

Составленный на Афоне «Синаксарь» впервые выходит в русском переводе.
– Режим доступа: <http://www.taday.ru/text/1369952.html>

Феодорит, еп. Кирский. Церковная история / Феодорит, еп. Кирский / Пер. с греч. – М.: Рос. полит. энцикл.; Православ. тов-во «Колокол», 1993. – 239 с. – Режим доступа: http://superbook.azbyka.ru/LIBRARY/theodorete_history/1.htm

Щербакова Е. А. Риториковедческий поход к рассмотрению образа первой христианской царицы-матери Елены в агиографическом наследии «Украинского Златоуста» // Мат. XV Междунар. науч. конф. «Риторика как предмет и средство обучения» (М., 1 – 3 февр. 2011 г.) / Под ред. Ю. В. Щербининой и М. Р. Савой. – М.: МПГУ, 2011. – С. 368-372.

Щербакова О. А. Концепт цариці Єлени у «Четьях-Мінеях» Дмитра Туптала // Літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – Вип. 31. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, 2011. – С. 460-471.

Щербакова О. А. Образ святої цариці Єлени в елліністичній, візантійській і руській писемних традиціях // Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць. – Вип. 39. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології, 2012. – С. 434-441.

Щербакова О. А. Першоджерела свідчень про святу царицю Єлену у давніх виданнях «Книг житій святих»: порівняльний аналіз приміткових посилань і коментарів (на прикладі «Житія святого рівноапостольного царя Константина і святої христоролюбної матері його Олени») // Міжнар. наук. конф. «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (К., 18 жовт. 2012 р.; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології; Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України). – К., 2012. – С. 29.

УДК 821.133.1-31«20»:821.161.1

Р.А. ДЗИК
(Чернівці)

СЕМАНТИКА ПАРАДИГМИ «ДОСТОЄВСЬКИЙ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО НОВОГО РОМАНУ

Анотація.

Розглядається актуалізація парадигми «Достоевський» у літературно-критичному дискурсі Нового Роману. Фіксується особлива увага до форми текстів російського класика, його стилістичних новацій і романної техніки. Доводиться, що постать Ф. Достоевського у сприйнятті новороманістів постає ціліс-

ною парадигмою. Також відзначається актуальність даної парадигми в межах течії нового Нового Роману.

Ключові слова: Ф. Достоевський, парадигма «письменник», Новий Роман, Н. Саррот, А. Роб-Грійе, М. Бютор, французька література, інтертекстуальність.

Аннотация.

Рассматривается актуализация парадигмы «Достоевский» в литературно-критическом дискурсе Нового Романа. Фиксируется особое внимание к форме текстов русского классика, его стилистическим новациям и романной технике. Доказывается, что фигура Ф. Достоевского воспринималась новороманистами как целостная парадигма. Также отмечается актуальность данной парадигмы в рамках течения нового Нового Романа.

Ключевые слова: Ф. Достоевский, парадигма «писатель», Новый Роман, Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, французская литература, интертекстуальность.

Summary.

The actualization of the paradigm «Dostoyevsky» in the Nouveau roman literary and critical discourse is analyzed. Particular attention is paid to the form of Dostoyevsky's texts, his stylistic innovations and novelistic technique of the characters construction. It is proved that the figure of F. Dostoyevsky was perceived by the authors in the style of the nouveau roman as an integral figure. Thus the actuality of the paradigm within the trend is outlined.

Key words: F. Dostoyevsky, paradigm of the writer, nouveau roman, N. Sarraute A. Robbe-Grillet, M. Butor, French literature, intertextuality.

