмова мелодрама» О. Грьоміної «Глаза дня», п'єса Н. Садур «Сила волос», драма К. Драгунської «Истребление». Ці твори відображають характерний для 2000-х рр. «стильовий консенсус» (за визначенням Н. Іванової), що поєднує риси модернізму і постмодернізму при домінуванні першого, лірично і пародійно відтворюють манеру письма згадуваної епохи. У певних творах за законами перехідного художнього мислення художній дискурс переплітається з дослідницьким, науковим, але, безумовно, він підпорядковується мистецькому, оскільки рефлексія належить письменникам. Найвиразніше ця тенденція проявилася в розділах унікального підручника російської літератури з прикметною назвою «Літературна матриця», що апелює до основи, ядра національної культури. Так, цікавими для нас видаються статті, що є інтерпретаційними текстами: «Сам себе человек (М. Горький)» Дмитра Бикова, «В ожидании расплаты (О. Блок)» Всеволода Ємеліна. Часто письменники створюють новий міф із уламків старого, творчо змагаються з класиком («С апрельского праха, с любовью (М. Цветаева)» Дмитра Воденнікова) [100].

Уже сам факт появи подібних синтетичних інтерпретаційних текстів також відображає традиції Срібного віку і специфічні риси символізму, що здійснював, за словами Н. Пустигіної, постійну експансію мистецтва в «традиційні наукові сфери» [154, с. 143]. Цю ж особливість – здобуття мистецтвом гносеологічного статусу завдяки з'єднанню дискурсів, створенню «міфотворчої естетики» – відзначав і А. Ханзен-Леве [192, с. 21].

З. Мінц і Ю. Лотман говорили не тільки про синтетичний характер творів, але й про їх метатекстовий вимір, що вкрай актуально для опису специфіки досліджуваної нами сучасної прози та драматургії, які наслідують досвід модерністської парадигми і водночас рефлексують над цим процесом. Дослідники зосередили увагу на створенні «моделей» в обширі символізму, на відображенні «другої дійсності» у формі «текстів про тексти»: «Оскільки між текстом, створеним автором, і реальністю може перебувати метатекстова конструкція (концепція, теоретичний опис міфу, історії, культури) твір набуває метатекстового характеру» [125, с. 98]. Саме цей «метатекстовий вимір» та стратегії авторефлексії літератури і є предметом вивчення в нашій роботі.

4.1. Художня інтерпретація атмосфери Срібного віку в повісті О.Устименка «Китайские маски Черубины не Габриак»

Встановлення й опис стратегій інтерпретації художньої атмосфери Срібного віку, створення образів її знакових фігур у сучасному творі, а також визначення тих надзавдань, які поставив перед собою письменник є одним з стратегічних завдань нашої розвідки.

4.1.1 Містифікація як стратегія розширення історичного та культурного контексту у творі

Насамперед, неможливо оминати увагою вибір ракурсу художньої інтерпретації Срібного віку, адже інструментарієм художньої оптики у повісті О. Устименка «Китайские маски Черубины де Габриак» пропонується обрати не видатну постать (як у Вен. Єрофєєва), не покоління (як у В. Катаєва), а пригоду або фігуру, з одного боку, курйозну та «маргінальну», а з іншого – показову: інтерпретується містифікація, протиставляється маска і доля поетеси Є. Дмитрієвої, яка саме і прославилася резонансним розіграшем літературної громадськості Срібного віку. Це свідчить про прагнення автора одивнити об'єкт рефлексії (естетичні концепції Срібного віку), побачити в малому і дивному відображення глибинного; змодельовати контраст між різними планами буття, що власне і відбувається в процесі наростання трагічного й екзистенціального

модусів твору. За мистецьку призму обирається власне ігрова, артистична й естетська (або «елегантна», за визначенням М. Волошина) ситуація, що викликала бурхливу реакцію поетичного середовища і оформилася в драматичний сюжет (любовну інтригу, пошуки незнайомки, викриття, дуель, загибель репутації). Вочевидь, на думку автора, ця історія відображає поетичну атмосферу початку століття з її схильністю до естетизації реальності, життєтворчості, зміни масок, гри [228].

Мова йде про відому містифікацію, здійснену поетесою Єлизаветою Дмитрієвою та поетом Максиміліаном Волошином, що захопила у вир подій М. Гумільова, С. Маковського та всіх літераторів близьких до журналу «Аполлон». У межах цієї містифікації важливо, що інтрига пошуків таємничої незнайомки підігрівалася витонченими віршами, які відбивають вподобання того часу і зберігають привабливість ще й для нащадків. Без віршів інтрига втратила б сенс естетичного феномена.

Незвичний вибір об'єкта інтерпретації містифікації виправданий і тому, що подібна творча поведінка була доволі органічною для атмосфери міфотворчості та естетизму Срібного віку. Літературознавці підкреслюють: «На рубежі XIX–XX ст. міфологізація життя стає життєтворчою програмою. Містифікаторство, створення культурно-особистісних міфів сприймається як естетичний акт, рівнозначний як у просторі поетичної творчості, так і в просторі реальної долі. Міфологічне переживання особистої долі призводить і до творчості, і до життєустрою» [140, с. 3].

З огляду на нашу тему важливо підкреслити, що створення авторських міфів і містифікації є однією зі стратегій пошуків власної художньої ідентичності. У Є. Дмитрієвої ці стратегії демонструють свою максимальну значущість: поетеса часом втрачала відчуття межі між собою реальною і уявною Черубіною, що подекуди лякало творця містифікації, про що вона зізнавалася в «Сповіді». Що більше, вигаданий образ став двоїтися, а його історія овіяна тендецією розростання навіть після викриття літературної

містифікації, як зазначає поетеса: «не приемля ни прежней, ни настоящей Черубины, взыскую грядущей» [198, с. 271].

Саме цю хвилю продовження міфотворчості, постійного оновлення такої стратегії специфічної самоідентифікації підхопив О. Устименко в аналізованій повісті. Однак письменник звернувся не до прославленої маски Черубіни, а до пізнішого образу самоідентифікації, обраного Є. Дмитрієвою після фатального повороту її реальної, а не вигаданої долі в ташкентському засланні. З нового образу, світовідчуття і розуміння себе прозирає і породжена естетизмом і міфотворчістю Срібного віку маска Черубіни. Цей період життя Є. Дмитрієвої (Є. Васильєвої) і її нова маска вивчені і художньо інтерпретовані незрівнянно менше, ніж блискуча містифікація 1909 р. Підкреслимо, що звернення саме до цієї, пізнішої і, звісно, трагічнішої та філософичної маски істотно змінює трактування образу поетеси в повісті О. Устименка, виводячи його з-під курйозних конотацій гри, викриттів, літературного скандалу. Це ж свідчить про намір письменника підбити підсумки не тільки конкретної долі поетеси, але й переглянути крізь призму підсумків жорстокого ХХ ст. певні естетичні установки та творчі утопії Срібного віку.

Учені справедливо віднаходять зв'язок між, на перший погляд, вельми контрастними зразками самоідентифікації авторки – Черубіною і Лі Сян-цзи, а також про певне художнє закільцювання долі поетеси. Тож, В. Глоцер зазначає: «У Ташкенті Васильєву відвідав її коханий, молодий талановитий філолог-китаїст Ю.К. Щуцький (1897-1938). Порадившись із ним щодо форми, Васильєва створила цикл із 21 вірша «Будиночок під грушевим деревом», написаний ніби китайським поетом Лі Сян-цзи: «У середині вони, звичайно, зовсім не китайські, – зізнавалася Васильєва, – крім 3-4 зразків» [48, с. 34]. Як і на початку свого шляху, Васильєва вважала за краще сховатися під псевдонімом і тільки тоді означити свою душу. Так вона закільцювала свій шлях: «Здесь и в реке – зеленая вода, / Как плотная, ленивая слюда / Оттенка пыли и полыни... / Ах, лишь на севере вода бывает синей... / А здесь – Восток. / Меж нами, как река, пустыня, / А слезы, как песок» («Речка»).

У Ташкенті в засланні в будиночку під грушею, яка там росла, скінчився життєвий шлях Черубіни. Васильєва померла від ракової пухлини в 41 рік. Збулося її поетичне передбачення: «И я умру в степях чужбины, / Не разомкну проклятый круг...» [48, с. 141]. Підкреслимо, що повість О. Устименка претендує саме на опис і художню інтерпретацію цієї поки не відрефлексованої сповна цілісності особистої долі, яка яскраво відображає особливості і світосприйняття Срібного віку.

Зазначаємо, що запропоновані Є. Дмитрієвою стратегії автоінтерпретації за допомогою естетизованої і одивнюваної маски з елементами гри, знайшли своїх послідовників, що є значущим і вартим окремого вивчення, оскільки сигналізує про актуалізацію художньої самосвідомості Срібного віку і пошуки різноманітних стратегій і форм її втілення [211], [218]. Причому ці форми вже враховували досвід маски Черубіни, обігрували та стилізували його.

Так, В. Палачова зазначає, що після розвіяння містифікації, розчарування від її «жертв» і власних переживань Є. Дмитрієвої спроби подібних розіграшів аж ніяк не скінчилися: «Продовженням міфу стала поява нових «поетес», за якими ховалися поети-чоловіки, які пишуть під жіночими іменами. Багато поетів скористалися відкриттям М. Волошина, вважаючи Черубіну маскою самого поета. У 1913 році з'являються вірші під ім'ям Єлизавети Макшеєвої, за яким ховається В.Ф. Ходасевич (ім'я Єлизавета прямо вказує на Дмитрієву). У 1915 році створює вірші Ніни Воскресенської Е. Багрицький. У 1913 році вийшла збірка «Вірші Неллі», присвячена Надії Львовій, яка, підтримуючи містифікацію В. Брюсова, позитивно оцінила нову «поетесу»; у Неллі В. Брюсов втілює образ світської поетеси («згорьованої жінки»), що розповідає в дусі героїнь поезії Ігоря Сєверянина про свої любовні пригоди. Джерело містифікації – поетична збірка І. Сєверянина «Громокипящий кубок» (1913), де одна з героїнь носить ім'я Неллі. Цей вірш, за В. Брюсовим, відкриває поетичну «філософію похоти». Інший зразок жіночої будуарної поезії постав у віршах Анжеліки Саф'янової («Сатирикон», 1913), а в 1918 році в містифікованому виданні «Зеленый остров» вийшла

«История и стихи Анжелики Сафьяновой с дополнением ее родового древа и стихов, посвященных ей». Автором містифікації був молодий поет Л. Нікулін, який створив свою Анжеліку Саф'янову за «зразком» Черубіни: романтична історія зустрічі з невідомою красунею, що зронила томик Петрарки, в якому були вкладені її власні вірші, породила поетичний діалог з «російською Лаурою», що носить ангельське ім'я (Анжеліка – в перекладі з латинського «ангельська» за аналогією з Черубіною)» [140, с. 20]. Безумовно, усі наведені приклади знижують, травестують Черубіну Є. Дмитрієвої та свідчать насамперед про сприйняття митцями ігрового, містифікуючого модусу. Хоча насправді під маскою, з якою Є.Дмитрієва зрослася, кристалізувалися особливості романтичного світобачення Срібного віку, його підвищений естетизм і життєтворчість. Ця сторона «маски», її художнє новаторство і перспективність відкриттів є зрозумілою вже багатьом сучасникам. У зв'язку з цим сучасні вчені часто звертаються до високих оцінок О. Толстим творчості Є. Дмитрієвої, до знакових слів М. Цветаєвої про те, що в російській поезії існувала нестала (три місяці 1909-го р.), зате «епоха Черубіни де Габріак», визнань першості Є. Дмитрієвої у багатьох відкриттях, які згодом стали фундаментальними у творчості самої М. Цветаєвої та А. Ахматової: «...образ Ахматовский, удар – мой, стихи, написанные и до Ахматовой и до меня» («Живое о живом»).

Здавалося, що нові версії (на одну з них і зважився О. Устименко) безперспективні з огляду на високохудожні першоджерела – «Історії Черубіни» Максиміліана Волошина і «Сповіді» Черубіни де Габріак, написаної самою Є. Дмитрієвою (опублікованої в «Пам'ятках культури. Нові відкриття в 1988 р.), а також спогади С. Маковського. Однак сучасний автор відважився запропонувати своє трактування, істотно розгорнувши сюжет у напрямку найширшого і трагічного контексту всього ХХ ст., проблем доль мистецтва, актуальності спадщини Срібного віку. На цьому тлі скандальний розіграш виявляється одним із епізодів літературного життя, який, з одного боку, вже може сприйматися не надто серйозно і пародійно («пародія» – один з мотивів

повісті) в перспективі подальших літературних та історичних потрясінь, а з іншого – залишає за собою символіку естетизму, поетичної гри, легкості «втраченого раю», затонулої Атлантиди Срібного віку. І з цієї позиції історія Черубіни може служити критерієм оцінки подальшого розвитку літератури та сучасної культурної кризи.

Таким чином, можна виокремити ряд важливих стратегій художньої авторефлексії [228].

Першою важливою стратегією інтерпретації, на наш погляд, можна вважати розширення контексту і зміну оптики зображення. Цей зсув інтерпретації автору вдалося здійснити природно і логічно, слідуючи поворотам реальної драматичної долі авторки Черубіни – Єлизавети Дмитрієвої. Їй свого часу здавалося, що життя фатальним чином переломилося після розвіяння містифікації («Две вещи в мире всегда были для меня самыми святыми стихи и любовь. И это была плата за боль, причиненную Н.С.: у меня навсегда были отняты и любовь и стихи. Остались лишь признаки их» [63, с. 678]). Однак справжній злам відбувся пізніше, після закінчення історії з Черубіною – це арешт і заслання в кінці 1920-х. Вони, як показує автор повісті, знищили, але не «забрали» ні віршів, ні любові. У творі О. Устименка поетеса зображена у пізній період життя (практично невідомий читачеві), коли містифікація залишилася в далекому минулому, і на зміну чарівній західній масці красуні-католички Черубіни приходять інша, більш відповідна новим орієнтирам самоідентифікації. Це уявний бідний вигнанець, чужинець, терплячий поет Лі Сян-цзи, що намагається по-східному мудро прийняти тягар долі й увійти в резонанс зі світопорядком. Він оголошений «автором» останньої збірки віршів Є. Дмитрієвої «Домик под Грушевым Деревом». Таким чином, О. Устименко переписує вчергове історію Черубіни, не створює римейк або сиквел, а інтерпретаційний текст, стартуючи вже з інших позицій – пізніх творчих і екзистенціальних підсумків героїні.

Поданий до повісті епіграф, взятий з передмови Лі Сян-цзи до збірки віршів, дає важливі смислові ключі до розуміння авторського задуму. Це ідея

втілення долі в поезію, інтерпретація життя як матеріалу для поезії (що властиво символізму і постсимволізму), панестетичні уявлення про наповненість світу мистецтвом, загальну одухотвореність, концепцію життєтворчості. Усі ці ідеї отримали несподіване втілення в дусі східної стилістики, синтезувалися з дзенівською провітленістю і смиренням і тим одивнились, знайшли нове звучання.

В 1927 году от Рождества Христова,
 Когда Юпитер стоял высоко на небе,
 Ли Сен-цзы за веру в бессмертие человеческого духа
 Был сослан с Севера в эту восточную страну, в город Камня.
 Здесь, вдали от родных и друзей, он жил в полном уединении,
 В маленьком домике под старой грушей.

Он слышал только речь чужого народа и дикие напевы желтых кочевников.

Поэт сказал:

«Всякая вещь, исторгнутая из состояния покоя, поет».

И голос Ли Сян-цзы тоже зазвучал.

Вода течет сама собой, человек сам творит свою судьбу:

Горечь изгнания обратилась в радость песни <...>

[190]

Підсилює прийом одивнення змішання західного і східного культурного кодів (Різдво Христове, зірка Юпітер, «жовті кочівники», сприйняття Півночі як культурного вектора, що асоціюється з Петербургом і тягне ланцюг поетичних асоціацій з класикою). Уже цей симбіоз наштовхує незнайомого з історією збірки читача на думку про містифікацію, про те, що Лі Сян-цзи – літературна маска.

Проте значущим є той факт, що використовуючи цей епіграф, а в подальшому і цитування, моделювання асоціацій, автор занурює долю Є. Дмитрієвої в просторий поетичний контекст рефлексії вигнанництва: від поезій Овідія до поезії та прози еміграції (роздумів про свій «внутрішній Рим» в

есеїстиці В. Набокова, уявних подорожей додому в оповіданнях І. Буніна, підтекстів у романістиці Б. Зайцева, мотивів метафізичного вигнанництва в прозі Б. Поплавського), інтерпретацій образу Овідія Й. Бродським і А. Тарковським і до осмислення самотності, ізгойства. У віршах Є. Дмитрієвої робиться традиційний для такого інтертекстуального виплетення мотивів Овідія акцент на перебуванні освіченого вигнанця в глухій провінції серед дикунів, незнанні мови, порятункові творчістю, збереженні свого «я».

Про авторські наміри щодо розширення історичного і культурного контексту свідчить і мотив «карнавалу», і один із сенсів домінантного символу «маски» [219]. Випадковою знайомою виявляється російська жінка, яка, проте, носить паранджу – чичван, ховаючись від тих, хто знав її раніше і був посвячений у її гріхи (проституцію). Вона в своїх міркуваннях вибудовує несподівану культурну асоціацію: ««Я в одной книжке карнавал видела – там все в масках, ну, прямо как я... Должно быть развратно до этого-то, до карнавала, всем городом жили. Вот и попрятались друг от дружки». И она засмеялась» [190, с. 140]. Авторська примітка про те, що приватна історія цієї жінки реальна, і посилання на джерела лише підкріплюють ланцюжок асоціацій між особистим і загальноісторичним на основі архетипів провини – каяття – розплати, покарання (у цьому випадку це визнане вигнанництво, зникнення під маскою, спроба сховатися від світу, загроза втрати себе). Життєвий сюжет, викладений в умовах постреволюційної ташкентської глушини і сприйнятий засланицею Дмитрієвою як близький (саме з цією жінкою зав'язується неможливий із іншими діалог, примірюється її чадра і несподівано підтверджується, що поетеса носила маски), набуває історичної перспективи. Сенси карнавалу охоплюють широкий спектр: ігрового, містифікуючого дискурсів Срібного віку; «людства, що загралося», і стоїть на порозі розплати (ремінісценція з блоківською «Расплатою»); наслідків кривавих подій революції, у результаті яких люди або навіть країна «втратили обличчя», врядили або змінили маски, а можливо, й вкрили ними свою внутрішню

таємничу сутність. Подібні трактування вписуються в традиційну з часів середньовіччя «концепцію розплати», Кари Господньої за гріхи.

Зрештою, уведення православного дискурсу розширює контекст і суттєво змінює тактику. У його сфері всі «маски» (від демонстративної Черубіни з її «злочинно-католицькою любов'ю до Христа», за глузливими словами співавтора містифікації М. Волошина, до смиренного Лі Сян-цзи) і всі лики, в яких героїня існує для себе та інших, відходять на другий план, максимально відсунуті абстрагованим чином. Це страждає у своїй земній юдолі людина. Несучи свій хрест, вона вмирає самотньо, але має можливість осмислити своє існування і піднятися. Прикметно, що ніхто з людей, котрі відспівували і ховали героїню, не знав, що вона поетеса. Для жалісливого сусіда китаїця і цвинтарних бабусь Дмитрієва – просто самотня смертна людина: «Неизвестная могила неизвестной поэтессы среди других неизвестных могил» [190, с. 150]. Така авторська позиція відтворює випробування одного з базових символістських уявлень про статус, про те, «що мистецтво не лише вище і цінніше від життя, але й сильніше за нього» [81, с. 223].

Світоглядна позиція посилюється одивненням: у фіналі монтуються екзистенційні за духом вірші Є. Дмитрієвої в китайському стилі (з традиційними образами сну, метеликів, квітів як символів життя) і хресне знамення, накладене «невідомими» бабусями. Цей жест може трактуватися як бажання «відхреститися» від незвичайного (тут – «невідомого» мовчазного курця китаїця, який ховає), а може бути сприйнятий і як всепрощальний підсумок, загальне для всіх обрядове прощання і християнська надія на спасіння душі (на це додатково натякає назва церкви – «Всех скорбящих Радость»): «...И сон один припомнился мне вдруг: я бабочкой летала над цветами; я помню ясно: был зеленый луг, и чашечки цветов горели, словно пламя. Смотрю теперь на мир открытыми глазами, но, может быть, сама я стала сном для бабочки, летящей над цветком».

«Курящий трубку ушел после отпевания последним.

– Вот, ведь и такие тоже-то веруют, – сказала кладбищенская старуха и решила перекреститься, Но, не выбрав куда лучше – на Невского или на «Всех скорбящих Радость», перекрестилась совсем просто так» [190, с. 150].

Зазначимо, що саме таким воскресінням із невідомості займається автор повісті, реалізуючи фактично великодній архетип, характерний для російської літератури загалом [69]. Однак відроджує він не легенду про Черубіну, не містифікацію, а трагічну долю і спадщину Є. Дмитрієвої, яка змогла подолати творчістю жах реальності, тягар особистих та історичних катастроф. Тим самим вона реалізувала один із найважливіших постулатів символізму: «поет – «спадкоємець лір» здатний, подібно до древніх заклинань, похитнути сам світ, спонукати його до «ладу» [81, с. 223]. Фінальний загальний пафос воскресіння, смирення, втілення реальності творчістю резонує з настроєм поетичного епіграфа до збірки «Домик под Грушевым Деревом». Тим створюється концептуальне й емоційне закільцювання тексту.

Зміні оптики і розширенню культурного контексту сприяє і посилення екзистенційного дискурсу. Героїня повсякчас шукає себе, живе під кількома «масками», відчуває себе розпорошеною, але мріє знайти відчуття цілісності (цей аспект докладніше розглядатиметься нижче, у процесі аналізу символістського коду і домінантного символу «маски» [228, с.283]).

4.1.2 Стратегії деміфологізації / реміфологізації у процесі творення авторського міфу про Черубіну

Наступною стратегією створення образу героїні і в її особі атмосфери Срібного віку стає паралельне протікання процесів де міфологізації / реміфологізації [215]. Обрання такої стратегії представляється органічним, відповідним духові ХХ ст. як «міфологізуючої епохи» загалом ([114], [121]) і Срібному віку зокрема: «Символізм умістив у свою художню свідомість величезне багатство символів та міфів, які відрізняються між собою за походженням, за приналежністю до різних джерел, часів і культур <...> [81, с. 213]. Особливе місце в цій системі посідають власні, авторські, індивідуальні

міфи. За приклади правлять міфи про Прекрасну Даму, Снігову маску, Незнайомку, «міф про «скіфів», про Росію і революцію О. Блока, міф про «сина Сонця» В. Коневського і солярний міф К. Бальмонта, міф про Петербург А. Белого [81, с. 213] і О. Варламова, міф про недотикомку Ф. Сологуба й власного чорта О. Варламова [220] тощо.

Література Срібного віку насичена яскравими авторськими міфами самоідентифікації: поет – «астролог», «звіздар», який розгадує задуми Всесвіту і отримує свою «божественну маску» у творчості Вяч. Іванова. Типово, що поняття «міф» трактувалося символістами дуже широко: «Слову «міф» я надаю значення художнього прозріння містичної реальності як події і при тому прозріння не одноосібного, але підтвердженого згодою та ентузіазмом багатьох» (цитую за : [81, с. 216]). Це дозволяє включати в дану сферу різноманітні уявлення, що з'єднують художнє і містичне начала [212]. Щодо історії Черубіни де Габріак, її віршів і образу, що склався в уяві багатьох (за зауваженням М. Волошина, «усі поети були в неї закохані» і домислили певні деталі її біографії та вигляду), важливо, що таємнича незнайомка сприймалася саме як міф, зокрема як міфотворчість характеризують цю містифікацію М. Цветаєва та О. Толстой.

Долучається до подібної інтерпретації образу й автор повісті. О. Устименко пропонує свою розшифровку цього міфу, у рамках якого несподіване зближення отримують Черубіна і Незнайомка. Спільною точкою стає саме зв'язок із вищим планом. Якщо у своїх спогадах М. Волошин акцентує деяку пародійність Черубіни (її «зробленість» за моделлю) і більше звертає увагу на «елегантність» образу, а не на його глибину, то сучасний письменник актуалізує саме проблему двосвіття.

Погляньмо на взаємодоповнення мотивів «лицарства», «казковості», «вигаданості» і «високого»: «Смелое, хотя и слегка книжное "рыцарство" Гумилева могло закончиться рыцарскими же, придуманными стихами. Сказочное, сочиненное Волошиным приключение манило реальным обретением *внутри себя*, внутри самой Лилии Дмитриевой некой собственной

принадлежности к *высокому*. Однако же – обманулась. Такою ігрушечною принадлежностью к *вымышленному высокому* заболела не она – сам Сергей Константинович Маковский <...> Получив по почте письмо от никому не известной Черубины де Габриак, стал даже еще более аристократичен и элегантен, чем был. Не она приобщилась к *высокому миру*. Но он, Маковский *приобщался* к нему через нее. Будто паспорт получал на *новое*, определенное ему *свыше* жительство» [190, с. 133] (курсив автора– О.Ш.). У досліджуваній повісті міф про ідеальну містичну красуню-поетесу розвінчується не реальним сюжетом самовикриття Є. Дмитрієвої, а авторською іронією, зниженим зображенням найбільш драматичних сцен, наполегливим звучанням мотиву «гри» і навіть «перегривання», не сумісних з патетикою двосвіття («согласилась на веселую игру», «не испортит им же самым придуманную игру» [190, с. 133]). Так, в описі дуелі М. Гумільова і М. Волошина підкреслюється волею автора смішне і пародійне. Цей новий погляд на «романтичну історію притаманний навіть героїні, яка багато що оцінює інакше, з позицій пережитих реальних випробувань («это было смешно» [190, с. 136]). Пародійним виглядає і місце поединку – на «той самой пушкинской Черной речке» [190, с. 136], і все, що відбувається, є «пародией на великое противостояние чести и бесчестия» [190, с. 136]. Комічний ефект досягнуто за допомогою деталей: порівняння мокрих дул пістолетів з мокрими носами дуелянтів. Посмішкою викликає й невідповідність романтичних («лермонтовских» у коментарі героїні) поз М. Волошина та приземленої повноти його тіла, краплі на носі тощо. У такому зниженому контексті пародійне прочитання отримують і реальний промах, дві осічки, тобто «великое противостояние чести и бесчестия» завершується нічим. Ця сумнівна ситуація піддається в повісті вторинному пародіюванню, яке ще більше деміфологізує стару історію і підкреслює контраст вигаданих і реальних випробувань. Героїні приємно і страшно думати, що давня романтична дуель може повторитися цього разу між чоловіком і приятелем, які приїхали відвідати заслану практично одночасно. Але насправді Є. Дмитрієва в повісті виявляється байдужою обом. Її чоловіка навіть залучено до чекістського стеження за

дружиною, а коханий приречений бути згодом репресованим, і в його справі, як вважає автор, любовний зв'язок вважатимуть за шпигунську змову. Пародійність і в той же час жорстокий трагізм такої «рими» створюють деміфологізуючий ефект: у житті нічого не залишається від високого духу найвідомішої містифікації Срібного віку[215].

Функцію деміфологізації відіграє завзяте, комічне у своїй повторюваності уподібнення Є. Дмитрієвої та М. Гумільова, що гостювали в Коктебелі, грецьким богам. Це порівняння вже є двозначним за суттю, позаяк передбачає не стільки міфологічну досконалість, скільки оголення і еротичну розкутість. Тому розповідь М. Гумільова про те, «в каких одеяниях купались, загорали и читали стихи те греческие боги» [190, с. 134] провокує скандал, очну ставку, з'ясування щодо ступеня близькості стосунків; підняти ж рівень інтерпретації події до романтичного зразка покликана дуель.

Міф про Черубіну не стільки дискредитується, скільки переосмислюється і витісняється іншим. Переосмислення пов'язано з акцентуванням його екзистенціальної сторони. «Маска» містичної красуні-поетеси входить в уявлення Є. Дмитрієвої про себе ідеальну, в її «я». Й у цьому підтекстом проступають міфологеми Нарциса, Пігмаліона і Галатеї, властиві дискурсу підвищеної естетизації, характерної для Срібного віку [228].

Однак цей міф поступається іншому, який поєднує архетип вигнання Овідія з образом східного філософа. У творі присутні епізоди, що знаменують точки перетину «старого» і «нового» міфів. Наприклад, коли героїня відривається від спогадів, виходить з ролі Черубіни і вперше заговорює з екзотичним сусідом-китайцем, наполегливо миючим віконце «будиночка», немовби опираючись таким чином навколишньому хаосу. Точкою перетину стає слово «скоритися». Воно в різних світах (любовній ліриці Черубіни, картинах нинішнього хаосу, китайської філософії гармонізації людини і світу) має різне смислове наповнення. Спільним стає також інтерпретація «слова» і «писання», творчості як містичного і небезпечного діяння і одночасно порятунку від «порожнечі»: «Цир, цир... циркала и скрипела бумага, водимая

по стеклу желтым китайцем. Что он делает здесь? Может быть, как она, сослан сюда за какие-нибудь свои вольнолюбивые мысли? А какие вольнолюбивые мысли были у нее? Никаких. Но – пришли <...>, забрали тетрадки со стихами <...> Она никогда не писала про политику. А вот желтый человек <...> мог бы писать <...> и его сослали. А она... «Как для монаха радостны вериги, ночные бденья и посты, – так для меня (среди этой пустоты) остались дорогими только книги, которые со мной читал когда-то ты! И, может быть, волшебные страницы помогут мне не ждать... и покориться».

Покориться, покориться...

Но какой сегодня день? <...> желтый человек произнес это <...> роковое слово <...> среда <...> Каждую среду она должна была приходить в ГПУ регистрироваться» [190, с. 132].

Автор моделює кілька рівнів узагальнення, створення образу таємничого сусіда, а потім і міфу про Лі Сян-цзи [215]. Етапи цієї міфотворчості такі. В уяві Є. Дмитрієвої незнайомець стає вигнанцем, на його вигадану долю накладаються факти власної біографії, обидві долі узагальнює архетип Овідія. Але крім цього, «жовта людина» стає втіленням усіх репресованих, героїні здається, що вся черга на реєстрацію в ДПУ складається з таких бідолах. «Жовта людина» за моделлю міфу про близнюків стає другим «я» Є. Дмитрієвої, контрастує з іншою складовою її душі – з Черубіною. Урешті решт, він набуває вигляду міфологізованого мудреця, який перетворює всі життєві негаразди в поезію і тим звільняє вихід у вищі сфери. Містифікацію Черубіни відсуває міф про вічну, переможну творчість і місію поета, про подолання страху і злиття з загальним законом світобудови. Голос поета звучить в унісон до «пісні» будь-якої речі, «вихопленої зі стану спокою». Ця місія Дмитрієвою виявляється виконаною: поетеса змогла створити новий образ, запропонувала іншу мову опису світу, що перевернувся. До цієї моделі приєднуються елементи міфу про спокуту гріхів, спокуту «карнавалу», виправлення фатальної помилки, що зруйнувала «старий» космос. Присутність саме цих традиційних моделей підтверджує і фінал: смерть поетеси, яка

виконала свою місію, підтримка в фатальні хвилини і присутність на похоронах «двійника» – «жовтої людини»; хресне знамення, відспівування і прощення гріхів, мотиви перемоги, півночі (церква Олександра Невського) і християнського смирення (церква «Всех скорбящих Радость»).

Про паралельні процеси деміфологізації / міфологізації / реміфологізації свідчить і присутність у повісті максимально узагальнених опозицій [215]. Одна з найважливіших – долішній / горішній. Вона відображає не тільки міфологічну установку в цілому, але характерне для символізму двосвіття [212]. Опозиція набуває форми протиставлення повсякденного, навіть жаху повсякденності / високого. Варіантом стає контраст смислів реальності / творчої гри. Яскраво заявляє про себе також міфологічно смислова опозиція Захід / Схід. Захід – це передусім Петербург, культурна столиця Срібного віку, осередок щасливих спогадів, справжнього життя, житло Черубіни. Його втрата асоціюється з вигнанням із раю. Втрата раю прирівнюється до остаточної катастрофи, краху космосу. Не випадково Дмитрієва просить візитерів розповісти про нинішній Петербург, але у відповідь – жодної докладної і чіткої розповіді. Петербург як містичний локус повністю переміщується в минуле, в світ спогадів. Ташкент за контрастом вбирає смисли зубожіння, порожнечі, німоти, смерті. Схід має полярні символічні ядра. По-перше, це – пекло (мотиви спеки, пилу, нестерпних звуків, тілесних мук хворої Дмитрієвої, місце її «обрядових» відвідувань ДПУ, первісної поетичної німоти). А по-друге, це символ нової віднайденної мудрості, нової поетичної мови.

Східний дискурс, традиційно інтерпретований як екзотичний у романтизмі та символізмі та постсимволізмі, що наслідують йому, за цих обставин позбавляється казковості, але зберігає таємницю – породження нового слова, образу, мови опису.

Констатуємо, що названі міфологічні опозиції підтримуються стильовими і дискурсивними контрастами [228]. Так, наприклад, стикаються композиційно максимально далекі тексти: поетичні і ділові, канцелярські, що мають форму доносів і звітів про стеження за неблагонадійною. Подібну

несумісність можна вважати однією з модифікацій символістського двосвіття, його іронічним одивненням.

4.1.3 Одивнення художньої мови та принципи моделювання «маски»

Названа особливість тісно пов'язана з наступною, третьою стратегією інтерпретації. Ця стратегія передбачає використання і переосмислення художньої мови Срібного віку, зокрема принципів двосвіття, життєтворчості, поглибленої авторефлексії, а також символів, певного знакового коду. Для твору характерний синтез символів і мотивів, їх системні зв'язки, семантичне перетікання й антитезовість, які моделюють характерне для символізму двосвіття [212]. Уже перші сторінки повісті демонструють ці риси в якості центрального принципу моделювання. Звернемо увагу на взаємодію мотивів «містифікації», «обману», «сну» і символів «звуку», «голуба» в зачині твору. Звернемо увагу, всюди застосовується характерна для Срібного віку семантика, розшифровка цих символів і мотивів, але одночасно відбувається їх одивнення і прирощення смислів, тобто автором вирішується нове художнє завдання, куди серйозніше, ніж просто стилізація. Так, наприклад, мотив містифікації віднаходимо вже на першій сторінці. Він одивнений, але зберігає асоціації з колишньою ігровою історією, з вигаданою Черубіною, мотивом «маски». Автор повісті дає інший ракурс ретроспективної оцінки, він максимально далекий і супротивний – світ низької повсякденності, в якому все настільки чуже зашланій у Ташкент поетесі, що здається несправжнім, обманом. Мотив «містифікації», як видно з наведеної цитати, міцно пов'язаний з мотивом «звуку». Останній істотно змінює свою семантику в порівнянні з традиційною символікою. У системі символів і мотивів символізму концепт «звук» займає першорядне місце, що зазначалося в дослідженні Б.М. Гаспарова, О.М. Гаспарової, З.Р. Мінц «Статистичний підхід до дослідження плану змісту художнього тексту» [44], працях З.Р. Мінц і О.А. Шишкіної [127], А. Ханзен-Леве та інших. У традиційній системі при всій розпорошеності значень символу він зберігає піднесену поетичну модальність і співвіднесеність із вищою

реальністю і творчістю. Так, А. Ханзен-Леве виділяє часте цитування символістами заключної строфи з вірша О. Пушкіна «Поэт и толпа»: «Мы рождены для вдохновенья / Для звуков сладких и молитв» [192, с. 51, 69]. Аналогічно може бути інтерпретований символ і в рядках віршів В. Брюсова «Вся жизнь моя в веках звенящий стих» [31, с. 29], «Нездешнего мира мне слышатся звуки» [30, с. 101] та ін.

