

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Г. С. СКОВОРОДИ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

МЕТОЛІДІ КАТЕРИНА ІГОРІВНА

УДК 821.161.1-31

**«ФУНКЦІЯ ПАРАТЕКСТУ І ЙОГО ФОРМИ У РОМАНІ В.К. КАНТОРА
“КРЕПОСТЬ”»**

спеціальність 10.01.02 – російська література
гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

Науковий керівник доктор філологічних наук, професор О.А. Андрущенко

Харків - 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ	7
1.1. Творчість В.К. Кантора в оцінці критики	7
1.2. Теоретико-методологічні основи дослідження: паратекст і його форми	31
Висновки до розділу 1	46
РАЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ЕПІГРАФІВ У РОМАНІ В.К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ»	48
2.1. Пушкінські епіграфи	48
2.2. Античний «код» у романі «Крепость»	79
2.3. Інтертекст роману «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюріна в романі «Крепость»	99
2.4. Форми інтертексту роману «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова в романі В.К. Кантора	110
Висновки до розділу 2	112
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЯ ТЕКСТУ В ТЕКСТІ У РОМАНІ «КРЕПОСТЬ»	115
3.1. Функція вставних новел	115
3.2. Стаття про М.Г. Чернишевського як вставний текст	128
3.3. Місце і роль філософського есе «Мой дом – моя крепость» у романі В.К. Кантора	137
3.4. Семантика заголовків в аспекті межтекстових зв'язків	148
Висновки до розділу 3	154
ВИСНОВКИ	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	159

ВСТУП

Актуальність теми. Ім'я Володимира Карловича Кантора, яке добре знайоме філософам і літературознавцям, у 2005 р знайшло своє місце серед 25-ти найбільших мислителів сучасності у журналі «Le Nouvel Observateur». Художні і літературно-критичні твори письменника, його філософські праці неодноразово ставали об'єктом уваги критиків, за загальним визнанням яких він – законний продовжувач творчості Ф. М. Достоєвського і Вл. С. Соловйова. Однак до наукового обігу його спадщину донині так і не введено. Це пов'язано, ймовірно, з тим, що інтелектуальна проза кінця ХХ ст., яка не має комерційного успіху, не так часто потрапляє в поле зору читачів. Проте у його творах, у тому числі й у романі «Крепость» (1996), відображено деякі найважливіші тенденції розвитку сучасного російського роману. Створений на перетині філософської і художньої прози, яка має великий публіцистичний потенціал, цей роман свідчить про свідоме засвоєння попереднього досвіду філософської прози сучасною російською літературою.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що й на сьогодні не осмислені найважливіші аспекти поетики цього твору, без чого важко встановити місце творчості письменника в російській літературі періоду після перебудови й оцінити вплив його художнього досвіду на її розвиток. Без вивчення такої важливої й оригінальної сторінки історії російської літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. уявлення про її своєрідність буде неповним. Дослідження цієї проблеми може сприяти і відтворенню цілісної картини літературного розвитку цього часу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в рамках реалізації комплексної теми «Закономірності розвитку і взаємодії європейських літератур в ХІХ – ХХІ ст.» (Держ. реєстр. номер 0111U006441, затв. УкрІНТЕІ, № 03-038 від 25.05.2011. Науковий керівник теми – д.ф.н., проф. О. А. Андрущенко), що розробляється кафедрою світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради університету (пр. №3 від 2014).

Мета дисертації полягає в тому, щоб охарактеризувати функцію паратексту і його форми в романі В.К. Кантора «Крепость».

Для досягнення мети сформульовані наступні **завдання**:

- висвітлити історію вивчення й оцінку творчості В.К. Кантора сучасною критикою;
- охарактеризувати основні теоретико-методологічні підходи до вивчення паратексту;
- проаналізувати конкретні форми інтертекстуальності в романі та запропонувати їхню типологію;
- установити значення паратекстуальних зв'язків у романі «Крепость»;
- осмислити поетику епіграфів у творі;
- виявити особливості тексту в тексті роману, охарактеризувати жанрову своєрідність і роль в архітектоніці роману вставних елементів: новел, статей, есе;
- осмислити семантику заголовків у романі;
- визначити місце роману «Крепость» у розвитку сучасного російського роману.

Об'єкт дослідження – роман В.К. Кантора «Крепость», вивчення якого здійснюється у співвідношенні з філософськими працями письменника «“Судить Божью тварь”. Пророческий пафос Достоевского: очерки» [102], «В поисках личности: опыт русской классики» [80], «Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ)» [98], «Русская классика, или Бытие России» [96].

Предмет дослідження – поетика паратексту, його функції та форми в романі В.К.Кантора «Крепость».

Теоретико-методологічною базою дослідження є роботи дослідників з історії літератури другої половини ХХ ст. (В.О. Гусєв [55], В.В. Карпова [110], А.Ю. Мережинська [149], А.А. Улюра [198], Л.І. Шевченко [212, 213],

М.М. Епштейн [222]), з проблем інтертексту й інтертекстуальності (Р. Барт [14], Р. Богранд [29], Ю. Крістева [119], Ш. Гривелем [52], Ж. Дерріда [56], Л. Делленбах [231], Ж. Жанетт [68], І.П. Ільїн [77], Ю.М. Караулов [108], Ю.М. Лотман [140], Л. Перон-Муазес [161], Н. П'єге-Гро [173], М. Ріффатерр [179], І.П. Смирнов [184], Ю.П. Солодуб [187], Н.С. Олізько [159], Н.О. Фатеева [201]), а також роботи, присвячені творчості В.К. Кантора (Б. Бавільський, [12], М. Загіддуліна [71], В. Кулле [124], М. Ремізова [178]).

Методи дослідження. Відповідно до специфіки досліджуваного матеріалу застосовано системний підхід, який передбачає використання цілісного, порівняльно-типологічного методів, методів інтертекстуального та мотивного аналізу художнього твору. *Цілісний* метод дозволив з'ясувати властивості елементів досліджуваного твору залежно від їхнього місця та функцій усередині його складної художньої системи. *Порівняльно-типологічний* метод використовується при аналізі «вічних» тем і «вічних» героїв як результату зближення, що пояснюється подібними суспільно-історичними умовами розвитку літератури. Метод *інтертекстуального* аналізу застосовано для виявлення форм і особливостей входження в роман В. Кантора «чужого» слова, а метод *мотивного* аналізу дозволив визначити в тексті роману провідні мотиви та з'ясувати їхню функцію.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що в ній уперше проаналізовано функцію і конкретні форми інтертекстуальності в романі В.К. Кантора «Крепость», запропоновано їх типологію; встановлено значення паратекстуальних елементів; осмислено поетику епіграфів і семантику заголовків; виявлено особливості тексту в тексті, охарактеризовано жанрову своєрідність роману й місце в його архітектоніці вставних елементів; визначено місце роману «Крепость» у розвитку сучасного російського роману.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані під час вивчення російської літератури ХХ ст. у вищій школі, у подальшому дослідженні творчості В.К. Кантора, у

спецкурсах і спецсемінарах, присвячених розвитку сучасної романної прози і проблем паратекстуальності.