Ф. Достоевський справедливо вважається класиком реалістичної літератури, проте світова рецепція його постаті, щоправда, дещо парадоксально, засвідчує переважний вплив письменника на представників модерністських течій. Цей факт неодноразово відзначався дослідниками. Так, Л. Єремєєв стверджував, що «більшість учнів і послідовників Достоевського на Заході – модерністи» [4: 26]. Романіст, «як жоден інший російський письменник, виявився любим душі західного, зокрема французького, модерніста» [4: 26]. Очевидно, рушійні механізми подібної трансгресії приховані не в довільній, як вважалося тривалий час, інтерпретації творчості російського класика європейськими модерністами [2; 7; 8], а у специфічній природі самої цієї творчості. Тобто письменницька парадигма

Достоевський містила в собі елементи, які не вкладалися в загальну реалістичну парадигму (звідси поширене неприйняття його фігури сучасниками), випереджаючи ними майбутню модерністську парадигму як таку, що, власне, й актуалізувала ці елементи.

Одним із яскравих прикладів подібної актуалізації слугує так званий Новий Роман (*Le Nouveau Roman*), що, як відомо, виник у Франції в 50-х рр. минулого століття. Однак саме іменування напряму з'явилося не відразу. Новий тип письма, який був представлений у «Портреті незнайомця» (1947) Н. Саррот, першим відчув Ж.-П. Сартр. У передмові до роману він спочатку визначив його як «анти-роман» [20]. Прикметно, що збірник статей К. Моріака, присвячений також представникам цього нового напряму, називався «Алітература» [17]. Подібними визначеннями підкреслювалося агресивне неприйняття всього того, що раніше звично розумілося під «романом». На думку Л. Зоніної, представників цього напряму поєднувала не «єдина позитивна програма чи схожі прийоми письма, а саме відмова від традиційних структур роману – хронологічно визначеної дії, причинно-наслідкових зв'язків усередині сюжетного розвитку, психологічно і соціально зумовленого персонажа» [6: 59]. Проте А. Роб-Грійє спростовував подібний підхід до розуміння Нового Роману: «Ми не тільки не перекреслюємо минуле, але ми ні в чому так легко не погоджуємося один з одним, як у перерахуванні імен наших попередників, і наша єдина амбіція – продовжити їх. Не зробити краще (ця претензія безглузда), а наслідувати їх сьогодні, в час, який належить нам» [11: 590]. Серед попередників він називав «Флобера, Достоевського, Пруста, Кафку, Джойса, Фолкнера, Беккета» [11: 590]. Справді, ці імена були знаковими для кожного з новороманістів (див., наприклад, есе Н. Саррот «Від Достоевського до Кафки», 1947 [18]).

Йшлося не про агресивне відкидання традиційних романних структур, а про «продовження постійної еволюції романного жанру» [11: 589]. Причому акцент робився саме на формальних параметрах жанру. Увага до форми текстів Ф. Достоевського після праць А. Жіда [16] стала загальноприйнятною для всієї європейської модерністської інтерпретації російського письменника. Так, Х. Ортега-і Гасет у своїх «Думках про роман» (1930) погоджувався, що інтерес до романів Ф. Достоевського може бути «приписаний використуваному ним матеріалові, тобто загадково-

му драматизмові дії, край патологічному характерові персонажів, екзотизму слов'янських душ, таких відмінних своєю хаотичною вдачею від наших – чепурних, гранованих та ясних», але вважав, що «цього замало», оскільки «матеріал ніколи не рятує мистецький твір, і золото, з якого зроблено статую, її не освячує» [9: 285]. На думку іспанського вченого, «мистецький твір живе більше із своєї форми, ніж з матеріалу, своїм чаром він зобов'язаний структурі, внутрішній будові», новаторством якої відзначаються романи Ф. Достоевського [9: 285]. Згодом цей погляд на тексти російського письменника засвоїли і розвинули теоретики і практики «нового роману».

Н. Саррот в есе «Від Достоевського до Кафки», написаному, щоб «протидіяти настільки спрощувальній дискримінації», коли «так звану метафізичну літературу, літературу Кафки, протиставляли літературі, яку зневажливо іменували «психологічною»», що уособлювалася у творчості Ф. Достоевського [12: 139], доводила, що російський і австрійський письменники, насправді, художньо пов'язані. Вона наполягала на тому, що Ф. Достоевський був «учителем» Ф. Кафки [12: 160]. Навіть більше, на думку Н. Саррот, «він був попередником – байдуже, знають вони про це чи ні – майже всіх європейських письменників нашого часу» [12: 160]. За її висновком, цей вплив Ф. Достоевського стосувався насамперед романної техніки побудови персонажів.