На початку аналізованої повісті семантика звуку має інший модус, вона вульгарна, агресивна і наближена до повсякденності. Неприємні і нав'язливі звуки входять в сон героїні, яка явно не бажає прокидатися в страшну реальність (опозиція мотивів «сну» і близької йому «уяви» / «дійсності», «реальності»). Це скрипи і шурхотіння, які видає чоловік під час сніданку (давно відчужений і чужий), шум двору і гомін сусідок, що проводили чоловіків на роботу: «Все еще продолжая лежать в постели, Елизавета Ивановна никак не могла понять, какая может быть работа в этом пыльном, не имеющем никаких видимых следов от контор и фабрик, плоскокрышем Ташкенте? Она даже подозревала, что весь этот их уход – сплошная мистификация, обман и восточная хитроумность. Толкаться весь день дома, среди крика и чада <...> занятие не мужское. Куда как спокойней – сказаться идущими на невидимую работу <...>» [190, с. 131].

Натиск повсякденності і земного світу, реалізований у звуках, здається особливо сильним на ґрунті підкресленого автором тимчасового мовчання героїні, яка не пише віршів із моменту арешту. Однак вплив земного світу компенсується присутністю знаків світу горішнього, що також має звукове оформлення. Це пробиваються крізь сон, що знову навалився, «інші звуки», які вгадуються і розшифровуються як «звучание зеленой реки», воркування голубів, співаючих «по-восточному непередаваемо сладко» і званих тут «совершенно по-русски – горлинками» [190, с. 131]. Остання назва асоціюється на рівні звучання з «горішнім», високим світом. Такий виклад здається ще більш обґрунтованим із урахуванням християнського прочитання символу «голуб» у контексті всього твору і особливо його фіналу, що містить сцену

поховання героїні, її відспівування, накладання хресного знамення, опису бань церков, тобто посиленого християнського дискурсу. Символ горлиці виконує і характерологічні функції: віднайдена героїнею голубина лагідність контрастує з хижою жорстокістю нового часу.

Зважаючи на наукові праці, що систематизували символи та мотиви символізму і постсимволізму (праці Б. Гаспарова, О. Гаспарової, З. Мінц, О. Шишкіної, А. Ханзен-Леве) відзначимо, що О. Устименко, описуючи художній світ і долю Є. Дмитрієвої, послідовно використовує велику кількість знаків згаданих парадигм. Серед них виділяємо такі: «хвороба», «бурлака» («блукач», «мандрівник»), «спогад», «звук», «дзеркало», «палючий», «вишуканий», «кружляння», «лик», «маска», «мрія», «швидкоплинний», «міраж», «могила», «молитва», «мовчання», «надія», «нарцисичний», «небуття», «неможливе», «недосяжне», «обман», «вікно», «полон (полонений)», «прекрасне», «шлях», «пил», «роздвоєння», «творіння», «тіло», «в'язниця», «жах», «втома», «храм», «центр», «чуже».

Показово, що ці знаки мають суттєві смислові відмінності в інтерпретації героїні та автора, який демонструє динаміку характеру Є. Дмитрієвої та моделює в підтексті свої оцінки поетичного і реального світів.

Вивчення взаємодії різних знаків зазначеного коду, а також розширення їхнього змісту в сучасній художній інтерпретації і при описі реалій ХХ ст. є окремим перспективним завданням. Ми ж обмежимося висвітленням проблеми крізь призму смислової динаміки магістрального символу – «маски», тим більше що саме він заявлений у назві, даючи читачеві ключ до розуміння твору.

Самою Є. Дмитрієвою образ Черубіни сприймається як маска, причому дуже близька – «маска душі» [190, с. 137]. Вона має те, чого бракує самій Дмитрієвій, справджуючи її мрію про красу, виявляє бажання створити лик і долю, протилежну власній, позбавленій хворобливості, бідності, каліцтва, які показує дзеркало. Мотив «дзеркала» різко виділяється на фоні «маски», він має в повісті постійні трагічні смисли. Це і викривальні відображення, і передбачення власної сумної долі, і віддалення від світу віконного скла, в

якому бачиться лише своє обличчя, зрештою – це кишенькове люстерко, що не помутніло від дихання померлої героїні. «Дзеркало» знімає «маску». Мотив «маски» співвідноситься з мотивами «містифікації» та «гри», відображаючи загальний артистизм Срібного віку [228]. Цікаво, що в спогадах Є. Дмитрієвої всі грають і приміряють на себе маски, більш того, можливість створити, придумати маску сприймається як критерій глибини та естетичної повноцінності особистості. За це нагороджують любов'ю або ж, навпаки, виганяють зі світу «незвичайного», «вищого» в світ «сьогоднішнього», тобто повсякденного, непоетичного буття: «Я тогда примеряла маску Черубины де Габриак <...> Благородный Макс – маску разгневанной чести, но какую же примерял несчастный Коленька Гумилев? Влюбленного? Добивающегося моей руки человека? Бог весть <...> Один только Воля Васильев не надевал маски. И от этого был достаточно быстро разлюблен Елизаветой Васильевной, – он уже тогда стал для нее сегодняшним человеком <...>» [190, с. 134].

Підкреслюється артистизм життєтворчості, або, за словами Ф. Ніцше, «артистична метафізика», підкреслений естетизм, характерний для Срібного віку. Звернення до подібної загальної «гри в маски» відтворює в повісті атмосферу Срібного віку [219], актуалізує знайомство письменника з науковою рецепцією цього явища. Дійсно, багато дослідників виокремлювали особливу міфопоетичну функцію маски, а також динаміку зміни облич і ролей у різних течіях символізму і постсимволізму: «У ранніх творах Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Гіппіус і інших поетів 1890-х рр. «диаволічність» як небуття і некомунікація постає з незвичайною ясністю <...>, а до кінця століття цей образ стає настільки звичним і стилістично оформленим, що він повинен був неминуче перейти в позначуваний позитивно і релігійно, містично мотивований тип *poeta vates*, поета-деміурга, поета-мислителя, поета-мага, художника-бунтаря, художника-спасителя та ін.

Усі ці ролі ми знаходимо безпосередньо в творах «диаволістів» (іноді вони до невпізнаності нагадують свою позитивну протилежність), але роль завжди м а с к а , стилізація, жест. Лишень екзистенціалізацією анти-поведінки

і анти-комунікації в стиль життя диаволіста (в образах денді, розпусника, Люцифера, спокусника, демона, вампіра, Антихриста), лише парарелігійною, еретично-гностичною «релігією мистецтва» панестетизму буде підготовлений поворот до позитивності символізму, як автентичної моделі світу і художньої творчості» [192, с. 59].

Історія зміни масок Є. Дмитрієвої в полегшеному, ігровому аспекті повторює описаний дослідником шлях подолання рутинізованих образів. Починає поетеса з «диаволічного», що вже стало пародійним (за спогадами М. Волошина, ім'я Черубіні дав іграшковий чортик, названий за спільною домовленістю Габріаком). Подальша зміна масок цілком відповідає загальній атмосфері гри й естетизму, а фінальна маска знаменує світоглядний і естетичний переворот, різко протилежний вихідній ролі. Таким вектором інтерпретації мотиву «маски» в повісті стає поглиблення його екзистенціальної семантики [221], потенціалу самоідентифікації. Письменник демонструє, що нарцисистичний образ Черубіні є невіддільним в уяві Є. Дмитрієвої від свого «я», сприймається як частина себе навіть в умовах його дискредитації навколишньою дійсністю. І тоді ж героїня з цього образу виходить і опиняється у становищі втрати орієнтирів, пошуку нових, у модусі переживань екзистенційно розгубленої людини: «Сейчас она не была Черубиной, как не была и Лилией Дмитриевой, невестой Воли. Сейчас она оставалась только лишь Елизаветой Васильевой, завтра встречающей любимого человека. А какая из этих частей ее души была в ней частицей настоящей, она никогда не знала. Может, даже и каждая являлась маской души какой-то другой, еще никогда не перед кем не явленной...» [190, с. 137].

Стан екзистенційної розгубленості людини, який перейшов з однієї культурної парадигми в іншу [220], відчувається сучасним читачем як актуальний, такий, що моделює паралелі з культурною кризою наших днів. Швидше за все, автор і ставив перед собою завдання зближення перехідних етапів початку ХХ і рубежу ХХ–ХХІ ст. Звертаючись до екзистенційного виміру повісті, констатуємо, що автор створює максимально жорстку ситуацію

переживання героїнею глухого кута і пошуків виходу з нього. Героїня втрачає зовнішні і внутрішні опори. Особливого значення набуває в цьому аспекті образ корсета, тут – медичного, тобто пристосування, яке підтримувало хворе перекошене тіло Є. Дмитрієвої. Розділ «Без корсета» починається з опису екзистенціальних сумнівів героїні, позбавленої підтримки, опори, внутрішньо оголеної. Збережені при цьому еротичні конотації, пов'язані з образом Черубіни, лише посилюють контраст маски і реальності. Цей контраст підкреслює мотив «дзеркала». Звернемо увагу на принципово інші, хворобливі, але й людяніші, демократичні (порівняно з аристократичною Черубіною) орієнтири самоідентифікації. Вони, що важливо, підказані російською літературою, що також відображає процес авторецепції мистецтва слова: «Ведь стихи – это как зеркало. А какой она может отразиться в них? Такою, какой отражалась в зеркале настоящем? <...> Без поддерживающего корсета <...> Одна нога в полуизгибе колена, другая вытянутая в напряженную струнку, будто худенький солдат на плацу. Хромоножка из Достоевского. Вечно мерзнувший Квазимодо <...> худенький солдат на плацу <...>» [190, с. 135].

Тенденція до гуманізації маски, надання їй загальнолюдського сенсу простежується як в заміні демонстративної Черубіни мудрим філософом-поетом, що ховається, так і відмові від масок як таких у сцені передсмертних прозрінь. Волею автора саме в такому перехідному стані героїнею знаходиться жадана цілісність (мотив «центру»), поєднуються в єдиний вузол усі ролі «маленького духовного театру» [190, с. 148], внутрішньо «переживається» і «перевідчувається», за словами Дмитрієвої, власна сутність, здобувається «осмысленность дальнейшего существования» [190, с. 148]. У цьому дискурсі екзистенційного переходу кожна з масок знаходить своє місце. Лі Сян-ци розростається до образу вічного мандрівника, що сумує за настільки ж вічними втратами (свого світу, своєї країни). Черубіна своєю естетською штучністю і обмеженістю є протилежністю глобальній незбагненності іншого, посмертного буття: «<...> теперь ей отъезжать не на две недели в Париж за шляпками, как отъезжала Черубина де Габриак, но в страну тьмы и света, света и тьмы, где не

существует некрасоты, костистых и хромяющих тел, а только законченность и совершенство низменной землею не измятого творения» [190, с. 149].

Характерно, що маски, придумані героїнею (Черубіни, фатальної коханки, Лі Сян-цзи) і запропоновані автором повісті (Хромоножки, Квазімодо, солдатики на плацу, учасниці карнавалу, грішниці, що криється від світу під чадрою) знаходять своє місце, але не дискредитуються. Вони збираються в цілісність силою справжньої творчості, поезії. Саме поезія, як вичитується з підтексту, стає виправданням і запорукою духовного прощення Є. Дмитрієвої, її визнання. Поезія виявляється сильніше найстрашнішого – ДПУ, більше за те, розглядається як атрибут горішнього світу, недоступного долішнім каральним силам. У цьому аспекті показовий перетин авторського підтексту і рядків Лі Сян-цзи. Описуючи цілісність сприйняття і байдужість до світу та своєї долі вмираючого поета, автор залучає асоціативне поле мотиву «пам'ятки» і виносить свій вердикт: «Так, лежачи, вона однажды пропустила опасную для себя среду, но отчего-то никто не пришел, не поинтересовался, не забрал ее за тюремную решетку <...> Все произошло так, будто бы теперь сидящие в зарешеченном автомобиле знали, что она, хоть не отмечалась у них, в ГПУ, но уже отметилась на земле, а также – выше» [190, с. 149]. А Лі Сян-цзи, в свою чергу, вибудовує у віршах духовну вертикаль, прояснює нові орієнтири і стверджує особливу життєтворчу роль мистецтва: «Покрыло сердце пылью страха / Оно, как серые листья... / Но подожди до темноты: / Взметнется в небо фуга Баха. – / Очнешься и увидишь ты, / Что он весь страх твой вытер / И наверху зажег Юпитер» [190, с. 147].

Результатом аналізу художнього твору О. Устименка стали наступні висновки. Перш за все, творчим завданням автора повісті є не просто відтворення художньої картини Срібного віку, стилізація текстів цього часу, а її одивнення, формування нового погляду на своєрідність художнього досвіду минулого. Вектор цього погляду сфокусований на зіставленні культурної парадигми Срібного віку, тоталітарного періоду і сьогодення (в підтексті) як

перехідних часових відтинків, позначених кризою та зміною ідейних та естетичних систем [228].

Таким чином рефлексія Срібного віку стає і способом авторефлексії сучасної літератури. У творі рефлектується художній досвід Срібного віку, який проступає на рівні ідеології (одивнюються принципи двосвіття, життєтворчості, деміургійної ролі поета, підвищеної авторефлексії, автометаопису, міфотворчості, естетизації, гри), а також художньої мови (використовуються притаманні парадигмам символізму і постсимволізму системи символів і мотивів, міфологічні опозиції). При цьому в авторських інтерпретаціях присутні значні змістові прирошення.

Домінантними стратегіями інтерпретації в повісті виступають: розширення історичного та культурного контекстів, паралельне протікання процесів деміфологізації / міфологізації / реміфологізації; одивнення художньої мови і знакових фігур епохи. Також твір набуває яскравого екзистенційного характеру. Першорядною в ньому стає проблема особистості: головна героїня зображується в модусах екзистенційної розгубленості, вибору, зібраності. Автор демонструє універсальність досвіду Срібного віку і проблемність застосування цього художнього коду до опису наступних катастрофічних подій ХХ ст. Мистецтво, статус поета проходять випробування кривавими потрясіннями часу, підтверджуючи свою життєтворчу функцію і екзистенційну роль надання буттю сенсу та його виправдання. У творі моделюється асоціативне поле, що об'єднує феномени Срібного віку, кінця 1920-х рр. і сучасності [228]. У його межах роль мистецтва і культури в цілому (у повісті – це віра, християнський дискурс, діалог культур, гуманістичні цінності) трактується як рятівна, така, що виводить із історичних тупиків. Стилїстика повісті репрезентує синтез модерністських і постмодерністських принципів писання з домінуванням перших, що доводить життєздатність і актуальність модерністської парадигми в процесі інтерпретації й переосмислення її в постмодерному ключі.

4.2. Переосмислення модерністського міфу про митця: стратегії театралізації й естетизації в п'єсі О. Грьоміної «Глаза дня»

4.2.1 Театралізація як стратегія загострення тем творчості та мистецтва в постмодерністській драмі

У сучасній літературі авторецепція мистецтва слова часто здійснюється з використанням стратегії театралізації, яка нарощується як у драматургічних, так і в прозових творах. Це явище вже знаходить своє наукове тлумачення. Так, наприклад, Г. Мережинська у статті «Діалог із класикою: інтерпретація спадщини А.П. Чехова і авторецепція в російській драматургії 1990-2000-х років» називає широке коло творів, що представляють собою метатексти: «Сахалинская жена» О. Грьоміної, «Мой садик вишневый» О. Слаповського, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуєва і О. Зензінова, «Чайка» Б. Акуніна. Запропоновано також типологію творів: «По-перше, це ті, в яких за допомогою чеховських ключів (модифікованих сюжету, образів, системи символів і мотивів) досліджуються історичні катаклізми двох рубежів ХХ століття (п'єси О. Слаповського, В. Забалуєва, О. Зензінова, О. Грьоміної). По-друге, драми, де в ігровій манері переосмислюється чеховська поетика, власне вирішується питання щодо її актуальності для створення нової художньої мови (п'єси В. Забалуєва, А. Зензінова, Б. Акуніна)» [116, с. 8].

З огляду на тему нашої розвідки особливий інтерес представляє другий тип авторецепції, моделювання одивнюючого погляду на літературну спадщину, обігрування його досягнень і можливостей [228].

Відомо, що потенціал і перспективи стратегії театралізації підсилюються культурним контекстом кінця ХХ – початку ХХІ ст., появою відповідної рецепції перехідної епохи, нових наукових парадигм, що акцентують театральність самої сучасності. Так, В. Ільїн констатує актуалізацію класичної формули «Увесь світ – театр»: «У сучасної теоретичної думки Заходу серед філологів, літературознавців, мистецтвознавців, театрознавців і

соціологів широко поширена міфологема про театральність сьогоденного соціального і духовного життя. Наприклад, Р. Галлер в книзі «Прикладна граматиологія» (1985) стверджує, що в наш час буквально «все від політики до поезики стало театральним. Ще раніше, у 1967 р. Гі Дебор назвав сучасне суспільство «суспільством спектаклю». У 1973 р. Р. Барт прийшов до висновку, що «/.../ усяка соціальна дискурсивна система є подання (в театральному сенсі – шоу), демонстрація аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул: своєрідна мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди <...>» [74, с. 184].

Особливості такого культурного контексту роблять логічним обговорення найгостріших проблем, а також авторефлексію мистецтва саме у формах театральних – драматургії, перфомансу, причому не виходячи за їх рамки, часто органічно синкретизуючи різні мови культури (балету, кіно, естради, цирку та ін).

З огляду на це обрана нами для аналізу та дослідження п'єса О. Грьоміної «Глаза дня», («фільмова мелодрама», за авторським визначенням) є чи не найвдалішим прикладом метатексту, що використовує прийоми драматургії, танцю, кіно з метою осмислення сутності і функцій мистецтва та одивнення, переоцінки мистецького досвіду модерністської парадигми.

Завдання авторецепції літератури цілком вмотивовано висунули на перший план твору образ творця. Цей образ створений у межах модерністської парадигми: акцент робиться на внутрішній світ, суб'єктивність особистості, пріоритетом в картині світу обирається творчість, критерієм оцінки – естетизм і свобода; звучить характерний для модернізму мотив божевілля; підкреслений наркотичний дискурс, що розширює свідомість; акцентовані містичне й інфернальне начала. Усі ці якості, але в різній мірі і модифікаціях притаманні двом головним героїням п'єси – танцівниці Мата Харі і кінодіві Клод, яка відтіняє її [228].

Прикметно, що об'єктом рефлексії обрано (як і в повісті О. Устименка «Китайские маски Черубины де Габриак») реальну історичну постать. Що

показово, вона є не центральною, а маргінальною в культурному контексті епохи. Але увагу привертає фігура, яка створила свій власний міф, сприйнятий культурним середовищем, а отже, відображає часто гротескно суперечності часу, прогресу й авторефлексії мистецтва. Цей міф, на думку сучасних письменників, не втрачає свого потенціалу і стає ракурсом розгляду певних важливих закономірностей і особливостей динаміки мистецтва.

Автор так само (як і у вищеаналізованих текстах) включає в цей міф «чужий» культурний код, що одивнює. Так, у повісті О. Устименка поетеса Є. Дмитрієва створює спочатку міф про «західну» Черубіну, а згодом перевтілюється у китайського філософа-поета [215]. У драмі О. Грьоміної героїні орієнтуються, по-перше, на європейську масову культуру початку століття (кінодіва Клод), по-друге, на східну буддистську традицію («малайський» світогляд Мата Харі і її екзотична манера танцю і поведінки), зрештою обидва ці коди одивнює традиція російська (незнайомець, що втілює ідеї відплати і любові). При цьому, як ми надалі спробуємо показати в ході аналізу п'єси, в «фільмовій мелодрамі» обговорюються (як і в повісті О. Устименка) особливості світосприйняття російського символізму з його життєтворчістю, міфотворчістю та розумінням мистецтва як теургії [225].

При наявній схожості цілей і загальної інтенції до міфологізування стратегії авторефлексії літератури в повісті О. Устименка та драмі О. Грьоміної все ж таки відрізняються.

Генеральними стратегіями авторської рефлексії в «Глазах дня» є театралізація та естетизація модерністської спадщини [228].

Під театралізацією ми розуміємо не тільки сценічну інтерпретацію тексту, гру акторів, створення візуального ряду, «перетворення діалогів у сценічні ситуації» [139, с. 407], але швидше за все навмисне моделювання і посилення ефекту театральності як специфічної практики створення образу, «театрального висловлювання, циркуляції слова, візуального роздвоєння промовляючого (персонаж / актор) і його висловлювання, майстерності подання» [139, с. 406].

Театральність зумовлена самим матеріалом п'єси і підбором дійових осіб. Фактажем є сценічне мистецтво: танець, кінематограф, театральна вистава [216]. В якості головних героїнь обираються дві акторки – таємнича танцівниця Мата Харі і кінодіва німого кіно Клод. О. Грьоміна задля досягнення цілей рефлексії мистецтва не обмежується однією легендарною Мата Харі, авторові п'єси необхідний наслідувач, «дзеркало». Клод прагне перевтілитися в Мата Харі, повторити її успіх, а потім зіграти роль геніальної танцівниці. Клод по своєму «мавпує» Мата Харі, програваючи в «зниженому» коді життєві, творчі та містичні ситуації танцівниці. За волею автора схожі і їхні долі. Уся п'єса, якщо звести її зміст до короткої формули, це твір про перевтілення, на які здатна природа та сила мистецтва, а також про імітації такої високої метаморфози і її сумісність із дійсністю.

Обидві акторки змінюють ролі, екзистенційні установки, відповідно, й імена. Принижена дружина офіцера Гертруда Целле перетворюється в легендарну танцівницю з малайським ім'ям «Глаза дня», точно так само скромна і нещасна в коханні сестра милосердя Ханна віднаходить іншу долю, стаючи акторкою з псевдонімом Клод-Франс. Важливіше те, що зовнішні перетворення в п'єсі зумовлені внутрішніми метаморфозами: виробленням нової філософії життя і мистецтва у Мата Харі, переглядом своїх і чужих орієнтирів, згодом спробою повторити таке внутрішнє перетворення у Клод.

У всіх випадках магістральним стає мотив гри, входження в роль, досягнення не просто театральної майстерності, а своєрідної магії мистецтва. Так, наприклад, у словах і діях Мата Харі, що навчає Ханну механізмам входження в роль, чаклунству танцю, яке робить «можливим усе», звучать парадоксальним чином видозмінені ідеї системи Станіславського, щодо якої Ю.Борев зауважує: «Система Станіславського дала ключ до свідомого володіння творчим процесом і запропонувала таку сценічну поведінку, яка призводить до перевтілення актора в образ (метод фізичної дії: правда сценічної дії актора вдихає життя у правду почуттів» [25, с. 453]. Саме так: від дії – до перевтілення, входження в магію мистецтва, що відкриває двері в

безсмертя, трактує свою методичку Мата Харі. У п'єсі постійно звучить мотив: «Возможно все <...> становишься на цыпочки <...> набираешь в грудь как можно больше воздуха <...> И тогда...» [51, с. 2].

Театралізація виражається і в тому, що дійові особи постійно грають ролі і в власному житті, до того ж постійно змінюючи, а також спостерігаючи зі сторони і оцінюючи чужу «виставу» [225]. Таким чином, постійно моделюються «проміжки» між актором і роллю, роллю і новим обличчям, різними масками, які перебирають персонажі. Наприклад, забута діва німого кіно грає перед собою і своїм слугою роль затребуваної і стомленої людською увагою акторки, але видає себе жахом і шоком, коли звучить реальний телефонний дзвінок і лунає стукіт у двері, – світ виходить із нею на зв'язок, вимагає, щоб слуга вийшов із ролі помічника знаменитості. Але слуга також грає таке приголомшення, оскільки сам організував несподіваний візит незнайомця. Слуга – це личина, яку на знак покаяння носить чоловік Клод – граф Рауль де Шайні. І незнайомиць змінює кілька масок. Насправді він не тапер, не журналіст, не поліцейський, а месник, що прийшов знищити Клод, яка занепастила Мата Харі.

Цей постійний люфт між ролями підкреслюється репліками героїв, які поведінку один одного сприймають саме в театральному дискурсі і відзначають найефектніші положення, які могли б бути використані в майбутніх п'єсі чи фільмі. Прикладом може бути реакція «Тапера» на скандальний розрив «Слуги» з Клод:

«С л у г а. Я ухожу. Прощай. Я так и не стал тебе мужем... зато все эти девять лет я был тебе неплохим слугой. Прощай.

Т а п е р . Какая сцена! Какая сцена!» [51, с. 37].

Типове для театральності «візуальне роздвоєння того, хто промовляє, (персонаж / актор) і його висловлювання» [139, с. 406] підкреслюється і перетином умовної межі сцени. Так, тапер спочатку виступає у ролі акомпаніатора подібно піаністу в залі, де демонструється німе кіно. Він є ближчим до глядача і подібно до нього коментує побачене на сцені. Але потім

тапер як повноправний персонаж входить в дію, виходить на сцену. Цей погляд персонажа зі сторони на гру інших повторюється і завдяки прийому подвійної сцени, театру в театрі [216]. Наприклад, саме так витворюється картина спостереження графа і Ханни за танцюючою на естраді Мата Харі.

Таку дистанцію між персонажами і розіграною роллю посилює інтертекст, особливо драматичний і театральний [211]. Інтертекст зміцнює ігровий модус п'єси і формує підтекст. Тапер, уздрівши на столі пістолет Ханни, бажає перетворити його на знаряддя відплати і згадує про рушницю, яка, раз з'явившись на сцені, має вистрілити. Уже сама ця фраза проливає світло на знайомство з російським театральним дискурсом і для Ханни видає у візитері росіянина, підказуючи їй шляхи подолання небезпеки з урахуванням національної ментальності: суперечливість, швидкі зміни векторів дії, переростання ненависті в любов і бажання врятувати.

У підтексті моделюються асоціації з «Моцартом и Сальери» О. Пушкіна, зокрема актуалізується трактування класиком несумісності генія і лиходійства.

Велику здатність театралізації містить у собі мотив «несправдешності», ілюзорності, відходу від болючої реальності (такий собі аналог «а был ли мальчик» із «Жизни Клима Самгина» Максима Горького). Клод кричить привиду занепащеної нею Мата Харі: «Уходи! Все это было неизвестно когда и было ли! Кто знает!» Мотив у п'єсі оформлюється в протистояння викривального слова і німого кіно (таємниці, укриття). Не названість явища, не озвучування його, не одягання слова прирівнюється до відсутності феномену: «К л о д. Стук в дверь. В фильме была бы титра – «стук в дверь». Но если не смотреть на экран, то титры не читаются, а значит, и стука никакого нет...» [51, с. 6]: «Если отвернешься от экрана, если не смотришь на него, то и титры прочесть невозможно.... Если отвернуться, то....» [51, с. 6]. Таким чином, Клод намагається сховатися від реальності, від власного внутрішнього конфлікту, від провини за вчинене. «Картинки» німого кіно («Картинки без подписи, загадочные как сама жизнь» [51, с. 6]) покликані заслонити її злочин і заступити її таємницю («<...> Но теперь все кончено, великий немой умирает,

тайна разрушена... Тайны не должны раскрываться! Тогда наступает смерть! Картинки не нуждаются в подписи!» [51, с. 7]). Знаменним видається й те, що на таку ж облудну, ігрову заміну дійсності картинкою (новим кіно) сподівається і «Тапер» у фіналі п'єси. Саме в його промовах виявляється сенс, схожий з горьковським «а был ли мальчик»: «И неизвестным станет, была ли та женщина расстреляна у кирпичной стены» [51, с. 39].

Авторську установку на театралізацію й актуалізацію ігрового модусу виказує також дублювання персонажами один одного, що демонструє одивнення і варіації заданих ролей [225]. Про збіг деяких сюжетів життя Гертруди (Мати Харі) і Ханни (Клод) ми вже згадували. Але крім цього відображають один одного «Граф» і «Тапер», оскільки обидва є месниками та прагнуть покарати Клод за смерть Мата Харі. При цьому спостерігається і зворотна симетрія: граф, будучи законним чоловіком, так і не став справжнім чоловіком Клод, розлюбив зрадницю, занурившись у мстиве очікування кари. А «Тапер», з'явившись із метою відплати, закохався, так і не здійснивши покарання. Дублюють один одного чоловік Гертруди і капітан контррозвідки Леду. До того ж в сприйнятті Мата Харі вони настільки схожі, що виникає думка про реінкарнацію, а в підтексті – і натяк на можливу відплату танцівниці за припустиме вбивство чоловіка. Якщо це так, то віддзеркалюють один одного в сюжеті п'єси і два привиди, що приходять до тих, хто їх занепастив: Мата Харі є Клод, а капітан знаходить свою дружину після смерті, перетілившись у контррозвідника Леду.

Театралізацію посилює і той факт, що персонажі не тільки змінюють ролі, але і прагнуть режисувати, як свої і чужі життя, так і можливий майбутній фільм. Так, Ханна, зрадивши танцівницю, вибудовує уявний вдалий сценарій свого майбутнього: заміжжя, кар'єра графа як нагорода за викриття шпигунки, власне входження в раніше недоступні прошарки суспільства. «Слуга», видавши Клод людині, якого вважає агентом у боротьбі з наркотиками, прагне прискорити розв'язку. «Тапер», у свою чергу, бажає завершити долю зрадниці помстою. Цікаво, що всі ці сценарії зриваються, а

розігрування взятих на себе ролей призводить до негативного результату, що має особливе значення в контексті поставлених у творі проблем істинного / помилкового, минулого / вічного, уявного і справжнього мистецтва [225].

Зрештою, показовим є і фінальне прагнення «Гапера» стати режисером і перепрограмувати все, знявши фільм про Мата Харі з Клод в головній ролі, і тим, ніби силою мистецтва подарувати нове життя всім героям, вирішити всі конфлікти, нейтралізувати больові точки (зрада Клод, яка повідомила про отриману Мата Харі телеграму, розстріл танцівниці, втрачену емігрантом батьківщину та інші). Можливість все переграти заново визнається універсальним механізмом життєтворчості. Так, «Гапер» у фінальній сцені перевтілюється у сплячу Клод зі знаменними словами про всесилля ігрового перепрограмування: «Мы должны жить, ты и я. Мы нашли друг друга. Ты забудешь голубой листок чужой телеграммы... А я забуду, какой снег в феврале в Смоленской губернии... И неизвестным станет, была ли та женщина расстреляна у кирпичной стены» [51, с. 39].

Однак потенціал перегравання і взагалі гри в іншу людину ставиться автором під питання. У цьому сенсі доказовим є дзеркальне відображення двох сцен, ретроспективної і сучасної. У першій Ханна зізнається, що хотіла б не просто навчитися танцю, але стати самою Мата Харі.

«Х а н н а. (в забытьи). Я хочу стать Мата Хари! Хочу танцевать, чтоб прозрачные шелка и чтоб мужчины сходили с ума» [51, с. 32].

«Х а н н а. (смеется). Я хочу быть вами! Хочу быть Мата Хари! Хоть на минуточку!

Г е р т р у д а . Мы будем танцевать ... потом разговаривать... Я научу вас всему, всему, что я знаю. Вы будете счастливой...» [51, с. 32].

На цьому етапі прагнення до перевтілення, вживання в чуже життя призводить до краху: зради Ханни, смерті Мата Харі, редукції образу творця-мага до кінодіви німого кіно, що, за приміткою «Слуги» «бездарно» переграла масу примітивних мелодрам.

Для реалізації другої спроби «переграти» своє і чуже життя складаються сприятливі внутрішні (каяття, божевілля, спілкування з привидами) і зовнішні (бажання «Тапера» зняти фільм) умови. Однак результат багато в чому римується з попереднім, визначаючи загальний прийом дублікації і взаємного відображення, характерний для п'єси. Спільним стає дискурс зради (в даному випадку «Тапер» зраджує Мата Харі з Клод) і дискурс вбивства. Залишившись наодинці, Клод для себе, а не для майбутнього фільму розіграє роль Мата Харі, повторюючи й інтерпретуючи слова танцівниці, що неодноразово звучать у творі, і які пов'язані з домінантними мотивами безсмертя, всемогутності мистецтва, можливості здійснити будь-яке прагнення, а також зради й ілюзорності так званої реальності. Логічним результатом вживання в роль повинна стати загибель кінодіви, оскільки Мата Харі була розстріляна. Створюється враження, що Клод готова перевірити цим абсолютним критерієм рівень своєї майстерності, ступінь внутрішнього преображення, каяття.

Однак фінальна сцена моделюється досить суперечливою, що дає підстави для двох радикально протилежних трактувань. Намітимо в тексті вузли змодельованих протиріч, які зав'язують вже гру з глядачем, змушуючи його додумувати різні варіанти інтелектуального ребуса.

«К л о д. <...> Значит, я стала тобою. Все получится, что ты захочешь, говорила ты. Я научу тебя этому... Вот у меня и получилось.

Приставляет пистолет к груди.

Пуля попала прямо в сердце... Тебя расстреляли у кирпичной стены. Что ты почувствовала в эту минуту? О чем думала? Когда пуля прямо в сердце?

Пауза.

Когда оружие появляется на сцене, в конце концов оно непременно стреляет. Русский национальный обычай. <...> Я Мата Хари. По-малайски «Глаза дня». Стреляю на счет «три». Раз, два.

Выстрел.

Клод картинно падает. Застывает в красивой позе. [51, с. 39-40].

Суттєво, що в ремарці вказаний постріл, але не визначено попадання кулі в тіло, не зафіксована смерть героїні. Це допускає два прочитання: реальної (оскільки постріл був) і вдаваної загибелі, розігрування сцени на зразок бездарних фільмів, мелодрам, які в свій час прославили Клод. Схиляє до другої інтерпретації і «картинність» падіння, і власне «красива поза» акторки. У цьому можна вгледіти як штучність, так і зумисну естетизацію, загалом характерну для твору.