Апробація результатів дослідження. Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди. Матеріали дисертаційної роботи було відображено в доповідях на Міжнародних читаннях молодих учених пам'яті Л.Я.Лівшиця (Харків, 20012, 2013), на Міжнародних наукових конференціях «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 2014, 2015), на гуманітарних читаннях «Філологія і духовна культура сучасної людини» (Белгород, 2013), на Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 2014).

Основні положення дисертації викладено в 6 публікаціях, 5 з яких надруковано у фахових виданнях, індексованих у наукометричних базах даних, у тому числі в Index Copernicus.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, що нараховує 246 найменувань. Загальний обсяг дисертації 182 сторінки, з них – 161 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ І.

ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ

1.1. Творчість В.К. Кантора в оцінці критики

Про своєрідність розвитку російської літератури на рубежі ХХ – ХХІ ст. написано досить багато. До цієї наукової проблеми зверталися відомі українські та зарубіжні літературознавці, у роботах яких справедливо відзначається, що література цього часу «відображає зміну культурних парадигм, кризовий етап пошуку нових світоглядних, ціннісних та художніх орієнтирів» [149, с. 3]. Ця епоха дала світові нове покоління письменників, критиків і філологів. Модернізм і постмодернізм є найбільш виразними явищами цієї епохи. І якщо модернізм вивчений досить глибоко, то стосовно постмодернізму і сьогодні «ведуться суперечки навколо змісту» цього терміну, «часу виникнення, генезису, побутування, ступеня самотності цього явища і так далі», – як справедливо відзначає В.В. Карпова [110, с. 4]. У світовій літературі, мистецтві, філософії постмодернізм виникає в середині ХХ століття, наслідуючи художню практику модернізму і в той же час долаючи її. Головним пріоритетом нового руху став високий ступінь свободи художника від різних настанов, постулатів і усталених літературних канонів; він увів у літературу, як вважає В.В. Карпова, «відчуття світу як абсурдного хаосу, заборонену раніше тематику і нового, нетрадиційного героя» [110, с. 20]. На думку ж А.Ю. Мережинської, «до загального кризового контексту, пов'язаного з переглядом проектів епохи модерну в культурі ХХ століття, додається специфічний: російська література кінця 80 – 90-х років створювалася в умовах зламу імперії, її ідеологічних міфів і відштовхувалася не тільки від деконструйованого соцреалізму, а й парадигм, які склалися як альтернативні йому...» [149, с. 5].

Увага до постмодернізму у вітчизняній літературі почала проявлятися в кінці 1980-х років, але як літературно-мистецький напрям «він формувався в “андеграунді” у творчості художників “соцарту”, які пародіювали естетику

соціалістичного реалізму» [225, с. 104]. У кінці століття поряд з існуванням офіційно-номенклатурної літератури в країні паралельно розвивалася література андеграунду. До цієї течії, що протиставлялася масовій культурі, належали різні письменники: Л. Петрушевська і Т. Толстая, Вен. Єрофєєв, В. Нарбікова і Євг. Попов, Вяч. Пьєцух і О. Єрмаков та ін. Постмодернізм набував найрізноманітнішого вигляду, прозу цих письменників часто називають «іншою», «жорсткою» [225]. Зображуючи абсурдність російського громадського, сімейного, побутового життя, її автори часом не скупилися й на натуралістичні подробиці. Зрозуміло, що у намаганні зрозуміти сутність постмодернізму слід розрізняти філософську течію і естетичну тенденцію у російській літературі другої половини ХХ століття. Як літературному явищу йому притаманні, за концепцією М. Ліповецького, інтертекстуальність, гра і діалогізм. Саме категорією інтертекстуальності постмодернізм перетнувся із модернізмом, перегукнувся із ним. Під інтертекстуальністю у постмодернізмі розуміють основний параметр цієї естетики відносно літературного твору. На думку постмодерністів, будь-який текст складається з цитат. Вони не тільки відсилають до відомого твору, але й до текстів невловимих, невідомих, тобто текст складається з алюзій. На відміну від інтертекстуальності у реалізмі, або модернізмі, у постмодернізмі він є свідомим прийомом. Тож цитатність, або центонність може існувати як самодостатній прийом, тоді, як текст може існувати лише з одних цитат, як-от, наприклад, «Бесконечный тупик» О. Галковського, або «Пушкинский дом» А. Бітова.

Якби «Крепость» В.К. Кантора була надрукована в ці роки і з романом познайомилося б російське освічене суспільство, то і його автора можна було б зарахувати до цього кола письменників. Це були письменники різні за віком, різних поколінь, поглядів, стилів, поетики, однак об'єднані однією спільною для них рисою: «вони гостро полемічні по відношенню до канонів соцреалізму. Письменники вважали своєю заслугою особливу свободу художньої творчості. Однак у цьому відстоюванні свободи таївся свій парадокс, який полягав у тому, що за своєю природою твори “андеграунду” могли виникнути тільки в умовах несвободи – літературі необхідно було від чогось відштовхуватися, чомусь

протистояти, щось пародіювати» [224, с. 242]. Зникнення офіційно-номенклатурної літератури та ідеологічної несвободи завершило століття і її «двійника-пересмішника» – літератури «підпілля», літератури «в стіл» або, як пише В.К. Кантор, «в ящик». У кінці 1980-х – на початку 1990-х років саме письменники андеграунду стають рушійною силою постмодерністського руху в літературі. Тож порівняння роману В. Кантора із романом А. Бітова – це порівняння творів, які належать до різних художніх систем. Роман А. Бітова відносять до «метапрози», в якій головні персонажі є літературознавцями, тому у творі є багато розділів, присвячених літературі, літературній творчості, а оповідач нерідко залучається до оповіді. У фіналі оповідач навіть зустрічається із героєм, задає йому провокаційні питання. У романі розгортаються різні варіанти одних і тих же подій, оповідач коментує їх, додає до твору додатки, а відсилки до попередньої літератури відбиваються у семантиці розділів і епіграфів. Це зовнішнє оформлення твору нагадує і роман В. Кантора. Втім, у романі А. Бітова – кільцева композиція, автор змінює місцями початок і фінал, і вже на початку відомо, чим завершується твір. У фіналі оповідач відсилає читача до початку. Здається, що твір створюється на очах у читачів, грає з ним, тим більше, що кожний розділ твору завершується «Варіантами та версіями», де розгортається можливе завершення того чи іншого сюжету. Цього ігрового характеру у романі В. Кантора немає. До того ж письменник майже не іронізує з приводу класичної літератури, а письменники постмодернізму використовують іронію як наскрізний прийом. Особливо яскраво це демонструє ремікс, джерелами цитат в якому є класичні тексти.

Кінець ХХ століття характеризується розмиванням кордонів традиційних канонічних жанрів, інтенсивним жанроутворенням за допомогою запозичень з прикордонних сфер культури. «Відчуття завершення, підсумку, властиве художній свідомості кінця ХХ століття, породжує болісні, але, разом із тим, і плідні шукання на шляхах синтезу різних формобудівельних тенденцій у прозі цього часу, а будь-який пошук нової форми починається, як правило, з рефлексії щодо старої форми» [144, с. 213]. Відповідно до сучасних уявлень, трансформація

жанрових форм у змінюваній парадигмі художнього контексту відбувається в межах структурного принципу «провідного жанру» актуальної йому історико-літературної системи. «Властивий цьому “домінантному жанру” принцип світомоделювання з непорушністю закону поширюється й на інші жанри, саме так складається ядро жанрової системи (метажанр) того чи іншого літературного напрямку» [144, с.214]. У постмодернізмі складається специфічне уявлення про твір і текст, стверджується, що світ і є одним величезним текстом. Цей текст складається з комбінацій величезної кількості знаків. Сам текст постійно змінюється у просторі і часі, не має кінцевого сенсу. Єдиний сенс є той, що остаточного і абсолютного сенсу не існує. У структурі такого тексту немає ані початку, ані кінця, тобто він має вигляд ризоми.