Класичний персонаж реалістичної традиції виступав для новороманістів об'єктом найжорсткішої критики. А. Роб-Грійє відносив його до «застарілих понять»: «Скільки ж нам твердили про цього «персонажа»! І, на жаль, не схоже, щоб цьому настав кінець. Протягом п'ятдесяти років він на ладан дихав, найсерйозніші есеїсти неодноразово констатували його смерть, і все ж він надалі красується на п'єдесталі, куди його поставило ХІХ століття. Його мумія зберігає свою королівську, хоча вже й підроблену, велич посеред шанованих традиційною критикою цінностей» [11: 539]. Особливо дратувала цього дослідника некритична безапеляційність авторитету класичних зразків літературних персонажів, що перетворювалися на своєрідні нормовані еталони: «саме по цій ознаці критика впізнає «істинного» романіста: «в його книгах є персонажі, він створює живі образи». Щоб обґрунтувати дану точку зору, звертаються до звичного розмірковування: Бальзак залишив нам батька Горію, Достоев-

ський створив Карамазових, відповідно «написати роман» може віднині означати лише одне: «додати декілька сучасних фігур до портретної галереї, якою є наша історія літератури» [11: 539].

«Смерть» персонажа для Нового Роману констатувала також Н. Саррот: «Не тільки сам романіст перестає вірити у своїх персонажів, але й читачу також уже не вдається в них повірити. Як наслідок, персонаж роману, позбавлений цієї подвійної опори – віри в нього романіста і читача, – завдяки якій він міцно стояв на ногах, несучи на своїх плечах увесь тягар оповідуваної історії, хитається і розвалюється на наших очах» [12: 196]. Втрата довіри до персонажа, за новороманісткою, є закономірним наслідком «ери підозри» [19], в яку всі вступили в середині XX ст.

На думку Н. Саррот, подолати кризу персонажа можна лише повністю змінивши традиційне уявлення про дану літературну категорію. Початок подібної трансформації персонажа вона знаходила якраз у Ф. Достоєвського. Погоджуючись з А. Жідом, що всі персонажі російського автора «зіткані з однієї тканини», таємними пружинами дій яких є гордість і смирення, новороманістка водночас вважала, що «за ними прихована ще більш таємна пружина, ще більш таємна рушійна причина, гордість і смирення є лише її відзвуками, відголосками, відображеннями» [12: 169]. Такою пружиною, за Н. Саррот, постає «постійна і майже маніакальна потреба контакту, зв'язку з іншою людиною, потреба в заспокоїливій, але недосяжній близькості, [...] що кожної хвилини змушує їх будь-якими способами намагатися прокласти собі шлях до іншої людини, пробитися в її душу якомога глибше, змусити її прибрати свою тривожну і нестерпну непрозорість, а також змушує їх самих у свою чергу відкривати іншим схованки свого серця, довіряти найбільш сокровенні думки» [12: 170]. Даний аспект парадигми *Достоевський* Н. Саррот компетентно (як уродженка Іваново-Вознесенська) приписувала ментальній складовій: «Ця постійна потреба у встановленні контактів і зв'язків – споконвічна і головна риса характеру російського народу, характеру, в якому закоріненна вся творчість Достоєвського» [12: 177].