Не розвіює полуди сумніву цих протиріч і фінальна поява танцюючої героїні – «Жінки – Мата Харі – Гертруди Целле» (саме так у ремарці позначене злиття в одному образі трьох іпостасей: примари, легендарної танцівниці і її колишнього образу):

«Г е р т р у д а. Я же говорила тебе, что смерти не существует. Мы будем жить с тобой вечно. Узором на крыле бабочки. Белым песком на берегу того самого залива, где тонули когда-то субмарины... Сияющим экраном в синематографе, по которому сейчас пробегают тени... Шепотом в зрительном зале... Все очень просто – только нужно понять, что ты можешь все. Ты слышишь меня? Я научу тебя всему...» [51, с. 40].

З одного боку, фінальну появу Гертруди (що увібрала всі три іпостасі героїні) можна трактувати як вихід назустріч відлетілій душі Клод вже в нових межах вічності. З іншого ж – це черговий прихід примари, яка постійно відвідує божеволіючу Клод. У такому разі дія відправляється на нове коло. Припускаємо й іншу розшифровку фіналу, що підсилює міфологічний модус п'єси. У картині світу Мати Харі смерть абсолютно відмінюється, конкретне існування і загибель розчиняються у низці метаморфоз вічного, гармонійного й естетично збудованого світу. Мистецтво лише закріплює цей план вічності, даючи йому форми втілення. Зрештою, у такій картині світу ілюзорні і життя, і смерть (загибель субмарин сприймається як абстракція, щось нереальне на тлі вічного піску затоки), а отже, і питання про фінал існування Клод самонівелюється.

Потрібно сказати, що така модельована багатозначність фіналу резонує з загальними тенденціями театрального постмодернізму [225]. Вона відображає «театральність» сучасного життя або принаймні таку її інтерпретацію. Дослідники вказують на загальне посилення ігрового модусу і залучення до гри глядача та читача. Так, С. Ісаєв у передмові до збірки «Як завжди – про авангард. Антологія французького театрального авангарду» підкреслює: «З приходом постмодернізму настає епоха, коли у відносинах між мистецтвом і сенсом зникає якась однозначність: тепер це відношення чисто ігрове. Зрівнюючи в правах реальне і вигадане, гра призводить до ситуації необмеженого числа значень твору <...> При цьому, звичайно, весь без винятку театральний авангард робить ставку на свободу глядача <...> У міждисциплінарному смисловому просторі вистави глядач отримує право на ризик, обираючи свою версію з числа можливих інтерпретацій, – тоді підсумок видовища він розглядає як свою власну знахідку, як результат власного вільного вибору. Розрахунок тут перш за все на те, що для глядача або адресата повідомлення вступить в дію його свобода – вираз внутрішнього єства людини, його спонтанного творчого пориву» (цитую за: [74, с. 187]).

При всьому розгалуженому спектрі трактувань фіналу вимальовується загальне рівнодіюче, пов'язане з міфом про творця, який створюється у драмі О. Грьоміної. У його контексті як обговорюються символістські моделі (двосвіття, життєтворчість, демонізм, естетизм, теургія), так і проблематизуються окреміскладники модерністської картини світу (наприклад, співвідношення реальності і творчої вигадки, етичного й естетичного начал, або мовою символів Мата Харі – потопаючих субмарин і вічного піску, в якій перетворилася танцівниця-шпигунка). Відтак, маємо авторське дешифрування міфу про митця [228].

З'ясування параметрів цього міфу вимагає попередньо проаналізувати ще одну стратегію – естетизації, а також усвідомити особливість реалізації у цій п'єсі базових категорій драми – дії і конфлікту.

4.2.2 Естетизація як механізм переосмислення, одивнення та традиціоналізації художньої спадщини

Стратегія естетизації відображає безумовне визнання традиції, але й одночасно відмову від перебільшення її впливу, певну ігрову десакралізацію. Ця схема починає домінувати на пізньому етапі діалогу зі спадщиною. На ранньому етапі – у метатекстах 1970-1980-х р.в прогресувало нове відкриття модерністської спадщини, визнання його безумовним орієнтиром, критерієм оцінки сучасності (твори Вен. Єрофєєва, В. Конєцького), проводилася його міфологізація (проза В. Катаєва), реконструкція художнього світу («Завистник» М. Арбатової) [233]. На рубежі ХХ–ХХІ ст. вектори і модальність інтерпретації змінюються. Естетизація свідчить про настання нового етапу діалогу зі спадщиною: усвідомлюється дистанція, нівелюється енергія ідеологічних суперечок, заперечення або гарячої підтримки, увага фіксується на художньому коді, формуються ностальгічні настрої і одночасно затверджуються приховані потенції художньої мови, над якою рефлексує сучасний письменник.

Досвід подібної естетизації реалізується в сучасній літературі різноманітно. Свідченням цього є переосмислення художнього релікту соцреалізму 2000-х, у той час як в 1990-ті він повністю заперечувався й осміювався. Усвідомлюючи це явище, В. Куріцин у своїй книзі «Російський літературний постмодернізм» апелює до рефлексії В. Сорокіна, П. Вайля, Т. Кібірова, І. Кабакова. Відзначається, за словами дослідника, «естетичне ставлення» до дискурсу [93, с. 99], визнання його чистоти і краси [93, с. 99], ностальгічне «милування» ним письменниками осторонь, [93, с. 100], «іронічне захоплення» [93, с. 101]. Проілюструємо це «Прейскурантом ностальгії» П. Вайля: «Какими аллитерациями шуршит "шарикодшипник", какая звукопись грохочет в "Гипропроме", какой свежий анапест несетя с вывески "Министерство лесного хозяйства"! Листок настенного календаря отрывается с трепетом, в предвкушении готического холода: "тень работника коммунального хозяйства и бытового обслуживания" <...> Любому преЙскуранту нет цены:

"бифштекс натуральный рубленный" – при звуках этого оксюморона хочется встать» [35].

Соцреалізм естетизується і в монографії Б. Парамонова «Кінець стилю», присвяченій розвитку постмодернізму, що зруйнував всі попередні художні системи, відмінні за цілісністю і «тотальною» художньою організацією. Фактично соцреалізм розглядається як остання «стильна» літературна епоха і ставиться в ряд з іншими як поживний продукт естетичного (а не тільки ідеологічного) розвитку: «Нормативні, стильні епохи вірили в Істину, в онтологічно реальне царство ідей. Останніми платоніками Заходу були комуністи, російські більшовики. Сьогодні залишився один платонік – Солженіцин. Радянська епоха – це стильна епоха, з часом це зрозуміють, уже почали розуміти. Сама спроба тотальної організації буття в більшовизмі вже стильна, уже стиль» [142, с. 7].

Зауважимо, що зразки естетизації соцреалістичного дискурсу можна продовжити, звернувшись до «найсвіжіших» творів: і художніх («Санька» З. Прилепіна, «Команда. Киноповість» Д. Іванова), і художньо-документальних («Леонид Леонов» З. Прилепіна), що відносяться як до постмодернізму, так і до нового реалізму. Тож тенденція не втрачає чинності, відображаючи загальні процеси: актуалізацію механізмів перегляду спадщини в контексті загострення проблеми традицій і новаторства, пошуків нової художньої мови у перехідну епоху.

Звідси естетизація в усіх випадках використання названого механізму пов'язана з одивненням, новим поглядом на, здавалося б, «відпрацьовану» парадигму і виявленням її потенціалу, що кристалізується після перегляду і художньої інтерпретації, «обробки» письменником, що рефлектує. У драмі О. Грьоміної «Глаза дня» такою «відпрацьованою» парадигмою стає німе кіно, що вже пережило смерть із приходом звукового, тобто стало символом неминучої кінцівки, зміни фаз у розвитку мистецтва, «археологічної» давнини. Проте цей символ безперспективно застарілої парадигми вводиться автором до філософського дискурсу вічної опозиції життя і смерті, загальних

есхатологічних настроїв перехідної епохи в русло найширшої проблеми долі мистецтва і співвідношення етичного, естетичного й екзистенційного начал. Така висока оптика заново відроджує і одивнює «відпрацьовану» парадигму, представляє її як одну з рівноправних (васпекті вічності) мов осмислення та інтерпретації світу і людини. Усувається змагальність, але залишається не екзотичність і «археологічна» таємничість, а ностальгічний модус, що формується автором, зміцнює статус «великого німого» як одного з витоків сучасної культури, стимулює його міфологізацію. Але і художній світ німого кіно стає інструментом, що одивнює, він стає ракурсом переосмислення модерністської парадигми в цілому. При цьому акцент на одивненні у драмі О. Грьоміної йде шляхом вибору мови інтерпретації. За такий правлять не шедеври «великого німого», а схеми масового продукту. Тобто високий план модерністської традиції травестується, але аж ніяк не скасовується [234].

Про наявність такого підходу свідчить перш за все авторське визначення жанру твору – «фільмова мелодрама», що налаштовує читача на певні правила сприйняття і дешифрації тексту. Ця позиція цементується вибором об'єкта, матеріалу інтерпретації – «Фильмовая мелодрама 1928 года о жизни, любви и разоблачении шпионки Мата Хари в пяти фильмах» [51, с. 1]. Обираються характерні для масового продукту моделі пригод, шпигунських і любовних пристрастей. Назва ж – «глаза дня» несподівано контрастує з вищенаведеним визначенням завдяки прихованому в ній глибокому поетичному символізму, що перебуває в річищі елітарної модерністської стилістики. Надалі ці протилежні полюси між штампами, ролями масового продукту і глибоким символічним змістом, кодом високого модернізму будуть лише посилюватися, а обидві мови протягом драми демонструвати гротескні переплетення, що насторожуватимуть глядача і налаштовуватимуть його на розгадку істинного завдання твору [228].

Потрібно зазначити, що специфічні взаємини елементів високої і масової літератури саме в російському постмодернізмі вже відзначалися дослідниками (В. Куріциним, М. Бергом, Г. Мережинською). Цей факт учені пояснюють «звуженням поля» високої літератури в нинішніх умовах

комерціалізації (В. Куріцин), взаємотяжінням недостатньо визнаних у сфері російської культури феноменів – постмодернізму і масової літератури, в результаті чого виникла редукція першого (М. Берг). Так, за словами М. Берга, письменникам В. Пелєвіну і Т. Кібірову більше, ніж іншим (Є. Радову, Б. Акуніну, А. Вернікову, О. Іванченку, В. Тучкову, М. Бутову, В. Шарову) <...> вдалося адаптувати прийоми, ідентифіковані як найбільш радикальні прийоми постмодернізму для значно ширшої і масової аудиторії. Їх успіх і полягає в редукції постмодерністського дискурсу для тих референтних груп, які постмодернізм в його, так би мовити, чистому вигляді не сприймають» [20, с. 299]. Це, зокрема, виразилося у використанні динамічного сюжету, пригод, формуванні «простої позитивної ідеології», обмеження кола базових конфліктів [92].

У межах дискусії варто відзначити, що схожість із масовим продуктом забезпечує не стільки обмеження концептуального поля, оскільки інтерпретація його знаків. Аналізуючи дану проблему і вступаючи в діалог з М. Бергом і В. Скоропановою, Г. Мережинська маркує кілька моментів: «російський постмодернізм і масова література вирішували принципово різні завдання, рівнозначно необхідні для функціонування літератури» [119, с. 308], і обидва явища динамічно змінювалися. Вони засвоювали загальну тему – хаос сучасності, інтерпретуючи її засобами своїх художніх мов [119, с. 310]: «На рівні цих мов спостерігаються специфічні збіги, які неможливо аргументувати просто запозиченням досвіду, присвоєнням символічного капіталу, як це передбачає М. Берг. Збіги пов'язані з прагненням пояснити складну сучасність» [119, с. 310]. Іншими словами, підкреслюється діалог двох художніх систем, а не їх поглинання чи навіть редукція в угоду «проектам».

Із огляду на це драма О. Грьоміної може бути цікавим прикладом взаємодивнення цих мов і їх підвищеної символізації, спрямованої на сучасність, актуалізовані перехідною епохою роздуми про сутність мистецтва [228].

Про наявність іншої мети, ніж створення стилізації мелодрами в стилі кіно 1920-1930-х років, свідчить специфічний авторський план: низка прийомів і штамів німого кіно доводяться до крайності, абсурду, викликають комічний ефект, знаменуючи наявність у творі підтексту, прихованого сенсу, який належить розгадати. Одночасно підкреслюється «картинність», виразність цих застарілих елементів парадигми, моделюється ностальгія за красивою і невибагливою вигадкою. Серед таких елементів набір ампула («фільмова дівка», «особа загадкова», «танцівниця», «граф», «месник», містичний привид). І стилізовані під німе кіно ремарки гранично спрощують і згущують драматичну ситуацію. Їх примітивність підкреслюється моделюючою поспішністю, відсутністю розділових знаків, недбалістю, що відбиває максимальну умовність, рольовий характер ситуації: «Титр: *Звезда немого кино в припадке черной меланхолии* день и ночь она рыдала красота ее увяла враги настоящего искусства изобрели звук немой померк карьера закрыта говорящие головы уродливы кокаин кончился телефон выключился жизнь не удалась *появляется таинственный незнакомец*» [51, с. 1]. Зауважимо, що ця навмисна мовна недбалість стає знаком саме німого мелодраматичного кіно, яке ще не віднайшло «слово». Полярні мотиви «німоти» і «слова» є центральними у творі. Вони найтіснішим чином пов'язані з авторцепцією взагалі і з набуттям особистістю своєї самості зокрема. Де-факто карикатурні ремарки декларують нерозвиненість, а також підміну реальності та мистецтва «картинкою», красивою і зрозумілою редукованою формулою. Варто зацитувати репліку «Слуги» (він же граф Рауль де Шайні): «Уж вам-то, дорогая мадам... уж сколько отвратительных мелодрам вы бездарно переиграли... Уж могли бы выучить, что порок в конце-то концов всегда наказан... и что предательство ...» [51, с. 3].

Реально М. Грьоміна прагне «озвучити», втілити у слові свою інтерпретацію модерністської спадщини, її різноманітних мов (високої, масової), створюючи відповідний міф про Мата Харі – всесильну і демонічну танцівницю-шпигунку. За стратегію постають естетизація, підкреслення

творчого, красивого, стильного і виразного, демонічного і фатального начала в художній мові модернізму, а отже, проблематизація інших складових» – етичних компонентів, закладених за другим словом визначення «танцівниця-шпигунка».

Реалізації цієї мети слугує і з'єднання декількох типів конфлікту і дії.

Зовнішній конфлікт зумовлений стереотипами німого кіно і масового мистецтва. Дію рухають шпигунські та любовні «пристрасті», а також розгадування таємниць, прихованих під масками героїв. Власне виокремлюються: конфлікт на ґрунті кохання, ненависті, ревнощів, заздрості; конфлікт ворогуючих сторін і пов'язані з ним «детективні» дії щодо розшуку і викриття шпигунів, а потім і виявлення та викриття зрадниці. В останньому випадку роль «слідчого» приміряє до себе таємничий незнайомиць. Усі ці конфлікти автор іронічно обіграє. Описані особливості підпадають під визначення першого типу конфлікту, подане в типології Патріса Павіса: «суперництво двох персонажів з економічних, любовних, моральних, політичних та інших мотивів» [139, с. 198], проте в максимально формульному вигляді. Зовнішній конфлікт і дія гротескно драматизовані в стилістиці німого кіно. Показовою особливістю є підвищена театралізація, зокрема – зображенні афективних станів, у постійному розігруванні «вистав» один перед одним, провокуванні подій, аби хоч щось «сталось».

Другий тип конфлікту вибудовується за моделлю не масової, а елітарної (в даному випадку романтичної, модерної) літератури. Це конфлікт між яскраво вираженою індивідуальністю, творчою особистістю і низьким ворожим світом. У п'єсі О. Грьоміної міфологізована танцівниця стає шпигункою не заради грошей або в силу політичних симпатій, нею керують кохання і потреба в грошах задля лікування пораненого на війні. Крім того, вона сповнена відчуттям презирства до світу жорстоких і вічно воюючих країн, чоловіків, інтересами і навіть життями яких можна пожертвувати («Когда-нибудь они все перебьют друг друга» [51, с. 28], «Деньги мне платят мужчины... но вовсе не за любовь. Скорее, за презрение. За то, что я презираю их убогую политику... их

бездарную войну ... и жестокие государства... За то, что Мата Хари – сама по себе и не играет в их скучные игры» [51, с. 32]). Практично Мата Харі веде свою війну проти світу. Зіткнення набуває філософського забарвлення конфлікту. По різні сторони опиняються: мистецтво / споживацьке ставлення до нього; дискредитовані жорстоким світом християнські цінності / буддистська незворушність, уявлення про вічне перетікання форм, ілюзорність життя, божественна байдужість космосу до людських пристрастей і страждань.

У підтексті твору домінує внутрішній конфлікт в душі героїв. На це вказує показова специфіка. На відміну від молододі Гертруди перетворена Мата Харі внутрішньо не конфліктна при всій неоднозначності її вчинків. Загадкова танцівниця представлена як людина з цілісної гармонійної картини світу, параметри якої відображають модерністське ставлення до високого мистецтва і низької реальності. Відбір та інтерпретація цих актуалізованих показників, які переосмислює і естетизує автор, буде прокоментований нижче.

Внутрішній конфлікт характерний для образу постарілої кінодіви Клод. За пісенькою, яка звучить рефреном у титрах і промовах слуги («День и ночь она рыдала, красота ее увяла»), приховується особливий підтекст: муки совісті, провина за загибель Мата Харі, заздрість до таємниці її майстерності та бажання відтворити магію танцівниці, зрештою – внутрішнє визнання власної бездарності. Конфлікт відображають й опозиційні нахили: з одного боку, Клод себе виправдовує, з іншого – карає.

Присутність внутрішнього конфлікту відображає і набір алюзій: на «Гамлета», «Бориса Годунова». Ночами до акторки (як до вбивці) приходять привид занапащеної Мата Харі, розмовляє з нею, мучить, подібно «мальчикам кровавым в глазах». Про візити привида знає і слуга, котрий дублює переживання Клод. Знаходимо алюзії і на образ Пілата в інтерпретації М. Булгакова, а надто в звучанні мотиву «и при луне мне нет покоя» («Нет покоя, ты прав» [51, с. 4], – зізнається хранителеві таємниці, слугі Клод). У п'єсі є алюзії і на «Моцарта и Сальери» О. Пушкіна. «Між рядків» актуалізується проблема сумісності генія і лиходійства і, безумовно, звучить мотив ретельно

прихованої заздрості як спускового гачка злочину. Цей інтертекстуальний план, що відсилає до зразків високої літератури, вельми виділяється на фоні маскультовських мелодраматичних зовнішніх конфліктів боротьби жінки з суперницею за увагу нареченого. Постаріла і змучена внутрішніми протиріччями Клод розуміє, що нею насправді рухало інше – заздрість до таланту, творчі ревнощі, те славнозвісне «нет правды на земле, но нет ее и выше».

«С л у г а. <...> предательство ...<...>

К л о д. (*угрожающе*). Повтори еще раз.

С л у г а. Предательство. Предательство. Извольте-ка. Предательство!

К л о д. Другое.

Пауза.

Ты сказал... Что я бездарна? Я? Клод Франс?» [51, с. 9].

Прикметно, що слова про бездарність як істинну причину зради і вбивства іншого творця вимовляє не слуга, а сама Клод, озвучуючи свої ж таємні прозріння. Асоціації з Сальєрі зміцнює і наявний у цьому діалозі мотив заздрості її ворогів, тобто внутрішні самохарактеристики кінодіва переносить на зовнішніх уявних недоброзичливців, котрі зруйнували її кар'єру, знищивши німе кіно і, які нібито розповсюджують чутки про її божевілля («<...>как говорят мои завистники.....» [51, с. 3]).

Подібний тип внутрішнього конфлікту наростає протягом усього твору. Моделюється можливість двох способів його вирішення: божевілля або самогубства. До речі, мотив божевілля звучить у п'єсі перманентно, відтіняючи модерністські орієнтири твору («Не сегодня – завтра я сойду с ума», «Это не галлюцинация», «Может, я тоже спятил», «Безумия заразительно, как инфлюэнца или дифтерит» <...>, «Что с тобой будет, если я сойду с ума?» [51, с. 5-6]. Тут же автор вплітає в його канву наркотичний дискурс, хоча підкреслює, що привид відвідує актрису завжди, не залежно від прийому зілля або зміни способу життя.

Таким чином, глибинний сенс п'єси містить змодельований прихований конфлікт, який висвітлює авторську концепцію метатексту. На це виводять деякі особливості позицій героїв (всі їхні суперечки різним шляхом зводяться до проблеми співвідношення мистецтва та життя), фінал твору і система мотивів зі спільним семантичним полем творчості [228].

На наш погляд, автор відтворює конфлікт мистецтво / реальність і проблематизує саме модерністські його вирішення, використовуючи символічний код досліджуваної парадигми.

4.2.3 Авторський міф про творця у драмі О. Грьоміної «Глаза дня»

У комплексі мотивів твору формуються чітко виражені антиномії, які беруть участь у перегляді модерністської моделі творця і створенні авторського міфу. Загальною особливістю є тяжіння до моноцентризму в мистецтві.

Аналіз тексту дозволяє назвати наступні антагоністичні мотиви: «життя / смерть / воскресіння»; «життя / мистецтво»; «сакральне / інфернальне». До них дотичні мотиви «всемогутності мистецтва» та «зради».

Перший мотивний блок «життя / смерті / воскресіння», беззаперечно, пов'язаний із есхатологічною традицією. Вона ж, як доводять учені (М. Хренов [194], Г. Мережинська [121]), актуалізується саме в перехідні епохи, до яких належать і описувані в п'єсі час, і сучасність. Ці мотиви поєднуються з іншими міфологічними моделями: вічного повернення, з буддистськими уявленнями про постійні метаморфози і кружляння колеса сансари. Саме цей останній смисловий акцент характерний для індивідуального міфу Мата Харі. Слова, якими вона втішає пораненого коханого демонструють це: «Ты не умрешь. И я не умру. Мы будем жить вечно. Солнце будет восходить и заходить, а мы будем жить ... легким облачком... узором на крыле бабочки... белым песком на берегу... О, как хорошо, как хорошо» [51, с. 28]. Такий міф стає медіатором між непримиренними суперечностями життя і його ідеалом, він дозволяє

відволіктися від натиску реальності, віднайти внутрішню свободу, «східне» злиття зі всесвітом.

У той же час у творі підкреслюється й інший глобальний аспект міфологізації: шлях до такого піднесення або досягнення безсмертя вказує саме мистецтво. Подібний погляд на мистецтво типовий для модерністської парадигми, над якою власне і рефлексує автор. Постійно звучать слова Гертруди, а потім і примари про магічний стан новонародження в танці, коли стає «можливо все», а смерть нівелюється. Авторка одивнює цю модерністську тезу, виводячи її з обширу оцінки елітарного мистецтва модернізму у сферу масового.

Так, за моделлю, запропонованою містичною танцівницею, намагається поводитися і кінодіва. Клод вважає, що померла в життєвих розчаруваннях (власної зради, розчарування в ній чоловіка, вічного «самозахисту» і боротьби за статус), але народилася заново саме в ролі акторки. Точно так само несподівано набуває безсмертя навіть примітивний німий кінематограф («огидні мелодрами»):

«Т а п е р. Меня интересует все, связанное с вами...

К л о д. Немой кинематограф умер, об этом кричат все газеты.

Т а п е р. Я не верю в смерть» [51, с. 7].

Мотив набуває відтінку булгаковської фрази «рукописи не горят», але зі специфічним полемічним акцентом: зберігається все, що здійснено у сфері творчості, будь-який створений світ.

Саме дискурс безсмертя, модельований креацією, робить можливим і легітимним будь-який культурний діалог, навіть між різновеликими сторонами. У п'єсі ця різнорівневість сторін показана у спілкуванні Клод, яка втрачає розум, і примари:

«К л о д. Ты умерла. Тебя убили, это известный факт. Я тоже умерла и потом родилась заново. Ты говорила мне, что это возможно.

Ж е н щ и н а (*тихо, доверительно*). Возможно все. Просто нужно понять это – что ты можешь все, что захочешь. Ты поймешь это. Потом

становишся на цыпочки, на самые кончики пальцев. Набираешь в грудь как можно больше воздуха. До конца, до конца. И тогда...» [51, с. 2].

У такому ракурсі модус мотивів смерті / безсмерття / відродження переплітається з мотивом всемогутності мистецтва, його владарювання над життям, здатністю моделювати внутрішній світ і реальність:

«С л у г а. <...> Понять, что можешь все <...> Можно танцевать. Можно любить. Можно умереть и родиться заново. <...> Разве она не научила вас... Что смерти не существует?» [51, с. 18].

Власне, таке всевладдя мистецтва є головною таємницею, яку відкриває Мата Харі. Не випадково в авторських ремарках вказується на довірливість тону слів, в яких вона розповідає про свої відкриття.

Позиція містичної танцівниці відображає і одивнює один із провідних принципів світорозуміння символізму – перевагу мистецтва над життям і його деміургійними можливостями [211]. В інтерпретації А. Ханзен-Леве читаємо, що «основною особливістю символістського художнього мислення і саморозуміння є те, що «текст життя» сам «диктується» та твориться «текстом мистецтва», більше за те: «текст життя» за допомогою індивідуального міфу, персональної манери і специфічного лику символістського художника вибагливим чином поширюється за межі індивідуального в універсальний простір культури» [192, с. 9].

Так, у п'єсі О. Грьоміної такі можливості мистецтва тлумачаться як магічні (що цілком відповідає традиції), а їх природа проблематизується, особливо в міфологічній за суттю опозиції мотивів сакрального й інфернального.

Характерна для символізму на певній стадії поступу інфернальна маска творця підкріплюється і міфом про Мата Харі, актуальним у часи розвінчування і донині питанням про природу впливу на людей (тобто образ вже було демонізовано). Відбувається це і в п'єсі, а саме – в епізодах з часто згадуваними субмаринами двох воюючих армій, які затонули з з вини шпигунки.

Однак письменниця все ж надає перевагу ускладненню образу і моделюванню опозиції сакрального / інфернального. Це проявляється саме відносно міфологізованого образу Мата Харі, причому інші герої позбавлені подібних характеристик [228].

Антагонізм закладається у ретроспективних сценах, де подано передісторію Мата Харі, зображено сумну долю люблячої, але гнобленої і залежної від чоловіка дружини капітана. Уся реальність і особливо кохання виписується як пекло, з якого Гертруда потім втече в інше життя – мистецтво.

Сакральні мотиви звучать у титрах («спаси мене, Матерь Божья, но никто не спас» [51, с. 11]), присутні в «ангельській», за словами людей, поведінці Гертруди, яка терпить, любить і молиться. Характеристики чоловіка вже двоякі. Дивуючись смиренню дружини, дратуючись співчуттям до неї офіцерських сімей («Все кругом жалеют тебя, все считают, вся голландская колония, будто ты ангел» [51, с. 12]), він, однак, відчуває в ній інфернальне начало: «В тебе сидит черт! Да-да! Ты сама знаешь, что там внутри – черт!» [51, с. 12], «Черт! В тебе сидит черт!» [51, с. 13], «В тебе сидит черт. Ты сама это скоро увидишь. И все увидят. Я погиб, связавшись с такой женщиной» [51, с. 13]. Власні кар'єрні невдачі капітан пояснює тим, що поєднав свою долю з інферальною істотою («Я проклят <...> Раз связался с тобой. О тысяча чертей» [51, с. 13]). Зухвала поведінка капітана пояснюється ним самим як свого роду провокація, покликана виявити приховану інфернальну сутність Гертруди.

Семантику інфернального підтримує й «інакшість», «несхожість» героїні, її екзотичність: мати Гертруди була малайською жінкою, а у пізній інтерпретації навіть «малайською принцесою». Звідси і позначення, які дає чоловік: «тубільна жінка», «тубільна тварюка», які протиставляються «білому чоловікові», «білій людині». Інфернальний сенс вбирає і темний відтінок шкіри Гертруди, як наче вона була обпалена пекельним полум'ям. Та й її власні зізнання про долучення до чаклунства і язичництва мають неабияке значення. У покаянній молитві до християнського Бога, який не чує її, молода жінка

просить про кохання чоловіка і обіцяє не повторювати гріховних експериментів: «Прости, что я сомневалась в Тебе. Прости, что я ходила на языческие капища. Прости, что я училась этим дьявольским пляскам... Никогда больше...» [51, с. 14]. Проте нові випробування призводять до зречення християнських принципів (титра: «<...> Боже мой, она не может даже молиться, она больше не верит <...>» [51, с. 16]). Відбувається зміна релігії, Гертруда створює власну модифікацію буддизму. У неї він нейтральний по відношенню до «зради», людських жертв, смерті, причому не тільки власної, але й чужої, отже, знімає найважливішу для християнської авторефлексії категорію гріха, що вже наштовхує на думку про інфернальну суть явища. Крім того, Гертруда знову звертається до тих самих танців, які зачаровували глядачів і породжували припущення про їх містичну, інфернальну природу. Тим більше, що Мата Харі не мала краси, яка могла б пояснити її артистичний успіх (неодноразово підкреслюється в тексті), а танець швидше нагадував зміну поз, систему певних знаків, вплив яких був заворожуючим.

О. Грьоміна враховує традицію демонізації Мата Харі, але здійснює кілька суттєвих втручань, створюючи **власний міф про танцівницю**. Для цього драматург відштовхується від двох версій розуміння легенди про Мата Харі. У першій – вона найуспішніша і найзловісніша шпигунка початку ХХ ст., яка зуміла чаклунським чином обдурити кілька держав, і справедливо покарана (модель відьми, спійманої і страченої). Друге трактування – Мата Харі – безневинна жертва, несправедливо знищена зловісними силами, що ведуть свою війну.

В авторському міфі враховуються і одночасно переглядаються обидві моделі, проте симпатії схиляються від традиційної в сторону іншої. Спробуємо виділити вектори модифікації, а потім і простежимо, як створюється синтез інтерпретацій, що призвів до формування нового міфу [228].

По-перше, маніфестується міфологічний потенціал самого образу і долі: у традиційному сприйнятті всі факти життя цієї знакової постаті є фантастичними. Авторка намагається побачити крізь екзотичний флер і

нашарування вигадок реальний динамічний характер, у певній мірі деміфологізувати, а потім запропонувати власний новий міф:

«Г е р т р у д а. Моя бабушка была малайская принцесса.

Р а у л ь. Никому больше не рассказывай это. Вся эта история совершенно фантастична.

Г е р т р у д а. Но это правда.

Р а у л ь. Правдивые жизненные истории звучат особенно фантастично» [51, с. 18].

І настільки ж фантастичною здається вигадана автором історія кохання Мати Харі до пораненого. Ця самовідданість видається графу Раулю сюжетом мелодраматичного кіно, а не правдою: «Говорят – чего только не говорят – будто здесь в госпитале Сен Роше ваш любовник, русский пленный... Будто он ослеп в результате ранения и вам нужны деньги на его лечение... Какая фантазмагорическая душещипательная история! Прямо сейчас в кинематограф!» [51, с. 23-24]. Фантазмагорична історія, проте, у п'єсі стає реальним обґрунтуванням поведінки Мата Харі (її подвійного шпигунства заради грошей), чого немає в базовому міфі. Ця історія акцентує проблеми етичні, зокрема жертвності заради кохання, вона істотно ускладнює образ і навіть по-своєму виправдовує злочини перед воюючими державами, крім того, зберігає романтичний флер і послаблює інфернальний дискурс.

По-друге, спостерігається переакцентація, «перевертання» образу головної героїні. Автор переводить образ Мата Харі зі сфери інферальної, зловісної (чаклунка, шпигунка) у сферу жертвності. Зображені не ті, кого вона занепастила (потопаючі субмарини виявляються абстракцією), а ті, хто її зрадив, підвів під розстріл, їх покаяння, відплата. Жертва викликає співчуття і переходить у ранг навіженого наївного творця, загубленого світом. Тим самим знімаються інфернальні смисли. Більш того, Мата Харі приміряє роль знаряддя справедливої відплати за зло. Її привид приходить і до вбивці Клер, і слуга бачить у цьому симптоми відновлення вселенської справедливості, а, отже, і гармонії світобудови [228].

Наступне зрушення – це висвічування у міфі про Мата Харі не інфернального чи однозначно негативного в соціальному аспекті начала (згубниця, спокусниця, зрадниця), а творчої складової. Кумедно, що найбільш примітивні і зловісні герої п'єси (чоловік, капітан контррозвідки Леду) цього творчого начала в ній не бачать в силу своєї природи. Для тих же, хто ще здатний до зміни (Клод, граф Рауль, навіть таємничий «тапер»), саме її артистична магія є важливою характеристикою і головною загадкою. Чимало зі сцен її танцю, а також навчання філософії свого життя мають характер священнодійства і відображають у викривленому вигляді символістські уявлення про мистецтво як теургію, за Вл. Соловйовим, з'єднання творчого і релігійного начал, що веде до «спілкування з вищим світом шляхом внутрішньої творчої діяльності» [177, с. 174]. Спираючись на філософсько-естетичні праці Вл. Соловйова («Общий смысл искусства» 1890), М. Бердяєва («Смысл творчества. Опыт оправдания человека» 1916), а також на художню практику російських символістів [212], В. Бичков називає такі естетичні та філософські новації розуміння творчості як теургії: «У теургії закінчується всяке традиційне мистецтво та література, всякий поділ творчості; в ній завершується традиційна культура як справа рук людських і починається «надкультура». Бо теургія є дія людини спільно з Богом – богодійство, боголюдська творчість. Багато російських символістів саме так і відчували сенс символізму і його кінцеву мету – теургію» [34, с. 437]. Фактично В. Бичков розглядає теургію як породження перехідного мислення межі ХХ–ХХІ ст., а включення цього поняття в лексикон неокласики сигналізує про можливу перспективність або принаймні актуальність явища в новий перехідний період кінця ХХ – початку ХХІ ст., про що власне і свідчить п'єса О. Грьоміної, а також творчість інших письменників, зокрема Ю. Мамлєєва, у творчості якого послідовно втілюється ця інтенція.

Трактування творчості як теургії (нехай і в одивненному вигляді, бо ідея втілена у надто екзотичному образі, що викликає суперечливі тлумачення) підкріплено мотивом слова. Саме слово робить легітимним, існуючим будь-яке

явище. Відсутність же слова прирівнюється до відсутності самого позначуваного. Мова йде, безумовно, про художнє слово. І ця ідея реалізується в постійних зіставленнях німого кіно, що зберігало таємницю, та звукового кіно, що всі таємниці розкрило. У цьому аспекті небезпечними виявляються навіть титри, але від них можна відвернутися, що неодноразово і проробляє подумки Клод, відганяючи спогади або ховаючись від цього. («Стук в дверь. В фильме была бы титра – «Стук в дверь». Но если не смотреть на экран, то титры не читаются, а значит и стука никакого нет...» [51, с. 6]). Слово, як і танець, тобто мистецтво загалом, стає провідником в інший, горішній світ справжнього і вічного.

