

Семантика та поетика літературного твору

УДК 821.161.1 – 3 Шмелев.09

Е. А. Коршунова

Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина

Роман И. С. Шмелева «Пути небесные»: поэтика оглавления

Коршунова Е. О. Роман И. С. Шмелева «Шляхи небесні»: поетика змісту. Стаття присвячена вивченню функцій паратексту останнього роману І. С. Шмелева. Зміст «Шляхів небесних», завдячуючи інтертекстуальним перегукам, виявляє внутрішній сюжет, пов'язаний з випробуваннями та спокусами героїв. Класика доповнює житійний та духовний пласти роману, представляючи той же «небесний» шлях героїв засобами секуляризованого мистецтва.

Ключові слова: *інтертекстуальність, модернізм, класика, мотив, сюжет.*

Коршунова Е. А. Роман И. С. Шмелева «Пути небесные»: поэтика оглавления. Статья посвящена изучению функций паратекста последнего романа И. С. Шмелева. Оглавление «Путей небесных», благодаря интертекстуальным переключкам, обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями героев. Классика дополняет житийный и духовный пласты романа, представляя тот же «небесный» путь героев средствами секуляризованного искусства.

Ключевые слова: *интертекстуальность, модернизм, классика, мотив, сюжет.*

Korshunova E. A. Shmelev's novel "Ways of heaven": the poetics of contents. This article is devoted to the study of pretext's functions of the latest Shmelev's novel. Thanks to an intertextual roll, the content of the novel "Ways of heaven" finds the inner plot associated with the characters' trials and temptations. A classic complement hagiographic and spiritual layers of the novel, presenting the same heroes' "ways of heaven" by the secular art.

Key words: *intertextuality, modernism, classic, motiv, plot.*

Поэтика последнего романа И. С. Шмелева неоднократно становилась предметом исследования литературоведов [2; 1; 6]. Ученых интересовала, прежде всего, новизна в области жанра (духовный роман) [6], степень продуктивности такого художественного опыта. Подробно исследовалась также проблема классических традиций в романе Шмелева, его творческое взаимодействие с Толстым, Достоевским, Лесковым, авторами антинигилистических романов [2]. Связь романа с «золотым веком» русской литературы не вызывает сомнений, но остаются непроясненными модернистские приемы обращения Шмелева с классикой, характеризующие его как писателя XX века. Этой задаче будет посвящена настоящая статья.

В. В. Абашев справедливо назвал «Пути небесные» «синтетической цитатой русской

литературы»: цитируются ситуации, описания, цитаты «подсвечивают» образы персонажей. Герои погружены не столько в гущу русской жизни, сколько в стихию литературы (Пушкин, Толстой, Тургенев, Фет, Достоевский). Интертекстуальность намечает полемику с одним из основных метасюжетов классической литературы XIX века: революционно-ориентированный интеллигент просвещает темное сознание патриархальной барышни. При этом «замысел осуществляется в самой ожившей (в цитатах) литературной стихии, в опоре на нее и в полемике с ней: литература переписывается» [1:14]. Такая манера обращения с классическим наследием обнаруживает не только преемственность писателя по отношению к «золотому веку», но и проблематизирует эту связь. А особая «литературоцентричность», цитат-

ность, можно предположить, стирает четкую грань между литературой и жизнью, актуализируя модернистский и предвосхищая постмодернистский опыт.

Событийный пласт романа формируется не столько жизненными закономерностями, сколько диалогом Шмелева с литературными предшественниками. Повествование «Путей небесных» начинается там, где оканчивается «Дворянское гнездо»: героиня уходит в монастырь. На соотносительность Дариньки с образом Лизы Калитиной указывал сам Шмелев:

Он перечитал <...> «Дворянское гнездо» и вот, Лиза Калитина чем-то напомнила ему Дариньку... [8:41].

Завершиться роман должен был, по планам Шмелева, подобно толстовской «Анне Карениной»: Даринька попадает под поезд и гибнет, искупая грех незаконного сожительства с Вейденгаммером. Особенно наглядно «литературоцентризм» романа проявился в оглавлении, до сих пор не привлекавшем ученых как материал для интертекстуального исследования.