Зрушення в конструюванні персонажа, започатковані Ф. Достоєвським, як відзначала ця письменниця, вплинули на розвиток усього європейського романного жанру: «Вся справа в тому, що його персонажі вже

мають тенденцію стати тим, чим персонажі наступних романів будуть ставати чимраз більшою мірою, тобто не стільки людськими «типами» у плоті, подібними до тих, що ми бачимо навколо нас, не тими «типами», своєрідний безкінечний «перепис» яких, здається, і повинен бути головною метою романіста, а простими опорами, «носіями», провісниками тих часом ще невідомих станів душі, що ми знаходимо в самих собі» [12: 178]. Зрештою, деконструктивний персонаж у Новому Романі досягає, за Н. Саррот, рис «певної розпливчатої, невизначеної, невловної та невидимої істоти, певного анонімного “я”, все і ніщо, найчастіше лише відображення самого автора» [12: 197]. Як бачимо, в Новому Романі персонаж розчиняється в авторському «я». Звідси відсутність імен персонажів, оповідь від першої особи, специфічна нарація. Отже, Н. Саррот доволі прозоро вказала, звідки тягнеться коріння переосмислення природи романного жанру в Новому Романі – з досвіду Ф. Достоєвського.

М. Бютор також проголошував Ф. Достоєвського своїм предтечею. Він визнавав, що «сьогодні будь-який літературний винахід відбувається в уже насиченому літературному середовищі. Будь-який роман, вірш, нове творіння – втручання в уже існуючий пейзаж. Ми всі знаходимося в гігантській бібліотеці, ми проводимо життя на фоні книг» [1: 84]. Автор «Перемін» вважав, що Новий Роман переймає від «великих романів» минулого саме «структуру» [1: 70]. Під структурою письменник розумів передусім стиль: «Стиль це не тільки відбір слів, але й вибір слів усередині фраз, абзаців і сцен. На всіх рівнях гігантської структури роману виявляється стиль, тобто форма, роздуми над формою» [1: 68]. У своїх роздумах про «поетичність» роману М. Бютор, спираючись на те, що стиль – це автор, писав: «Роман може і повинен бути поетичним не тільки у фрагментах, але й цілком. Нам уже відомо, що у великих письменників – чи то Бальзак, Стендаль чи Достоєвський – подібні, що відразу можуть бути визначені як «поетичні», фрагменти пов'язані з іншими і лише втрачають поетичні властивості, коли вирвані з тексту, оскільки насамперед вони пов'язані з уже давно виявленим «елементом» – стилем, тобто саме тим, що допомагає впізнати і виокремити автора, принцип його відбору мовних можливостей, словника, граматичних форм» [1: 67–68]. Надзвичайно важливою для розуміння сутності парадигми тут виступає вказівка на те, що фрагмент не може бути вилучений із контексту

без втрати своїх іманентних властивостей. Із полеміки М. Бютора з А. Бретоном щодо фрагмента з тексту Ф. Достоевського можна зробити висновок: новороманіст розумів контекст саме як парадигму, що включає всі тексти письменника.

Сам факт актуалізації парадигми *Достоевський* у першому «Маніфесті сюрреалізму» (1924) А. Бретона стає досить показовим. Важливо підкреслити, що тут парадигма переосмислюється з незвичними для модернізму негативними конотаціями. Йдеться про уривок зі «Злочину та кари», опис кімнати жертви Раскольнікова: «Невелика кімната, в яку пройшов молодик, з жовтими шпалерами, геранями і мусліновими фіранками на вікнах була в цю хвилину яскраво освітлена призахідним сонцем... В кімнаті не було нічого особливого. Умеблювання, все надзвичайно старе й із жовтого дерева, складалося з дивана з величезною вигнутою спинкою, круглого столу овальної форми перед диваном, туалету із дзеркальцем у простінку, стільців біля стін та двох-трьох копійчаних картинок у жовтих рамках, які зображали німецьких панянок із пташками в руках, – ось і всі меблі» [15: 17–18]. А. Бретон категорично відкидав цей опис: «У мене немає жодного бажання припускати, щоб наш розум, нехай навіть мимохіть, розважав себе подібними мотивами. Мене запевнятимуть, ніби цей школярський рисунок тут цілком доречний, ніби в цьому місці книги автор якраз і мав право надокучати мені своїми описами. Та все ж він даремно витрачав час: в цю кімнату я не ввійду» [15: 18]. Звідси французький сюрреаліст розводив поетичність та романний жанр як такий.