Роман ХХ століття весь час прагне вийти за межі чітко визначених кордонів, він видозмінюється разом із суспільством, яке описує, і художньою свідомістю, яку виражає. Однією з відмінних рис роману стає прояв кінематографічності, що відчувається в монтажності синтаксичної композиції. «Композиційно-синтаксичними засобами тут зображується динамічна ситуація спостереження, зміни ракурсу й величини плану зображення спостережуваного тощо» [144, с. 216]. Іншою особливістю стає повернення архаїчних жанрів, перетворених потребами «західної епохи», проте чітко виділяють регенерацію архаїчних, перевірених багатьма культурними епохами, сюжетних архетипів. Література пов'язана з міфотворчістю, але, на відміну від міфу, істина в романі рубіжних епох не стає загальноновизнаною і обов'язковою, а лише ключем до актуалізації вічних характеристик, що визначають злободенність «уявності», а вічне – «сутності». Із вище зазначеним корелюють і «різке ослаблення сюжетності в сучасній прозі, і криза ідеї детермінізму, і хвилююча літературу проблема співвідношення фаталізму і свободи» [144, с. 217]. Пов'язана із ними і ідея гри – один з головних чинників постмодерністського тексту. При чому ця гра також відмінна від гри у модернізмі. Так-от їй притаманні такі риси, як націленість автора на свідому гру з читачем; гра має включати «мімесіс», тобто наслідувальний аспект, вона має бути грою в саму себе, та розповсюджується

передусім на мову. Тож автор створює власну ігрову стратегію, як В. Пелевін, В. Сорокін, Т. Кібиров та інші. Предметом гри може бути художній простір, час, обставини дійсності, навіть стилі і літературні жанри.

Нарешті постмодернізму також притаманний діалогізм, поняття про яке увійшло у наукову думку завдяки працям М. Бахтіна, якого сьогодні розглядають як попередника постмодернізму. За думкою теоретиків постмодернізму, у діалог вступають не лише окремі свідомості, але й цілі світи, тобто культурні і мовні системи. Їхня взаємодія може давати симультанний ефект, тобто різні мовні і культурні світи можуть відноситися до абсолютно різних часових епох, але у взаємодії дають єдність третього порядку.

Однак, яким би різнобічним і всеосяжним не був розвиток сучасного літературного процесу, творчість В.К. Кантора стоїть у ньому особно, виокремлюючись із загальних характеристик літератури своєї епохи. Письменник пропонує «мудре і сумне сказання про російське ХХ століття, його чарівність і розчарування, – пише М. Загідулліна. – Кантору завжди було важливо підкреслити зв'язок часів, їх принципову нерозривність. Готовність здійснювати насилля і дивитися на здійснюване насилля як на норму – ось суть уроків історії» [73, с. 491]. Письменник на відміну від постмодерністів прагне бачити гуманістичну перспективу цих уроків. У їхній теорії важливе місце належить співвідношенню хаосу (гармонії) і порядку. У естетиці Давньої Греції центральне місце посідала саме гармонія, порушення якої завжди каралося, і в світ повертала гармонія. Прикладом цього можуть бути передусім давньогрецькі трагедії. Але пізніше, в літературі Нового часу персонажі, які зазіхали на світову гармонію, завжди каралися, або розчинялися у гармонічній стихії. У мистецтві модернізму світ сприймається, як суцільний хаос. Завдання письменника не відбити його у творі, а перетворювати, тож митець створює свій власний світ гармонії, який протистоїть реальному світові. Свідченням цього є твори письменників-символістів, кожний з яких запропонував свою власну версію гармонійного світу (царство Третього Заповіту Д. Мережковського, «Творимая легенда» Ф. Сологуба тощо). У постмодернізмі жодного порядку немає, немає і жодних універсальних

законів, тому і текстам притаманні хаотичні структури. Аби такий текст не розпадався, У. Еско запропонував поняття «хаосмос», в якому гармонія, або порядок не розчиняється, а висловлює себе через хаос. Ці рис, на нашу думку, творові В. Кантора не властиві, а інтертекстуальність має модерністській за своєю суттю характер.

В. К. Кантор – відомий письменник, доктор філософських наук, автор чотирьохсот п'ятдесяти опублікованих робіт, його ім'я включено до числа найбільших мислителів світу і широко відоме філософам і літературознавцям як у Росії, так і за кордоном. В. К. Кантор є лауреатом премії Генріха Белля (Німеччина, 1992), «Золота Вишка» (2009) НДУ-ВШЕ за досягнення в науці, він тричі був номінований на Букерівську премію, а також став лауреатом шостої Артіади народів Росії (2001). Він народився в родині філософа і мистецтвознавця К.М. Кантора, закінчив філологічний факультет Московського державного університету ім. М.В. Ломоносова, є членом Союзу російських письменників (з 1988 р.), Членом Спілки журналістів (з 1981 р.), викладає в Державному Університеті – Вища Школа Економіки, є багаторічним редактором відділу журналу «Питання філософії» РАН. Деякі прикмети життя цього відомого журналу жваво відображені в романі «Крепость».

Ще в середині сімдесятих років В.К. Кантор зумів заявити про себе як про серйозного дослідника російської філософської думки і літератури. «Два духовних полюси російської культури – Достоевський і Чернишевський – стали своєрідним моральним і інтелектуальним камертоном багаторічних наукових пошуків В. Кантора, присвячених російській філософії культури, що пронизана метафізичними смислами і найглибшими прозріннями духу, і російської історії, сповненої драматичними сюжетами і справжніми соціальними трагедіями, що випали на долю народу і його геніальних авторів» [79, с. 7]. Довгі роки ці фігури залишалися ключовими в дослідницькій діяльності В.К. Кантора-мислителя.

У 1974 році письменник захистив кандидатську дисертацію «Проблемы общественного назначения искусства в русской эстетической мысли второй половины XIX столетия». У цей період творчого становлення Кантор-

літературознавець приділяє велику увагу аналізу російської літератури XIX століття: у 1978 році виходить його перша монографія «Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба» [81], роком пізніше – «Средь бурь гражданских и тревоги... Борьба идей в русской литературе 40-70 годов XIX века» [98]. Завершується цей період діяльності В.К. Кантора дослідженням на здобуття докторського ступеня за темою «Борьба идей в русской эстетике XIX века (40-70-е годы)» (1989).