Оглавление «Путей небесных» выделяется на фоне прочих не только дробностью (I том — 33 главы, II том — 54), но и особенностями названий главок. Большинство из них обозначают духовные «события» в жизни героев: «Искушение», «Грехопадение», «Наваждение», «Соблазн» и др. Между ними размещены главки с названиями другого типа — отсылающими напрямую к литературному претексту. Такого рода заглавия («На перепутьи», «Шампанское», «Метель», «Маскарад», «Романтика», «Благословляю вас, леса...» и т.д.) легко атрибутируются и введены Шмелевым как некие культурные знаки, вполне известные русскому читателю XX века. Разделение на два типа заглавий означает для автора также объединение церковного и секуляризованного типов культуры, которое, по мысли писателя, должно было стать неотъемлемой частью «обоженной» «новой эстетики». Донося до читателя свое понимание «небесных» истин, Шмелев использовал художественные средства секуляризованного типа культуры — светской литературы. Проследим функции интертекстуального заглавия главки «Маскарад».

Название заявляет непосредственно лермонтовский интертекст. Герои сказочно переносятся из 1870-х в 1830-е года, в лермонтовское время:

с ней обращались, как с неживой, вскружили ей голову романтикой, перекинули маскарадом за полвека, и она спуталась и закружилась [8:217].

Глава представляет собой описание одного «маскарадного» дня в жизни героев. Такое определение намечает определенный код прочтения этой главы, ведь маскарад как действие, как явление широко использовался в мировой и русской литературе (Шекспир, Шиллер, Пушкин).

Семантика маскарадного действия в художественном тексте уже неоднократно исследовалась литературоведами [3, 6]. Например, В. И. Коровин, анализируя драму М. Ю. Лермонтова «Маскарад», отмечает, что «маскарад означает и костюмированный бал (значения слов «маскарад» и «бал» в драме довольно близки), на котором произошли решающие события и завязался трагический конфликт, и всю человеческую жизнь с ее превращениями («жизнь как бал»). «Маскарадность» — это и характеристика данного общества, «света», и романтическое понимание внутренней динамической сложности человеческого бытия, постоянного противоборства добрых и злых начал и постоянной изменчивости человеческих лиц, человеческой природы. Маскарад означает и взаимное непонимание, непроницаемую стену, вставшую между героями и мешающую их естественному и прямому общению. В маскараде все неожиданно и непривычно, в нем ничего не сбывается и все готово совершиться. Здесь господствует поэтика намеков, тайн и пророчеств. Маскарад входит в души героев, надевающих чуждые им личины на сокровенный внутренний мир или боящихся приоткрыть лицо» [3:127]. Шмелев вполне определенно наследует и плодотворно использует семантику маскарадных мотивов.

Ремарка рассказчика в начале главы («это был какой-то “маскарад в маскараде”») сразу намечает установку на символичность и многозначность маскарада. Костюмированный бал становится местом проигрывания других жизненных ролей, маска открывает путь к невозможной ранее ситуации:

Дариньку называли там “графиней”, а Вагаева “женихом” ее [8:217].

В каком-то смысле шмелевская пара напоминает лермонтовскую — Нину и соблазняющего ее Звездича. Ведь поэтичная и естественная Нина, спасающая Арбенина от бе-

зисходности, похожа на Дариньку, пробуждающую в Вагаеве настоящее чувство. Ревнующий Арбенин косвенно отражается в Викторе Алексеевиче, который рассказывает о маскарade. Они оказываются в ложной ситуации обманутых мужей, но реагируют на кажущийся обман противоположно. Если Арбенин не верит в невинность Нины, то Вейденгаммер способен защитить свою любовь от вторжений Вагаева, не веря в его признания об их с Даринькой взаимной любви. Прорисовывая лермонтовский сюжетный узел, Шмелев одновременно полемизирует с самой постромантической коллизией. Шмелев превращает романтиков в духовных реалистов. Снимая напряженность романтического бунта Арбенина в образе Вейденгаммера, автор хочет показать превосходство реалистической объективности восприятия окружающего мира сквозь призму нравственного идеала над романтическим бунтом.