Пізніше М. Бютор переконливо говорив про хибність прочитання цього уривку з Ф. Достоевського ідеологом французького сюрреалізму, що, за його власним визнанням, був для нього «не тільки великим поетом, але і критиком, який надзвичайно тонко відчуває поезію у всіх її проявах, і який уміє, коли про неї заходить мова, майже завжди мене переконати». Як підкреслював М. Бютор, коментуючи цей критичний відгук сюрреаліста, тут А. Бретон «просто «відмовляється» бачити поетичність» [1: 59]. А. Бретон пропонував просто пропускати подібні місця в тексті, на що М. Бютор відповідав: «Тут би обурився будь-який письменник. В жодному випадку не можна дозволити, щоб читач пропустив цей опис кімнати. Звичайно, пробігшись по діагоналі, як, на жаль, і читає більшість критиків, можна не помітити декілька слів, фраз чи сторінок, але до них

обов'язково потрібно повернутися, позаяк цей опис знаходиться саме там, він необхідний» [1: 60–61]. Варто «вставити назад сторінку, витягнуту з книги, і ми побачимо, що вона – наріжний камінь усієї будови, вона з'являється у критичний момент сюжету: зібрані тут елементи ми виявимо на інших важливих сторінках, через це місце пройдуть інші персонажі. Якщо, прочитавши всю книгу, знову до неї повернутися, то окремі слова відродять цілий твір і він виникне знову» [1: 58]. Проте важливо не лише відчитувати уривок у контексті твору, без якого він неповноцінний, але й у контексті всієї творчості письменника: «Якщо вставити даний твір у всю творчість письменника, в інших вузлових моментах ми знайдемо такі самі деталі» [1: 58]. Таке спостереження виокремлює кожний твір як презентативний фрагмент цілості вищого порядку. Воно прямо підтверджує наше розуміння письменника як парадигми [3], куди включено всю його творчість.

М. Бютор блискуче виявляє, як опис «жовтої» кімнати функціонує в інших текстах Ф. Достоевського: «А коли герані на віконці, залитому сонцем, знову з'являється у “Сповіді Ставрогіна”, серце злочинця сповниться тим самим відчуттям. [...] Червоний павучок на герані, палюче сонце буде світити, затьмарюючи раніше описане сонце і світ золотого віку і в жахливому пробудженні після сну про “Асіса і Галатею”» [1: 67]. Однак, «щоб подібне розгортання могло відбутися, потрібно, щоб у ту мить, коли автор говорить, що молодик увійшов у кімнату, ми як співники погодилися зайти разом із ним, а той, хто відмовиться, позбавить себе доступу до всіх цих цінностей» [1: 59]. Отож, безперечно, повноцінне розгортання парадигми можливе лише за умови зустрічної рецептивної реакції.

Для М. Бютора *Достоевський* – це, власне, не лише текстова парадигма, за нею прихована також позатекстова реальність. У цьому плані новороманіст близький до традиційного французького сприйняття даної парадигми як джерела знань про далеку Росію, причому, знову ж таки традиційно, парадигма *Достоевський* виявляється пов'язаною з парадигмою *Толстой*: «Ми пізнаємо всесвіт в основному з книг, зокрема романів (для скількох із нас Росія XIX століття відкрилася через Толстого і Достоевського)» [1: 85].

На прикладі такого новороманіста, як А. Роб-Гріє, можна простежити, як парадигма співвідноситься не тільки з реальною дійсністю, але й з