Політичні зміни 1990-х рр. наклали свій відбиток на творчість письменника: тематика і художнє рішення творів, опублікованих у пострадянський період, також обумовлені політичними і соціальними умовами, у яких опинилася російська інтелігенція в кінці XX століття. Він видає друком праці, які привернули до себе увагу «...“Есть европейская держава“. Россия: трудный путь к цивилизации: Историсофские очерки» (1997) [98], «Феномен русского европейца: Культурфилософские очерки» (1999) [102], «Русский европеец как явление культуры: Философско-исторический анализ» (2001) [98], «Русская классика, или Бытие России» (2005) [96]. На початку століття монографії В.К. Кантора стали більш публіцистичними, хоча і присвячені історіософському аналізу історичних подій, сучасній ситуації, шляхам розвитку країни. У 2007 році у світ виходить «Между произволом и свободой. К вопросу о русской ментальности», а також «Россия. В поисках себя...», у 2008 і 2011 рр. були опубліковані збірники статей «Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса» і «„Крушение кумиров“, или „Одоление соблазнов“ (становление философского пространства в России)», які склалися з публікацій останніх десяти років.

На відміну від публіцистичних творів В.К. Кантора, які були відомі вже з 1974 р., з прозовими читач зміг познайомитися тільки в 1985 р., коли вперше була опублікована повість «Два Дома», яка дала письменникові можливість друкувати свої подальші твори. У 1990 році вийшов друком роман «Крокодил», за який В.К. Кантор отримав стипендію Генріха Белля, а пізніше був удостоєний премії Букера (2003 рік), двома роками пізніше письменник також увійшов до числа

номінантів премії Букера за роман-казку «Победитель-крыс», а 1997 року – за роман «Крепость». У 2001 році він стає лауреатом шостої Артїади народів Росії у номінації «Література, ліга майстрів, гільдія професіоналів» за книгу прози «Два дома и окрестности», а ще через кілька років номінований на премію І.П. Белкіна (повість року) за повість «Рождественская история, или Записки из полумертвого дома». У 2009 році ім'я В. Кантора увійшло в Шорт-лист премії І. О. Буніна за оповідання «Смерть пенсионера», а в 2011 році – за оповідання «Сто долларов». Також В. Кантор був включений до Лонг-листа премії «Ясна поляна» за роман «Помрачение» (2014).

Проте, шлях до визнання для В.К. Кантора виявився вельми нелегкий. Його твори довго переходили від рецензента до рецензента, чекаючи дозволу на публікацію, входячи в широке коло творів, які писалися поза офіційними видавничими структурами. Коли ж ситуація змінилася і державна регламентація була припинена, його повісті та романи знову не могли бути надруковані, але вже з інших причин: вони істотно відрізнялися від масової літератури, яка заповонила ринок. «Справжній розквіт масової літератури стався вже в Росії періоду після перебудови. Можна стверджувати, що це явище свідчило, перш за все, про кінець ідеологізованої літературної епохи. Масовий середній читач вийшов на авансцену, про нього і про його смаки стали говорити відкрито, виникла потреба в розважальній літературі. В умовах створення книжкового ринку, комерціалізація літературного життя, коли головною цінністю твору все частіше стає комерційний успіх видання і масовий на нього попит, виникнення і широке визнання масової літератури як невід'ємної частини літературного процесу стало явищем неминучим» [181, с. 124].

Масова література знайшла свою нішу в сучасному літературному житті. Її «жанрово-тематичними різновидами» в той час стали «детектив, бойовик, шпигунський роман, науково-фантастичний роман, трилер (роман жахів, висхідний до так званого готичного роману англійського передромантизму кінця XVIII – початку XIX ст.), “дамський” роман та ін.» [181, с. 125]. Уся ця література була спрямована на серійність – ця серійність, повторення однотипних сюжетів

характеризували і поетику, яка забезпечувала відсутність двозначності, невизначеності й розмитості кордонів створюваного у творах світу.

Однак ні в які рамки серійності не вкладається жоден із творів В.К. Кантора, як і в жоден із перерахованих формульних жанрів. В.К. Кантор писав: «... завжди розумів, що моя проза, як любив повторювати Ніцше, не для всякого, а лише для того, хто здатний долати міфи і бачити дійсність, якою вона є. Навіть звертаючись до міфу в “Крокодиле”, я хотів крізь нього бачити нашу реальність. Вона зовсім не добродушна – часом сувора, часом сумна і навіть трагічна. Але не треба боятися це бачити. Адже тільки тоді можливо і чесно жити в цьому житті» [163]. У багаторівневій літературі цієї пори твори В.К. Кантора можуть бути зараховані до літератури елітарної, «високої». Її доля у бурхливій періоді розвитку культури складається важко. Адресована освіченому читачеві, вона ставить і вирішує питання людської долі, вибору, обтяжуючи читача складними питаннями, вирішення яких потребує зусиль. Тож і видавництва, і книжкові крамниці віддають перевагу творах, на які буде швидкий попит: «висока» філософська проза у такій конкуренції програє.

Його твори не могли бути надруковані за радянських часів не через те, що хто-небудь міг визнати їх антирадянськими, а через те, що вони перебували по «інший» бік радянської реальності. Однак, що також важливо, сам В.К. Кантор, усвідомлюючи свою «інакшість», не прагнув до широкої популярності. Для нього «...більш важливим було внутрішнє осягнення досвіду літератури, науки і філософії», уважає О. Погорела [163]. Сам В.К. Кантор зізнавався, що для нього «...головне – це бути вірним собі, намагатися точно передати, що відчуваєш і думаєш. Це головне, а не визнання сучасників» [163]. Однак, можна сказати про те, що визнання у свого читача він все ж отримав.

Численні спроби автора друкуватися в радянських журналах не мали успіху, і довгий час В.К. Кантору не вдавалося домогтися позитивних рецензій. У кінці 1980-х років російська література опинилася в ситуації рішучого зламу колишньої ідеологічної моделі літературного розвитку. При цьому необхідно зазначити, що ця стара модель вже руйнувалася течіями 70-х – першої половини 80-х рр. У прозі

того часу відбули кардинальні зміни. Вони стосувалися передусім поетики творів. Зникали звичні жанри, стиралися межі між автором і героєм, ставала вульгарною лексика, ігнорувалися зрозумілі сюжети. У тому, що відбувалися зрушення, можливо, основним було возз'єднання всіх літературних течій в єдиному літературному процесі: література еміграції, література «підпілля», «повернута» література, література самвидаву і андеграунду стали в ряд з творами представників «старшого покоління» і письменниками «нової хвилі». Незаперечне багатство і різноманітність літературного процесу безумовно були обумовлені ослабленням літературної цензури та ідеологічного контролю. Саморух творчого початку сприяв появі нових, самобутніх творів, до числа яких належать і оповідання, повісті та романи В.К. Кантора.

Першим, хто прочитав повість письменника «Два дома», був В.С. Розов. У рецензії він писав: «Якщо ж говорити про користь цієї речі, то, на мою думку, вона безсумнівна, томущо багато в чому торкається типових болісних сторін життя багатьох. Авось комусь і допоможе жити», але вона «сира і вимагає руки редактора». У результаті, як повідомляє В.К. Кантор, повість до публікації не взяли [86, с. 470]. С. Соловейчик у рецензії відзначав, що «повість В. Кантора “Два дома” має, щонайменше, три визначальні ознаки, які роблять її публікацію необхідною. Перша – це мова повісті, увесь матеріальний склад її, щільність, пластичність і впевненість у зображенні. Про автора неможливо говорити як про початківця, йому неможливо давати занадто наполегливі поради – це сформований і міцний письменник. Друга ознака – зацікавлення автора філософською суперечкою, рясною і розгалуженою. І третя ознака повісті – образ двох будинків, двох устроїв життя, двох типів ставлення до життя, змішування цих непримиренних стихій» [86, с. 471]. Як бачимо, рецензія позитивна, але в публікації знову письменнику було відмовлено.