Принимая на себя условные роли («графини» и «жениха»), герои проходят сквозь путь игры в эти роли, путь попытки примерить на миг другую судьбу. Атмосфера таинственности настраивает Вагаева на задушевные признания Дариньке. Причем восприятие Дариньки Вагаевым и окружающими совпадает, что заставляет читателя увидеть в этом пророческий намек, имеющий функцию определенного дешифрующего кода:

Древний генерал <...> всхрипел, с одышкой: «...живая Кэтти...» Так называли в своем кругу когда-то графиню... <...> Вы — графиня крови... ка-ак все смотрят, ка-кой успех!». <...> «Вагаев взял Даринькину руку и говорил, <...>, что она — “мечта”, влекущая, недостижимая, вечная, воплотившаяся чудесно, неуловимая. <...> называл “тициановской женщиной”... <...> “Лаура де Дианти” ... — только овал вашего лица. <...> Говорил возбужденно и страстно и называл графиня. “Земного имени нет у вас”... [8:223–224, 219].

Повторяющееся определение «графиня» призвано подчеркнуть прежде всего особое благородство души Дариньки, внутренний аристократизм ее натуры. Вместе с тем это предугадывание в ней тайны ее происхождения: дворянка, праправнучка святителя. Параллели же с Лаурой де Дианти также получают свое истолкование, ведь картина художника эпохи Возрождения Тициана Вачеллио «Тицианова красавица» списана с Лауры де Дианти, возлюбленной герцога Альфонсо

д’Эсте. Сравнивая ее с предыдущими женами герцога, биографы писали:

Лаура была совсем другая. Впервые в жизни он поселил женщину в спальне своего герцогского дворца — у покойных герцогинь были свои покои, и он посещал их, когда возникала необходимость, тратя время на прогулку по длинному коридору. Походные девицы под сенью военной палатки были не в счет. С Лаурой все вышло по-другому. С первого же дня она оказалась такой теплой, душевной и надежной, что он недоумевал, как же он умудрялся находить успокоение, когда ее не было рядом. На днях он разговорился с литейщиком Карлуччо, своим любимым товарищем по огневой потехе, как он знал, счастливым в браке: “— Впервые в жизни я чувствую себя по-настоящему женатым, как женат ты, или все нормальные люди вокруг”. [4].

Называя Дариньку Лаурой, Вагаев узнает в ней свою настоящую любовь, выделяя и отделяя ее от своего прошлого. В ней для гусара воплотилась мечта о возможности подлинного счастья.

Кроме семантических соответствий между двумя женскими образами, обнаруживаются и визуальные. Как указывают искусствоведы, для полотен Тициана характерна «цветовая лепка формы, нюансировка краски, изумительное богатство колорита. <...> Для полного оживления людям на его портретах не хватало только дыхания» [7]. Шмелев, описывая наряд Дариньки накануне маскарade, словесно воссоздает портрет такого типа:

из голубого газа на серебристом шелку, в золотых искорках и струйках; талия, высоко под грудью, пышно нагофренной, схватывалась жемчужной лентой; падало совсем свободно, пенилось снизу буфами, было воздушно-вольно, не чувствовалось совсем, раскрывало в движеньях тело, держалось буфчиками у плеч — и только. <...> Когда ее всю “закончили” и она увидела себя зеркальной, снятой с чудесного портрета... [8:218, 217].

Даже внешне такое описание и цветовая палитра очень схожи с нарядом Лауры де Дианти на картине Тициана. Используя здесь живописный интертекст, Шмелев воплощает в Дари вечные образы, сообщая ей неземной облик:

Она была подлинная графиня.., воскресшая, “непостижимая”, как писал в “Современных известиях” хроникер в отчете [8:219].