реальною, хоч і міфологізованою, особою автора. Йдеться про циркуляцію у французькій культурі міфу про «ставрогінський гріх» [14: 81] Ф. Достоевського, який завдячує своїм виникненням М. Страхову. Вже в А. Жіда натрапляємо на відголос цього міфу: «В житті Достоевського є деякі надзвичайно темні факти. Такий, зокрема, той, на який є вже натяк у “Злочині та карі” (Ч. IV. Гл. II) і який, очевидно, став темою однієї глави “Бісів” [...]. В ній йдеться про звалтування дівчинки. Збезчещена дитина вішається, а злочинець, Ставрогін, який знає, що вона вішається, чекає на її смерть у сусідній кімнаті. Яка доля дійсності в цій похмурій історії? З’ясування цього для мене в даному випадку неважливе. Як би там не було, Достоевський після однієї пригоди в цьому роді відчував те, що доводиться називати докорами сумління» [5: 275]. Очевидно, «ставрогінського гріху» стосується також тема вкрай показового діалогу оповідача з Альбертиною в «Полонянці» М. Пруста, де про це згадується: «А сам Достоевський кого-небудь замордував? Усі відомі мені його романи могли б мати титул “Історія одного злочину”. У нього це причепливий мотив, він повсякчас про нього й мовить. Хіба це природно? Не думаю, люба Альбертино, але його життя я знаю погано. Але певне одне: він, як усі люди, пізнав у тій чи іншій формі гріх і, очевидно, у формі, забороненій законом. У цьому сенсі він мав бути трохи злочинцем, як і його герої, адже вони, зрештою, не зовсім злочинці, вони заслуговують на обставини, що зменшують їхню провину. Але навіть не так важливо, був він чи не був злочинцем. Я не повістяр; можливо, творців приваблюють такі форми життя, яких вони не досвідчили особисто» [10, т. 5: 299–300]. За цим визнанням постає відкриття креативної природи життєвої чи духовної практики митця й поза реальним досвідом.

Однак, якщо в А. Жіда і М. Пруста відчутна певна недовіра до прямого отожднення вчинків героя і автора, то для А. Роб-Грійе в даному випадку дистанції не існує: «Стійкий інтерес Достоевського до історій про маленьких звалтованих дівчаток чи юних дівциць, або таке ж постійне звертання Мішле до розповідей про надмір чутливих чаклунок, підданих тортурам і жорстоким покаранням, здаються вельми двозначними (або, навпаки, вельми прозорими), незважаючи на те, що обом цим видатним громадським діячам, яких можна назвати і знаменитими збоченцями, суспільство приписувало таку якість, як висока мораль» [11: 239]. Як вид-

но, навіть для інтелектуального читача парадигма митця може обростати міфами, які буває важко, особливо на значній просторовій і часовій відстані від першоджерела, відрізнити від її дійсного наповнення.

Загалом, такий ракурс інтерпретації парадигми *Достоевський*, який дає А. Роб-Грійє, можна пояснити надмірним захопленням останнього технікою створення образу Ставрогіна. Дозволимо собі навести доволі розлогу характеристику цього персонажа новороманістом, оскільки у власній творчості він неодноразово до нього звертається: «Ставрогін – це пустий центр, що постійно переміщується всередині “Бісів”. Він не просто один із демонів, а демон демонів: відсутній демон, якого бракує. Про дії (десь там, за кордоном) цього персонажа, який майже ніколи не з’являється на авансцені, ми дізнаємося тільки із дріб’язкових уривків, що отримуємо з рук друго- і третьорядних посланців, не здатних ні розкрити, ні зрозуміти їх сенс. Іноді, раптом вирвавшись на авансцену, він здійснює щось несподіване, дивне, виголошує кілька незв’язаних і невяжучих слів, залишаючись незрозумілим ні родичам, ні поліції, ні навіть змовникам, ватажком яких він ніби виступає. Кожен із нас говорить собі, що повинна існувати якась глибинна мотивація його поведінки, проте всі спроби розгадати щедро розсіпані на шляху його прямування загадки залишаються даремними» [11: 106–107]. Відчуваючи очевидну спорідненість головного персонажа власного роману «Підглядач» зі Ставрогіном, А. Роб-Грійє виправдовувався: «Працюючи над “Підглядачем”, я “Бісів” не читав. Однак усе вийшло так, ніби мені захотілося воскресити пером ту ж саму заборонену порожнечу, ту ж саму центральну порожнину і відтворити в душі власного роману теж саме мовчання-тишу, але – на відміну від Достоевського – використавши порожнечу як животворну силу» [11: 107]. Хоча в іншому місці своєрідної автобіографії цього новороманіста натрапляємо на таке зізнання: «Я перечитую одну вирізьку з періодичної преси, а саме ту, що дуже давно вистриг із розділу “Різне” якогось щоденного видання (“Сповідь Ставрогіна” справді публікувалася окремо в “Nouvelle Revue Francaise” у 1922 р. (див.: [5: 275]). – Р.Д.). У ній мовиться про здійснений людиною на ім’я Ставрогін сексуальний злочин (турбота про пристойність не дозволила автору розказати про здійснене цілком відверто), жертвою якого стала маленька дівчинка. Опис кімнати, а також фрагмент газети, читати який стало важко, оскільки