Через декілька років В.К. Кантор звернувся до журналу «Юність», де повість відправили на рецензію В. Іващенко. Його відгук починався таким реченням: «Це повість і тонка, і добра, але все ж, здається мені, вона трохи запізнилася написанням років на п'ятнадцять...». У тому ж 1979 р. автор отримав і

недвозначну відмову від журналу «Прапор». Рецензент А. Прийма зробив досить недвозначний висновок: «... від публікації повісті В. Кантора слід утриматися. Адже не відчувається на її сторінках дихання сучасності, яким позначені фактично всі без винятку художні твори, опубліковані в нашому журналі до цього часу. А відчувається інше дихання: дихання ностальгічного сенсу, ім'я якому – туга за давно минулим і – крізь романтичний серпанок – надривно-романсове прощання з ним» [86, с. 472]. Досить суб'єктивна рецензія А. Прийма, відомого радянського літературознавця, на наш погляд, і не могла бути іншою, оскільки звична на той час монополія одного методу вже була не актуальна, але більшість ще не були готові до сприйняття художньої творчості «нової літератури» «нового покоління». Вона виглядала незвичною, дивною для традиційного прочитання.

Період кінця 80-х – початку 90-х, як відомо, проголошував пріоритетність загальнолюдських цінностей над класовими і політичними інтересами. У цьому світлі література далеко випередила намічені суспільні зміни: у кращих творах 1980–1990 рр. порушувалися не скільки соціальні, скільки моральні, філософські проблеми. «Література періоду перебудови і після перебудови в цьому відношенні їй значно поступається. Сучасне мистецтво взагалі втратило загальну, об'єднуючу всіх ідею: її замінила атмосфера крайньої, майже містичної тривожності, незрозумілої стурбованості людини в незатишному, нещадному світі, відчуття хаосу і абсурдності буття. Однак тривога за людину, яка виникає у кращих творах кінця ХХ століття, є найкращий доказ того, що російська література жива, що є надія на відродження слова, як би не “корчилася вулиця без'язика” (В. Маяковський)» [224, с. 127]. Незважаючи на різноголосицю, у багатьох творах цього часу відчутні не тільки песимізм і розчарування, але і надії на оновлення і відродження, хоча вони і не є чимось загальним для письменників.

Як справедливо зазначає А.Ю. Мережинська, «...російська література 80 – 90-х бачиться більшості дослідників не як єдине ціле, а як сукупність різноспрямованих процесів, незбіжних векторів пошуків, у яких важко виділити домінанту. <...> У більшості досліджень, присвячених даному періоду, також підкреслюється контрастність, багатолікість, а не цілісність» [149, с. 7-8]. Тим

часом, за останні двадцять років зроблено декілька успішних спроб побачити її саме цілісно, причому як явище кризової, перехідної епохи. Їй було притаманно зображення зміни соціальних і духовних пріоритетів: література перестала бути одним з центрів соціального життя, вона втратила роль «вчителя життя», перетворювалася на один з видів розваг, виховна її функція змінювалася на функцію розваги. У той час критики писали, що література втрачала репутацію носія філософської і соціально-естетичної свідомості. А. Латиніна та І. Роднянська констатували занепад літератури, А. Немзер, Д. Бавільський, П. Басинський, навпаки, бачили позитивні зміни літератури у цей період складних внутрішніх процесів і різноманітних літературних взаємодій. Критики того часу залучали до літератури нові літературні імена, видавалися твори, в яких достоїнства та недоліки були свідченням пошуків авторами власної індивідуальної художньої думки і форми, в них відбивався досвід життя у новій складній реальності. Твори, які критики вітали у 1990-ті роки, створювалися у 1970 – 1980-ті рр. Саме на цей час припали спроби письменника увійти в літературу.

В.К. Кантор не залишав надії опублікувати свої твори, і влітку 1979 р. повісті «Два дома» і «Я другой» були відправлені на рецензії у видавництво «Радянський письменник». Письменник М. С. Євдокимов дав достатньо позитивну рецензію повісті «Два дома», проте перерахував ряд недоліків повісті «Я другой». Однак, загальний висновок його був позитивний: «Думаю, зараз ці дві повісті несумісні за своїм художнім рівнем. Повість “Два дома” можна рекомендувати до видання, вона готова, але повість “Я другой” потребує доопрацювання, і, на мій погляд, невеликого доопрацювання, перш за все авторської редактури. Якщо автор зуміє виконати всі претензії рецензентів до його повісті “Я другой”, то може вийти неабияка книга, яка дихає думкою, психологічною та життєвою достовірністю» [86, с. 474].

В. Сурганов писав: «Уважаю повість “Я другой” роботою художньо зрілою, завершеною, виконаною цілком професійно і талановито, гідною зустрічі з читачем» [86, с. 474]. Ще через рік (1980) повість «Два дома» разом з і декількома

більш ранніми творами «недрукованого» автора були рецензовані В. Непомнящим. На нього повість справила позитивне враження, хоча він висловив сумнів у таланті автора «початківця»: «В. Кантор нагадує мені тут художника, який віртуозно написав портрет глибокої і складної людини, портрет, що спонукає до роздумів про життя і людину взагалі, але присвятив цей портрет для вклейки в посвідчення особи, у “разовий” пропуск... Іншими словами, автор сам обмежує свою роль роллю фіксатора, і нічого більше» [86, с. 476]. В. Непомнящий, на жаль, не зміг розгледіти у письменнику художника слова – пластичного, яскравого, що володіє особливим баченням художнього світу.

Нечисленні рецензії зустріли неоднозначну оцінку в колах, близьких «Новому світу», який не став публікувати твори В.К. Кантора. Письменник звернувся до журналу «Дружба народів». Це було вже влітку 1983 р., В. Михальський писав: «Перед нами твір талановитого письменника, для якого друкування буде найкращою школою творчості» [86, с. 476]. У той час у видавництві «Радянський письменник» численні повісті письменника готувалися до друку. Незважаючи на різкий опір головного редактора, книга В.К. Кантора побачила світ восени 1985 р. Суперечливі відгуки В. Єрмолкіна, Г. Петрова, В. Масловського, В. Єременко та С. Соловейчик були позитивними, уважними до проблем, що розглядаються В.К. Кантором у його повістях. Пізніше, коли перевидавалася повість «Два дома», письменник заявив про бажання супроводити її «великою розповіддю про свої дебютні (та й наступні) поневіряння. У цьому неопублікованому додатку могли бути зібрані десятки рецензій і відгуків. І можна зрозуміти, як воно – бути радянським письменником початківцем» [72].