Маскараду предшествоует театр, который в тексте в каком-то смысле является также «маскарадом в маскараде». И если маскарад манифестирует ситуацию сватовства к графине, то театральное представление «Фауста» интертекстуально демонстрирует процесс соблазна и одновременно спасения от него. Знаменательно, что поездку в театр сопровождает метельная буря, воссоздающая атмосферу искушения:

”Счастье!” — сказал он радостно, — “дороги опять станут”. ”И вы опять останетесь”, — игриво сказала Даринька [8:219].

А действие пьесы симметрично накладывается на происходящее с героями. Так, начальный момент увлечения Фауста Маргаритой совпадает с чувствами Вагаева:

... явилось сияние — Маргарита белая вся, за прялкой. Вагаев шепотом объяснял, трогал усами локон [8:220].

Постепенное нагнетание страсти соответствует цепочке эпизодов «Фауста»:

Проходила скромница Маргарита, в белом, Фауст приветствовал ее поклоном, размахивая шляпой, Мефистофель гримасничал. <...> ”Чудесно вальсируете, мягко... склонитесь еще ко мне... не бойтесь меня, Дари...” — шептал Вагаев и обнимал глазами. <...> Он опустил ее на диванчик и стал перед нею на колени. <...> ”Скажите, что сказали вчера, в метели”, <...> ”повторите, что любите... скажите!..” [8:220].

Зеркальное соотношение эпизодов романа и драмы позволяет узнать в невинной Марго Дариньку. Жилище девушки очень напоминает монастырские покои Дариньки с их благочестивым укладом. Скептик Фауст ассоциируется с гусаром, который пытается «украсть» красавицу. Вагаев похищает ее у мужа, Фауст — у родни любимой девушки.

Принятая в маскараде веселая условность придает героям смелость. Маскарад на мгновение изгоняет правила светского этикета. Знаком снятия этих запретов ознаменован подарок Маргарите — ожерелье, окончательно покоряющий героиню:

Валентин пел у самой рампы, прикладывая руку к сердцу: Ты защити ее / От зла, от искушений... Сцена с ожерельем Дариньку очень взволновала. Мефистофель, в кровавом свете, пугал ее. Томящая негой музыка, роковой поцелуй-падение и торжествующий хохот Мефистофеля — смутили [8:221].

Подаренное Дариньке Вагаевым ожерелье также приносит падение:

Он взял у нее сорти, прикрыл нежные ее плечи и поцеловал неожиданно у ожерелья. Она шатнулась, взглянула горячим взглядом и сказала: ”Вы обещали... я согласилась ехать, и вы..!” [8:221].

Гетевский интертекст венчается известием об участии Маргариты:

Маргарита все-таки спаслась, ангелы взяли ее душу, лукавый с грохотом провалился в ад [8:221].

Даринька также освобождается от маскарадных пут, масок и соблазнов, что знаменует конечное: ”все забыла”. Снятие маски-личины завершает эту маскарадную ночь:

в свете от фонаря, захлестанного снегом, он увидел, какое измученное у ней лицо, — детское, девичье лицо! [8:224–225].

Таким образом, прячась под масками разных литературных героев, отражаясь в зеркалах русской и мировой классики, шмелевские персонажи проходят через испытания судьбы, синтезируя и обновляя предшествующий культурный опыт.

Как видим, оглавление последнего шмелевского романа, благодаря интертекстуальным переключкам, обнаруживает внутренний сюжет, связанный с испытаниями и искушениями героев. Лермонтовский интертекст дополняется гетевским и живописным, достраивая житейный и духовный пласты романа, представляя тот же «небесный» путь героев средствами секуляризованного искусства. Ориентация на «золотой век», развитие классических образов и мотивов позволяет Шмелеву семантически трансформировать и дополнять тексты классики, вступая с ними в живой диалог.

Литература

1. Абашев В. В. Литературная цитата в прозе И. С. Шмелева / В. В. Абашев // И. С. Шмелев. Мир ушедший — мир грядущий : II межд. конф., посвящ. 120-летию со дня рожд. И. С. Шмелева (Алушта, 21 — 25 сент. 1993 г.) : тезисы докл. — Алушта, 1993. — С. 7.