Не заперечуючи теургійної інтенції мистецтва, драматург, однак, у новому міфі про Мата Харі акцентує кілька проблемних точок, які роблять його якщо не суперечливим, то драматичним, і підсилюють його театральність, прозір між міфом і його осмисленням.

Першою є співвідношення мистецтва (з його найвищим життєтворчим, містичним статусом) і максимально жорстокої дійсності ХХ ст., протилежної естетичним проектам. Прикметно, що і в житті, і в міфі Мата Харі гине, знищена саме цими обставинами. В авторському міфі мистецтво не змінює реальність, не рятує, але відчиняє вихід у світ вічності, а також заміщає реальність («Я могу танцевать. Это очень просто. Встать на цыпочки, набрать в грудь побольше воздуха и ... Я не могу больше молиться Пресвятой Деве, но я могу теперь умирать и рождаться заново. Я не могу больше любить, но я могу танцевать» [51, с. 19]).

Друга точка протиріччя – відображення розриву між естетичним та етичним. Це зокрема відбито в мотиві зради, в буддистській одивненості Мата Харі від результатів її шпигунської діяльності (мотив потопаючих субмарин). Цей розрив учені вважають однією з типових рис культури перших десятиліть ХХ ст. і особливостей модерністського мистецтва. Так, відомий філософ П. П. Гайденко, аналізуючи рецепцію цього явища, констатує: коли ХІХ століття, що «пережило вже свій офіційний похорон (ним був перша світова війна), востанне

озирнувся «навколо себе», на місці оспіваного ним розумного царства Істини, Добра й Краси він побачив одні лише руїни. Це і засвідчив Вебер, який відзначив віддалення від Істини Добра і Краси, Добра – від Краси та істини, Краси від Істини і Добра; віддалення перетворило колись світле, прозоре і гармонійне «царство» в щось, подібне до джунглів, в царство тіней, в поле битви богів, де кожен воює проти всіх і всі – проти кожного» [41, с. 149-150]. Уява Мати Харі створює картину світу, в якій такий розрив між провідними категоріями відбувся. Домінує естетичне начало, взяте в модусі безпристрасності і байдужості до етичних питань, гуманістичних уявлень (прикладом можуть служити слова Мата Харі: «Моя дорогая. Ты спрашиваешь, что такое измена. Что такое изменить мужу, Родине, Богу. Что такое предательство. Как объяснить тебе это. Когда само солнце изменяет нам каждый день, уходя от нас в темноту. Когда красота каждый день предает нас вместе с зеркалом. Когда наши близкие изменяют нам вместе со смертью, бросая нас одних. Моя дорогая, забудь все эти слова. Слова тоже изменяют, и мы не помним сегодня, в чем клялись вчера. Моя дорогая, я Мата Хари, Глаза дня. Я научу тебя танцевать, раз ты этого так хочешь» [51, с. 25]. Особливого екзотичного забарвлення цій позиції надає східна незворушність («Ты спрашиваешь, как я стала Мата Хари. Мата Хари по-малайски «глаза дня», солнце. Каждый вечер Солнце умирает, чтобы утром родиться заново. Солнце никого не любит, ни о ком не жалеет. Если ты не передумаешь, моя дорогая, я научу тебя танцевать. Прошли годы, прежде, чем я научилась этому. Но что думает Солнце об этих годах? Знает ли оно о них? Тень набежала на солнечный луч. Не думай об этой тени, дорогая моя» [51, с. 19]). Задля досягнення мети застосовується і традиційна символіка з акцентуванням її «східних» і «західних» прочитань. Найбільш часто Мата Харі звертається до символів сонця, тіні і метеликів. Вони доповнюють один одного у загальному семантичному полі життя / смерті / воскресіння. Саме цей аспект підкреслюється серед багатьох значень символу сонця. Метелик же поєднує смисли швидкоплинності людського життя і одночасно безсмертя душі,

воскресіння [184, с. 18]. Аналогічна семантика душі є і у символу «тінь», вона супроводжується смислами смерті, загибелі [108, с. 332]. У монологах Мати Харі також підкреслюється її швидкоплинність, тінь «пробігає». Ймовірно, до цих смислів приєднується і традиційна в філософії Платона семантика ілюзорності, що співвідноситься з символістським двосвіттям. («Мое имя Мата Хари. По-малайски означает «глаза дня» Солнце, которое всходит и заходит, и будет впредь восходить и заходить... И что есть наша жизнь, как не отблеск его света и переплетение теней. Узор на крыле бабочки без смысла и цели...» [51, с. 22]).

Так О. Грьоміна створює новий міф про творця, спираючись на актуалізовані перехідним мисленням традиційні моделі: есхатологічне і вічне повернення, одивнені екзотичним (східним) дискурсом і ракурсом естетизовуваної парадигми німого кіно [228].

За об'єкт рефлексії та основи модифікацій обирається модерністський міф про митця. У ньому особливо виділяються такі складники, як життєтворчість, теургія, естетизм. Причому ці компоненти не спростовуються, а зміцнюються їх поширенням на все поле культури, включаючи масовий продукт, що також сприяє проблематизації рефлексії.

Новим стає також підвищена драматизація протиріччя між художніми утопіями (її втілює модерністське естетичне моделювання реальності) і дійсністю, в підтексті – з усім жорстоким досвідом ХХ ст. Особливо виявляється драматична розбіжність між естетичним і етичним началами в модерністській парадигмі, що може бути пов'язано з осмисленням сучасного постмодерністського релятивізму, проблематизацією даного явища.

Усе це відображає авторецепцію літератури, характерну для нинішнього перехідного стану культури, перегляд раніше авторитетних (модерністських) моделей і пошук нових орієнтирів творчості та діалогу мистецтва з реальністю.

Модерністська модель творця інтерпретується за допомогою постмодерністських принципів гри, театралізації, іронічної і ностальгійної естетизації, інтертекстуальності, дублікації. Однак усі ці прийоми сприяють не

деконструкції міфу, а пошукам нових його параметрів, таким чином, зберігаючи модерністські інтенції [228].

4.3. Метадискурс в історичному романі-міфі: стратегії інтерпретації літератури Срібного віку в «Мысленном волке» Олексія Варламова

Роман Олексія Варламова «Мысленный волк», що побачив у світ у 2014 році, є яскравим підтвердженням напруженої уваги сучасних письменників до літератури і духовного життя Срібного віку, що свідчить про прагнення переосмислити модерністські моделі творця.

Як і в інших творах 1990 – 2000-х, цей історичний період стає об'єктом, з одного боку – пильного історичного вивчення, а з іншого – міфологізації, повторного символічного концептування. У цьому процесі обігруються (відкидаються, зміцнюються) міфи, створені письменниками на рубежі XIX – XX ст., переглядаються міфологізовані концепти національної культури і загальні для перехідного мислення моделі (наприклад, апокаліптичний міф) та пропонуються авторські міфи. Саме ця стратегія стає способом побудови власної концепції літератури, тобто виразом сучасної авторефлексії. Саме названі установки і визначають, на наш погляд, складну жанрову природу «Мысленного волка».

Роман відображає зацікавленість письменника історією, його прагнення створити широке епічне полотно (у творі відображені події першої світової війни, діяльності підпільних організацій, сект, революції, післяреволюційні випробування), тобто твір є підсумком багаторічних інтенцій письменника. Критик Павло Басінський відзначив це прагнення Олексія Варламова до створення історичних романів ще на початку 2000-х і пояснив його особистісними і загальнокультурними причинами, потребою літератури зрозуміти і пояснити сенс і логіку потрясінь XX ст.: «В одному з «преміальних» інтерв'ю він зізнався, що його нестримно притягує історія. Це правильно, тому що як великий російський письменник він задихається без історичного простору» (цитую за [201, с. 220]).

Щодо звернення до форми роману-міфу, то ця жанрова модифікація формується у творчості О. Варламова вже не вперше, адже дебютним у цьому сенсі був високо оцінений читачем і критиками роман «Купол» (1999), що обігрує традиційну модель Кітежу. У ньому та в «Мысленном волке» письменник приєднується до потужної неоміфологічної традиції світової літератури, що отримала особливо виразний розвиток у мистецтві слова ХХ ст. Характеризуючи її, В. Кривоніс зазначає, що саме в цей період створюються авторські типи художнього міфологізму та авторські міфологічні світи (романи Ф. Кафки, Дж. Джойса); тяжіння до міфологічного універсалізму виражається в пошуку архаїчних основ сюжетних ситуацій і образів персонажів (твори Р.Р. Маркеса, М.А. Астуаріса). Виникає особливий роман-міф («Йосип і його брати» Т. Манна, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) з його претензіями на справжню версію міфологічних подій, коли міф перетворюється в зображену реальність, а остання сама стає міфом. Намагаючись наново створити історію, минулу чи майбутню, література не просто перебирає на себе функції міфу, але дійсно відіграє роль особливого роду міфу в системі сучасної культури («Остров Крым» В.П. Аксьонова, «Палисандрия» Саші Соколова, «Хозарский словарь» М. Павича)» [86, с. 123].

Суттєвою ознакою «Мысленного волка» стає те, що головними героями роману-міфу є письменники, тобто міфологізація історії найтіснішим чином переплітається з метадискурсом, і ці два плани взаємодоповнюють і відображають, інтерпретують один одного [228].

Варто додати, що О. Варламов – один з найбільш досвідчених митців слова серед тих, хто брався за вирішення завдання переосмислення досвіду літератури, зображення творчого процесу, обговорення моделей творчої особистості. Але раніше для цих цілей письменник послуговувався іншою формою металітератури – художньо-документальними біографічними дослідженнями, літературними портретами. Його перу належать книги серії «Жизнь замечательных людей»: «Михаил Пришвин», «Александр Грин», «Алексей Толстой», «Михаил Булгаков», «Андрей Платонов», «Григорий

Распутин». Усі вони свого часу викликали жваву дискусію в літератній спільноті та читацькому середовищі, а літературний портрет Олексія Толстого був удостоєний другої премії «Велика книга». Зауважимо, що більшість історичних особистостей стали героями нового роману-міфу (крім М. Булгакова і Андрія Платонова). Серед героїв чільне місце відводиться і Григорію Распутіну, що суголосно міфам про письменників у загальному дискурсі духовного лідерства, можливої побудови життя країни.

«Мысленный волк» О. Варламова демонструє невідповідну зміну форми рефлексії літератури у творчості письменника. На відміну від літературного портрета, роман відкриває можливості вимислу, сигналізує про прагнення до максимального узагальнення та експериментування у процесі створення власної метаконцепції літератури, дає можливість звести разом і зіставити різні моделі творчих особистостей у системі образів. Мабуть, саме цей твір є для письменника підсумком роздумів над своєрідністю і загадками духовного життя переломного періоду в історії країни, а література сприймається як найперший і найважливіший сегмент цієї кризової культури, її представник і свічадо, що відбиває й інтерпретує [228]. Саме така установка зумовлює специфіку образної системи. Героями твору стають як письменники (їх образи – це фантазії з теми особистісної неповторності М. Пришвіна, В. Розанова, О. Гріна), особи, що впливали на духовний клімат суспільства («мужицький пророк», в якому вгадується Г. Распутін, сектанти, лжестарці-провокатори), так і пересічні люди з різними цілями і різних професій, але завжди з яскраво вираженою творчою жилкою і прагненням до життєрозбудови. Ці герої – Уля, Комісаров, Віра Костянтинівна – трагічно реалізують у своєму житті «проекти» духовних пошуків епохи, одивнюють образи письменників, є їх ідеологічними опонентами і дзеркалами, міфотворцями, створюють стереоскопічну картину спокусу, ілюзій, нездійснених можливостей, кризового часу.

4.3.1 *Поєднання форм метапрози та жанрові стратегії «роману-загадки»*

Для розуміння авторської концепції художнього твору пильної уваги вимагає дослідження наступної особливості варламівського тексту: поєднання письменником двох форм метапрози – документальної переконливості літературного портрета і вільної вигадки роману. Герої-письменники, за задумом автора, повинні в уяві читача співвідноситися з реальними фігурами, але в той же час не бути рівнозначними їм, що створює особливий результат – постійну гру на грані достовірності та вимислу [222].

Ця гра використовує принципи побудови інтелектуальної інтриги, кросворда, який освічений читач повинен розгадати задля ідентифікації образу з можливим реальним прототипом, а потім відреагувати на авторську інтерпретацію (часто провокаційну). При цьому О. Варламов використовує художній досвід «роману-загадки» [85] «Алмазный мой венец» Валентина Катаєва. Уплив цього твору на певні вектори розвитку метапрози гідне окремого дослідження, але в контексті нашої розвідки демонструє спадкоємність експерименту. Зокрема, автором задіяні наступні принципи побудови гри з читачем. По-перше, героям дається інше ім'я, що відразу виводить твір за рамки документальної літератури у сферу белетристики. Але це ім'я досить легко розгадується. Наприклад, Василь Розанов іменується як «Р-в», і відзначимо, що саме цей персонаж, якого легко ідентифікувати, виявляється найменш підданним авторському обігруванню та епатажу, що, можливо, натякає на близькість металітературних концепцій письменника Срібного віку і сучасного художника слова.

По-друге, нове ім'я містить в собі узагальнюючі смисли [222]. Так, персонаж, що співвідноситься з Пришвіним, отримує прізвище «Легкобытов» від визначення «легкобыт», а це фіксує один із варіантів прочитання – письменник, який створив комфортну духовну нішу, щасливо пережив фатальні вири часу, зловив ритми «нестерпної легкості буття». Тут і відсилання до інтертекстів О. Толстого, М. Кундери і до самого Пришвіна, який поставив

перед собою завдання «побудувати свою поведінку не на стражданні, а на тій святій радості, краще від якої немає нічого на землі» [150, с. 457]. Ці асоціативні ряди повинні розгортатися надалі вже в уяві читача. (До речі, за таким же принципом даються авторські прізвиська героям катаєвського «Алмазного мого венца»).

У романі розроблено систему «розпізнавальних знаків» [222]. До таких належить використання загальновідомих фактів біографії письменника. Так, у Легкобитова – це купецьке походження, вигнання з гімназії, конфлікт з учителем В. Розановим, невдала втеча до Америки, коротке перебування в революційних колах, поїздка за кордон і нещасне кохання, довге перебування на околицях літератури, життя в глушині, одруження на селянці («народной жене»), полювання – все те, що сам Пришвін назвав «этнографическим путем в литературе»: «Легкобытов по первой профессии был агрономом <...> а потом маленьким писателем, жил в деревне круглый год, арендуя охотничьи угодья <...>, с удовольствием охотился в прозрачных сосновых и темных еловых лесах, натаскивал собак, писал рассказы и в город ездил только за тем, чтобы пристроить по редакциям рукописи <...>» [36, с. 9]. Власне повторюються всі вузлові моменти реальної письменницької долі, але змінюється їх інтерпретація, більше за те, саме вона є головною у творі, акцент робиться на рефлексії і авторефлексії персонажів. У романі ці біографічні факти (на відміну від створеного О. Варламовим раніше літературного портрета Пришвіна) не самоцінні, вони досить провокаційно обговорюються, подаються в стереоскопічному баченні інших героїв, часто обігруються, окарікатурюються, а головне – стають основою авторського міфу про письменника, що живе в катастрофічну епоху, про можливий вибір, спокусу і перемоги / поразки творця, який опинився в апокаліптичному контексті. Але в цій міфотворчості для О. Варламова залишається важливою прив'язка до документального матеріалу, постійне впізнавання читачем реальної особи в міфологізованій фігурі.

Апеляція до реальних фактів не тільки покликана ствердити авторську концепцію певного типу творця, а й підсилити гру з читачем в аспекті пошуків

таємного сенсу, що ховається за повсякденними (і загальновідомими) подіями. Цим самим обігрується і зміцнюється модерністська концепція двосвіття і, отже, символістське уявлення про світ. Так, наприклад, Легкобитов, який сховався в лісах, перетворюється в авторському міфі в Мисливця з великої літери, здатного завдати удару темним силам, «вполювати» містичну сутність, і звідси – маргінальний письменник-слідопит перетворюється на потенційного змієборця. Інше питання, чи вдасться Легкобитову реалізувати цей героїчний сценарій або ж він його провалить [228].

Подібним чином переосмислюються в межах авторського міфу і змінюють свій побутовий статус на буттєвий і біографічні факти життя Василя Розанова. Наприклад, в реальному факті вигнання Розанова з «Релігійно-філософського клубу» Мережковських автор вбачає містичні ритми долі (так колись волею вчителя Р-ва був врятований, а потім виключений з гімназії Легкобитов). Подібні сюжети долі дають поживу для розробки архетипів «вчителя» й «учня», перевертання міфу про «блудного сина» в міф про «блудного вчителя»: «<...> конфликт между учителем и учеником имеет решение не в настоящем, но в будущем, откуда картины бытия будут выглядеть совершенно иначе, чем из их странных времен <...>» [36, с. 101].

Меншою мірою біографічні факти використовуються як розпізнавальні орієнтири в портреті письменника-фантазера Савелія Крута. Він у читацькому сприйнятті співвідноситься з фігурою Олександра Гріна. Але це здійснюється завдяки обігруванню образів його творів, використання інтертекстуального коду: фантастичні землі, вітрильники, мотиви «Бегущей по волнам» і «Блистательного мира», «Крысолова» та ін.

Залучення розпізнавальних інтертекстуальних знаків надзвичайно характерно для «Мысленного волка». Спектр актуалізації інтертекстуального коду дуже широкий: від використання назв художніх творів до обігрування їх образів, сюжетів і мотивів, зрештою, прямого цитування статей і есе [222].

Так, наприклад, з'єднуються назва твору (повість «Фацелия» М. Пришвіна) і мотив «вічно незагоєної рани» першого кохання (за

В. Катаєвим) в описі авторефлексії Легкобитова: « <...> он размышлял над ходом жизни, описывал травы, растущие в полях под Клином, и среди них особенно одна была ему дорога – трава фацелия, странным образом вызывавшая в памяти упущенную берлинскую любовь <...>» [36, с. 56].

Віртуозно трансформований пришвінський символ мандрівництва – «чарівний колобок». Так, соціально ангажований герой Комісаров дорікає Легкобитову в легковажності, в тому, що той лише дресує собак, в альбом пописує і за «волшебным колобком таскается» [36, с. 120].

О. Варламов, використовуючи відомі пришвінські сюжети і мотиви для створення образу письменника, накладає їх на вигадані колізії «Мысленного волка». Так, наприклад, сюжет упущеної любові і образ довірливої ланочки, яку мисливець не захотів схопити, повторюється в епізоді любовного викрадення Улі, що відбулося. Як і герой «Жень-Шенья» Легкобитов з мисливця перетворюється в поета, не бажає захоплювати здобич, милується красою миті: «Он увидел мир преображенным, с прояснившимися смыслами и ключами ко всем загадкам, и самое ценное, что было в этом мире, находилось рядом с ним – стоило только протянуть руку и схватить. Но он не смог почему-то этого сделать <...>» [36, с. 91].

Ця ж система розпізнавальних знаків діє відносно другорядних героїв. Паралельно з доданим персонажу прізвиськом може бути названо і справжнє ім'я. Легкобитов карикатурно позначає вершителей доль літературної еліти Мережковських – «Скопец», його «Кибела», «половая ведьма», але й чує ім'я героїні – Зіна. Так само зображені «благородный Блок» і «Вячеслав Великолепный». Шифровка імені, безумовно, розкриває можливості інтерпретації, епатажу, не тільки характеристики, але і самохарактеристики героя. В епізоді спілкування з Мережковськими Легкобитов болісно реагує на не увагу до нього, провінціала. За це він мстиво роздає свої клички, й саме тому його оцінка може бути свідомо не об'єктивною.

Але в підтексті приховується і змагання, протиборство позицій творців і їх ролей. Фактично погляд Легкобитова стає дзеркалом, що одивнює,

інструментом, що деміфологізує, він породжує провокацію, на яку повинен відреагувати читач.

Іронію провінціала викликає і Блок, і соловйовська вежа зі слонової кістки, й «башта» В'яч. Іванова, і вичурна поза символістів: « <...> при рідких зустрічах с Блоком испытывал неловкость и все боялся, как бы залезший на башню поэт ненароком оттуда не звезданулся и ввел бы во искушение своих обожательниц» [36, с. 29].

У сприйнятті Легкобитова карикатурними постають і вершители літературних доль Мережковський (прозваний «Скопцом»), Гіппіус (впізнана за знаменитими рядками «хочу того, чого нет на свете»): «Другие ж два человека Павла Матвеевича в ту пору мучали. Одного он узнал недавно и называл Скопцом Аттисовых тайн, перекасти-полем, человечком без корней, пустым иностранцем, всю натуру которого составляло эфемерное вещество начитанности и учености, а вынь это вещество, весь эфир улетучится и лишь оболочка останется – ни крови, ни семени, ни иных человеческих выделений. Оттого, хоть и был женат Скопец на одной половой ведьме, <...> не было у болтуна и болтуньи детей, а одни рассуждения <...>» [36, с. 30].

Як бачимо, у сприйнятті Легкобитова (а, можливо, і автора, оскільки ніде не дано альтернативного погляду на еліту і підкреслюється її нездатність протистояти прийдешньому хаосу) чітка грань між істинно високою позицією творця і позою, між застарілим центром і бунтівною периферією лежить на межах природного і штучного, перспективного і безплідного, говоріння та діяння. У перекладі на знижений тваринний код, органічний для мисливця Легкобитова, самозакоханий Скопец подібний «токующему глухарю» [36, с. 30].

Але за автором, і сам Легкобитов не може втілювати природний позитивний полюс літературного світу. Його, як і еліту, захоплює самомилування і жага слави, тому він домагається уваги і визнання всіма можливими способами: хитрістю, епатажною поведінкою, блазнюванням, свого роду приманками для глухарів. Відповідно і в очах «мучителів» він виглядає

так само дзеркально карикатурно, як сприймає їх сам, і отримує відповідні прізвиська: «И Павел Матвеевич начал рассказывать... А на следующем заседании религиозно-философского клуба уже полз по сцене, а потом по залу среди рядов, шокируя почтенную публику пронзительными выкриками: «Ползут, все ползут! Взыщут града невидимого!» – и призывал следовать за ним. Публика лорнировала лохматого докладчика и находила его корявым, как деревенский топорик, но забавным и полезным. И так и заполз он куда хотел» [36, с. 31].

Поєднання документального і белетристичного начал, перемикування дискурсів, гра з читачем стають умовою створення авторської метаконцепції. Така установка дозволяє зруйнувати усталені літературні міфи про знакові постаті Срібного віку, одивнити кризовий культурний контекст, активізувати читача, підготувати ґрунт для формування нового авторського міфу [228].

4.3.2 Взаємодія історіософської і металітературної міфології у творі

У досліджуваному тексті поєднуються, з одного боку, спроба зобразити переконливу, документально обґрунтовану і яскраву картину духовного життя початку століття, літературних пошуків, літературного побуту, а з іншого – створити новий авторський міф про переломний катастрофічний час; міф із невід’ємною складовою перетворення мистецтва слова, в якому героями виступають письменники.

Специфічну реалізацію цих двох різноспрямованих тенденцій ми й спробуємо проаналізувати [208].

Автор приділяє особливу увагу культурному контексту, в якому формуються або ж реалізують себе герої. Цей контекст однозначно інтерпретується як кризовий і навіть катастрофічний [228]. Акцентується хиткість традиційних орієнтирів і цінностей, особливо тих, що належать до сфери духовної, сімейної, літературної, державного мислення. Саме таким підходом пояснюються часті докори в адресу стагнуючого інституту церкви, а також докладний опис діяльності сект, зокрема Ісидора Щетинкіна, де

практикується відмова від спорідненості (батьки і їхні дорослі діти називають один одного «колишніми» – «колишня мати», «мій колишній син»). Досить іронічно змальовано і духовні шукання на озері Светоярі, в яких підкреслюється театральність і відсутність глибини при зовнішній таємничості, діяльність релігійно-філософського «клубу» Мережковських і зовсім представлена як фарс. У розділах, присвячених провінційному життю Легкобитова, постійно зображується зростання народних забобонів, які часто отримують жорстоку реалізацію. Урешті-решт, концентрація авторської концепції духовної кризи настає в тих розділах, де дійовою особою є Распутін. Він трактується як однозначно містична фігура, нерозгадана досі, і, за авторською концепцією, фокусує комплекс проблем. Серед них – шляху країни («спаситель» він чи «руйнівник»), відносин влади з народом. Так, Р-в в Распутіні бачить мужицького пророка, відповідь величезної селянської Росії на виклики часу і кризи інтелігенції: «Россия прислала в Петербург своего пророка. Огромная молчаливая страна ответила уверенно, хлестко, крупно, чтоб ни у кого не оставалось сомнений в ее силе. И Р-в был готов первым посланца этой силы признать вопреки шипению либералов» [36, с. 105]. Распутін в романі є провокаційним образом, який дозволяє виявити найбільочіші точки переломного часу. Так, в розумінні Комісарова, мужицький «пророк» виявив уже існуючу і наростаючу кризу ієрархій, неповагу до державної влади: у жодній іншій країні неможливий був би такий потік пліток про царський двір. Одночасно Распутін спровокував перегляд традиційних ментальних засад: архетипу мандрівництва, юродства. Ця особливість вже трактується у міфологічному аспекті, демонструючи органічність поєднання історичного дослідження та міфотворчості в «Мысленном волке». Авторський міф будується на традиційних моделях: фатальної помилки, міфові про Петербург як інфернальне місто, народних пісенних образах волі і дороги. Так, «мужицький пророк» порушує табу, відходить від архетипу мандрівництва і стає осілим гостем імператорського палацу, чим він розхитує національний космос і прирікає його на обвалення. Одночасно пророк перетворюється в

спокушеного і, мабуть, втрачає свою магічну силу: «Но одно скрепя сердце был готов признать механик: не надо было его сибирскому вожатому во дворце оставаться. Пришел, посмотрел, поговорил с государем, послушал, что говорит царица, погладил по головке царских деток – и ступай, дядечка, дальше, броди по долгим русским дорогам, ночуй где придется, ешь, что дадут, проповедуй, учи, утешай, возвращайся летом домой косить сено, а осенью снова уходи странничать, но нигде не задерживайся и к месту ни к какому не прирастай. Ни у барина, ни у мужика, ни у князя, ни у старца дольше трех дней не задерживайся. Вся твоя сила в волюшке твоей, свободен ты, как морской ветер. Нет же – мало того что принесла его нелегкая в Петербург, да еще и в полон взяла. А этот город кого только не ломал?» [36, с. 132].

Як ми бачимо, автор змонтував міфологічну модель боротьби світлих і темних сил. Утіленням останніх виступає Петербург, що цілком збігається з традиціями петербурзького тексту. Моделюється образ звабленого праведника, що резонує з авторською історіософською концепцією внутрішнього (ментального, духовного) руйнування країни, яка реагує на «малейшие колебания внутри» [36, с. 125].

Фіксуються й інші зрушення в традиційній шкалі цінностей і уявлень, що усвідомлюється героями та автором як ознаки кризи. Переглядається просвітницький і народницький пафос літератури. Так, зустрівшись із прекрасною селянкою, майбутньою дружиною, Легкобитов приходить у захват від неграмотності природної людини, її віддаленості від літератури і вимагає зберегти саме ці якості. У щирій авторефлексії героя звучать такі слова: «Но более всего меня восхищало то, что она неграмотна, не испорчена тем, чем испорчены тысячи людей вокруг. Я даже взял с нее клятву, что она никогда не будет просить меня и не научится сама читать или писать. И уж тем более никогда не прочтет написанное мной» [36, с. 21-22].

Загострюється проблема відносин літераторів і народу, переосмислюється просвітницький дискурс взаємного «вчительства», збагачення і спрощення [228]. Усі ці усталені й ідеалізовані уявлення піддаються тотальній

іронії, травестуються. До уваги – епізод, в якому народницькі ідеї і толстовське спрощення карнавальні травестуються у промові Пешкова і зводяться до сімейних відносин за моделлю шлюбу Легкобитова з його «народной женой»: «А больше всего помог издатель Пешков, который Легкобитова всем молодым писателям в пример ставил: идите в народ, учитесь у народа, женитесь на народе, рожайте от него, усыновляйте иль берите себе в отцы, и какую-то нехорошую издевку, злую иронию в его якощем говорке чуял Павел Матвеевич, но ущучить его не мог <...>» [36, с. 27].

Показово, що історичні особистості, чії образи отримали нове прочитання в романі, належать виключно до двох сфер – релігійної та літературної. Ці дві сфери постійно і свідомо перетинаються [228]. Письменники претендують на вищу духовну владу, що доходить до святотатських імітацій церковних обрядів у колі Мережковських. Знущальну характеристику вульгарне змішування дискурсів отримує у відсічі, яку Р-в дає своєму незваному «учневі» Легкобитову: «Так вы еще и пишете? Это не удивительно. Сейчас все пишут. Не читают только. На религиозные темы? Вы что же, верующий? Ах, ищущий, но не нашедший. Понимаю, очень хорошо понимаю. Обратитесь-ка в таком случае, голубчик, к Димитрию Сергеевичу и Зинаиде Николаевне – у них свои, я слышал, обедни служат. Как, уже были? И что ж они вам сказали? Что вы не проходили декадентства? Как-как не проходили? Био-гра-фи-чески? – И вдруг зашелся, закатился, обидно до слез захохотал <...>» [36, с. 33].

А «псевдопророки», як, наприклад, ієромонах-розстрига Іліодор, пишуть книги. Літератори і «пророки» конкурують в боротьбі за духовну владу і пильно стежать за діяльністю один одного, як от Скопєць із дружиною і младостарець Фома-фарисей, що збирає на Светоярі сектантську Русь.

Зрештою, всі вони зайняті активним життєоблаштуванням, і багато хто з них конструює плани перетворення країни, представляючи їх саме як творчі «проекти». Так, до прикладу, революціонер на прізвисько Дядя Том у дійсності виявляється старцем Фомою, містичною фігурою, що стежить, окрім усього

іншого, за творчим повелінням письменника Легкобитова, здатного уздріти вихід із історичного хаосу, знайти індивідуальний порятунок.

Принциповий і часто гротескний симбіоз літературної та релігійної сфер свідчить про намір автора проблематизувати традиційні уявлення про літературоцентричність російської культури, обговорити статус письменника як світського святого. Але при цьому містичний зв'язок митця з вищим світом не дезавується, а підтверджується після випробування. Це особливо видно в зіставленні з трактуванням образів релігійних учителів. Справжні вчителі виявляються безсилими перед навалою темних сил, самопроголошені «старці» сприяють руйнуванню, «мужицький пророк» або є самозванцем, або не встигає вберегти країну від прірви і наблизити момент її порятунку (його символ – царевич, який хворіє, але має шанс пережити небезпечний період і зміцніти). На противагу цим духовним лідерам справжні письменники (Р-в, Легкобитов, Крут), по-перше, завжди пов'язані з якимись твердими основами (чим відрізняються від «розмірковуючих» «писак, графоманів, базграчів, віршомазів, борзописців», від «перекотиполя» Скопця). У Р-ва – це вічна екзистенційна трагедія людини і співчуття до нього. У Легкобитова – злиття з природою, відчуття природності буття. У Крута – утопія гармонійної «крилатої» людини. По-друге, діяльність таких письменників у романі пов'язана з майбутнім. А Крут і взагалі в ньому віднаходить себе. Легкобитов, сам того не підозрюючи, шукає виходу з містичних тупиків, із революційного хаосу. Р-в стає вчителем для літературних поколінь. Врешті решт, саме творці залишають свідчення про свій час, а значить, і моделюють його для майбутнього, тим самим впливаючи на нього (саме цю небезпеку бачить у письменниках містичний старець Фома).

Таким чином, високий модерністський статус творця випробовується та підтверджується, збагачуючись новими смислами. Автор створює індивідуальні міфи письменника-філософа, письменника-«мисливця», «слідопита», письменника-гостя з майбутнього, а також синтетичний міф про митця в кризову епоху [208]. Усі вони вписуються в міф «історіософський», в основі

якого – апокаліптична модель, що взагалі характерно для перехідного художнього мислення [121].

До цього зразка підключається і вкорінена з часів середньовіччя історіософська модель покарання Богом країни за гріхи. У російській традиції вона має своєрідність – країна віддається на поталу і випробування темним силам: «Ах, батюшко, неужто не видите вы, что давно не Господь, а его супостат правит бал в России? В народе на Светояре-озере говорили, будто бы за грехи наши Создатель отдал Россию на сто лет в полон диаволу, а сам от нее удалился» [36, с. 241].

Саме в такому напрямку трактуються як природні явища, так і культурні феномени (в тому числі й описана вище зміна орієнтирів та проведення «пророків»), ще й підкреслюються переходи між цими двома планами буття. У міфологічний комплекс додається модель фатальної помилки, що руйнує космос, а це істотно підсилює трагічний пафос інтерпретацій. Наприклад, страшенна засуха літа 1914 року сприймається як наступ пекельного вогню, знамення апокаліпсису. Провісниками стають і містичні фігури – управитель Нітц і його господар князь Люпа, які сприймалися селянами як перевертні. Першого, за чутками, селяни вбивають, а другого (незабаром помер) викопують з могили, забобонно сподіваючись на порятунок від посухи, але тим лише порушують табу і накликають руйнування космосу: «Угрюмая мрачная сила искала выхода и в конце июня нашла. В ночь на Ивана Купалу несколько самых отчаянных мужиков вырыли из могилы труп несчастного князя Люпы, на чьих похоронах гуляла вся деревня, и спустили его в Шеломь вслед на Нитцем. Второй за месяц труп проплыл по Шеломи так же незаметно, как и первый, однако засуха после этого сделалась еще злее, а вода в реки начала стремительно убывать» [36, с. 35]. Зв'язок природного і культурного начал тут зміцнюється легендою (вигаданою вже письменником Легкобитовим), ніби управитель Нітц і є той самий німецький філософ, псевдовчитель (Ніцше), який своїми ідеями деморалізував російську ментальність, і його вбивство, як і всі наступні дії, носять ритуальний характер, як і війна з «тевтонцями», котрі

мстяться за свого «пророка». У картинах з апокаліптичними смислами О. Варламов зумисне наполегливо переплітає природну і культурну площини, прагнучи утворити нові смислові підтексти. Пересвідчитися в цьому можна за допомогою декадентського за духом інфернального пейзажу в сприйнятті Легкобитова, котрий потрапив у дике зачароване місце. Пейзаж написаний у семантиці і настроях бодлерівських «Цветов зла», вселяє жах і одночасно захоплює красою загибелі і тління. У ньому присутня ціла система зловісних знаків, співвідносних з інфернальним дискурсом (мухи, хробаки, рак), що довершується образами двох лиховісних містичних мерців – Нітца і князя Люпи. Легкобитов наляканий і зачарований водночас: «Но самое главное, самое поразительное в этом месте была его смертная красота – дикая, притягательная, порабощающая душу. Павел Матвеевич никогда не подозревал, что гибель, уродство могут быть прекрасными, волнующими и влекущими до такой степени, что перед ними невозможно устоять» [36, с. 97].