Вісім років знадобилося письменникові, щоб знайти, нарешті, «свого читача». Сам В.К. Кантор говорив про це так: «Уже пізніше, у 1992 році, у Німеччині, Лев Зіновійович Копелев, який прочитав обидві моїх збірки – “Два дома” й “Историческая справка”, – сказав мені: “Мені сподобалося. Але для мене дивно одне. Ви пишете так, як ніби радянської влади не існує. Ми бачили сенс нашого писання в боротьбі. А ви? .. Ви немов поза політикою”. Але я і справді жив поза політикою. Радянська влада була даність, але не була вона вже

проблемою нашого внутрішнього життя. Якщо вдуматися: мені було абсолютно плювати, що Бальзак був легітимістом, а Стендаль шанувальником Наполеона. Були тексти про життя, розуміння людини і негараздів її долі. Що ж вічне? Людина та її душа. Орієнтація не на сьогоднішнє, а на класику, на вічне. А матеріал? Матеріал, зрозуміло, сьогоднішній» [72]. І головні герої творів В.К. Кантора жили, в основному, проблемами духовного споглядання.

О. Погорела в інтерв'ю з письменником під назвою «“Де дорослішає хлопчик ... ”: Володимир Кантор про сім'ї, що роздвоюються, ручного павука Баби-яги і непристойності успіху» у відповідь на своє питання почула: «... я сам собі ставлю питання, чому мої тексти постійно викликали (та й викликають) відторгнення журнального керівництва? Приспів був один: ви не так пишете. Ще б пак? За радянських часів ця фраза була зрозуміла: не по-радянському. А після перебудови? А, здається, справа проста. Журнали орієнтовані на споживача. А споживач споживає або ту форму і зміст, що йому відомі, або відверте постмодерністське штукарство» [163]. «Висока» філософська проза письменника, таким чином, вибивалася з того, що швидко і легко продавалося і, разом з тим, не сприймалася, як постмодерністський експеримент.

У 1986 р. у світ вийшов роман «Крокодил», пізніше удостоєний премії Генріха Белля. У західних рецензіях зазначалося, що це неперевершена книга про долю приреченої інтелігенції ХХ століття, у крайньому разі, у її традиційній формі існування. «Це історія про жах, який захоплює книжкового хлопчика, коли реальність розриває на шматки його паперовий світ. Це роман про нестійкість будь-якої міцності, чи то соціалізм, сім'я або душа людини. Як і у творах Чехова, у романі є мізантропічні нотки, але в той же час він сповнений дотепності й надії» [178, с. 174]. У 1990-му був виданий збірник «Историческая справка», роком пізніше – «Победитель крыс». «Написаний в жанрі літературної казки, роман належить традиції російської психологічної прози: моральні метання сучасної людини в алегоричній формі виражаються в нескінченних перегонах по підземних лабіринтах. У фантастичному сюжеті роману можна простежити

загальноєвропейську фабулу легенди про щуролова» [93, с. 258]. У 1995 р. були опубліковані книги «Поезд “Кельн-Москва”» і «Мутное Время» [95, с. 161].

У 1998 р. видано роман-казку «Чур» і повість «Соседи», про яку О. Люсий писав: «Книга органічно поєднує в собі як звичайну прозу, так і non-fiction. На її сторінках оживають генії минулих років: Борхес, Достоевський, Толкієн, Ніцше, Кафка, Пушкін; і піднімаються проблеми вельми актуальні для сьогодення: кінець історії, тоталітаризм, криза християнства і багато іншого. Погляд Кантора на проблематику – живий, у цікавому ракурсі. Він спілкується з читачем, а не повчає, не йде в заумні вершини, але і не падає до низин примітивізму, автор подружньому спілкується з нами, немов з розумними сусідами, залишається тільки шкодувати, що не можеш безпосередньо відповісти йому. Хоча те, що такі відповіді є, уже велика шана книзі, яка змусила задуматися і відчутти меседж автора» [106, С. 419]. Звернімо увагу на те, що рецензент залучає до кола попередників В. Кантора, абсолютно різних письменників: це розмаїття інтересів відбилося і в романі «Крепость».

У 2002 у світ вийшли «Записки полумертвого дома», у 2008 році – збірка «Соседи: Арабески», «аналогом якої можуть бути хіба тільки “Арабески” М.В. Гоголя, де художня проза вільно поєднується з науковими дослідженнями і есе. М.В. Гоголь тим самим стверджував, що письменник єдиний у своїх двох іпостасях (як художник і як мислитель). Сьогодні жанровий зміст цього заголовку у свідомості широкого читача забутий» [99, с. 4]. Жанр «арабесок» об'єднує філософський і художній початок, уводячи їх в загальний подієвий світ людської долі. Арабески говорять про єдину сутність людини, але в різних формах, звертаючись до традиції романтизму, проголошуючи єдність філософії і мистецтва.

Сам В.К. Кантор писав: «Власне, остання велика книга “Соседи: Арабески” повинна була показати цю єдність – письменника і мислителя. Це у нас із часів Леніна (який різко розділив Льва Толстого – художника і мислителя, художник – великий, мислитель – архіскверний). Але письменники так не діляться: ті ідеї, які висловлені в теоретичних текстах, можна побачити і в художніх. Гоголь,

розуміючи незвичку вітчизняного читача до цієї книги, позначив свою єдність в «Арабесках», об'єднавши під обкладинкою однієї книги свої повісті і статті. Але з того часу буденна свідомість як і раніше ділить навпіл мислителя і художника, хоча вся філософія почалася з діалогів Платона – абсолютно художньої форми – з головним героєм Сократом і яскраво описаними його співрозмовниками» [99, с. 13]. Зовнішня подібність до гоголівської книги, звичайно, в цій праці В.К. Кантора є, але його метою було продемонструвати, що від'єднання письменника від філософа, тобто спроба бачити в особистості митця окремо художника і окремо філософа, є хибою: лише у поєднанні роздумів із фантазією думка митця може бути зрозумілою. Це стосується і романа «Крепость» з його складною філософсько-художньою семантикою.

Останнім перевиданим романом В.К. Кантора був саме «Крепость». У 1996 р. в журналі «Жовтень» з'явилася перша і на той момент єдина публікація роману в дуже скороченому варіанті. Ця версія роману була доброзичливо зустрінута критиками: «письменника хвалили за прекрасний стиль і “повну” розповідь, неймовірну глибину думки і вміння донести її до читача» [86, с. 475]. Підкреслювалася унікальність героїв В.К. Кантора, які схильні до рефлексії – «вищого і болісного дару, котрий робить людину людиною в результаті вічного пошуку Сенсу Життя» [72]. Тільки в 2014 р. в електронному журналі «Гэфтер» виходить стаття «Судьба романа “Крепость”. Нечто почти личное» [103], у якій уперше В.К. Кантор розповів про нележку долю одного зі своїх найбільш успішних романів.

Задум роману виник у 1965 р., коли В.К. Кантор написав повість «Сочинение», головний герой якої Петро Востриков, і тема його шкільного твору потім увійшла в «Крепость». Але, як стверджує сам автор, «повість не вийшла ... потім протягом років шести я розпочинав кілька разів цей задум, намагаючись взяти висоту, що не піддається, різними формальними штучками, яких піднабрался в російській і західній прозі Срібного століття і 20-х років. І. Білий, і Ремізов, і Пильняк, і Дос Пасос, і Хемінгуей – всі їхні фокуси я випробував. Шукав навіть мелодіку Набокова. Поки не зрозумів, що все це не моє, позикове. І

прозу кинув, зайнявся дисертацією» [103]. Повернутися до задуму В.К. Кантору допоміг позитивний відгук В. Кромера, який, високо оцінивши повість «Сочинение», зазначив, що хоча і відчуває «білу заздрість» до твору, але для радянських журналів вона навіть не антирадянська, а «просто з іншого ящика» [103]. Частково через цю причину, а частково через наступні арешти і вилучення рукописів у найближчого оточення письменника В.К. Кантор був змушений приховувати повість з 1983 по 1985 рр. у свого друга, Едуарда Тінна, у Таллінні, що дозволило лише в 1989 р знову приступити до написання роману. «Писав, про що думав, про це говорили і мої герої. До цього моменту я остаточно наплював на міркування про те, що інтелектуальних тем у літературі бути не повинно, що, перш за все, повинні бути почуття і переживання. Почуттів і переживань (страху, любові, переляку, очікування неминучого кінця) у тексті було повно, але були і мислячі герої» [103].