2. Борисова Л. М., Дзыга Я. О. Продолжение «золотого века» : «Пути небесные» И. С. Шмелева и традиции русского романа : [монография] / Л. М. Борисова. — Симферополь : Таврич. нац. ун-т. им. В. И. Вернадского, 2000. — 144 с.
3. Коровин В. И. Герой и миф (по драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад») / В. И. Коровин // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. — Л., 1988. — С. 122—135.
4. Красота Лауры Дианти [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://shakko.wordpress.com/2009/10/28/352/>
5. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. / А. М. Любомудров.— СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. — 272 с.
6. Манн Ю. В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма / Ю. В. Манн. — М., 2001. — 447 с.
7. Тициан Вечеллио да Кадоре (1477—1576) : «Король художников и художник королей» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://titian.ru>.
8. Шмелев И. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. Пути небесные : роман. — М. : Русская книга : Известия, 2004. — 480 с.

УДК 8209 (477): 070

Н. М. Виннікова

Київський університет імені Бориса Грінченка

Літературні пародії Теодора Орісіо

Виннікова Н. М. Літературні пародії Теодора Орісіо. У статті аналізується пародійна творчість Теодора Орісіо (Федора Кравченка). Розглядаються особливості його літературних пародій, розкриваються улюблені об'єкти, засоби та прийоми пародіювання Теодора Орісіо. Підкреслено, що у багатьох пародіях письменника звучить публіцистична заостреність. Він створив пародії на футуристів і неокласиків, що свідчить про його несприйняття естетичних платформ та творчості цих угруповань початку ХХ століття. Увага акцентується на пародіях Теодора Орісіо, об'єктом яких стали надмірно соціологізовані твори для дітей. Наголошується на тому, що Теодор Орісіо належить до небагатьох пародистів, котрі об'єктом пародіювання обирають байки, прозові твори та рецензії.

Ключові слова: літературна пародія, гіпербола, об'єкт пародіювання, футуристи, неокласики.

Винникова Н. Н. Литературные пародии Теодора Орысио. В статье анализируется пародийное творчество Теодора Орысио (Федора Кравченко). Рассматриваются особенности его литературных пародий, раскрываются любимые объекты, средства и приемы пародирования Теодора Орысио. Подчеркнуто, что во многих пародиях писателя звучит публицистическая заостренность. Он создал пародии на футуристов и неоклассиков, что свидетельствует о его неприятии эстетических платформ и творчества этих групп начала ХХ века. Внимание акцентируется на пародиях Теодора Орысио, объектом которых стали чрезмерно социологизированные произведения для детей. Подчеркивается, что Теодор Орысио принадлежит к немногим пародистам, которые объектом пародирования выбирают басни, прозаические произведения и рецензии.

Ключевые слова: литературная пародия, гипербола, объект пародирования, футуристы, неокласики.

Vinnikova N. M. Literary parodies by Theodor Orysiu. The article deals with the parody works by Theodor Orysiu (Fedir Kravchenko). The features of his literary parodies, favorite objects, tools and techniques of Theodor Orysiu parodying are considered. The journalistic acuity sounds in many parodies. He created parodies on futurists and neoclassics. This indicates his opposition to the aesthetic platforms and works of these groups of the early twentieth century. The stress laid upon the parodies by Theodor Orysiu, the object of which were works for children with strong social significance. It is stressed that Theodor Orysiu belongs to the few impersonators who choose as parody object fable, prose and reviews.

Key words: literary mystification, literary parody, stilizaciya, futurists, neoclassics.

Перу Федора Кравченка (1906–1985) належить ряд творів українською й російською мовами. Під псевдонімом Теодор Орісіо він відомий як сатирик та пародист. Проте його

пародії донині так і не стали предметом окремої літературознавчої розвідки, що й обумовило вибір теми пропонованої статті, у якій проаналізуємо особливості пародійних