Цей містичний символічний пейзаж Легкобитов повторно символізує, переносючи його параметри зі сфери природи (поетизація смерті), естетики в поле інтерпретації культури початку ХХ ст., що знаходиться на межі загибелі. О. Варламов робить це навмисно прямолінійно, однак такий прийом служить розкриттю авторської концепції: «<...> но какое-то странное понимание коснулось сознания Павла Матвеевича Легкобытова, точно кто-то очень заботливый, похожий на мать или утраченную невесту, вложил ему мысль: не природа, а культура лежала перед ним, и манила и отвращала, и взывала к сочувствию. Дело рук человеческих. И ходить туда ему не надо, как бы сильно этого ни хотелось <...>» [36, с. 97-98].

В авторській інтерпретації історичних подій і культурного контексту широко застосовується абстрагуюча міфологічна модель вічної боротьби світлих і темних сил [222]. В її рамках прозираються ролі руйнівників і можливих рятівників. Цілком закономірно, що в особах руйнівників–псевдовчителі, наприклад, колишній монах, сектант Ісидор Щетінкін [208]. Прикметно, що його образ літературний, адже містить алюзії на певних героїв

Ф. Достоевського – змовника Верховинського з «Бесов», Івана Карамазова з «Братьев Карамазовых» та Ф.Сологуба – Передонова з «Мелкого беса»[220] (Щетінкін бачить свого персонального чорта, «арапчонка», ним і керує). Дії розстриги спрямовують також «темні люди», інфернальні сили, що отримали владу після революції (підкреслюється у фіналі). Внутрішнім важелем деградації (а в концепції автора історичні та культурні руйнування провокуються внутрішніми вадами) стає гординя, жадоба влади, ненависть до християнських догматів.

До руйнівників національних ментальних основ герої відносять і письменників. Вони можуть бути виконавцями інфернальної волі [228]. Саме в такій якості в провокаційних роздумах Комісарова виступає кумир переломної епохи А. Чехов. Роздуми явно розраховані на епатаж, на бурхливу реакцію читача, яка забарвить сприйняття проблем письменницької ієрархії, оцінки спадщини, місії літератури в кризовий час, що сприяють деміфологізації / реміфологізації знакових фігур.

Варто зазначити, що роздратовані міркування героя спровоковані газетними нотатками про класику, які сусідять з повідомленнями про апокаліптичні події в країні: пожежі, посухи, епідемії та інше: «И тут же рядом сентиментальные воспоминания о Чехове – десять лет как нет этого пошляка, прикидывавшегося мягким, добрым интеллигентом и сумевшего обмануть зачарованную страну. <...> не слышал Чехов Россию, убаюкивал ее своими вялыми, бессильными персонажами, притуплял расслабляющей интонацией и неявным цинизмом, впрыскивал долгодействующий яд. Не технический был человек, силы русской не чувствовал и опасался этой силы, бунта, революции не знал – оттого и помер чахоточный, до большой крови не дожив, убрался до того как непонятая им Россия восстала. Но как может уцелеть страна, в которой, с одной стороны, Чехов, а с другой – вот этот мужик? Какое царство не разорвет...» [36, с. 139].

У цьому фрагменті присутнє традиційне для російської культури звинувачення літератури в історичних катастрофах. Так «Мысленный волк»

вписується в дискурс знаменитих творів переломної епохи – «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова, «Окаянные дни» І. Буніна, в яких звучали подібні закиди мистецтвові слова. Водночас така позиція зміцнює статус літератури, підкреслюючи літературоцентричність російської культури, що особливо актуально для сучасної ситуації і полярно постмодерністському запереченню тотальної ролі літератури в духовному житті. Авторську концепцію прояснює зіставлення провокаційних роздумів Комісарова про Чехова і Легкобитова, про Скопця і Кібелу. Спільним у них є акцент на нерозуміння своєї країни і сутності того, що відбувається в ній, на слабкості і намаганні впливати на духовне життя. Припускаємо, що авторським ідеалом, можливим культурним героєм міфу про перехідний час покликана стати сильна постать борця. Але в жодній із інтерпретованих історичних постатей (Розанов, Пришвін, Грін, Распутін) автор не знаходить відповідних якостей такої особистості і тому вдається до їх міфологізації, керуючись іншими моделями (які докладніше будуть розглянуті нижче). Частково цю роль героя бере на себе Легкобитов, який недовгий час виступав як авангард боротьби з темними, інфернальними силами, у рамках міфу про вічну боротьбу сакрального й інфернального начал. Легкобитов повстає проти руйнівного впливу на людей розстриги Щетінкіна, не підозрюючи, що за ним стоять «темні люди», зацікавлені в духовній деградації країни. Протест Легкобитова проти аморальності сектанта змушує письменника вийти зі звичного стану легкості буття і взяти на себе роль змієборця, ізбавителя: «Уставшие от половой горячки и фантазий самозабвенного патриарха овечки возложили на Легкобытова благую участь избавителя города от змия, пожирающего красивых девушек. Павел Матвеевич и сам не ожидал от себя геройства. Ему была по душе роль наблюдателя, летописца, верстового столба, мимо которого несутся невстречу друг другу и сталкиваются мутные исторические потоки, он если и возмущался чем-либо, то очень тихо, в альбоме, который берег для будущих легкобытоведов, но тут не выдержало ли сердце, или заговорил охотничий инстинкт, а может быть, в действительности Павел Матвеевич лишь

прикидывался бесчувственной деревяшкой и ждал подходящего момента <...>» [36, с. 144]. Легкобитов входить у роль Мисливця, тобто спасителя, причому свій бій (газетну кампанію) сприймає саме в найвищих категоріях боротьби світлих і темних сил, називаючи Щетінкіна антихристом. Але це лише епізод, одна з не реалізованих до кінця місій письменника.

Загалом в авторській варіації апокаліптичного міфу загибель культури і країни стали можливими саме в зв'язку зі слабкістю церкви і літератури, що підкреслюється багаторазовими звинуваченнями героїв цих двох соціальних інститутів у тому, що вони не змогли протистояти «мысленному волку», зокрема згубному впливові Нітца – уособленню цієї темної сили [228].

В авторській модифікації апокаліптичного міфу «мысленный волк» є центральним символом, що відображає назву роману, його історіософську концепцію, а також долі героїв [208]. Він тлумачиться як інфернальна сила (герої часто не усвідомлюють того, що роблять «жертвоприношение существу мрачному, злобному и завистливому <...> есть один зверь» [36, с. 170]. Не випадково «вовк» згадується як ворог в цитованій молитві Іоанна Златоуста, а його походження і сутність є містичною і тим ще страшнішою таємницею. Це виражається зокрема в абстрагуючому зачині центрального розділу роману: «Никто не знает, когда и где зародился мысленный волк, из каких пропастей и бездн небытия возник зверь, способный принимать любые обличья и пробираться внутрь человеческого существа. Иные из святых отцов полагали, что мысленный волк и есть сатана, другие считали его порождением дьявола и блудницы, третьи распознавали в нем одного из самых темных, злобных и льстивых духов, но каждый благочестивый сын Церкви читал в последовании ко Святому причащению молитву, составленную святителем Иоанном Златоустом: «да не на мнозе удаляйся общения Твоего, от мысленного волка звероуловлен буду». Однако не каждому древняя молитва помогала...» [36, с. 227]. «Мысленного волка» називає головною небезпекою і «сибірський старець» (Распутін) у період свого правильного наслідування архетипа

мандрівника. Тобто, у всіх випадках підкреслюється протистояння звіра світлим силам і можливість для праведників виявити присутність ворога.

Далі демонструється, що цей ворог є не зовнішнім, а внутрішнім, ментальним. Він вражає як світ окремої людини, так і систему цінностей, концептосферу народів. Оповідачем «мысленный волк» виводиться як не керована й не зрозуміла людиною сила поганої думки, зваб і спокус: «Стоит человеку послать неконтролируемый сигнал, слабый импульс от своего мозга, как мысленный волк сигнал улавливает <...> И съедает человека до оболочки. Бесчисленное число таких оболочек ходит по свету» [36, с. 228].

Деякі герої роману піддаються його впливу без рефлексії (наприклад, гордй колишній ієромонах Щетінкін, який розмовляє з бісами), інші намагаються осмислити це явище і створити можливу протиотруту. Так, старець міркує: «<...> всякий грех и всякая добродетель начинаются с помысла, и надо уметь различать мысли и предчувствия, какие из них от Бога, а какие от беса» [36, с. 170]. Авторефлексія і молитва, віддалення від спокус влади і глухота до бісівського діалогу пропонуються як заслін від впливу ворога. «Вовк» висміює і повалює традиційні орієнтири, позбавляє особистість мети існування або ж підштовхує до псевдоправдивої. Ця сила сприймається як духовна хвороба героями, які рефлектують (а такі в романі всі). Одразу апелюємо до роздумів Комісарова, який фіксує свою підвищену нервозність, спокусу скоїти аморальний вчинок, епатувати суспільство, насолодитися нехтуванням давніх цінностей, причому схожі прагнення і настрої герой за нездоровим блиском в очах помічає і в інших: «Что-то было, чего он сам не понимал, но посторонняя сила вторгалась в его сознание, захватывала его и занимала участки мозга, выедала, как червь» [36, с. 178]. Окреслюється епідемічний характер хвороби, впливу «мысленного вовка», коли страждають не обрані, а більшість, власне вся країна, що і приведе її до апокаліптичного фіналу. Ця загальність небезпеки читається в думках багатьох героїв. Комісаров розмірковує: «Я ухожу от цели и ухожу от нее все дальше, как уходит моя страна. Я ухожу вместе с ней, вместо того, чтобы ее остановить, направить в

нужную сторону. А между тем цель у меня была, но я словно ее потерял, упустил из виду и не могу найти. Или же кто-то ее у меня украл, кто-то злобный и хищный, как мысленный волк» [36, с. 179]. У такому жаспекті – як внутрішню хворобу – осмислює стан країни і письменник Легкобитов.

Міф про «мысленного волка» набуває загальних рис. По-перше, це історія битв темних і світлих сил впродовж століть з апокаліптичним фіналом, що підживлюється новітнім культурним міфом про «занепад Європи». По-друге, це нова легенда про спокусу і падіння земного православного раю під натиском ворога, інфернального «чужого». В обох випадках протиставляються цілісний релігійний світогляд й іронічний, філософствування, віра і розум, що все піддають сумніву [228].

Так, оповідач провокаційно стверджує, що у часи середньовіччя «внутрішній вовк» був слабким, оскільки опір йому чинили церква і інквізиція. Він зміцнів в епоху Відродження, зі зміною картини світу, з посиленою динамікою філософії, критичною рефлексією традицій і відтисненням віри з колишніх абсолютних позицій: «Появились умники, титаны, гении, воссияли блистательные рыцари, трепачи, мыслители, философы» [36, с. 230]. Саме вони наситили «мысленного волка». Він захопив всю Європу, непорушно виявилася лише патріархальна Росія, зображувана в романі як ідилія нескаламученої некритичної традиції, де до неба відразу після смерті піднімаються чисті духи, а молитва, як пічний дим, обкурює і оточує простір, охороняючи його від проникнення чужого.

У силу уповільненого, а, можливо, і циклічного перебігу часу в цьому патріархальному раю будь-яка духовна тріщина встигала зарости, не впускаючи всередину «мысленного волка». Однак із пришвидшенням часу, з появою нових філософів і з відмовою від традицій такі тріщини стали розширюватися. Псевдовчителі – «французькі насмішники-філософи», «містики», «сектанти» підготували ґрунт для головного руйнівника і провідника «уявного вовка». Це – «тевонець», названий у романі Нітцем (імовірно, у переробці прізвища Ніцше проступає «тщета», «ничто», «нищета»), саме він приніс зі своїми творами

найстрашнішу для ідилічного раю отруту для думок. Саме цей «тевонець» (чужий, ворог) стає одним із утілень «мысленного волка».

Руйнівник як герой глобального міфу вдруге міфологізований і представлений в окремих і знижувальних образ моделях [208]. Так, за легендою Легкобитова (його письменницький спосіб боротьби з ворогом), «тевонець» – образ максимально знижений (божевільний, симулянт, перевертень, якого вбивають селяни), хоча і зберігає містичний статус: «Правили не прав был писатель-натуралист Павел Матвеевич Легкобытов, который полагал, что имитировавший в течении одиннадцати лет безумие, пивший собственную мочу Нитц не умер в 1900 году, а был тайно вывезен в Россию, в деревню Высокие Горбунки, и там за полгода до мировой войны умервщен местными земледельцами <...>» [36, с. 232].

Комісаров творить свій міф. У ньому Федеріко Нітц – це зловісна «мертва голова», з очей якої розповзаються мікроби «мысленного волка», ментальної епідемії. Руйнівність концепцій Ніцше, шкідливість саме для російського розуму його філософських ідей вбачається героям у підвищеному цинізмі, безбожництві, вседозволеності: «Нельзя русскому человеку такое читать, не сдюжит он. Любую ересь одолеет, от любой крамолы отмахнется, все заговоры раскроет и расколы залечит, кроме этого, потому что Нитц проклятый на самое сокровенное покусился, открыл ту дверку, за которой у всякого русского стыд хранился. А без стыда русскому никак нельзя, ибо потеряет он и образ Божий, и образ человеческий. Нитц же осквернил этот стыд, выгнал его вон из русской души, надсмеялся над ним, но сделал это так изящно, так тонко, умело <...>» [36, с. 233].

Згубний вплив Нітца герої помічають у всіх проявах неправильної поведінки: учитель Р-в – в юнацьких бунтах і хамстві гімназистів, саме Легкобитова; Комісаров у розмові з Павлом Матвійовичем звинувачує російську літературу мало не в потуранні руйнівним силам і фіксує повний переворот авторитетів, зміну картини світу, де на вершині виявляється не Абсолют і не світський святий Пушкін («наше все»), а демонічна сила: «Нитц –

наше все, наш бог, наш Пушкин. С Нитцем сам Чехов хотел поговорить. Чехов!» [36, с. 235]. Всесвітні потрясіння і війна – також від Нитца і супротиву йому. У міфі, створеному Легкобитовим, германці рушили на Росію, несучи в собі «тевтонця» і бажаючи помститися тим, хто його впустив в свою країну, а потім знищив.

У рамках авторського міфу Нитц кидає виклик російській церкві і лєтаратурі, основним духовним провідникам за авторською концепцією [228]. Цей містичний персонаж стає осереддям, на якому перевіряється сила, значимість, функції мистецтва слова, головно – його покликання гармонізувати космос, захищати ядро національної культури, протистояти руйнівним силам. Перевіряється і стійкість уявлень літератури про себе саму як потужний духовний інструмент, про свою національну та культурну ідентичності. Міф про Нитца, «ментального вовка» та опір йому, стає, таким чином, виявом авторефлексії літератури, спрямованої не тільки у минуле, але і до сучасності.

У зв'язку з цим взаємини героїв із «Мысленного волка» (і його втіленням – Нитцем) стають важливою складовою частини авторських міфів про письменників.

4.3.3 Міфологічні моделі та авторська інтерпретація образів письменників в контексті метадискурсу

Міф про Розанова, на наш погляд, найперше зводиться на контрастах із іншими усталеними в літературі міфами про письменників та про нього ж самого («російського Ніцше»), а також на основі синтезування і перемикування архетипових орієнтирів. Автор ніби перебирає варіанти інтерпретації, створює завдяки стереоскопічному зображенню, сприйняттю різних героїв і авторефлексії неспівпадаючі портрети, що тяжіють до міфологічних моделей [222].

Але на фінальному етапі він зводить воедино всі протиріччя в загальному міфі про трагічного творця в епоху роздоріжжя.

Характерно, що в романі Р-в – найяскравіша і значуща фігура серед персонажів-письменників. Він, як і Скопец (Мережковський) і його Кібела (Гіппіус), названий великим, і, на відміну від них, в авторській концепції таким і визнається. Головний герой «Мысленного волка» – Легкобитов – при всій складності пошуків і яскравості дару характеризується як письменник другого ряду і учень Розанова.

У міфі про Р-ва виявляється системоутворююча опозиція сакрального/профанного, центру/периферії, природності/пози, ролі. Зокрема, це виражається в тому, що Р-в, на відміну від інших літераторів, не вважає себе великим, від пози деміурга відмовляється, до обрядів релігійно-філософського клубу ставиться іронічно і занурений у повсякденність, якій надає екзистенційного, сакрального статусу, роль творця заміщує роллю ремісника: «Я не философ, сударь, и не писатель, я газетчик, фельетонист, журналюга и занят теперь, статьи пишу. Одну в «Русское время», а другую в «Новое слово» [36, с. 33].

Не бажає Р-в входити і в роль учителя, духовного наставника, надаючи неофіту можливість самому відкрити свою екзистенціальну сутність, підказуючи її від супротивного. Власне його поведінка відповідає **архетипу юродивого**, саме такій апофатичній манері: «А напутствие вам одно могу, юноша, дасть: держитесь-ка поближе к лесам и подальше от редакций. А главное – от меня подальше держитесь» [36, с. 33]. Тим не менш, міф про учнівство, що активно руйнується Р-вим, автором уверджується: колишній учень, гімназист Легкобитов, формується як письменник саме в протистоянні та наслідуванні цієї доленосної людини. Заперечуваний духовний зв'язок (як і належить статусу юродствування) стверджується від супротивного. «Газетяр», «журналюга», «блудний учитель» саме і виявляється великим, його наслідує не одне покоління літераторів. У романі перевертається і усталена погана репутація «філософа пола», яка вилилася в контексті Срібного віку в міф про антигероя. У ньому домінують скандальні, принизливіскладники. В інтерпретації автора роману Р-в у мистецтві слова і літературному житті грає

роль **міфологічного трикстера**, до того ж з яскраво вираженими **діонісійськими** рисами, що проливає світло на специфіку творчого начала переломного часу і викликає асоціації з характеристикою Ніцше аполонського та діонісійського витоків як рушійних факторів ритмів історії («Рождение трагедии из духа музыки», «Эллинство и пессимизм») [228]. В основі літературної репутації закладені язичницькі міфологічні орієнтири, об'єднані еротичним дискурсом, ідеєю родючості, свободи тілесного начала, виправдання тілесного низу, занепаду / карнавального увінчання / розвінчання: «Это он, Приап, Мин, Сатир, властитель дум и скандалист, подкаблучник, отец кучи незаконнорожденных детей, а тогда никому не ведомый провинциальный философ с булочной фамилией Р-в, издавший на свои деньги книгу, которую его коллеги на мужской учительской сходке публично обмочили в самом буквальном смысле слова <...> Павлушу Легкобытова из гимназии турнул <...>» [36, с. 32]. Проте саме цей «Сатир» або «Козел» (зауважимо, прізвиська римуються: козлячі копита – атрибут сатирів свити Діоніса), виявляється в авторському міфі аж ніяк не легковажним і розпусним, а глибоким, чистим створінням. Він втілює не демонічне начало, а християнське терпіння, стає уособленням стражденної і чуйної людини, а це збігається з трактуваннями особистості Розанова у творах Венедикта Єрофєєва і Д. Галковського. Автор зумисно виводить подібне перевертання смислів, високого і низького, комічного і трагічного начал у портреті письменника. Висвітлюється трагічна складова образу і долі. До речі, масштаби пережитих випробувань і екзистенційна приреченість людини тут співвідносяться з античними трагедіями і контрастують із «легкістю буття» Легкобитова. Іноді цей трагічний компонент «вразливої, злої, ніжної» людини подається автором в іронічному і навіть апофатичному, юродствувальному аспекті, що відповідає манері поведінки персонажа: «однако у философа пола, которого по гимназической привычке охотник кликал Козлом, вряд ли имея в виду, что Козел по своему названию животное трагическое, были свои о Легкобытове неприязненные воспоминания» [36, с. 50].

Автор підкреслено використовує контрасти, створюючи яскравий образ суперечливої людини, у якої два ангели сидять на плечах і сперечаються. На протипагу усталеній у літературному середовищі демонізації письменника окреслюється його приналежність саме до сакральної сфери [228].

Щоразу акцентується на оманливості враження від Р-ва, на наявності таємного глибокого сенсу, що ховається за провокаційною формою. Так, гімназійний учитель із зовнішністю жалюгідного чеховського героя Белікова виявляється найтоншою співчутливою людиною. Смішний викладач перетворюється у жреця, предмет інтересу якого (до речі, чужий гімназістам, які гортають під партою картинки) є важливим характерологічним моментом, що відкриває сакральний елемент міфологізованого образу: «<...> или же на Р-ва внезапно ниспадет вдохновение, мутные глаза оживятся, загорятся, и из уст огнем взметнется рассказ про деревянный фаллос бога Осириса и «Книгу мертвых», столь завораживающий, точно рассказчик сам служил во время оно жрецом» [36, с. 61].

Це виокремлення сакральної складової виявляється вельми вагомим в контексті міфу про вічну боротьбу добра і зла, «мысленного волка» [228]. Автор прагне зруйнувати міф про Розанова як «російського Ніцше», відтіняючи образ не руйнівним, демонічним, а світлим, любовним і гармонізуючим началом, не грою трикстера, а мужністю самостійного мислителя. У сприйнятті героїв Р-в перетворюється з міфологічного трикстера, сатира, діонісійця в анти-Нітца, борця з «мысленным волком». Найяскравіше це віддзеркалено у словах Комісарова до Легкобитова, тихому докорі щодо моральної і світоглядної легковажності опонента. Комісаров, пройшовши через спокуси «мысленного волка», омани смутного часу і жахи війни, зауважує: «Я тут читаю книжицу одного столичного философа. Он сочинял прежде ужасные вещи, даже гораздо хуже, чем вы, это вообще невозможно было читать – про всех этих лунных людей, бесконечные словоизлияния, кокетство, выпады против Христа, половой вопрос, еврейский вопрос, сектанты, литераторы, Египет, какие-то дурацкие древние монеты <...> . Он ужасен был как Нитц, он, собственно им и

был. Русский Нитцц, ваш кумир. А теперь посмотрите, как мощно этот человек пишет про войну! <...> Он ведаёт, что мы живём в чудные, строгие и ответственные дни <...>» [36, с. 320].

Автор, окреслюючи спільні об'єкти уваги в концепції Ніцше і Розанова, показує суттєві розбіжності в інтерпретаціях. Так, міфологічна модель вічного повернення в застосуванні до історії представляється Ніцше трагічно, зловісно й іронічно. А Р-в бачить у постійному колооберті часу повернення до традицій, витоків, що привносять гармонію. Так, наприклад, в антиаскетизмі і волелюбності сектантів Р-в убачає повернення до природних законів старозавітних часів і таку інверсію сприймає спокійно: «И все считалось в порядке вещей, и все было свято и прекрасно, и он мечтал о том, что это прошлое вернется, потому что человечество ходит по своей истории кругами, а иначе давно бы подошло к концу – ведь история совсем недолгая и бережливая, пространство и времени у нее мало. Она обманывает людей тем, что показывает им якобы новое, а ничего нового на самом деле нет и быть не может. Все рядом – Египет, средневековая Русь, Израиль, и все, что происходит, все уже было, только люди этого не помнят, им хочется верить, что они первооткрыватели, первопроходцы» [36, с. 107]. Уявлення про вічне повернення прямо суперечить лінійності часу апокаліптичної моделі. Воно знаходить дозвіл на право бути в уявленнях про особливий відрізок перемикання, що таїть у собі можливість руху в одному з напрямків – до кінця або до нового кола. У цій ситуації Р-в відчуває хворобливу порожнечу. А автор створює синтетичний **міф про генія в епоху лихоліття**. Письменник «<...> чувствовал, что находится на перепутье, прошлое себя исчерпало, новое еще не народилось и было неясно, родится ли и каким оно будет, а пока он попал в безвременье, в кусок пустоты <...>» [36, с. 99].

З наведених строк очевидно, що такий образ трагічно поглиблюється зверненням автора до архетипу Йова. Цей архетип, що широко застосовується в екзистенційно орієнтованій філософії та літературі, був одним із стрижневих у працях філософів Срібного віку, відображенням чого є загальний культурний контекст, у якому перебував Розанов (праці сучасника В. Розанова Л. Шестова

«На весах Иова (Странствие по душам)», «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)»). На думку дослідників, діалог із притчею про Йова сягає і «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевського – «поры Ивана и Алеши о страдании невинных и «неприятии мира»: «Питання «придет ли грядущая «осанна» изгладить бывшую неправду» прямо пов'язується старцем Зосимою з біблійним оповіданням про Йова <...>» [3, с. 554]. А О. Варламов приєднується до авторитетної традиції та її філософських і літературних інтерпретацій. Її ядром є зображення «стражденного праведника, випробовуваного сатаною з дозволу Яхве» [3, с. 553].

Визначимо, які саме параметри базової моделі використовує О. Варламов, і що піддається модифікації та переосмислення [228].

З зазначеного вище видно, Р-в сприймається автором як праведник, проте у специфічній варіації юродивого, який дратує і провокує діями з глибинним позитивним сенсом, герой доводить істину апофатично, часом від супротивного. Саме юродствування примиряє антагонізм (орієнтир Сатира, Пана) і християнського праведника.

Автор показує, що основою життєвих колізій Р-ва є втрати, як і у Йова. Вони настільки масштабні і несправедливі, що повинні викликати бунт проти Бога. У Р-ва віднімається найдорожче – «семейное, теплое, родовое начало и естество жизни» [36, с. 110]. Письменник постійно наголошує, що в системі цінностей Р-ва сімейне, тепле начало знаходиться на вершині, абсолютно витісняючи письменницьке честолюбство, жагу учительства і духовної влади, на що спокусилися всі його побратими по перу. Саме тому докладно описуються страждання від приреченості хворої дружини, зрадництво улюбленої падчерки. Зрештою, письменник жахається власного відчуття – приреченості на горе всіх своїх дітей. І на відміну від фінальної винагороди Йова Богом і повернення праведникові втраченого, Р-в розуміє, що його трагічні втрати є незворотніми, вони не отримають відкуплення у майбутньому. У цьому сенсі показовим є обрис екзистенційного відчаю героя: «Он отдал бы в этот момент успех всех своих книг, всю свою скандальную славу, все

угадываемое им далекое литературное бессмертие за то, чтобы были счастливы его дети. Ну пусть не все, ну хотя бы кто-то, ну хотя бы один, но жестокое, злое, упрямое предчувствие говорило, что счастливым из его дома не выйдет никто» [36, с. 111]. Серед страшних втрат опиняється не тільки сім'я, але й уся країна, яка рухається до апокаліптичного фіналу, межова деградація письменницької спільноти та інтелігенції загалом, загальна «змішаність» (за словами героя) пріоритетів. Страждання Р-ва є абсолютним, але він, згідно архетипу Йова, виявляється ментально стійким, в обширі міфології роману – не схильним до «мысленного волка». В авторській варіації міфу про сучасного Йова постає лихоліття («шматок порожнечі») й інфернальне «роздоріжжя», відчужений простір. У цій ворожій системі координат зникає рідна країна і сумніву піддається власна ідентичність. У цьому відношенні показовий фінал розділу про Р-ва. Збожеволілий від горя філософ заблукав у знайомих місцях Петербурга і відчув себе «іноземцем», «азіатом», «чорним арабом», чужим для цієї хиткої реальності. Завершає розділ про Р-ва сцена, на наш погляд, надзвичайно символічна. Заблукалий в чужому світі філософ отримує допомогу від жалісливої гімназистки, швидше за все, Улі – наскрізного і теж символічного образу роману. Дівчина, звичайно, не розпізнає великої людини, бачить у ньому просто слабкого «дідуся», а за Р-вим, найголовніше – сімейне, родове начало. А це відновлює світ порожнього часу і просторового роздоріжжя, що перевернувся. Жалість Улі і співчуття Р-ва до майбутньої долі (яка провіщується, перечувається) героїні, любовна інтонація створюють той щирий, ліричний, екзистенційний дискурс спілкування людини з людиною, через який В. Розанов так близький сучасним письменникам (Вен. Єрофееву, Д. Галковському, О. Варламову та іншим): «Проводите меня немного, милая барышня <...> Вы не торопитесь? И не торопитесь. Не спешите расти, девочка, – ничего там хорошего нет. Ах, какая вы славная. Лицо у вас хорошее, нежное. И глаза такие необыкновенные. А как вам идут ваши веснушки. Не вздумайте их сводить. И быстрая вы, ловкая. Я вот никому не завидую, а родителям вашим позавидовал бы. Ну-ну, что это с вами? Вы плачете? Не плачьте. Не

надо плакать, милая барышня. Лучше помолитесь за меня, грешного. За меня, тяжело болящую жену мою, за деточек и за непутевую падчерицу. За всех помолитесь» [36, с. 112].

Акцентується сльоза, співчуття, спорідненість і молитва. Наприкінці розділу майорить система цінностей внутрішнього світу Р-ва. Усі орієнтири виявляються сильнішими від впливу «внутрішнього вовка», випробування інфернальної сили.

Естафету екзистенційного трагізму підхоплює молода героїня. У контексті не цього розділу, а всього роману вона приречена пережити потрясіння і страшні наруги, виступати символом всієї країни, відданої на випробування «мысленного волка». Подібна доля, що повторила втрати Йова, може бути пояснена авторськими уявленнями про перманентність і циклічність історичних потрясінь у Росії, про схожість кризових рубежів ХХ ст.

Відносно відплати новому Йову – Р-ву, то вона переноситься в майбутнє і, напевно, цю функцію посмертної винагороди і визнання письменника бере на себе автор роману, в чому і вбачається одне з завдань метадискурсу. Справедливі передчуття Р-ва і щодо появи в майбутньому письменника, який зможе його зрозуміти, зобразити його справжнього, а не спотворену літературними легендами особу: « <...> Р-ву было плевать, что о нем говорят и какие нелепые слухи распространяют, все равно оболгут, и ничем защитить свое имя он не сможет – разберутся потом <...> Наверное». Таким чином, в межах модерністських уявлень про письменника як про деміурга, О. Варламов віддає екзистенційному трагічному філософу належне за його геніальність, релігійний дух і стійкість в супротиві руйнівним силам.

Як бачимо, міф про Р-ва вписаний в історіософський міф про боротьбу світлих і темних сил («мысленного волка»), в апокаліптичну модель, обтяжену уявленнями про повторювані трагедії російської історії. Сам міф про письменника є синтетичним. Дієвим у складанні різних моделей (Сатира, діонісійця, «русійського Ніцше», «анти-Нітца») є образ юродивого сучасного Йова, випробовуваного позачасовістю катастрофічного перелому і загальним

трагізмом людського буття, який зумів вистояти, зберігши свою ідентичність і базову систему цінностей [228].

У художньому світі роману образи двох письменників – Р-ва і Легкобитова – представлені взаємопов'язаною контрастною парою. Їхні протилежності мають вкрай символічний сенс, розгадка якого дозволяє визначити особливості авторської метаконцепції. Дотичним цього явища визнається і протистояння сакральних й інфернальних смислів. Так, якщо Р-ва зображено як великого й абсолютно реального письменника, то Легкобитов постає другорядним літератором і «мавпою» Р-ва (саме в цьому – інфернальна семантика). Самопроголошений «учень» сприймається вчителем як тьмяне перевернуте «дзеркало».

Перше розмежування проходить по лінії «вчитель» / «учень», що вповні відповідає біографічним реаліям, а в романі – відкриває широкі можливості інтерпретації і міфологізування. Так, поступальні відносини між двома письменниками, які представляють виклик один одному, трактуються в межах моделі міфу про Блудного сина та його перевернутого варіанту про «блудного батька». Прикладом може служити зустріч Р-ва з уже дорослим учнем гімназії, який став письменником і театралью розігрує сцену вручення своєї першої книги. Легкобитов будує цю сцену так, «как если бы верный сын вернулся к блудному отцу» [36, с. 69]. Постійно підкреслюваний «містичний зв'язок учителя і учня» [36, с. 67] провокаційно переосмислюється. Учень перетворюється в «помилкового двійника», який містичним чином або ж умисно повторює і травестує свого взірця, надаючи схожим біографічним фактам і літературним темам іншого, зниженого змісту. Ці наслідування разом із описом контексту (як, наприклад «Обезьянволпал» Ремізова) формує образ знущальної мавпи: «Этот кто-то женился на замужней, рожал с нею беззаконных детей, ходил по сектантам и искал у них правды, писал про эрос и танатос, про темного и светлого бога, корчил обезьяньи рожи и в каждой гостинной кликал Розанова своим литературным опекуном» [36, с. 68]. Автором постійно виділяються загадкові ритми і збіги в долях: наприклад, старий епізод порятунку учня, а потім його

вигнання з гімназії римується з епізодом вигнання Р-ва з «Релігійно-філософського клубу» Мережковських і захистом його прав Легкобитовим: «Однако именно так, загадочным, насмешливым, обезьяним образом, сбылось пророчество директора Бакста и повторилась, перевернулась ситуация тридцатилетней давности <...>» [36, с. 72]. Про «свого мавпуна» Р-в постійно чує від різних людей, критики починають їх порівнювати, що породжує агресивну реакцію заперечення «помилкового двійника» («<...> мне не нужны обезьяны, пусть катится обратно в свои леса!») [36, с. 71]. Мотив мавпування як знижений варіант учнівства має глибинні смисли, що розкривають особливості психології творчості. Він оголює певні внутрішні хвилювання самого вчителя і загострює проблему наслідування, творчого виклику: учень спочатку узріває у вчителя «таємне знання» і згодом вимагає «чогось духовного», «як голодна кішка». Р-ву цьому «темному дзеркалі» бачить загрозу не відбутися: в очах учня Легкобитова письменник-початківець Р-в із надією «читал визионерское презрение и, как в темном зеркале, видел собственное кривое отражение: нескладного, казенного, скучного мечтателя, который дальше мечтательности никуда не пойдет и ни на какой поступок не решится» [36, с. 61].

Опозицією є протиставлення глибини Р-ва і легкості буття Легкобитова, його прагнення оминати випробування і зберегти себе для майбутніх «легкобитознавців», його постійне самозамилування (Комісаров називає сусіда «лісовим нарцисиком»). Автором формується контраст духовного страждання Р-ва і легковажності учня, що неминуче повинно позначитися на силі таланту, результаті жрецького служіння мистецтву та відповідності / невідповідності усталеному трагічному архетипу поета. У внутрішньому монологі Р-ва визначається ця важлива позиція: «Не ты мой наследник, хоть и тщишься им стать. Ты счастливый, ты пострадаешь немного, поплутаешь, да и выберешься, проживешь жизнь долгую и радостную, но это не мой путь. Ты ошибся, мальчик. Ты ненавидишь страдание. А его надобно полюбить» [36, с. 70].