Однак після відомих подій 1991 р. приховування рукопису стало для В.К. Кантора знову актуальним. Цього разу «Крепость» зберігалася у Дагмар Херрманн, співробітниці у проекті Льва Копелева «Німці очима російських і російські очима німців».

Роком пізніше роман повернувся до автора і тоді ж видавничий дім Сабашникової анонсував майбутню публікацію цього твору. Проте, видання відкладалося через фінансові проблеми. С. Асхаров, головний редактор видавничого дому, просив В.К. Кантора «нікуди роман не носити і навіть виплатив повний гонорар, щоб цим зв'язати грошовими зобов'язаннями» [103]. Однак, ситуація не вирішувалася, і В.К. Кантор змушений був звернутися в редакції журналів, у яких раніше друкувався. У журналах «Нева» і «Невський час» письменник отримав рішучу відмову, у той час, як в журналі «Культура» М. Рудницький високо оцінив твір, при цьому зазначивши: «може, це наші “Будденброки”, але хто їх сьогодні буде читати. Для нашого видавництва це не підходить» [103]. І лише в 1995 р. журнал «Жовтень», куди В.К. Кантор завбачливо відніс верстку, а не рукопис, проявив інтерес до роману і мав намір опублікувати його в повному обсязі.

Однак обставини змінювалися, і редактори попросили письменника скоротити «Крепость». У результаті з сорока листів роману залишилося всього вісім. «Я не уявляв, наскільки може дійти нечутливість до тексту. Редактор викреслив всю аргентинську лінію, всю лінію бабусі Рози Мойсеївна. Тобто, центральний вузол роману. І роман (вірніше, залишки роману; мало не написав “останки”) був опублікований у двох номерах – шостому і сьомому – “Жовтня” за 1996 рік » [103]. Цей скорочений варіант роману і став відомим широкому колу читачів, саме він оговорювався у пресі і зробив письменника більш відомим.

Незабаром на журнальну версію роману надійшов відзив від Д. Бавильського. У першу чергу, критик відзначав поступовий «відхід від великої форми», аргументуючи цю сучасну тенденцію тим, що «книготоргівля успішно освоїла форми «покет-буку» і всіляких експрес-публікацій <...> Технологічний процес появи таких книжок значно простіший і оперативніший аналогічного циклу в літературних журналах. Таким чином, монополія традиційних «товстунів», яка безвідмовно діяла багато років, поступово пішла в минуле» [12]. Проте, багатшаровість і глибина, навіть стислої й усіченої версії роману, були оцінені критиком: «У неквапливому сімейному (підзаголовок автора) романі «Крепость» Володимира Кантора інтелектуал відшукає для себе якісь підводні течії, ідеологічні авторські концепти, виражені в найпростіших сюжетних ходах з навмисною традиційністю» [12]. Також Д. Бавильський зміг визначити ледь помітну в журнальній версії «Крепости» думку письменника про найважливішу роль літератури як інституту суспільного розвитку: «Усім є діло до російської літератури, тому що тільки вона опиняється на загальному тлі хоч чимось живим, життєстійким. Загальний розвал і запустіння (які в кінцевому підсумку виявляються розгорнутою метафорою епохи застою або, якщо взяти ще ширше, екзистенціальної – по Хайдеггеру – занедбаності, відчуженості) Кантор підкреслює через незатишок вітчизняного побуту, через якусь умовність «комунально-побутового господарства», абсолютно не пристосованого до життя» [12]. Ця думка, як нам видається, пов’язує творчість В.К. Кантора із літературою

модернізму. Саме їй була притаманна впевненість у перетворчій силі літератури і мистецтва, саме модерністи наділяли надзвичайною силою письменницьке слово.

Незважаючи на журнальну публікацію «Крепости», В.К. Кантор не втрачав надію видати роман у повному обсязі. До цього часу у видавництві «РОССПЕН», орієнтованому на історичну, політичну і філософську прозу, і яке, починаючи з 1997 р., видало кілька монографій В.К. Кантора, було прийнято рішення про створення нової серії «Письмена времени», у якій передбачалося друкувати не лише наукові, а й художні тексти, що відображають особливості епох. Але і в цій, настільки лояльно налаштованій, редакції В.К. Кантора попросили скоротити роман. «Текст читався редактором “РОСППЕНа”, яка звикла до політичної та історичної лексики, тому фразочки героїв, що жартували над стереотипами радянських формул, переінакшували ці формули, вона правила відповідно до “правильних слів”». Як резюмував пізніше В. Кулле, вихід роману в серії «Письмена времени» «міцно прив’язує “Крепость” до часу, у який вона була створена, стає “документом епохи” і – за негласним замовчуванням – позбавляється майбутнього як художній твір» [124]. Незважаючи на прирікаючу заяву, художня цінність роману знайшла позитивний відгук. Навіть сам В. Кулле зазначає, що «Кантор написав книгу про приреченість російської інтелігенції ХХ століття – принаймні, в усталених виморочних формах її існування <...> Книгу про слабкості будь-якої міцності: соціалізму, сім’ї, духу. Про те, що панцир і хітин німічні, як шкаралупа. Книгу, як у Чехова, цілком мізантропічну, але, як у нього ж, розумну і світлу. Тому що вона, дивним чином, пробуджує в читача не тільки відчуття екзистенційного жаху, не тільки сумніви і питання – а й почуття добрі. Тому що в ній, як усвідомив Ілля за мить перед смертю, “все правда. Такий світоустрій. Подолати його можна тільки любов’ю. Але чи вміє російська людина любити? .. ”» [124]. На це питання намагався відповісти і персонаж роману, і сам філософ у своїх філософських есе.

У 2015 році В.К. Кантору все ж вдалося видати повну редакцію роману. Видавничий дім «Літній сад» припускав, що «нове видання “Крепости” в авторському, повному варіанті, буде прочитане людьми, які зберегли смак до

високої трагедійно-філософської прози» [87, с. 1]. І, дійсно, роман у повній редакції отримав широку підтримку освічених читачів. Зазначалося, що В.К. Кантор – майстер «неангажованої» прози. Як твір зовсім іншої епохи, роман відображає особливу «рубінну ментальність» [115, с. 238], для якої характерна тенденція відкритого, провокуючого відкритого фіналу, що також є особливістю самотнього оповідного стилю В.К. Кантора.