ки поганой якості папір на згинах уже протерся, тепер вставлені в мій третій роман, в “Підглядача» [11: 86]. Отже, цей факт певною мірою може пояснити увагу письменника до «ставрогінського гріха» Ф. Достоевського.

Якщо у випадку з романом А. Роб-Грійе відгороджувався від впливу «Бісів», то про персонажа з фільму «Прекрасна полонянка» (1983) Анрі де Корінта він відверто зізнався, що це «викапаний Ставрогін із роману Достоевського» [11: 87]. Опис де Корінта збігається з вищенаведеним описом Ставрогіна: «Його непередбачувана діяльність проходила за кордоном, і сьогодні про неї відомі лише не доступні для поєднання в одне ціле обривки, що дійшли до нас виключно завдяки розповідям (що іноді доповнюють одна одну, але іноді суперечать і частіше за все не мають явного взаємозв'язку), почутим від третіх осіб, більшість з яких прямого контакту з ним не мала» [11: 87]. В А. Роб-Грійе парадигма *Достоевський* задіюється ще й у кіномистецьку практику. Поза тим, що ми спостерігаємо майже абсолютну схожість персонажів, важливий сам факт виведення цієї парадигми в інтермедіальний простір.

Теза новороманістів про те, що роман живе постійними змінами, тобто, по суті, є дискурсивно-континуальним жанром, передбачала невідворотний відхід літератури від принципів самого Нового Роману. Закономірно, що Новий Роман мав би бути автоматично замінений чимось на кшталт нового Нового Роману. Власне, це передбачав ще А. Роб-Грійе: «Як тільки Новий Роман почне “служити чому-небудь” – психологічному аналізу, католицькому роману чи соціалістичному реалізмові, – це стане для письменників-новаторів сигналом того, що проситься на світ новий Новий Роман, про який ще не можна сказати, чому він зможе прислужити. Крім літератури» [11: 605]. Автор «Підглядача» виявився правим у своєму передбаченні. Згодом А. Роб-Грійе сам примкнув до нової течії, яка, логічно, поставала як критика свого попередника – Нового Роману.

Зрештою, один із найвідоміших представників нового Нового Роману Ф. Солерс (1936 р.н.) стверджував, що Новий Роман був «гнітючим і вимушеним епізодом» в історії літератури [13: 9]. У передмові до збірки есе «Війна смаку» письменник і критик зізнався, що «завжди прагнув витворити живу, вертикальну історію мистецтва та літератури, звести рухливі сходинки, якими можна підніматися й спускатися в обидва боки (на-