Різниця життєвих позицій деталізується. Якщо для Р-ва першорядним є сімейне, родове начало, щастя дітей, то для Легкобитова – власна літературна

слава. У романі присутній ланцюг епізодів, що демонструють нехтування сім'єю й іншими людьми, характерне для «лісового нарцисика». Це ставлення до «народної дружини» («божественной дурочке, деревенской неграмотной ангелице, святой мужичке» [36, с. 203]), до пасинка Альоші, любов до собак, яка перевершує прихильність до власних дітей. Вершиною цієї системи епізодів є зображення поведінки при пожежі: Легкобитов кидається до палаючого будинку, щоб урятувати свої письменницькі альбоми, але забуває про немовля-сина. Малюка виносить із вогню юродива, яка згодом гине, нічого не попросивши в нагороду для себе. Безумовно, цей контраст образів, з одного боку, «сільської дурепи» та «святої мужички», а з іншого – освіченого літератора, має не тільки моральний, металітературний, але й духовний зміст: висвічується протистояння світлого й інфернального начал, носієм останнього стає спокушений «мысленным волком» слави та гордині Легкобитов. Якщо Р-в втілює архетип юродивого, то Легкобитов орієнтований на архетип спокушуваного, нестійкої людини, відкритого інфернальним силам. Цей наголос на протиборстві сакрального й інфернального в образах письменників в романі постійний, він формує авторський міф. Визначимо декілька параметрів такого прочитання образу Легкобитова. У традиціях абстрагування, характерних для середньовічної літератури, витoki розвитку інфернального начала в людині сягають дитинства і знаменуються характерними провісниками. Так, підкреслюється не тільки нелюбов хлопчика до церкви, але й знаменне, хоча й мимовільне блюзнірство. Підліток, який занудьгував, порушив хід богослужіння, забігши у вітвар через Царські врата: «Он у вас еще архиереем будет, – не стал ругать перепуганную, неловко оправдывающуюся женщину священник. – Кто Царскими вратами пройдет, сана сподобится» [36, с. 54]. Добре пророцтво священника збувається, хоч і у видозміненому вигляді: Легкобитов стає письменником, в національних уявленнях – світським володарем душ, у символістській системі координат – деміургом. Із іншого боку, «пророцтво» повністю перевертається: Легкобитов служить не Богу, а сектантам, замінює Матір Божу охтинською богородицею Дусею Мироною,

зрештою послідовно святотатствує, що змушує його «народную жену» чекати небесного вогню Іллі Пророка на голову чоловіка і молитися за «розумного дурня». Таким чином, вимальовується ще одна опозиція: Р-в символізує філософствування, Легкобитов – міркування [228].

У портреті письменника використані орієнтири «диаволічного» символізму, пом'якшені язичницькими смислами.

Точкою перетину двох міфів про письменників є орієнтир Сатира, це визначення застосовується в характеристиках обидвох, даними різними героями. Однак у міфі про Р-ва цей орієнтир наповнюється діонісійськими смислами і витісняється архетипом Йова. У міфі про Легкобитова він доповнюється пантеїстичними смислами і відсуває на маргінес християнські уявлення. Легкобитов і милується, і жахається законам природи, боїться власної і чужої смерті, хоча як мисливець постійно вбиває. Його думки «о безличной и вечной силе, организовавшей жизнь по своим законам так совершенно, как ни организовал бы никакой создатель» [36, с. 53] не приносять душевного спокою. У тих же лісах йому ввижається голова таємничого містичного звіра, що стежить за ним; періодично показується вовк, провокує на постріл, сам же постріл стає страшною помилкою – ошуканий кимось мисливець ранив не темну силу, а дівчину Улю. Про кризу християнської духовності свідчить і звернення «мудрагеля» Легкобитова до певних міфологічних моделей, що формують його картину світу. Перша асоціюється з міфом про сплячого Бога, який створив світ, але згодом не втручався в його справи, друга модель – це загальновідома сентенція Ніцше («Умерли Боги, да здравствуют поэты») неодноразово повторювана в романі як мотив з семантикою спокуси, руйнування.

Таким чином, у художньому світі роману такі контрастні образи Р-ва, Легкобитова і міфи про цих двох письменників відображають один одного і є вписаними у загальну модель боротьби світлих і темних сил в апокаліптично напружені часи.

Ці узагальнені характери, створені митцем, розкривають його уявлення про різні типи письменників перехідного часу.

Центральним персонажем роману все ж обирається не геніальний Р-в, а хитка людина і другорядний письменник Легкобитов, і у цьому, на нашу думку, виявляється авторське надзавдання. Припускаємо, що воно полягає в прагненні продемонструвати широкий спектр пошуків, спокус, можливостей подальшого розвитку характеру, а таку можливість надає саме медіальний і не усталений тип, «який шукає і не знаходить (як оцінив себе «учень»)). Він цілковито гармоніює з часом, що перевернувся, або роздоріжжям культурної кризи. Можливо, вибором саме такого ключового героя, який зумів винести всі випробування, зберігши щасливе відчуття легкості буття, автор акцентує проблему сутності мистецтва, знаходження і утримання особистісної ідентичності, можливості самозбереження у ворожому історичному контексті. У свій час Н. Берберова в літературному портреті «Железная женщина» сформулювала девіз свого покоління – «зберегти себе» у сформованих трагічних умовах. Протеїстичний характер Легкобитова може бути реплікою-відповіддю О. Варламова у суперечці навколо цієї проблеми.

Додамо, що у романі відсутні прямі авторські характеристики, образ навмисно відкритий для обговорення з читачем. Можливість такого трактування підтверджує, по-перше, стереоскопічність зображення Легкобитова. Він виписаний крізь призму сприйняття багатьох героїв, чії позиції і відрізняються від його власної позиції, і взаємодоповнюються. Образ зводиться і в авторефлексії, в різних розігрованих ролях, а також відбивається в літературних фантазіях створюваних автобіографічних романів. По-друге, при його формуванні поєднується кілька міфологічних моделей і орієнтирів. Письменника міфологізує оточення, він придумує себе сам, зрештою, до довершення його образу втручаються інфернальні сили. На наш погляд, є певний сенс розглянути спектр інтерпретацій, запропонований на основі вищезначених стратегій.

Кожен із героїв роману пропонує своє трактування особистості Легкобитова. Для Р-ва, як було показано вище, він – невдалий учень, «мавпа», а як письменник дуже легковажний, оскільки втікає від страждання. Юна Уля схильна романтизувати сусіда-письменника. Він постає перед нею відлюдником, що виїхав з порочного Петербурга в ліси, добровільно відокремився від літературної еліти. Її мачуха Віра Костянтинівна (любителька поезії, яка обрала собі особистісний орієнтир Прекрасної Дами), навпаки, вважає, що Легкобитов утік до лісу, відчуваючи свою неспроможність, невідповідність літературній еліті. Він невдаха, маргінал, «купчина», «сектант». В очах літературної еліти він – кумедний чолов'яга і «легкобит», що прагне увійти до їхнього кола. Сам же Легкобитов відокремлює себе від кола визнаних літераторів за соціальним критерієм і міфологічним орієнтиром. Якщо вони багаті, аристократичні, то він бідний і близький до народу. Якщо вони хворобливі, по-декадентськи трагічні і безсилі, то він – повнокровне язичницьке божество, перспективний творець. У романі це наявно ілюструє суперечка про Івана Буніна:

«- Его прежде меня из гимназии выставили.

- За что?

- За неспособность к наукам, надо полагать. А чего с малокровного дворянского сына взять?

- Вы-то кто тогда? – побледнела от обиды Уля.

- Я – сын лавочника и радостный пан» [36, с. 15].

Містку характеристику дає Легкобитову його постійний співрозмовник і опонент Комісаров. Акцент в цьому описові зроблено на комплекси, особистісні якості, в яких головне для нас те, що письменник є «посереднім» літератором. Тож, покликання не формує його долю і погляд на світ (як у геніальних, видатних, того ж Р-ва), життя вибудовується самим Легкобитовим відповідно до його егоїстичних устремлінь, честолюбства і вміння помисливському обійти небезпеку, зачайтися, виждати. Фактично талантом визнається вміння вибудувати своє життя за найбільш оптимальним сценарієм в будь-яких умовах: «Средней руки литератор. Плохо воспитанный

купеческий сынок, который однажды в жизни опоздал, и с тех пор ему все время кажется, что он куда-то не поспевает. Чудовищный эгоист. Честолюбив до тщеславия, хоть и пытается свое тщеславие скрыть. Раздражителен, вспыльчив, инфантилен. По-своему умен, зорок, наблюдателен, жаден до впечатлений, трудолюбив, но очень и очень осторожен. Не хамелеон, но умеет хорошо таиться и ждать. Ни в коем случае не трус. Обожает тайно смотреться в зеркальце и любоваться с одинаковым энтузиазмом и собственными достоинствами, и изъянами. Так всю жизнь и пролюбуется, лесной нарциссик <...> Порядочный фантазер, <...> но, когда надо, так прочно стоит на земле, что никакая сила его с места не сдвинет. Будь я гадалкой, сказал бы, что он родился под счастливой звездой и проживет долго и хорошо <...> в революцию Павел Матвеевич никогда не вернется и при любых обстоятельствах уцелеет» [36, с. 193].

Для розуміння авторської концепції та стратегій її реалізації важливо розуміння адресата, якому висловлює свої думки Комісаров і фінальний висновок його характеристики. Співрозмовником є містичний персонаж, революціонер, біс (в епізоді присутні алюзії на роман Ф. Достоевського), у якого Легкобитов викликає неабиякий інтерес. Сенс цієї уваги двоякий: у «мисливцеві» «мысленному волку» зриться потенційна небезпека; важливим представляється талант Легкобитова вціліти при будь-яких обставин, навіть в апокаліптичному хаосі і прожити довго і добре. Значимість цього сенсу підтверджує і одна з фінальних сцен, що дублює і закріплює розмову Комісарова з революціонером. Колишній підпільник на прізвисько Дядя Том виступає одним із революційних чиновників, відкриває своє справжнє інфернальне обличчя псевдовчителя «старця» Фоми. Він із пристрасним інтересом чекає того, як егоїстичний Легкобитов знайде для себе вихід з кривавого глухого кута, а за ним отримають шанс слідувати решта учасників революційного хаосу, що загралися. Таким чином, визначений тип легковажного літератора і егоїстичної людини піддається міфологізації,

вписується в базовий апокаліптичний міф, виявляється на стороні інфернальних сил у вічній боротьбі темного і світлого начал.

Оповідачем пропонується досить широкий спектр визначень Легкобитова: це «мрійник-натураліст», «мисливець», «снайпер» [36, с. 162, 161], «шеломський йог» [36, с. 52], який переховується в лісах, щоб відгородитися від світу і зануритися у творчу медитацію, у фантазії про самого себе, практично в міф про себе, «про додуману іншу долю», відбитий в автобіографічному романі [228].

Вибір об'єктом художнього дослідження саме письменника другого ешелону (або «малого генія» за висловом В. Катаєва в «Алмазном моем венце») відкриває перед автором можливість одивнити і провокаційно інтерпретувати загальні риси творчої поведінки. Аналіз показує, що в образі Легкобитова сходяться різнопланові елементи психології творчості. По-перше, це (як і в «Алмазном моем венце») переживання нещасного кохання, «незагоювана рана», за В. Катаєвим, що вічно тривожить і робить талановиту людину творцем. На підтвердження цього положення наведені повторювані розповіді про берлінське кохання, яке не відбулося, епізоди зі згадкою про втрачену кохану, паралелі між колишньою нареченою і Улею, алузії на «Жень-Шень» і «Фацелию» М. Пришвіна, дописування долі героїні, її поява у фінальних епізодах в якості супутниці іншого письменника та інше. До традиційних смислів концепту «незагоєної рани» додається авторський міф, складений Легкобитовим, і покликаний пом'якшити трагізм ситуації, примирити трагедію з жаданою легкістю буття. Цей міф вторинний і ґрунтується на легендарних уявленнях про силу стриманості. Любовна трагедія тлумачиться як умова формування творчої особистості. З комічним пафосом Легкобитов стверджує: «Я и писателем не стал бы, если бы растратил в молодости свое драгоценное вещество» [36, с. 19]. Любовна нерішучість, страх перед вчинком (в тому числі і перед зустріччю через роки) знову ж комічно міфологізується і підноситься до усвідомлення свого месіанського призначення: «Я понял, что должен раствориться в русском пространстве и расходовать энергию только на

добывание средств к существованию, а все остальное для чего-то копить» [36, с. 20]. Виокремлюються й інші якості творчої поведінки, окреслені В. Катаєвим в «Алмазном моем венце», а саме творча заздрість як двигун письменницького зростання. У «Мысленном волке» ця нібито всім митцям властива змагальність доповнюється комплексами провінціала, маргінала, міфом про учнівство і продуманим акторствуванням письменника, котрий пробиває собі стежу. До спільних рис відноситься і підвищена авторефлексія, яка часто перетворюється в самомилування і міфотворчість. Провокаційно заявлена В. Катаєвим теза про автономність творця зовнішнього світу конкретно від революційних потрясінь доводиться в «Мысленном волке» до крайнощів: відходу в ліси зовнішні і внутрішні, символічні; симуляція участі в подіях (статті про війну, подорож у війська з метою знайти пасинка і повернути викрадену ним улюблену рушницю тощо). Вважаємо, що обговорення загальних особливостей творчої поведінки побудовано як діалог з романом В. Катаєва «Алмазный мой венец» з тенденцією до іронічного переосмислення запропонованої концепції [222].

Легкобитова міфологізують інші герої. В якості орієнтирів пропонуються традиційні концепти (мандрівник), а також казкові образи (Коцій), орієнтири народної міфології (перевертень). Так, Уля бачить письменника перевертнем, який в лісі змінює свою подобу, перетворюється в невідомі істоти, птахів, дерева. Поєднання образів лісового царя, Коція, перевертня супроводжується казковими мотивами викрадення нареченої, чарівного знаряддя (рушниці «Зауер», яку Легкобитов нікому не дає, замикає на замок, а ключ зберігає у потаємній кишені). Сам себе Легкобитов уявляє в образі «єдиного нареченого» природи, її «наглядача» та «охоронця». Цей орієнтир автор іронічно знижує асоціацією з іншими «охоронцями», наприклад, комарами, мухами, мошкорою, що відлякують від потаємних лісів і полів набридливу породу дачників. Зрештою, Легкобитов обирає для себе орієнтир культурного героя, покликаною знищити темну силу, як і личить мисливцеві. Павло Матвійович в уяві вступає в боротьбу з «мысленным волком» і благословляється на це, як богатир перед боєм, священником отцем Еросом:

«<...> с той поры мысль убить врага рода человеческого Павлу Матвеевичу в голову запала и постепенно стала оформляться в жизненную цель <...> Именно так, как сказал отец Эрос – убить и растянуть шкуру, чтобы ад содрогнулся» [36, с. 242]. Однак цей міф дезавується відсутністю у фантазера плану і нездатністю до дії. Головний постріл мисливця – його роман – так і не відбувся. Тому замість ролі змієборця він стає «піддослідним кроликом» тих же темних сил. Дуже показові символічні слова інфернального спостерігача старця Фоми, який очікує від Легкобитова знаходження шляхів порятунку з революційного хаосу. У змальованій старцем картині Легкобитов – не небезпечний мисливець, а егоїстичний звір, що рятує себе: «Легкобитов – единственный, кто сумеет найти выход, которого не знаем даже мы <...> вспомните, огромный сухой лес, в котором неожиданно возникает пожар <...> В огне гибнет, в дыму задыхается всякая тварь <...> И есть кто-то один, с невероятной интуицией, кто знает дорогу. Он не может вывести по ней всех, он не собирается этого делать, он эгоист и спасает лишь себя, но тот, кто будет жить с оглядкой на него, кто будет идти по его следам, спасется» [36, с. 500]. Рецепт «індивідуального порятунку», в інтерпретації інфернальних сил і за Легкобитовим, виглядає в загальному контексті роману дуже сумнівним. Він відводить від головного протистояння світлих і темних сил, від вирішення глобальних питань про місію літератури в катастрофічні часи, підкреслює поразку, творчу поразку, нездатність на вчинок за обставин індивідуального виживання, самозбереження. Легкобитов постійно пише роман, який у своїх глибинних підвалинах є метапрозою з автобіографічними витоками. У цьому романі-автометаописі Легкобитов створює авторський міф про себе, що дозволяє подолати внутрішні суперечності та вирішити конфлікт письменника-початківця-провінціала з літературною елітою, яка відмовляється визнавати його. У метадискурсі роману обіграний авторський міф Пришвіна, який виходить із художніх творів письменника та його щоденників. О. Варламов із іронією на адресу героя підкреслює компенсаторну функцію цього створюваного тексту. У ньому еліта викривається, а це суперечить прагненням

потрапити до її кола, отже, несподівано для автора моделюється підтекст, у якому міститься визнання супротивників і оголюється власна жадоба духовної влади і слави. Сидячи на лісовому корчі, будучи здобиччю комарів, Легкобитов строчив до свого альбому: «<...> он вспоминал Петербург, писал про писателей-алкоголиков, педерастов, морфинистов и кокаинистов, распутных, развращенных и развращающих всех, кто к ним попадал, про нелепую, дурную, тяжкую их жизнь, которую они обожествляли, презирая всех непосвященных и самого Павла Матвеевича держали за профана, географа, легкобыта» [36, с. 57].

Акцент на обожненні та посвяті не тільки відтворює символістські уявлення про творця-деміурга, але і проблематизує їх в контексті картини культурної катастрофи, створеної в «Мысленном волке».

Письменник Легкобитов у творчих планах будує персональний міф. Спирається він на традиційну модель боротьби темних і світлих сил, протистояння старого і нового космосів, а себе бачить у ролі культурного героя, покликаного перетворити світ, що гине. Фундаментом для цього стають модель апокаліптична і модель великодня, а архетипом – образ Георгія Побідоносця. Залучені тривожні, містичні, інфернальні складники Петербурзького тексту.

Легкобитов у романі про себе опускає сумнівні деталі біографії і фантазує позитивний образ себе – філософа з народу, мудрого мандрівника, який прийшов із своїх лісів просвітити і духовно перетворити столицю, яка потонула у гріху. Функціонують також традиційні для російської ментальності концепти Кітежу, юродствування. Вплетено асоціації з божими ангелами, які знищили Содом і Гоморру. Очевидним є іронічне ставлення автора до нескромної міфологізації Легкобитовим своєї персони: «<...> из гимназии его не выгоняют с волчьим билетом, а он сам из нее уходит, скитается по Руси, по тайным ее обителям, узнает ее неведомых людей, законоучителей, странников и юродивых, путешествует по миру, едет в Америку, а потом возвращается в Петербург и побеждает апокалиптический город тем сокровенным знанием, которого нет ни у кого. Но когда его повсюду приглашают, зовут, предлагают возглавить религиозно-философские советы и избирают в академию, легко от

всего отказывается и уходит обратно в лес, оставляя декадентов в растерянности и с ощущением бессмысленности жизни» [36, с. 58-59].

Як бачимо, О. Варламовим моделюється іронічний підтекст, що викликає у читача питання: які ж такі таємниці знав цей новий «посвячений», чому про них не розповів, чому показався і пішов геть? Чи розгубленість декадентів перед ним є дійсно гідним результатом? У чому ж полягає перемога над апокаліптичним містом? Усі ці питання руйнують створений Легкобитовим міф про себе, знижуючи його до компенсаторних мрій, автопозиціонування, гри в пророка. У межах загального метадискурсу О. Варламовим переосмислюються інтенції літератури Срібного віку до міфотворчості, авторефлексивності, її підвищеної театральності.

Прикметно, що роман Легкобитова, заснований на такому авторському міфі, ніяк не вдається навіть попри всі зусилля і старанність. У характеристиці твору О. Варламов повторно дезавує «богатирський», «змієборчий» міф. Уявні напади героя на темні сили є безрезультатними, місце інфернального ворога займають письменники-сучасники, постріл мисливця стає невдалим, немов йому заважає чийсь містичний погляд. Творча невдача є безапеляційним показником поразки і нездатності до вчинку, невідповідності особистості вигаданому міфу: «Павел Матвеевич знал название своего романа, знал всех героев и их прототипов и заранее представлял, как эти люди будут себя узнавать, но ничего и никого не боялся – он вышел в литературу как на бой, однако что-то или кто-то его обескураживал и мешал роман написать, на чей-то острый глаз, как на сучок в лесу, напарывался Легкобытов, и все мечты его рассеивались, как пороховой дым, и становилось видно, что выстрел неудачен, – то ли не достигнута цель, то ли лишь одна дробишка из нарядного дамского ружья попала в тело неведомой птицы, и та улетела, затаив на охотника обиду. И Легкобытов с досадой отступал, однако затеи своей не бросал и часа своего ждал, ничего в собственном прошлом не забывая и не прощая» [36, с. 59].

Розгадка символічного коду, запропонованого О. Варламовим, дає можливість зрозуміти концепцію літератури і творчості, запропоновану сучасним письменником, а також основу його міфу про Срібний вік і культурну катастрофу початку ХХ ст.

Невдалий «постріл», тобто вигадана Легкобитовим концепція роману, сенс задуму надто примітивний для серйозної літератури, що стоїть над завданням особистісного самоствердження. Таку інтерпретацію підтверджує образ «нарядного дамського ружьєца» (а не гідної зброї, до якої прирівнюється Слово) і однієї «дробинки». Цікавим і багатозначним є символ такого собі наглядаючого «гострого ока». Він може таїти семантику художнього смаку таки талановитого Легкобитова, але може набувати й сакральних або інфернальних смислів, які надавали літературі символісти. Перше значення підкріплюється символом пораненої і скривдженої птиці (символ вільної і природної літератури, натхнення, крила – атрибуту Пегаса). Друге значення посилюється неодноразовим нагадуванням про те, що за Легкобитовим стежать інфернальні сили.

Синтезуючи семантику символів нижченаведеного фрагменту і співставляючи її з загальним контекстом роману, приходимо до висновку про те, що автор осмислює літературу як надзвичайно серйозне і містичне покликання, яке перебуває під пильною увагою сакральних і інфернальних сил. Література, у розумінні автора, пронизана надзавданнями. Вона виштовхує надто «легких» людей, орієнтованих на щасливу легкість буття. Будь-які спотворення її сакральних законів сприймаються як симптоми загальної хвороби, будь то декадентське позиціонування або ж егоїстичне самоствердження і самозамилування провінціалів і неофітів. У загальній же історіософській концепції роману хвора література не змогла (як і церква) стати заслоном для «внутрішнього вовка», ментального механізму культурного саморуйнування.

Міф про Легкобитова конструюється з використанням кількох традиційних орієнтирів (Пан, Сатир, лісовий цар, Кощій, зміборець,

наречений, не зреалізований культурний герой). Припускаємо, що центральним є архетип Протея з акцентом на «перевертництві», невловимості для інших, близькості до природної стихії. Можливо, автор позиціонує себе в ролі Менелая, який зумів утримати перевертлюваного героя, розкрити штучність його подоб із метою висвітлити сутність Протея і домогтися пророцтва. Сутністю стає новий міф про посереднього письменника, який таки став великим, можливо тому, що зберіг себе і легкість буття в апокаліптичну епоху. «Пророцтво» пов'язане не з образом Легкобитова, а з авторською металітературною та історіософською концепціями. Зокрема, з уявленнями про круговий рух історії, проектування катастрофи початку століття на наступні часи, відчуттям нових викликів «внутрішнього вовка» [228].

Таке припущення дозволяє зробити семантика образу Улі. Її характеристика поєднує розрізнені металітературні й історіософські сюжети та міфи роману, увиразнюючи уявлення про авторську концепцію.

Образ дівчини Уляни покликаний грати в «Мысленном волке» особливу роль, про що свідчить той факт, що роман відкривається і завершується описом її стану і світогляду. Контраст між ними, а також сам характер героїні насичений символічними смислами. Її сюжетна лінія перетинається з життєвими лініями всіх трьох героїв письменників (Р-ва, Легкобитова, Крута), висвітлюючи важливі риси творчої особистості, що входять у метаконцепцію автора. Й одночасно образ Уляни дає ключ до розуміння авторських філософських, екзистенціальних установок і історіософської моделі. У ньому поєднуються реалістичні та фантастичні риси, причому останні, на наш погляд, суголосні з інтертекстами, об'єднаними мотивом надприродного – з польотом, бігом людини над землею. До таких інтертекстів відносимо «Бегущую по волнам», «Блистающий мир» О. Гріна, що засвідчується наявністю у романі персонажа-письменника, покликаного асоціюватися у читацькій уяві саме з О. Гріном. Але цей же мотив польоту, бігу виграє зловісними відтінками, оскільки чарівний дар, що отримала героїня від темної сили після домовленості, вчиненої її матір'ю з метою врятувати ціною своєї душі хвору, з

вадою ніг, доньку, що повзає по колу (коло – традиційно інфернальний символ). Саме цей відтінок нівелює захоплений стан прольоту, поєднуючи «дари» і «кошмари».

Така фантастична якість зближує Улю з письменниками. Принаймні для двох – Легкобитова і Крута вона стає музою і об'єктом закоханості, вони відчують в ній щось рідне і незвичайне. Крут бачить у ній споріднену душу, людину майбутнього і єдину істоту, яка розуміє його прагнення навчити людину літати без мертвих машин (літаків), тобто розкрити внутрішні можливості особистості. Він кличе її в свій «сяючий світ», але в сюжеті роману йде сам, залишаючи зваблену мрією в кривавій м'ясорубці революційного Петербурга. Легкобитов же відчуває в ній загадкову лісову силу, яка стежить за ним, співвідносить із образом ланочки (втілення любові і краси в повісті Пришвіна «Жень Шень»), й врешті, знаходить в Улянні близьку вільну душу мандрівниці, готової до втечі до інших земель, до відходу з буденного та цивілізованого світу. Тобто, образ Улі виконує характеризуючу функцію, кожен із героїв-письменників інтерпретує її в межах власного символічного коду.

Але Уля і сама наділена творчим даром, що також зближує її з літераторами. Вона не тільки міфологізує своїх супутників, але й складає «казки», що концентрують її світ. До таких належить оповідання про дар прозріння і третє око, безумовно, засновані на буддистській традиції. Юний Альоша «слушал Улины сказки про трехглазых людей, которым третий глаз дан для того, чтобы не видеть обыденного и прозревать сокровенное, и Уля верила, что этот глаз у нее есть, но пока не открылся» [36, с. 11].

Таким чином, Уляна з її фантастичним даром допомагає розкрити важливу рису авторської концепції творця: письменник належить, насамперед, вищому світові, має свої можливості увійти в нього, тяжіє до фантастичного, нез'ясовного, відстоює внутрішню свободу і втікає від повсякденного життя. Творець є унікальною істотою, виглядає дивним і недоступним розгадуванню для звичайної людини. Це підтверджує мотив божевілля в образі Крута, казкові орієнтири образу Легкобитова.

Однак образ Улі не виходить за рамки виключно концепції творця і набуває додаткової широкої семантики і смислів, хоча і незмінно пов'язаний із метадискурсом. Так, Уля втілює трагічні екзистенційні трактування людської долі в цілому, символізує муки і приреченість чистої душі, закинutoї у ворожий світ. Про це свідчить контраст станів Улі та семантики мотиву польоту на початку і в фіналі роману. Роман починається з опису відчуття щасливого польоту вгору, з усвідомлення свого дару, спорідненого творчому натхненню, а завершується переживанням особистої і метафізичної трагедії, наруги, спокусою самогубства – польоту не вгору до небес, а вниз, у проліт будинків апокаліптичного Петербурга. Трагічний епізод завершується порятунком, появою бабусі, можливо, зниклої матері, яка і відведе Улю від фатальної межі. В апокаліптичному контексті проявляються контрастні особливості великоднього архетипу, можливість відродження [228].

Екзистенційний сенс домінує і в сцені зустрічі Улі з Р-вим, який ніби передає їй естафету загальнолюдського приреченого страждання.

Про можливість прочитання образу Улі саме як узагальнення екзистенціальної приреченості людини свідчить співвіднесення героїні з трагічним символом. Це давньоримський пам'ятник другого століття до нашої ери – надгробок із умовною назвою «Дівчинка, яка грає в кості», що зберігається в німецькому музеї. Погляд статуї звернений донизу на незрозумілі знаки долі – кістки. У цій площині світи Улі та Легкобитова також перетинаються. Для нього він пов'язаний зі спогадами про доленосні кохання і втрати, а в авторських інтерпретаціях образу Улі скульптура знаменує злу долю, людську приреченість. Моделюється контраст між поглядом вгору мрійниці Улі, яка ширяє в небесах, і поглядом униз статуї, що втілює вічне нерозуміння людиною своєї екзистенційної приреченості до загибелі. Сам факт розміщення надгробку в музеї на огляд публіки трактується Легкобитовим і його коханою як блюзнірство, а семантика скульптури – як вичерпно трагічно екзистенційна, що перевершує всі експонати музею.

Образ Улі, як видається, може нести й інший символічний сенс: він асоціюється з Росією та її трагічною долею в епоху глобальних змін. Про можливість подібного прочитання свідчать наступні особливості роману. Уляна проходить через захопленість різними спокусами: концепціями і особистостями пророків, які намагаються моделювати долю країни. Важливо, що тут в одному ряду знаходяться і письменники, й авторська варіація образу Григорія Распутіна. Крім того, Уляна, яка знаходиться під наглядом темних сил і її трагічна доля вписуються в навислий апокаліптичний дискурс і міф про те, що країна за гріхи віддана Богом на наругу та покарання [228].

Складний асоціативний зв'язок між різними трактуваннями образу Улі, семантичними полями допомагає розкрити авторську метаконцепцію. Уля як екзистенційно орієнтована людина і Уля як символ зганьбленої країни зливаються у сприйнятті читача зі скульптурою «Дівчинки, що грає в кості». На нашу думку, демонстрація надгробку у музеї може співвідноситися з написаною О. Варламовим книгою як символ країни (пам'ятник її апокаліпсису), що виставлена на огляд і обговорення.

Висновки до розділу 4

У творах 2000-2015-х років модерністське світосприйняття піддається авторській інтерпретації, тому відбувається як деміфологізація авторефлексії літератури межі ХІХ – ХХ століть, так і перегляд концепцій метатекстів 1970 – 1980-х років. Постає новий герой – екзистенційно розгублена творча людина, що втратила одну систему координат і націлена знайти іншу. За об'єкт художнього дослідження обирається саме маргінальна постать, що відображає постмодерністські установки і прагнення письменників одивнити модерністську парадигму. Модерністські орієнтири і стратегії (ігри, інтертекстуальність, літературність) з'єднуються з постмодерністськими: деконструкцією, дублікацією, тотальним сумнівом у владних метарозповідях і образах.

У всіх проаналізованих творах яскраво проявляє себе перехідне художнє

мислення. Здійснюється перегляд ментальних орієнтирів (мандрівництва, святості, юродства), народницького, просвітницького пафосу літератури. Зображується вихід у центр маргінальних субкультур і фігур. Новим у творах 2000-2015-х років стає домінування стратегії естетизації і літературності, що створює своєрідну ігрову десакралізацію.

В авторському міфі об'єднані перегляд і традиціоналізація модерністських уявлень: мистецтво не творить реальність, але відкриває через випробування світ вічності. Домінують наступні стратегії міфологізації: факти біографії змінюють побутовий статус на буттєвий (завдяки чому відбувається символічне переосмислення); обирається найвищий ракурс інтерпретації – з майбутнього, вічності через мистецтво. Герої О. Устименка, О. Грьоміної, О. Варламова створюють естетизовані образи себе і втрачають межу, що розділяє красиву вигадку і реальність. Демонструється нарцисизм письменників (маска Черубіни, самозакоханість Легкобитова, самомилювання кінодіви).

Спільним ракурсом зображення у творах є автоміфологізація героїв (Мата Харі – міф про безсмертя, подароване мистецтвом; містифікація Черубіни переходить у міф про місію поета; міф Легкобитова дезавується авторським міфом про письменника, який створив комфортну духовну нішу в жорсткому вирі часу, що зловив ритми щасливої «легкості буття», але тим і зазнав творчої поразки).

У творах оновлюється традиційний спектр моделей творця: екзистенційний страждалець, орієнтований на архетип Йова (Р-в в романі О. Варламова, Є. Дмитрієва в повісті О. Устименка), причому страждання призводять до творчого піднесення. Для аналізованих художніх текстів характерно поєднання різних культурних кодів з їх взаємним одивненням: у повісті О. Устименка – це західний, католицький / східний, даоський коди двох масок; у п'єсі О. Грьоміної – мова європейської масової культури / буддистська символіка, малайзійські знаки; в «Уявному вовку» ці коди переосмислені у міфі про протиборство спокус західної філософії (на прикладі «тевтонця» «Нітца») і

християнської ідилії.

Завдяки стратегіям деміфологізації/реміфологізації автори творів вибудовують авторефлексивні моделі ідентичності. Отже, усі проаналізовані в розділі художні твори орієнтовані на сучасність, на відображення перехідного характеру нового культурного рубежу XX – XXI століть.

ВИСНОВКИ

Авторефлексія російської літератури 1970-2015 рр. у контексті її діалогу з модернізмом є домінантним явищем літературно-мистецького процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст., характеристики якої дозволяють зробити наступні висновки щодо її структурних параметрів – моделей і стратегій, типологічних особливостей та динаміки.

Авторська самосвідомість в літературному процесі загалом набуває історично змінних характеристик. Спираючись на дослідження теоретиків літератури, пропонуємо таку типологію форм авторської самосвідомості:

- **інтенційна** (осмислення наратором того, що він збирається розповісти або розповідає (О. Кеба) – Дж. Бокаччо «Il Decamerone» («Декамерон»);
- **іноваційна** (пошуки нових шляхів «як бути письменником» (М. Абашева, посилаючись на Б. Ейхенбаума)) – М. Пруст «Du côté de chez Swann» («У напрямі до Свана»);
- **самопрезентаційна** (письменник презентує себе в тій чи іншій ролі: наприклад, наставник, пророк, радник, літературний критик (К. Крилов) та визначення ролі авторської маски і класифікація цих масок (Н. Беляєва) – Ф. Достоевський «Записки из подполья»);
- **акцентуалізаційна** (виокремлення того чи іншого аспекту авторського «я» включно із рефлексіями ліричних героїв – alter ego автора (К. Крилов) – Й.-В. Гете «Die Leiden des jungen Werthers» («Страждання молодого Вертера»);
- **узагальнювальна** (підбиття концептуальних й естетичних висновків поступу мистецтва слова (Г. Мережинська) – Данте Аліг'єрі «La Divina Commedia» («Божественна комедія»);
- **маніфестаційна** (усвідомлення і декларування власних цінностей, естетичних і етичних (В. Абушенко) – Г. Флобер «Bibliomanie» («Бібліоманія»);

- *критична* (полеміка з сучасним теоретико-естетичним осмисленням літературою власної природи і функції (О. Туришева) – М. де Сервантес «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha» («Дон Кіхот»);

- *неоміфологічна* (створення загального міфу мистецтва і творчості, поява індивідуальних, їх переосмислення та реконструкція (Н.Пустигіна) – І. Тургенєв «Гамлет и Дон Кихот».

Існують й інші форми авторської самосвідомості, які мають ситуативний характер та відповідають лише конкретній добі. Репрезентація форм авторської самосвідомості у постмодерному художньому доробку відбувається у вигляді метатекстів (твори про те, як пишеться твір). Йдеться про *метапрозу* (романи й повісті «Горящий рукав», «Чернильный ангел» В. Попова, «Подлинная история «“Зеленых музыкантов”» Є. Попова, «Быть Босхом» А. Корольова, «Матисс» О. Ілічевського, «Ложится мгла на старые ступени» О. Чудакова, «Псалом» Ф. Горенштейна, «Ермо» Ю. Буйди, «Текстообработка» К. Кобрина та інші); *метадрому* («Глаза дня», «Сахалинская жена» О. Грьоміної, «Бойтесь мартовских ид, или Заговорщики» Р. Фукса, «Я – идиотка» К. Васильєвої, «Исстребление» К. Драгунської, «Играли «Ревизора» С. Росовецького та інші). Розвивається «філологічний роман» («Твербуль, або Логово Вымысла», «Мальбург» С. Єсіна); *металітературне есе* («Солженицын и Джеймс Бонд», «Маяковский как заложник самоубийства», «Шнитке» Вік. Єрофеєва, «Все, что называется биографией» М. Бутова, збірка «Блуд труда» Д. Бикова, «Я был писателем-привидением...» В. Жукова); *спогади й автобіографії* (текст нон-фікшн), що пропонують автоінтерпретацію і художній образ літературного покоління («Славный конец бесславных поколений» А. Наймана, «Годовые кольца» А. Бітова, «Повесть о любви, подвигах и предступлениях старшины Нефедова» Л. Бородіна, «В соблазнах кровавой эпохи» Н. Коржавіна).

На досліджуваному етапі літературного процесу авторська самосвідомість, завдяки таким домінантним рисам, як *десакралізація, театральність, іронія, пародійність* та інші еволюціонує до можливості

переосмислення попереднього мистецького досвіду з підкресленою зацікавленістю традиціями і набуває яскраво виражений діалогічний характер. Відбувається осмислення минулого через підсилену динаміку самопізнання, полівекторності авторефлексії. Зокрема, йдеться про засвоєння класичних літературних тенденцій: раблезіанської («Повесть о Рабле, или Лесопильщик» В. Березіна), гоголівської («Кролик, или Вечер накануне Ивана Купалы» В. Березіна), розанівської («Розановый сад» В. Тучкова, «В русском жанре» С. Боровикова), бітовської («Непрочитанный Битов. Сказка о колобке» І. Клеха). Спостерігається паралельне наслідування/відкидання самих постатей постмодерністів (творча манера Вен. Єрофєєва художньо інтерпретована в романі В. Березіна «Путь и шествие»). Не менш знаковою є тенденція до авангардних заперечень, негативних трактувань діалогу митця і хаосоподібного світу, множинність семантичних полів («Бесконечный тупик»), іронічна акцентуація деміургійної ролі поета.

Рефлексивний традиціоналізм при цьому зберігає наступні параметри авторської самосвідомості: *літературоцентризм* (так, «Слово о полку Ігоревім» втілює ядро культури в романі В. Кормера «Крот истории, или Революция в республике S=F»); *суб'єктивність* (В. Катаєв причетний до створення закодованого художнього простору естетичного дискурса минулої епохи і формування авторського коду себе як митця і особистості); потреба самовизначення, а отже *автореценція* (есе Вен. Єрофєєва «Василий Розанов глазами эксцентрика»); *створення міфу* про митця («Завистник» М. Арбатової); *знаковість* символічного мотивного коду авторефлексії (В. Катаєв «Трава забвения»), традиції якої ідуть саме від Срібного віку; *пов'язаність самосвідомості* літератури з певним *типом поетики*, зі зміною літературних епох (роман Д. Галковського «Бесконечный тупик»); *інверсія*, повернення до попереднього досвіду, що залишився в глибокому минулому, «архаїчному» шарі художньої пам'яті (в есе В. Кормера «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» статті С. Булгакова, М. Бердяєва провокаційно інтерпретовані автором як екзотичні древні «письмена»)

Таким чином, дієвими механізмами авторефлексії стають звернення до різнопланового естетичного досвіду, діалог з традицією, акцентування високого статусу творця в літературоцентричній культурі з інтенцією до експерименту, обігрування та випробування актуальних моделей, розширення суб'єктивності. Цікавим у цьому аспекті є засвоєння барокових традицій в драмі М. Арбатової «Завистник». Натомість оновлення авторефлексивних механізмів відбувається на усіх рівнях літературного тексту, особливо виразних трансформацій зазнає образна система. Її визначають комплексні вектори мистецького освоєння, як-от напрямні сакралізації і демонізації (есе Вен. Єрофєєва), міфотворчості («Глаза дня» О. Грьоміної), інтертекстуальності («Завистник» М.Арбатової – персонажі Ю. Олеші), викриття старих стереотипів сприйняття («Мысленный волк» О. Варламова), актуалізації вже на новому етапі порушених у революційний час проблем «митець і влада» (есе «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» В.Кормера), вибору, «пошуків обличчя» («Китайские маски Черубины де Габриак О. Устименка»). Відбувається невідворотні зміни художніх авторських картин світу, концепцій людини, обумовлених динамічністю художнього мислення, синтетичність для творчості конкретних митців.

Водночас очевидно, що досліджувана доба – це період з новим типом культури, діалогічним й екзистенціальним, тобто зануреним у внутрішньо глибинні смисли. Це обумовлює своєрідність авторської самосвідомості, що стає підґрунтям авторефлексії, у перехідні епохи визначаючись *катастрофічним й апокаліптичним світосприйняттям*, яке або врівноважується тим, що історичному та культурному хаосу протиставляються християнські цінності, «ніжні ідеї» (проза Вен. Єрофєєва), сила творчості (драма М. Арбатової, повість О. Устименка), інтенції до структурування концептуального поля національної ментальності («Бесконечный тупик» Д. Галковського), або підтверджується та набуває негативної перспективи («Крот истории» В. Кормера, «Мысленный волк» О. Варламова). Катастрофізм мислення відображається в *долях героїв, системі*

символів та мотивів («пожежа», «посуха», «вселенська віялка», «вовк помислів», «гул історії», «кріт історії» та інші), у сюжеті поразки (романи В. Кормера і О. Варламова). У роботі з'ясовано, що у контексті перехідного художнього мислення, по-перше, реалізується установка на *травестію* («Крот истории» у романі В. Кормера, обігрування концепту «світовий дух»); по-друге, відбувається *карнавалізація* навіть звичних орієнтирів (перевертання Євангелія, жанрового коду бачення, ніцшеанських мотивів у «Благовествовании» Вен. Єрофєєва, перевертання міфу про інтелігенцію в романі В. Кормера, філософських і літературних авторитетних формул в есе «Василий Розанов глазами эксцентрика», міф про карнавальне начало національної ментальності і мови в романе «Бесконечный тупик», відвертого знущання з літературної еліти в романі О. Варламова «Мысленный волк»). Отже, створюється модель «карнавальної свідомості» інтелігенції і письменників зокрема (романи В. Кормера, О. Варламова). Перехідне мислення відбивається і у свідомих *метаморфозах героїв* (персонажі драми «Завистник», зміна «масок душі» в повісті О. Устименка, перехід від «мракобіса» до месії і від «безсловесної тварі, що світлішає» до учня в есеїстиці Вен. Єрофєєва), обертання щодо координат визначення творця «жрець» / «блазень».

Художньою точкою відліку стає власне рефлексія перехідності, коли формується *модель художника*, який опинився на черговому історичному і культурному роздоріжжі, утілена з використанням арсеналу різних стилів. Синтез аналітичного начала і міфу, естетизація, гра з образами та інтерпретаціями історичних постатей реалізуються в сюжетних кліше фатальної помилки, проваленої ініціації, перевертництва, що відображає тривогу авторів щодо сучасності, моделювання в підтексті паралелей між крайніми позиціями ХХ ст.

Саме в кризові періоди *межові жанри* актуалізуються, стають об'єктами активного експерименту (есе, роман як універсальний жанр). Відбулися *видозміни жанрових підсистем* від листів, щоденників, мемуарів, есе до стилізації, пародії, самопародії, пастишів, інтерпретаційних текстів, об'єднані

центральною темою переживання митцем своєї творчості (драми «Башмачкин. Чудо шинели», «Русская народная почта» О. Богаєва, «Нет повести печальнее на свете...» С. Кузнецова і О. Богаєва, «Панночка», «Влюбленный дьявол», «Сила волос» Н. Садур; «Валентинов день» І. Вирипаєва; «Горе и умняк» Д. Бикова; «А. Каренин» В. Сігарєва; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуєва, О. Зензінова; «Мой вишневый садик» А. Слаповського, «Смерть Ивана Ильича» М. Угарова). Осібне місце займає роман-загадка О. Варламова «Мысленный волк».

Посилення рефлексії літератури на культурних зламах є закономірним і показовим і для поетики художньої модальності, знаменуючи як радикальні повороти в розвитку мистецтва слова (переживання перехідних епох, зміни великих стилів), так і очевидний зв'язок авторефлексії літератури зі зміною художніх парадигм та факт актуалізації самовизначення митця в кризові періоди (В.Петров). Посилення літературної авторефлексії вписується в глобальні закономірності динаміки мистецтва слова, самосвідомість наростає в ХІХ–ХХ ст. у рамках некласичної естетики, переживанні інноваційних змін самосвідомості суспільства.

Моделі авторефлексії в літературі російського постмодернізму постають як результат функціонування авторської самосвідомості перехідної доби. Перша модель – це *визнання модерністського досвіду* як головного заново відкритого орієнтиру самоідентифікації письменників в андеграунді (проза Вен. Єрофєєва, О. Устименка, В. Кормера). Друга – *інтерпретація зламу* естетичних та ідеологічних уявлень, зміни орієнтирів письменницької ідентичності (для цього обирається матеріал революційного перехідного періоду) та спроба створення на цій основі узагальненої моделі творця, що відбиває специфіку автора, власне будь-якого «малого генія», почасти здійснювалася в офіційній літературі («Алмазный мой венец» В. Катаєва, «Бесконечный тупик» Д. Галковського, «Глаза дня» О. Грьоміної та ін.), що також по-своєму свідчить про початок кардинальних естетичних зрушень, про руйнування соцреалістичного канону, повернення модерністських принципів

писання і формування постмодерністських. Модель цікава гротескним суміщенням соцреалістичного коду з модерністськими установками, авангардним за духом експериментом. Третя позиція – це *«відновлення» цілісного художнього світу знакового письменника*, відображення самого процесу авторефлексії і самоідентифікації творця, який переживає зміну художніх та ідеологічних парадигм («Завистник» М. Арбатової).

Художня література постмодерної доби як вторинна моделююча система постає під впливом зовнішніх чинників і сепарованих художніх традицій Срібного віку з використанням переосмислених, відрефлексованих прийомів цієї парадигми (*символіки, системи мотивів, злиття літератури і філософії, відродженням релігійного дискурсу* тощо). На внутрішньому рівні її зв'язок з так званими зовнішніми знаками проявляється у апелюванні до літературних творів і філософських, історіософських концепцій, що відображає загальне прагнення до створення власного художнього світу: *імена класиків, окремі образи, сюжети, мотиви* виконують роль знаків у загальній семіотичній системі. У проаналізованих творах випробовуються можливості прийому «текст у тексті» у багатьох його варіаціях: написання художнього тесту або «проекту» (літературний конспірологічний сценарій «Крота истории»), відкриття раніше невідомого сакрального джерела («Василий Розанов глазами эксцентрика»), проникнення автора у свій власний текст у ролі героя, розігрування, постановка і режисування свого ж твору («Завистник», «Благовествование», «Крот истории»), дешифрування зашифрованого таємничого тексту і коментарі до зниклого рукопису (роман В. Кормера), провокаційні коментарі (проза Д. Галковського). У роботі виявлено такі закономірності на рівні образної системи і організації оповіді: загальне використання прийому двійництва, створення автопародійних двійників, моделювання системи дзеркал, що взаємовідображають. Спостерігається також створення образу вигаданого опонента «автора», або кількох опонентів, що пропонують провокаційні концепції, доводять до абсурду розповсюджені ідеї і міфи.

Сказане вище дозволяє стверджувати, що *домінантні форми авторефлексії* у постмодернізмі визначаються, на відміну від попередніх епох, не цілісністю, а дискретністю художнього світу, яка втілюється через:

- *осмислення естетичної спадщини минулого* як мистецької домінанти («фільмова мелодрама» О. Грьоміної «Глаза дня»);
- *літературні маніфести* («Отрицание траура» С. Шаргунова);
- *діалог з історією* з її подальшою трансформацією (роман «Крот истории, или Революция в республике S=F»);
- *травестію* національної свідомості та процесу культурного самовизначення («Бесконечный тупик» Д. Галковського);
- *парадоксальність* («Чапаев и Пустота» В. Пелевіна);
- *деструкцію хронотопу* («Завистник» М. Арбатової).

Філософська інтенційність метапрози засвідчує, що в цей період домінує поетика художньої модальності, еволюціонує структура суб'єктної і об'єктної організації художніх текстів. Процес зміни глобальної картини світу та його осмислення мистецтвом демонструє взаємозв'язок авторефлексії літератури з різними типами ментальності. Екзистенційним орієнтиром стає Йов (Розанов в романі О. Варламова, Є. Дмитрієва в повісті О. Устименка), східний філософ Лі Сян-ци (повість О. Устименка), архетип поета-вигнанця Овідія (проза О. Устименка). У творах активізується філософський дискурс, проводиться регулярне перенесення інтерпретації з площини ідеологічної у філософську, піднімається екзистенційна проблематика, випробовується і визначається аксіологічна шкала, окреслюються параметри творця як особливого типу світосприйняття, авторефлексія літератури об'єднується з історіософією, осмисленням концептосфери координат національної ментальності та реалізується «стильовий консенсус» – поєднання реалістичного начала з модерністськими і постмодерністськими орієнтирами творця. Саме естетична еkleктичність обумовлює синтез різних мистецтв у текстах: театральної вистави, циркового мистецтва, музики, живопису («Завистник» М. Арбатової); німого кіно, танцю («Глаза дня» О. Грьоміної), поезії і карнавальних вистав,

зміни театральних масок (повість О. Устименка), а також поєднання художнього, філософського, релігійного дискурсів (романи В. Кормера, Д. Галковського, О. Варламова, повість О. Устименка). Філософські інтенції також спрямовані на екстралітературні процеси набуття масовості, рутинізації свідомості, реконструкції або ж повторної актуалізації творчих орієнтирів авторефлексії. У філософській метапрозі В. Кормера і Д. Галковського особливо помітні притаманні для творів новітньої російської літератури інтенція до створення узагальнюючих філософських концепцій інтелігенції, моделей національної історії.

Стратегіями інтерпретації модерністської моделі творця у прозі та драматургії 2000-2015-х рр. стали:

- **перегляд художніх орієнтирів** («Закругленный мир» Д. Галковського містить риси літературного портрета письменника-новатора);
- **стратегія юродствування**, провокаційного заперечення, а опісля і доведення своєї відданості випробовуваним орієнтирам (Вен. Єрофеев);
- **наскрізна карнавалізація** (у романі В. Кормера Альбер Камю переплутаний з маркою французького коньяку);
- **ігрові стратегії** (персонажі «Завистника» М. Арбатової – переосмислені герої Ю. Олеші: Тутті, Суок/Дракон, Маестро)
- **провокативність театралізації** («Глаза дня» О. Грьоміної);
- **лірична пародійність** («Розановий сад» В. Тучкова);
- **функціональна навантаженість героя-оповідача** (зближує полюси й тенденції відбитої в літературі національної свідомості (Д. Галковський «Основний текст»);
- **деміфологізація/реміфологізація** («Китайские маски Черубины де Габриак» О. Устименка);
- **художнє визначення особливостей національної свідомості** (Д. Галковський «Бесконечный тупик»);
- **одивнення** (дзеркальність, двійництво, перспів, роман В. Березіна «Путь и шествие»).

Синкретичність стратегій також є специфічною рисою досліджуваної доби (наприклад, В. Конецький («Огурец навыврез») використовує повторну міфологізацію на уламках колишнього міфу про Срібний вік і деконструйованого ними ж соцреалістичного міфу, що зумовлено одивненням).

Таким чином, *авторефлексія* – це складний художньо-ментальний комплекс зреалізованості авторської самосвідомості, зумовлений оновленими наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. стратегіями перегляду художніх орієнтирів, мистецького юродствування, наскрізної карнавалізації, гри, провокативної театралізації, ліричної пародійності, функціональної навантаженості героя-оповідача, деміфологізації/реміфологізації, художнього визначення особливостей національної свідомості, одивнення, в яких інтерпретований модерністський досвід стає підґрунтям для набуття літературним процесом принципово нових рис. Інтерпретація зламу естетичних та ідеологічних уявлень та «відновлення» цілісного художнього світу знакового письменника визначають рефлексивне ставлення творчої особистості до самої себе. Авторефлексія літератури не концентрується лише в особистісному просторі самосвідомості письменника, адже здатність митця рефлексивно поставитися до себе є результатом естетичного освоєння ним себе через художню творчість, фокусуючи спрямованість аналітичної думки письменника на специфіку своєї творчості, на вивчення поставання витвору мистецтва.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРИ

1. Абашева М.П. Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности) / Марина Петровна Абашева. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2001. – 320 с.
2. Абушенко В.Л. Самосознание / Владимир Леонидович Абушенко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 296–297.
3. Аверинцев С.С. Илов / Сергей Сергеевич Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 553–554.
4. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене исторических эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–39.
5. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и проблемы ее изучения / О.Ю. Анцыферова // Вестник ИвГУ. – Вып. 1. – 2000. – Серия «Филология». – С. 5–16.
6. Арбатова М. Завистник / Мария Арбатова // По дороге к себе. Пьесы. – М. : Подкова, 1999. – С. 69–110.
7. Аристотель. Поэтика / Аристотель ; [пер. с древнегреч. М.Л. Гаспаров] // Сочинения: в 4 т. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680.
8. Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении / Дмитрий Петрович Бак. – Кемерово : КемГУ, 1992. – 82 с.
9. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX в.: Сборник : Авториз. перевод с англ. / Х. Баран; [Предисловие Н.В. Котрелева; общ. ред. Н.В. Котрелева и А.Л. Осповата]. – М. : Прогресс : Универс, 1993. – 368 с.
10. Барт Р. Литература и метаязык / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / [Пер. с фр. С.Н. Зенкина; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1994. – С. 131–132.
11. Барт Р. От произведения к тексту / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / [Пер. с фр. С.Н. Зенкина; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1994. – С. 413–423.

12. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л.М. Баткин. – М. : Российск. гос. гуман. ун-т, 2000. – 1004 с.
13. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической реальности / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 118–180.
14. Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое / Г. Башляр // Новый рационализм. – М. : Прогресс, 1987. – С. 347–353.
15. Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеся / Аркадий Белинков. – М. : РИК «Культура», 1997. – 539 с.
16. Белкин М.Ю. Поэтика диалогического в прозе М.А. Булгакова 1920-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Михаил Юрьевич Белкин. – Волгоград, 2004. – 196 с.
17. Белый А. Символизм и философия культуры / Андрей Белый // Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
18. Беляева Н.В. Поэтика маски в русском романе: интертекстуальные аспекты / Н.В. Беляева // Русская литература. Исследования : сб. науч. трудов. – Киев: Логос, 2004. – Вып. VI. – С. 38–53.
19. Бербенець Л.С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Людмила Сергіївна Бербенець; Нац. академія наук України, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2008. – 19 с.
20. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
21. Бердяев Н. Судьба России. Очерки по психологии войны и национальности / Николай Бердяев. – М., 1918. – 240 с.
22. Блищ Н.Л. А.М. Ремизов и русская литература XIX–XX вв.: Рецепция, рефлексия, авторефлексия : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.02 – русская литература / Наталья Леонидовна Блищ; Белорусский государственный университет. – Минск, 2014. – 36 с.
23. Бойко М.Н. Россия XVIII–XIX веков: цивилизационный поворот и культурная самобытность / М.Н. Бойко // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время : сборник научных ст. / Отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ; Научн. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 195–225.

24. Бондарева О.Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... доктора філол. наук : 10.01.01 – українська література; 10.01.06 – теорія літератури / Олена Євгенівна Бондарева; Київський університет імені Тараса Шевченка. – К., 2007. – 40 с.
25. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 450–453.
26. Борев Ю.Б. Метапроза / Ю.Б. Борев // Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 239–240.
27. Бранский В.П. Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В.П. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
28. Бродский И. «Никакой мелодрамы...» Интервью / Иосиф Бродский // Иосиф Бродский. Размером подлинника: [Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского] / сост. Г.Ф. Комаров. – Таллин: Изд-во Таллинского центра Московской штаб-квартиры МАДПР, 1990. – С. 4-6
29. Бройтман С.Н. Историческая поэтика / С.Н. Бройтман // Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2-х т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 2. – 368 с.
30. Брюсов В. Собрание сочинений : в 7 т. / Валерий Брюсов. – М. : Художественная литература, 1973. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 672 с.
31. Брюсов В. Собрание сочинений : в 7 т. / Валерий Брюсов. – М. : Художественная литература, 1973. – Т. 2: Стихотворения 1909–1917. – 496 с.
32. Бурдые П. Чтение, читатели, ученые, литература / П. Бурдые ; [пер. с фр. Н.М. Шматко] // Начала. – М., 1994. – С. 187–177.
33. Бычков В. Предельные метаморфозы культуры – итог ХХ века / Под ред. В.В. Бычкова // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века.. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОСПЭН), 2003. – С. 555–581.
34. Бычков В. Теургия / Под ред. В.В. Бычкова // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОСПЭН), 2003. – С. 436–437.

35. Вайль П. Прейскурант ностальгии / П. Вайль // Литературная газета. – 1994. – 25 мая (№21). – С. 5–6.
36. Варламов А.Н. Мысленный волк: роман / Алексей Николаевич Варламов. – Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2015. – 508 с.
37. Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / отв. ред. В.Е. Бачко. – СПб. : Наука. – 2003. – 343 с.
38. Воробьева Е.П. Литературная рефлексия в русской постмодернистской прозе (А. Битов, Саша Соколов, В. Пелевин) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Елена Петровна Воробьева; Барнаульский государственный педагогический университет. – Барнаул, 2004. – 205 с.
39. Габай Ю.С. Романтический миф о художнике и проблемы типологии музыкального романтизма / Ю.С. Габай // Проблемы музыкального романтизма. – Л. :ЛГИТМиК, 1987. – С. 5–30.
40. Гаврилова И.С. И. Бродский: артистическая и художественная рецепция У.Х. Одена / И.С. Гаврилова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2004. – Вып.6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 128–150.
41. Гайденок П.П. Примечания к М. Вебер «Наука как призвание и профессия» / П.П. Гайденок, Ю.П. Давыдов // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Изд-во политической литературы, 1991. – С. 149–153.
42. Галковский Д. Бесконечный тупик (Основной текст) / Дмитрий Галковский // Бесконечный тупик : в 2 кн. – издание 3-е, исправленное и дополненное. – М. : Издательство Дмитрия Галковского, 2008. – Кн. 2. – (С. 1101–1179). – 608 с.
43. Галковский Д. Закругленный мир / Дмитрий Галковский // Бесконечный тупик : в 2 кн. – издание 3-е, исправленное и дополненное. – М. : Издательство Дмитрия Галковского, 2008. – Кн. 2. – (С. 1078–1100) . – 632 с.
44. Гаспаров Б.М. Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста / Б.М. Гаспаров, Е.М. Гаспарова, З.Г. Минц // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т. 5. – С. 281–287. – (Учёные записки Тартуского государственного университета ; вып. 284).
45. Герасимова А. ОБЭРИУ (Проблема смешного) / А. Герасимова // Вопросы литературы. – 1988. – №4. – С. 48–79
46. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 416 с.

47. Гладкова О.В. Видение / О.В. Гладкова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 123–124.
48. Глоцер В. Васильева Елизавета Ивановна / В. Глоцер // Русские писатели 20 века. Биографический словарь / Главный редактор и составитель П.А. Николаев. – М. : Научное издательство «Большая российская энциклопедия», Издательство «Рандеву-Ам», 2000. – С. 140–142.
49. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики / Александр Гольдштейн. – Новое литературное обозрение, 1997. – 445 с.
50. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни Ирвин Гофман. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2007. – 546 с.
51. Гремина Е. Глаза дня [Электронный ресурс] / Елена Гремина. – Режим доступа: theatre.ru/drama/gremina/glaza_dnya.htm 1
52. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира / Стивен Гринблатт ; [пер. с англ. Г. Дашевского] // Новое литературное обозрение. 1999. – №35. – С. 34–77.
53. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс. – М. : Знак, 1993. – 375 с.
54. Гудков Л. Литература и общество введение в социологию литературы / Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – 80 с.
55. Гудков Л.Д. Литература как социальный институт: статьи по социологии литературы / Л.Д. Гудков, Б.В. Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
56. Гулиус Н.С. Сюжет чтения в романе М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича» / Н.С. Гулиус // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. – Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 166–179.
57. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности : монография / Виктор Андреевич Гусев. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетровського нац. ун-ту, 2007. – 276 с.
58. Гусев В.А. А. Чехов и Б. Акунин: сколько чучел можно изготовить из одной чайки / Виктор Андреевич Гусев // Литература в ситуации переходности. – Дніпропетровськ : Вид-во Дніпропетровського нац. ун-ту, 2007. – С. 161–167.
58. Гуссерль Э. Амстердамские доклады: Феноменологическая психология / Э. Гуссерль // Логос. – М., 1992. – № 3. – С. 62–80.

60. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибр. твори / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім. В. Бабич, М.Кушнір та ін.]. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
61. Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии / Сост. Б. Кенжеев, М. Амелин, П. Барскова, Д. Воденников и др. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 406 с.
62. Десятка: антология современной русской прозы / сост. и авт. предисловия Захар Прилепин. – М. : ООО Ад Маргинем Пресс, 2013. – 432 с.
63. Дмитриева Е. Черубина де Габриак. Исповедь / Е. Дмитриева // Антология русской женской поэзии. От Анны Буниной до Анны Ахматовой. – М. : Эксмо, 2007. – С. 675–679.
64. Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Е. Добренко. – СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 557 с. – (Серия 3. Современная западная руссисти́ка, т. 25).
65. Дубин Б. Слово – письмо – литература: очерки социологии современной культуры / Б. Дубин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
66. Дубин Б.В. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры / Б.В. Дубин. – М. : Новое издательство, 2004. – 352 с.
67. Дубин Б.В. Сюжет поражения (несколько общесоциологических примечаний к теме литературного успеха) / Б.В. Дубин // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25. – С. 120–130.
68. Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое: Почти все / В.В. Ерофеев. – М. : Изд-во АО «Х.Г.С.», 1997. – 408 с.
69. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.
70. Заярная И.С. Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия: динамика эстетических систем : учеб. пособие / И.С. Заярная. – К. : Логос, 2009. – 224 с.
71. Иванов Вяч. Чурленис и проблема синтеза искусств / Вяч. Иванов // Бездны и межы. – М. : изд-во «Мугасеть», 1916. – С. 313–347.
72. Иванова В.В. Общие вопросы самосознания личности [Электронный ресурс] / В.В. Иванова. – Москва, 2002. – Режим доступа: URL: http://www.i-u.ru/biblio/archive/ivanova_common_questions

73. Иванова Н.Б. Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. – СПб. : Блиц, 2003. – 560 с.
74. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
75. Ильинская Н.И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология : Монография / Н.И. Ильинская. – Херсон : Айлант, 2005. – 474 с.
76. Исрапова Ф.Х. Металирика / Ф.Х. Исрапова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 119.
77. Исупов К.Г. Становление русской диалогической культуры в ситуации исторического перехода (Москва и Петербург на рубеже XVII–XVIII веков) / К.Г. Исупов // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / отв. ред. Н.А. Хренов: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; Научн. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 245–281.
78. Исупов К.Г. Философия и литература серебряного века (сближения и перекрестки) / К.Г. Исупов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С. 69–130.
79. Кантор М. Апостол революции (В.В. Маяковский) / М. Кантор // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XX век: Сборник. – 2-е изд. – СПб. : Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Турбина», 2011. – С. 195–264.
80. Кеба А.В. Метатекст, метароман и проблема отношения искусства к действительности в литературе XX века / А.В. Кеба // Поэтика художніх форм у сучасному сприйнятті. Науковий збірник. – Одеса : Одеський національний університет імені І.І. Мечнікова: «Астропринт», 2012. – С. 6–16.
81. Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – М. : Изд-во Московского ун-та, 2000. – 296 с.
82. Корецкая И.Р. Символизм / И.Р. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. – М. : ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – С. 688–751.
83. Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура / В. Кормер – М. : Традиция, 1997. – 288 с.

84. Косиков Г.К. Ж.-П. Сартр: Искусство как способ экзистенциальной коммуникации / Г.К. Косиков // Вестник Московского университета. Сер. Филология. – 1995. – №3. – С. 163–168.
85. Котова М.А. В лабиринтах романа-загадки: Комментарии к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец» / М. Котова, О. Лекманов. – М. : Аграф, 2004. – 288 с.
86. Кривонос В.Ш. Миф в литературе / В.Ш. Кривонос // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч.Ред. И.Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – с. 123–124.
87. Кривонос В.Ш. Пародия / В.Ш. Кривонос // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 159.
88. Кривцун О.А. Психология искусства / О.А. Кривцун. – М. : Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2000. – 224 с.
89. Кривцун О.А. Смысл творчества в интерпретации художника XX века (Знаки переходного сознания) / О.А. Кривцун // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и новейшее время / Отв. ред. Н.А. Хренов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 423–453.
90. Крылов К. А. Авторефлексия в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и письмах Н.В.Гоголя 1840-х годов // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – СПб., 2007. –№ 6. – С. 42–47.
91. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра повести Д. Хармса «Старуха») / Илья Кукулин // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 62–90.
92. Курицын В. Отечественный постмодернизм – наследие соцреализма и русского авангарда / Вячеслав Курицын // Studia Russica Helsigiensia Et Tartuena V. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. – Хельсинки, 1996. – С.97–110
93. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / Вячеслав Курицын. – М. : ОГИ, 2001. – 288 с.
94. Лашкевич А. Байрон и байронизм в литературном сознании России первой половины XIX в. / А. Лашкевич // Великий романтик Байрон и мировая литература. – М. : Наука, 1991. – С. 160–173.

95. Левин Ю.И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян // *RussianLiterature*. – 1974. – №7/8. – С. 47–82
96. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2-х т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2 : 1968–1990. – 688 с.
97. Лекманов О.А. «Москва» и «Петушки» у Андрея Белого / О.А. Лекманов // *Литературный текст: проблемы и методы исследования / Анализ одного произведения: «Москва – Петушки»* Вен. Ерофеева : Сборник научных трудов. – Тверь : Твер. Гос. ун-т, 2001. – С. 32–34.
98. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : Монография / Марк Липовецкий. – Урал гос. пед. ун-т, Екатеринбург, 1997. – 317 с.
99. Липовецкий М.Н. Парологии: Трансформация (пост) модернистского дискурса в русской литературе 1920–2000-х годов. / Марк Липовецкий: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
100. Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. XX век: Сборник. 2-е изд. – СПб. : Лимбус Пресс, ООО Издательство К. Тублина, 2011. – 800 с.
101. Лихачев Д.С. Барокко в русской литературе XVII в. // Дмитрий Сергеевич Лихачев // *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы*. – СПб. : Алетейя, 1999. – С. 431–480.
102. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Дмитрий Сергеевич Лихачев // *Избранные работы в 3-х т.* – Л. : Художественная литература, 1987. – т. 1.– С. 24–260.
103. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М. : «Мысль», 1978. – 623 с.
104. Лотман Ю. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). // Ю. Лотман, Б. Успенский // *Избранные труды*. – М., 1994. – Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – С. 219–253.
105. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Юрий Михайлович Лотман // *Труды по знаковым системам*. – Тарту, 1981. – Вып. 14 : Текст в тексте. – С. 3–18. – (Учёные записки Тартуского государственного университета ; вып. 567).
106. Лотман Ю. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода / Ю. Лотман, Б. Успенский // *Труды по знаковым системам*. – Тарту, 1982. – Вып.

- 15 : Типология культуры. Взаимное воздействие культур. – С. 110–121. – (Учёные записки Тартуского государственного университета ; вып. 576).
107. Лотман Ю.М. Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц // Поэтика русского символизма / Сост. Л.П. Пильд; Вступ. ст. Н.А. Богомолова. – СПб. : Искусство, 2004. – С. 140–143.
108. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
109. Манн Ю. Поэтика русского романтизма / Юрий Манн. – М. : Наука, 1976. – 375 с.
110. Маритен Ж. Ответственность художника / Жак Маритен // Самопознание европейской культуры XX века. – М., 1991. – С. 171–207.
111. Матвеева Ю.В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземгрантов : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Юлия Владимировна Матвеева. – Екатеринбург, 2009. – 37 с.
112. Махлин В.Л. Я и Другой. Истоки философии диалога XX века / В.Л. Махлин. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1995. – 148 с.
113. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / М. Медарич // Russian Literature. – Amsterdam, 1991. – Vol. XXIX. – С. 79–100.
114. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век / Е.М. Мелетинский Избранные Статьи. Воспоминания. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т., 1998. – С. 419–426.
115. Мережинская А.Ю. «Поколение 90-х» и «двадцатилетние». Типологические черты литературного направления / Анна Мережинская // Русская литература. Исследования : Сб. научных трудов / Киевский нац. университет им. Тараса Шевченко, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко. / Редкол. Мережинская А.Ю. и др. – К. : «СПД Карпук С.В.», 2009. – Вып 13. – С. 262–283.
116. Мережинская А.Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1990–2000-х годов / Анна Мережинская // Русская литература. Исследования : Сб. научных трудов / Киев.нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т.Г. Шевченко. Редкол: А.Ю. Мережинская и др. – К. : Логос, 2010. – Вып. 14. – С. 4–33.
117. Мережинская А.Ю. Миф о литературе в русской прозе и драматургии 2000-х / Анна Мережинская // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал / За ред. А.Є. Нямцу. – Ченівці : Ченівецький нац. ун-т, 2012. – Випуск 16. – С. 119–129.