приклад, від Війона до Рембо чи Жене, від Сада до Пруста, від Селіна до Сен-Симона, від Данте до Джойса, від Кафки до Паскаля)» [13: 8]. Вважаючи, що «упередження завжди прагне відшукати за автором людину», Ф. Солерс наголошував, що для нього, навпаки, важливо за людиною відшукати автора [12: 13]. Хоча «Війна смаку» переважно була присвячена французьким письменникам, проте в ній раз по раз виникає парадигма *Достоевський*, на фоні якої прочитуються такі фігури, як М. Пруст, А. Мальро: де Бовуар, Ж. Жене та ін. В перспективі впливу Ф. Достоевського актуалізуються й конструктивні аспекти його новаторського письма [13: 45, 280], й біографічні мотиви смертної кари [192: 189], й філософський вимір [13: 338], й той самий ставрогінський мотив [13: 397]. Більш того, як показує досвід Ф. Солерса, парадигма *Достоевський* не втратила своєї актуальності і надалі – в межах течії нового Нового Роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бютор М.* Роман как исследование / Сост., пер. с фр., вступ. ст., comment. Н. Бунтман. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 192 с.
2. *Владимирова А.И.* Достоевский во французской литературе XX в. // Достоевский в зарубежных литературах. – Л.: Наука, 1978. – С. 37–60.
3. *Дзик Р.А.* Парадигма письменник як актуальна літературознавча категорія // Питання літературознавства: Науковий зб. / Гол. ред. О.В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. – Вип. 86. – С. 3–17.
4. *Еремеев Л.А.* Французский литературный модернизм. Традиции и современность. – К.: Наук. думка, 1991. – 120 с.
5. *Жид А.* Лекции в зале Vieux Colombier // *Жид А.* Собрание сочинений: В 7 т. – М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. – Т. 6. – С. 246–364.
6. *Зонина Л.А.* Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60–70-е гг.). – М.: Худож. лит., 1984. – 263 с.
7. *Мотылева Т.Л.* Два взгляда на Достоевского: М. де Вогиюэ и Дьердь Лукач // Достоевский: материалы и исследования. – Л.: Наука, 1988. – Т. 8. – С. 218–227.
8. *Мотылева Т.Л.* Достоевский и мировая литература (к постановке вопроса) // *Мотылева Т.Л.* Иностранная литература и современность: Статьи. – М.: Сов. писатель, 1961. – С. 212–274.
9. *Ортега-и-Гасет Х.* Вибрані твори / [Пер. з ісп.]. – К.: Основи, 1994. – 420 с.

10. *Пруст М.* У пошуках втраченого часу: В 7 т. / Пер. з фр. А. Перепаді. – К.: Юніверс, 1997-2002.
11. *Роб-Грийе А.* Романески / Пер. с фр. – М.: Ладомир, 2005. – 622 с.
12. *Sarrate Н.* Тропизмы. Эра подозрения / Пер. с фр.. – М.: Полиформ-Талбури, 2000. – 448 с.
13. *Солерс Ф.* Війна смаку / Пер. з фр. А. Репи. – К.: К.І.С., 2011. – 472 с.
14. *Шаулов С.С.* Н.Н. Страхов как творец и персонаж литературных контекстов: между Ф.М. Достоевским и Л.Н. Толстым. – Уфа: Издательство БГПУ, 2011. – 84 с.
15. *Breton А.* Manifeste du surréalisme. – Paris: Kra, 1929. – 206 p.
16. *Gide А.* Dostoïevsky. – Paris: Plon, 1923. – 309 p.
17. *Mauriac С.* L'Alittérature contemporaine. – Paris: Albin Michel, 1958. – 272 p.
18. *Sarraute N.* De Dostoïevski à Kafka // *Sarraute N.* L'Ère du soupçon: essais sur le roman. – Paris: Gallimard, 1956. – P. 7–57.
19. *Sarraute N.* L'Ère du soupçon: essais sur le roman. – Paris: Gallimard, 1956. – 159 p.
20. *Sarraute N.* Portrait d'un inconnu: roman. – Paris: R. Marin, 1948. – 267 p.

УДК 82.09:82-15.111

М.В. ГРОМОВА
(Киев)

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ Г. КРУЖКОВА

Аннотация.

Громова М.В. Метафизическая поэзия в научной рецепции Г. Кружкова.

В статье анализируется рецепция метафизической поэзии в научно-критическом творчестве Григория Кружкова. Рассматриваются его взгляды на само историческое явление метафизической поэзии и на последующую трансформацию этой традиции в творчестве поэтов XX ст.

Ключевые слова: метафизическая поэзия, метафизическая школа, традиция, рецепция, философская лирика.