118. Мережинская А.Ю. Мифологическая парадигма произведений «поколения 1990-х» в русской литературе / Анна Мережинская // Обріїнауковогопошуку. Збірник на пошану професора Івана Мегели / За ред. М. Зимомрі. – Київ–Дрогобич : Видавець Карпенко В.М., 2011. – С. 60–71.
119. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература : Учебник / Анна Мережинская. – Киев: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 335 с.
120. Мережинская А.Ю. Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х / Анна Мережинская // Русская литература. Исследования : Сб. научн. трудов / Киевский нац. университет им. Тараса Шевченко; Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины / Редкол. А.Ю. Мережинская и др. – К. : Логос, 2012. – С. 103–124.
121. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века : Монография / Анна Мережинская. – К. : ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
122. Мережинская А.Ю. Русская постмодернистская литература конца XX – начала XXI века: знаковый код и стратегии художественного поиска / А.Ю. Мережинская, Т.В. Коминарец. – Херсон : Айлант, 2007. – 220 с.
123. Минц З.Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов / З.Г. Минц // Поэтика русского символизма / Сост. Л.П. Пильд; Вступ. Ст. Н.А. Богомолова. – СПб. : Искусство, 2004. – С. 116–117.
124. Минц З.Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц / Поэтика русского символизма / Сост. Л.П. Пильд; Вступ. ст. Н.С. Богомолова. – СПб. : Искусство, 2004. – С. 59–96.
125. Минц З.Г. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов / З.Г. Минц, Ю.М. Лотман // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973, С. 96–98.
126. Минц З.Г. «Миф о пути» эволюция писателей-символистов / З.Г. Минц, Н.Г. Пустыгина // Поэтика русского символизма / Сост. Л.П. Пильд; Вступ. Ст. С.Н. Богомолова. – СПб. : Искусство, 2004. – С. 140–143.
127. Минц З.Г. Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока / З.Г. Минц, О.А. Шишкина // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Т.5. – С. 310–332. – (Учёные записки Тартусского государственного университета ; вып. 284).

128. Мирошниченко О.С. Поэтика современной метапрозы: На материале романов Андрея Битова: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Оксана Сергеевна Мирошниченко. – Ростов-на-Дону, 2001. – 205 с.
129. Михайлов А.В. Обратный перевод / А.В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
130. Могильнер М. Мифология «Подпольного человека» / М. Могильнер. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 208 с.
131. Московичи С. Машина, творящая богов / Серж Московичи. – М. : Центр психологии и психотерапии, 1998. – 560 с.
132. Московкина И.С. Мифопоэтические стратегии и диалог культур в прозе XX столетия (Д. Мережковский и П. Лагерквист) / И.С. Московкина // Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания в школе и ВУЗе : сб. науч. ст. – К., 2009. – С. 223–227.
133. Московкина И.С. Библейские истины в диалоге культур XIX-XX столетий: от Ф. Достоевского к Л. Андрееву и П. Лагерквисту / И.С. Московкина // Біблія і Культура: наук.-теорет. журнал. – Чернівці, 2010. – Вип. 14. – С.163–167.
134. Небольсин С. Байрон и русские писатели конца XIX и первых десятилетий XX в. / С. Небольсин // Великий романтик Байрон и мировая литература. – М. : Наука, 1991. – С. 187–199.
135. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80 – начала 90-х годов XX века: учебное пособие для студентов филологических факультетов / Г.Л. Нефагина. – Минск : Издательский центр «Экономпресс», 1998. – 231 с.
136. Николис Г. Самоорганизация в неравновесных системах / Г. Николис, И. Пригожин. – М. : Мир, 1979. – 512 с.
137. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : Монография / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
138. Осовский О.О. Художественное своеобразие отечественной метапрозы 1920-х – начала 1930-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Олег Олегович Осовский. – Саранск, 2012. – 200 с.
139. Павич П. Словарь театра / Патрис Павич ; [пер. с фр.] ; под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во «ГИТТИС», 2003. – 516 с.
140. Палачева В. Родословная Черубины де Габриак / В. Палачева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л.

Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. – Вып. 9: «отцы и дети» в русской литературе XX века. – С. 3–20.

141. Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ / А. Панченко. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 205 с.

142. Парамонов Б. Конец стиля / Б. Парамонов. – М. : Издательство «Аграф», СПб. : Издательство «Алетейя», 1999. – 464 с.

143. Перцов В. «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеши / Виктор Перцов. – М. : «Советский писатель», 1976. – 240 с.

144. Петров В.М. Рефлексия в истории художественной культуры. Ее роль и перспективы развития / В.М. Петров // Исследование проблем психологии творчества. – М. : Наука, 1983. – С. 313–325

145. Печерская Т.И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики. Мемуары, дневники, письма, беллетристика [Электронный ресурс]: Дис.... доктора филол. наук : 10.01.01 / Татьяна Ивановна Печерская. – Новосибирск, 1999. – Режим доступа : disserCat <http://www.dissercat.com/content/raznochintsyshestidesyatyki-godow-XIX-veka>

146. Плеханова И.И. Лирика стиха, который «никак не сделан». Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма / Ирина Иннокентьевна Плеханова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том.ун-та, 2004. – Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 86–114.

147. Полторацкая И.И. Меланхолия мандаринов: экзистенциалистская критика в контексте французской культуры / И.И. Полторацкая. СПб. : Алетейя, 2000. – 416 с.

148. Прилепин З. Именины сердца: разговоры с русской литературой / Захар Прилепин. – М. :Астрель, 2009. – 412 с.

149. Прилепин З. К нам едет Пересвет: отчет за нулевые: [эссе] / Захар Прилепин. – М. : Астрель, 2012. – 445 с.

150. Пришвин М.М. Собр. соч. в 8-ми т. / Михаил Михайлович Пришвин. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 681 с.

151. Прохоренко Л.С. Концепция искусства в романе Ф. Горенштейна «Псалом» / Л.С. Прохоренко // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004.

– Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 151–165.

152. Прохоров Г.С. Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» / Г.С. Прохоров // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 7 / Анализ одного произведения: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева : Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. Гос. ун-т, 2001. – С. 6–18.

153. Прусенко Г.Е. Поэтика метапрозы А. Белого : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. / Галина Евгеньевна Прусенко ; Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко. – Киев, 2011. – 197 с.

154. Пустыгина Н.С. К изучению эволюции русского символизма / Н.С. Пустыгина // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. – Тарту, 1975. – С. 143–147.

155. Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью / П. Рикёр. – М. : АО. КАМі, изд. центр «Academia», 1995. – 168 с.

156. Розанов В.В. Уединенное. Опавшие листья / В.В. Розанов ; под ред. Николукина А.Н. – М. : Мир книги, 2004. – 576 с.

157. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 960 с.

158. Руссова С. Автор и лирический текст / С. Руссова. – М.: Знак, 2005. – 312 с.

159. Рыбальченко Т. Лирика социальных эмоций / Т. Рыбальченко // Поэзия второй половины XX века: Хрестоматия к курсу «История русской литературы XX века» / Сост. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2004. – С. 3–54.

160. Рыбальченко Т.Л. Роман Ю. Буйды «Ермо»: метатекстовая структура как форма саморефлексии автора / Т.Л. Рыбальченко // Русская литература в XX веке: проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. – Вып. 6 : Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 201–235.

161. Рытова Т.А. Тексты как сопротивление энтропии времени в «семейно-мемуарной» прозе (В. Катаев, С. Довлатов, А. Чудаков) / Т.А. Рытова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. – Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 180–200.

162. Савицкий С. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) / С. Савицкий. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 224 с.
163. Савкина И. Испытание чтением, или Барышня в библиотеке / И. Савкина // Мальчики и девочки: реалии социализации: сборник статей / ред. М.А. Литовская, Е.Г. Трубина, О.В. Шабурова. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2004. – С. 163–173.
164. Садыкова Л.В. Особенности диалогизма в русской эссеистике рубежей XX века / Л.В. Садыкова // Русская литература. Исследования : Сб. научн. тр. – Київ, 2008. – Вып. XII. – С. 276–290.
165. Сазонова Л.П. Поэзия русского барокко: (вторая пол. XVII – нач. XVIII в.) / Л.П. Сазонова. – М.: Наука, 1991. – 263 с.
166. Самарін А.М. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі XX–XXI століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 – російська література / Андрій Миколайович Самарін ; Херсонський державний університет. – Херсон, 2011. – 19 с.
167. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система / Д.М. Сегал // Slavica Hierosolymitana. – 1979. – №4. – С. 1–35.
168. Сегал Д.М. Литература как вторичная моделирующая система / Д.М. Сегал // Литература как охранная грамота. – М. : Водолей Publishers, 2006. – С. 11–49.
169. Седакова О. Воспоминания о Вен. Ерофееве / О. Седакова // Театр, 1991. – №9. – С. 88–102.
170. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин. / Валентина Силантьева. – Одесса : Астро-Принт, 2000. – 352 с. : 24 цветн. лист.
171. Синявский А.Д. «Опавшие листья» В.В. Розанова / А.Д. Синявский. – М. : Захаров, 1999. – 320 с.
172. Синявська Л.І. Тенденція «олітературення» в українській драматургії 20-х років XX століття / Л.І. Синявська // Поетика художніх форм у сучасному сприйнятті : наук. збірник / Одеський нац. університет імені І.І. Мечнікова. – Одеса : «Астропринт», 2012. – С. 327–335.
173. Смирнов И. Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. Смирнов. – М. : Новое литературное обозрение, 1994. – 351 с.

174. Смирнов И. Соцреализм – антропологическое измерение / И. Смирнов // НЛЮ. – 1995. – №15. – С. 29–43
175. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова. – М. : Флинта: «Наука», 2007. – 608 с.
176. Соколова О.В. Поэтика метатекста в неоавангардистском тексте («Девять книг» В. Сосноры) / О.В. Соколова // Русская литература XX века: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2004. – Вып. 6 : Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 115–127.
177. Соловьев В. Философские начала цельного знания // Владимир Соловьев // Сочинения в 2 т. / Общ. Ред и сост. А.В. Гулыги и А.Ф. Лосева. – М. : Мысль. – 1988. – Т. 2. – С. 139–288.
178. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры / Ж. Старобинский ; пер. с франц., сост., отв. ред. и предисловие С.Н. Зенкин. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.
179. Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры / Ю. Степанов. – Изд. 2-е испр., доп. – М. : Академический проект, 2001. – 900 с.
180. Степун Ф. Немецкий романтизм и русское славянофильство / Ф. Степун // Русская мысль. – 1910. – Кн. 3. – С. 65–91.
181. Стрекаловская Х.А. Судьбы романтического мифа: Вагнер и Шенберг / Х.А. Стрекаловская // Мифология и повседневность. Выпуск второй : материалы научной конференции 24-26 февраля 1999 года. – СПб. : Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Отдел фольклора, 1999. – С. 473–484.
182. Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов / Р.Д. Тименчик // Труды по знаковым системам. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1981. – Вып. 14 : Текст в тексте. – С. 65–75. – (Учёные записки Тартусского государственного университета ; вып. 567).
183. Тойнби А.Дж. Постигание истории / А.Дж. Тойнби. – М. : Айрис-Пресс, 2002. – 640 с.
184. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с. : ил.
185. Трубецкой Е. Мирозерцание В.С. Соловьева : в 2 т. / Евгений Трубецкой. – М.: Медиум, 1995. – Т.1.– 604 с.

186. Трубецкой Е. Свет фаворский и преображение ума / Евгений Трубецкой // Вопросы философии. – 1989. – №12. – С. 112–129.
187. Турышева О.Н. Прагматика художественной словесности как предмет литературного самосознания : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.08 / Ольга Наумовна Турышева. – Екатеринбург, 2011. – 56 с.
188. Тюпа В.И. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики / В.И. Тюпа, Д.П. Бак // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики : межвуз. сб. науч. тр. / Кемеровский гос. ун-т. – Кемерово: КемГУ, 1988. – С. 4–15
189. Тюпа В.И. Литература и ментальность / В.И. Тюпа. – М.: Вест-Консалтинг, 2009. – 300 с.
190. Устименко А. Китайские маски Черубины де Габриак / А. Устименко // Дружба народов. – 2010. – № 3. – С. 130–150.
191. Ханзен-Леве А. Дискурсивные процессы в романе «Подросток» / А. Ханзен-Леве // Автор и текст: сборник статей. – СПб., 1996. – Вып. 2. – С. 229–267.
192. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; Пер. с нем. С. Бромберло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха – СПб. : «Академический проект», 1999. – 512 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 20)
193. Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века [монография] / М.А. Хатямова ; Науч. ред. В.А. Суханов. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 328 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
194. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
195. Хрущева Е.Н. «Театральный роман» М. Булгакова как метатекст: рождение романного повествования из разрушаемой романной стилистики / Е.Н. Хрущева // Русская литература XX века: имена, проблемы, культурный диалог / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск : изд-во Том. ун-та, 2004. – Вып. 6 : Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 56–67.
196. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени / Л.А. Черная. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 288 с.
197. Черубина де Габриак. Автобиография. Избранные стихотворения / Черубина де Габриак. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 120 с.

198. Черубина де Габриак. Исповедь / Черубина де Габриак ; Сост. В.П. Купченко, М.С. Ланда, И.А. Репина. – М. : Аграф, 1998. – 384 с.
199. Чирков А. Эпическая драма (Проблема теории и поэтики) / А. Чирков. – К. : Вища школа, 1988. – 145 с.
200. Чудакова М.О. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературе 20-30-х гг. / М.О. Чудакова // Новый мир. – 1988, №9. – С. 240–260.
201. Чупринин С. Русская литература сегодня: Новый путеводитель / С. Чупринин. – М.: Время, 2009 – 816 с.
202. Шаманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура / А.Ю. Шаманов. – М.: Академический проект, 2007. – 479 с.
203. Шаповал М.О. Стратегії нтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... доктора філол. наук : 10.01.08 – теорія літератури / Мар'яна Олександрівна Шаповал ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2010. – 36 с.
204. Шевченко Л.И. Русская проза трех последних десятилетий (70–90-е годы XX столетия) / Л.И. Шевченко. – Кіельсе : Academiі Swietokzyskiey, 2002. – 295 с.
205. Шередко Я.Н. Законы художественного процесса / Я.Н. Шередко // Теоретико-литературные итоги XX века. / Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. – М. : Наука, 2003. – Т.1. Литературное произведение и художественный процесс / Редкол. Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – 2003. – С. 51–54.
206. Штепенко А.Г. «Фантастический реализм» Ф. Достоевского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2012. – Вип. LIII. – С. 115–120.
207. Штепенко А.Г. Бинарность дефиниций «текст» и «метатекст» в модуле культуры русского символизма / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2012. – Т. 25 (64). – № 4. – С. 474–476.
208. Штепенко А.Г. Взаимодействие стратегий историософской и металитературной мифологии в романе А. Варламова «Мысленный волк» / А.Г. Штепенко // Topical problems of modern science (Warsaw, Poland), 2017. – Vol. 2. – P.9–13.
209. Штепенко А.Г. Доминанты и векторы творческой самоидентификации в эссеистике Вен. Ерофеева / А.Г. Штепенко // European applied sciences. (Shtudgarde, Germany), 2016. – № 10. – P. 23–25.

210. Штепенко А.Г. Драматургия в творчестве поэтов русского символизма: генезис, основные стратегии, творческие параллели / А.Г. Штепенко // «Русский язык и русский мир в современном гуманитарном пространстве» Материалы X Международного форума руссистов. – Ялта, Севастополь, 2010. – С. 89–96.
211. Штепенко А.Г. Интертекстуальность как принцип моделирования поэтического универсума в поэтике русских символистов / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2013. – Т. 26(66). – № 5. – С. 322–329.
212. Штепенко А.Г. Концепт духовной индивидуальности в творческом диалоге русских символистов / А.Г. Штепенко // Таврійський вісник. Матеріали ІХ Міжнародної конференції «Межкультурные коммуникации; научные школы и современные направления лингвистических исследований». Симферополь, 2010. – С. 444–453.
213. Штепенко А.Г. Лик «Единого» в театральной концепции Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2004. – Вип. XIV. – С. 253–258.
214. Штепенко А.Г. Мифопоэтические стратегии в драматургии Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2011. – Т. 24(63), № 2. – С. 561–567.
215. Штепенко А.Г. Процессы демифологизации, мифологизации, ремифологизации как стратегия авторинтерпретации в повести А.Устименко «Китайские маски Черубины де Габриаки» / А.Г. Штепенко // *Modern Philology* (Oxford, USA), 2017. - Vol. 115, Num. 2 . – P. 23–30.
216. Штепенко А.Г. Сценическое воплощение пьес Федора Сологуба в постановках Николая Евреинова / А.Г. Штепенко // Література – Театр – Суспільство : зб. наук. праць у 2-х т. – Т. II. – Херсон, 2007. – С. 223–228.
217. Штепенко А.Г. Традиции гоголевской сатиры в художественной практике Сологуба-драматурга / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2008. – Вип. XXXI. – С. 105–112.
218. Штепенко А.Г. Трансформация жанровых моделей в драматургии Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. Матеріали ІІ Всеукраїнської конференції «Русская словесная культура: тенденции развития и проблемы преподавания в современных условиях (11 – 13 травня 2011р.)», Запоріжжя, 2011. – С. 58–64.

219. Штепенко А.Г. Фольклорные дефиниции в пьесе «Ночные пляски» Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2004. – Вип. XVIII. – С. 132–136.
220. Штепенко А.Г. Экзистенциальные парадигмы в творчестве Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 20 (59), № 4. – Серия: Филология. – Симферополь, 2007. – С. 477-483.
221. Штепенко А.Г. Экзистенция как парадигма постижения концепции Единого в творчестве Ф.Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 18 (57), №2. – Серия: Филология. – Симферополь, 2005. – С. 321–325.
222. Штепенко О.Г. Автоінтерпретація модерністської спадщини в історичному романі-міфі О.Варламова «Уявний вовк» / О.Г. Штепенко // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. – Київ, 2017. – Вип. 35. – С. 105–110.
223. Штепенко О.Г. Гоголівські сатиричні традиції у творчості російських символістів / О.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія.Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2009. – Т.22(61)№ 2.– С. 561–566.
224. Штепенко О.Г. Діалог з модерністською художньою спадщиною як орієнтир творчої самоідентифікації в есеїстиці Вен. Єрофєєва / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць. – Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2016. – № 2 (18). – С. 293–298.
225. Штепенко О.Г. Театралізація як стратегія авторефлексії мистецтва в драмі О. Грьоміної «Глаза Дня» / О.Г. Штепенко // Літературознавчі студії. – К.: КНУ імені Т. Шевченка, видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 51. – С. 116–121.
226. Штепенко О.Г. Історія зарубіжної літератури (XX ст.): програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. – Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 175–185.
227. Штепенко О.Г. Історія зарубіжної літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття «Тенденції та особливості розвитку світової літератури межі ХІХ – ХХ

століть» / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник). – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 266–275.

228. Штепенко О.Г. Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії: монографія / Олександра Штепенко. – Херсон : Айлант, 2017. – 400 с.

229. Штепенко О.Г. Метатекстова основа та створення авторського міфу про творця у драмі М. Арбатовой «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Філологічні трактати. – Суми : Вид-во СумДУ. – 2017. – Т. № 18. – С. 115–121.

230. Штепенко О.Г. Міфоконцепція образу маестро як орієнтир авторефлексії літератури в метадрамі М. Арбатової «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць. – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. – № 1(19) – С. 231–236.

231. Штепенко О.Г. Символістські тенденції розвитку світового літературного процесу (перша половина ХХ століття) (спецкурс) / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник) – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 275–277.

232. Штепенко О.Г. Спецкурс: російська література «срібного століття»: тенденції розвитку та персоналії: програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. – Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 202–208.

233. Штепенко О.Г. Стратегии переосмысления модернистского наследия в метатекстах 1970 – 1980-х годов ХХ столетия / О.Г. Штепенко // Science and education a new dimension. Philology, IV (22), Issue, 2016. – P. 56–59.

234. Штепенко О.Г. Естетизація як механізм переосмислення модерністської парадигми (на прикладі метадрами О.Грьоміної «Очі дня») // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство:/ За ред. д.ф.н.М.П.Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2017. – Вип.46. – С. 212-223.

235. Эйхенбаум Б. Литературный быт / Б.М. Эйхенбаум // О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 428–436.

236. Эпштейн М. После карнавала, или вечный Веничка / М. Эпштейн // Оставьте мою душу в покое (почти все). – М. : Х.Г.С, 1997. – С. 3–30.

237. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе : учеб. пособие для вузов / М.Н. Эпштейн. – М.: Высш. шк., 2005. – 495 с.

238. Эткинд Е.Г. Внутренний человек и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков / Е.Г. Эткинд. – М., 1998. – 448 с.
239. Эткинд Е.Г. Психопоэтика / Е.Г. Эткинд. –СПб. : Искусство, 2005. – 704 с.
240. Ю.М. Лотман и тартуско-московская структурно-семиотическая школа / [сост. А.Д. Кошелев]. – М.: Гносис, 1944. – 560 с.
241. Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипум к одноименной книге / Роман Якобсон // Работы по поэтике / [сост. д.ф.н. Гаспарова М.Л.]; [Вступ. ст. д.ф.н. Вяч. Вс. Иванова]. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
242. Ястребова Н.А. Искусство советского времени в проблемном поле европейского XX века / Н.А. Ястребова // Переходные процессы в русской художественной культуре: Новое и Новейшее время / Отв. ред. Н.А. Хренов ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ; Научн. совет «История мировой культуры» РАН. – М. : Наука, 2003. – С. 454–471.
243. Cizevsky D. Outline of Comparative Slavic Literatures / D. Cizevsky. – Boston : Massachusetts American Academy of Arts and Sciences, 1952. – 148 p.
244. Clark P.P. Literary culture in France and United States / P.P. Clark // American Journal of Sociology. – 1979. – Vol. 84 (5). – P. 1057–1077.
245. Clark P.P. Literary France: The making of culture / P.P. Clark. – Berkeley : University of California Press, 1991. – 289 p.
246. Clark P.P. Patrons, Publishers and Prizes / P.P. Clark, T.N. Clark // Culture and its Creators: Essays in Honor of Edward Shils. – Chicago : University of Chicago Press, 1977. – P. 197–225.
247. Crone A.L. Mandelstam's *Rozanov* / Anna Lisa Crone // Столетие Мандельштама : Материалы симпозиума / Под ред. Робина Айзлвуда и Дианы Майерс. – Tenaflly : Эрмитаж, 1994. – P. 56–71.
248. Crone A.L. *Rosanov and End of Literature: Poliphony and Dissolution of Genre in "Solitaria" and "Fallen Leaves"* / Anna Lisa Crone. – Wurzburg : JAL-Verlag, 1978. – 146 p.
249. Curtius E.R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* / Ernst Robert Curtius. – Bern, Munchen, 1948. – 601 s.
250. Kawiecki P. Post-modernism – From Clown to Priest / P. Kawiecki // The Subject in Postmodernism. – Ljubljana, 1989. – Vol. 2. – P. 101–182.
251. Shepherd D. *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Russian Literature* / David Shepherd. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – 260 p.

252. Shtepenko A. The autoreflexion of the national self-consciousness guidelines in the artistic and philosophical essays by D. Galkovsky / A. Shtepenko // International scientific and practical conference “World science” (Dubai, UAE), 2017, №10 (26). – C. 19–26.
253. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* / Patricia Waugh. – London ; New York : Methuen, 1984. – 176 p.
254. Weir J. *The Author as Hero: Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov* / Justin Weir. – Evanston : Northwestern University Press, 2002. – 147 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

до дисертації Штепенко Олександр Геннадіївни на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

«СТРУКТУРНІ ПАРАМЕТРИ МОДЕРНОЇ ТА ПОСТМОДЕРНОЇ ХУДОЖНЬОЇ АВТОРЕФЛЕКСІЇ МЕЖІ ХХ –ХХІ СТОЛІТЬ»

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. *Штепенко О.Г.* Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії: монографія / Олександра Штепенко. – Херсон : Айлант, 2017. – 400 с.

Рецензія:

Філатова О. Література у дзеркалі літератури (*Рецензія на монографію Штепенко О.Г. Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії [монографія]/Штепенко О.Г.- Херсон:Айлант, 2017.-400с.)*/ Філатова О. // Текст, інтертекст.: Електронне фахове видання Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського – № 1, 2017. – Електрон. дані. – Режим доступу: <http://text-intertext.in.ua/index.php?id=124>. Назва з екрана.

Публікації у фахових виданнях

2. *Штепенко А.Г.* Лик «Единого» в театральной концепции Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць.– Херсон : вид-во ХДУ.– 2004.– Вип. XIV. – С.253 – 258.
3. *Штепенко А.Г.* Фольклорные дефиниции в пьесе «Ночные пляски» Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2004. – Вип. XVIII. – С. 132 – 136.
4. *Штепенко А.Г.* Экзистенция как парадигма постижения концепции

- Единого в творчестве Ф.Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 18(57), №2. – Серия: Филология. – Симферополь, 2005. – С. 321 – 325.
5. *Штепенко А.Г.* Сценическое воплощение пьес Федора Сологуба в постановках Николая Евреинова / А.Г. Штепенко // Література – Театр – Суспільство : зб. наук. праць у 2-х т. – Т. II. – Херсон, 2007. – С. 223 – 228.
6. *Штепенко А.Г.* Экзистенциальные парадигмы в творчестве Федора Сологуба / А.Г. Штепенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. – Т. 20(59), № 4. – Серия: Филология. – Симферополь, 2007. – С.477-483.
7. *Штепенко А.Г.* Традиции гоголевской сатиры в художественной практике Сологуба-драматурга / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук.праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2008. – Вип. XXXI. – С. 105 – 112.
8. *Штепенко О.Г.* Гоголівські сатиричні традиції у творчості російських символістів / О.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. – Сімферополь, 2009. – Т.22(61) № 2. – С. 561 – 567.
9. *Штепенко А.Г.* Драматургия в творчестве поэтов русского символизма: генезис, основные стратегии, творческие параллели / А.Г. Штепенко // «Русский язык и русский мир в современном гуманитарном пространстве». Материалы X Международного форума руссистов. – Ялта, Севастополь, 2010. – С. 89 – 96.
10. *Штепенко А.Г.* Концепт духовной индивидуальности в творческом диалоге русских символистов / А.Г. Штепенко // Таврійський вісник. Матеріали ІХ Міжнародної конференції «Межкультурные коммуникации; научные школы и современные направления лингвистических исследований». Симферополь, 2010. – С. 444 – 453.
11. *Штепенко А.Г.* Трансформация жанровых моделей в драматургии

- Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. Матеріали II Всеукраїнської конференції «Русская словесная культура: тенденции развития и проблемы преподавания в современных условиях (11 – 13 травня 2011р.), Запоріжжя, 2011. – С. 58 – 64.
12. *Штепенко А.Г.* Мифопоэтические стратегии в драматургии Ф.Сологуба / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації – Сімферополь, 2011. – Т. 24(63) № 2.– С. 561 – 567.
13. *Штепенко А.Г.* Бинарность дефиниций «текст» и «метатекст» в модуле культуры русского символизма / А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2012. – Т. 25(64). – № 4. – С. 474 – 476.
14. *Штепенко А.Г.* Интертекстуальность как принцип моделирования поэтического универсума в поэтике русских символистов/ А.Г. Штепенко // Учені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Сімферополь, 2013. – Т.26(66). – № 5. – С. 322 – 329.
15. *Штепенко А.Г.* «Фантастический реализм» Ф. Достоевского в «Мелком бесе» Ф. Сологуба / А.Г. Штепенко // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : вид-во ХДУ. – 2012. – Вип. LIII. – С. 115 – 120.
16. *Штепенко О.Г.* Діалог з модерністською художньою спадщиною як орієнтир творчої самоідентифікації в есеїстиці Вен. Єрофєєва / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць. – Миколаїв: МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2016. – № 2 (18). – С. 293-298.

17. *Штепенко О.Г.* Автоінтерпретація модерністської спадщини в історичному романі-міфі О.Варламова «Уявний вовк» / О.Г. Штепенко // Гуманітарна освіта в технічних вищих навальних закладах: зб.наук.праць. Київ, 2017. – Вип.35. –С.105-110
18. *Штепенко О.Г.* Міфоконцепція образу маестро як орієнтир авторефлексії літератури в метадрамі М. Арбатової «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць. – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2017. – № 1(19) – С. 231-236.
19. *Штепенко О.Г.* Естетизація як механізм переосмислення модерністської парадигми (на прикладі метадрами О.Грьоміної «Очі дня») // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство:/ За ред. д.ф.н.М.П.Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2017. –Вип.46. – С. 212– 223.
20. *Штепенко О.Г.* Театралізація як стратегія авторефлексії мистецтва в драмі О.Грьоміної «Глаза Дня» Естетизація як механізм переосмислення модерністської парадигми (на прикладі метадрами О.Грьоміної «Очі дня») / О.Г. Штепенко// Літературознавчі студії. – К.: КНУ імені Т.Шевченка, видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 51.– С. 116–124.

Статті у фахових виданнях України, що входять до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

21. *Штепенко О.Г.* Метатекстова основа та створення авторського міфу про творця у драмі М. Арбатової «Заздрісник» / О.Г. Штепенко // Філологічні трактати. – Суми : Вид-во СумДУ. – 2017. – Т. № 18. – С. 115– 121.

Публікації в іноземних виданнях

22. *Штепенко А.Г.* Процессы демифологизации, мифологизации, ремифологизации как стратегия авторинтерпретации в повести А.Устименко «Китайские маски Черубины де Габриак»/А.Г. Штепенко //

- Modern Philology (Oxford,USA), 2017, Vol. 115, Num. 2 . – P. 23 – 30.
23. *Штепенко А.Г.* Взаимодействие стратегий историософской и металитературной мифологии в романе А.Варламова «Мысленный волк» / А.Г. Штепенко // Topical problems of modern science (Warsaw, Poland), 2017, Vol.2. – P.9– 13.
24. *Штепенко А.Г.* Доминанты и векторы творческой самоидентификации в эссеистике Вен. Ерофеева / А.Г. Штепенко // European applied sciences. (Shtudgarde, Germany), 2016, № 10. – P. 23 – 25.
25. *Штепенко О.Г.* Стратегии переосмысления модернистского наследия в метатекстах 1970 – 1980-х годов XX столетия / О.Г. Штепенко // Science and education a new dimension. Philology, IV(22), Issue, 2016. – P. 56 – 59.
26. Shtepenko A. The autoreflexion of the national self-consciousness guidelines in the artistic and philosophical essays by D. Galkovsky / A. Shtepenko // International scientific and practical conference “World science” (Dubai, UAE), 2017, №10 (26). – С. 19–26.

**Наукові праці, які додатково відображують
наукові результати дисертації**

27. *Штепенко О.Г.* Історія зарубіжної літератури кінця XIX – початку XX століття «Тенденції та особливості розвитку світової літератури межі XIX – XX століть» / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник) – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 266 – 275.
28. *Штепенко О.Г.* Символістські тенденції розвитку світового літературного процесу (перша половина XX століття) (спецкурс) / О.Г. Штепенко // Світова література та культура (навчально-методичний посібник) – Херсон : вид-во ХДУ, 2009. – С. 275 – 277.
29. *Штепенко О.Г.* Історія зарубіжної літератури (XX ст.): програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. –

Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 175 – 185.

30. *Штепенко О.Г.* Спецкурс: російська література «срібного століття»: тенденції розвитку та персоналії: програма / О.Г. Штепенко // Збірка навчальних програм із літературознавчих дисциплін загальноуніверситетської кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова для студентів ВНЗ / за ред. проф. Н.І. Ільїнської. – Херсон : вид-во ХДУ, 2015. – С. 202 – 208.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції, форуми, симпозиуми

1. Міжнародна наукова конференція «XX століття у дзеркалі літератури і культури» (м.Херсон, Херсонський держаний університет, 20-21 жовтня 2001, очна форма участі);
2. Міжнародна наукова конференція «Християнство і література: Проблеми взаємодії в загальнокультурному контексті» (м.Херсон, Херсонський державний університет, 20-22 травня, 2004, очна форма участі);
3. IV Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: традиции и новые парадигмы» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 24-28 травня 2005, очна форма участі);
4. V Міжнародна наукова конференція «Міжкультурні комунікації: проблеми російсько-українського білінгвізму» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 24-28 травня 2006, очна форма участі);
5. VI Міжнародна наукова конференція «Міжкультурні комунікації: стратегії освіти ш методика навчання мовам» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 22-26 травня 2007, очна форма участі);

6. II Міжнародний театральний симпозіум «Література-театр-суспільство» (м.Херсон, Херсонський держаний університет, 14-15 червня 2007, очна форма участі);
7. VII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: ноосферная парадигма» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 21-24 травня 2008, очна форма участі);
8. VIII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: язык и общество» (м.Алушта – Симферополь (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 26-30 травня 2009, очна форма участі);
9. X міжнародний форум русистів «Російський світ та російська мова в сучасному гуманітарному просторі» (м.Севастополь (Крим), 10-12 березня 2010 очна форма участі);
10. IX Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических исследований» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 24-27 травня 2010, очна форма участі);
11. X Міжнародна наукова конференція «Міжкультурні комунікації: компетентісно орієнтоване мовне навчання» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 24-27 травня 2011, очна форма участі);
12. XI Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических исследований» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського 2012, 21-25 травня, заочна форма участі);
13. XII Міжнародна наукова конференція «Межкультурные коммуникации: научные школы и современные направления лингвистических

исследований» (м.Алушта (Крим), Таврійський національний університет імені В.І.Вернадського, 2013, 18-24 травня, заочна форма участі);

14. Scientific and Professional Conference “Science Without Boundaries – Development in 21st Century” (Budapest (Hungary), 28 серпня 2016, заочна форма участі);

15. X Міжнародна конференція «Національна ідентичність в мові і культурі» (м.Київ, 17-18 травня 2017, очна форма участі);

16. Міжнародна конференція «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» (Siedlce, (Polska), 24-25 маја, 2017, заочна форма участі)

17. IV International Scientific and Practical Conference "Topical Problems of Modern Science and Possible Solutions" (Dubai (UAE) 2017, September 30, заочна форма участі)

18. Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.» (II Мішуковські читання) (Херсон, Херсонський держаний університет, 13-14 жовтня 2017, очна форма участі)

Всеукраїнські наукові конференції та читання

19. II Всеукраїнська конференція «Русская словесная культура: тенденции развития и проблемы преподавания в современных условиях (Запоріжжя, Запорізький національний університет, 11-13 травня 2011, заочна форма участі);

20. Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (м.Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 5-6 квітня 2017, очна форма участі).