У творчості В.К. Кантора виявився особливий спосіб художнього бачення світу. Питання про те, яку традицію продовжує у своїй творчості письменник, однією з перших поставила М. Загідулліна [73], називаючи письменника єдиним у своєму роді представником російського бароко кінця ХХ – початку ХХІ століть. Дослідниця вказує на перегук між двома стилями: бароко і постмодернізмом, вважаючи, що «все творче життя письменника – спроба вибратися з барокового лабіринту, знайти якусь “ідею”, яка стане опорою, “травою-білоусом” і виведе з підступні трясовини сумнівів і невпевненості не тільки в собі, але й у всьому, що навколо ...» [73, с. 468]. Можна припустити, що відгомони традиції бароко М. Загідулліна бачить у великому обсязі і в інтелектуальній складності роману «Крепость», який охоплює життя поколінь і поєднує різні жанри, стилі, форми. Подібно бароковим творам Ч.Р. Метьюріна, і, зокрема, «Мельмонту Скитальцю», В.К. Кантор у «Крепости» також «прагне показати все розмаїття проявів життя, зображених у конфлікті, протиборстві, побачених у трагічному аспекті» [73, с. 469]. Ця точка зору дослідниці уявляється нам спірною. Важко назвати В.К. Кантора послідовником барокового стилю, адже бароко було обумовлено певними історичними і соціокультурними умовами тієї епохи, у яку воно виникло. «За найпростішим визначенням, бароко – дивний, химерний напрям у мистецтві, а головне завдання художника – показати нескінченну складність і нез'ясовність буття, його непередбачуваність і хиткість. Бароко властиві контрастність, напруженість, динамічність образів, афектація, прагнення до поєднання реальності й ілюзії» [141, с. 56]. У романі письменника ми бачимо спробу продовження іншої жанрової традиції.

Свого часу письменники й мислителі епохи бароко проголосили: «світ – це театр»; художники постмодерну висунули тезу: «світ – це текст». Навіть якщо побіжно порівняти творчості письменника доби бароко з будь-яким явищем, що нагадує його в сучасній літературі, стає очевидною різниця. Здається, можна говорити тільки про елементи, або, за словами М.М. Бахтіна, про «пам'ять» цього художнього явища. Але всерйоз відносити сучасного письменника до естетики бароко можна лише з натяжкою, так само, як бачити в ньому художника постмодернізму. Як і про роман «Пушкинский дом» А.Г. Бітова, з яким іноді співвідносять «Крепость», про твори В.К. Кантора досі тривають суперечки в зарубіжній і вітчизняній критиці. Проте, більшість дослідників солідарні з тим, що в рамки постмодернізму творчість письменників явно не входить. У традиціях постмодернізму «...автор як дійова особа роману виступає у специфічній ролі своєрідного “трикстера”, висміює умовності класичної, а набагато частіше масової літератури з її шаблонами: він перш за все знущається над очікуваннями читача, над його “наївністю”, над стереотипами його літературного і практично-життєвого мислення, бо головна мета його глузувань – раціональність буття» [110, с. 114].

Позиція автора-оповідача в «Крепости» зовсім інша. Нам видається, що визначальною рисою творів В. Кантора є їх філософічність. «Літературоцентричність російської культури і філософічність російської літератури – ось той ґрунт, що вирощує особливий тип інтелектуально-творчої традиції – *тип філософа-художника*, який поставив Слово-образ як Слово-істину» [79, с. 8]. Тож одним із чинників, завдяки яким ми відносимо творчість письменника до літератури модернізму, є його впевненість у перетворчій силі літератури і філософічність його творів.

В.К. Кантор будує свою творчість на перетині літератури й філософії, прагнучи відобразити метафізичний сенс російської класичної культури, звертається до російської культури історії в усьому її розмаїтті моральних пошуків і соціальних проблем. «У дусі наслідування традиції російського психологічного реалізму можна зрозуміти й авторський стиль художньої прози. Письменник наділяє своїх героїв біографічними рисами в загальному

гостросоціальному задумі твору. Долі героїв його романів, повістей і оповідань – це спосіб осмислити час. Авторська мова – це сублімована історія сучасності – пізньорадянської і російської» [79, с. 8]. Думка, ідея, яку В.К. Кантор намагається донести до читача, ґрунтується на трьох постулатах. Перший – філософствування. Своєрідно, як ми вважаємо, реалізуються авторські духовно-інтелектуальні пошуки, у яких з'єднується художній початок і філософські роздуми про історичний досвід російської цивілізації. Другий момент полягає в ідеї європейськості. Скрізь – у російському сьогоденні і минулому, у літературній спадщині і в повсякденності – В.К. Кантор бачить коріння російської європейськості. «Йому важливо показати, що мова йде зовсім не про сліпе наслідування європейських зразків, європейськість для нього – це особливий концепт, згідно з яким і самій Європі до європейства ще далеко. Це якась квінтесенція культури – у кращому і вищому розумінні цього слова» [86, с. 468]. Нарешті, третя ідея – ідея чистоти, яка визначається очищенням духовних основ. Цю ідею він реалізує у власне філософській творчості, яке переживає розквіт у останнє десятиліття.

О.А. Жукова в статті «Про книгу В.К. Кантора» [69] пише про те, що, «починаючи з відомого “Русского европейца как явления культуры”, В.К. Кантор ставить перед собою надто складне дослідницьке завдання – налагодити механізм філософської рефлексії національного культурного переказу предання, артикулював вузлові теми і проблеми російської традиції філософствування, <...> яка представлена найбільш значущими іменами російської інтелектуальної культури. Їх список вибірковий, але репрезентативний для спільної справи проблематизації історії російської філософії. Це мислителі різних ідеологічних таборів – О.І. Герцен і К.М. Леонтєв, представники російського релігійно-філософського ренесансу, художники слова Ф.М. Достоевський, Л.М. Толстой, В.В. Хлебников, Є.І. Замятін, російські інтелектуали-емігранти Ф.А. Степун, П.Б. Струве, С.Л. Франк, Г.П. Федотов, О. Койре, історик російської філософії Г. Шпет, знавці античної культури Вяч. Іванов і С. Аверинцев» [69]. Звернімо увагу, що у цих іменах віддзеркалюється певна традиція: автор наслідує тих письменників і філософів, які ставлять і вирішують екзистенційні питання вибору

людини, її відносин з Богом, проблеми сумління і совісті. Як пише сам В.К. Кантор, всі «судження виносять до читання, тому класика перетворюється у склад непотрібних і застарілих речей: не випадково постмодерністи так рішуче відкидають і не читають російську класику. Тому що російська класика від Пушкіна до Буніна була одержима прагненням зрозуміти свою країну, свою дійсність. А тим самим ніби переналагодити механізм культури, деміфологізувати її, десакралізувати всі її поняття та установи. Прагнули зрозуміти й критично зобразити всіх: від поміщиків до чиновників (Гоголь), держави і церкви (Лев Толстой), купецтва (Островський), інтелігенції і селянства (Чехов і Бунін), армії (Купрін і Замятін) і т.п.» [69]. Подібні прагнення відчутні й у творчості самого В.К. Кантора, який, вступаючи «у володіння» російським філософським спадком, по суті, солідарний з ідеями російських мислителів про спорідненість причин варваризації російської та європейської культур.

Причиною появи цієї теми в сучасній філософії була метафізична тривога дослідників, об'єднаних почуттям зміщення ціннісних орієнтирів у європейській культурі. Так, у «Введенні в метафізику» М. Хайдеггер сформулював парадоксальне питання, об'єднуючи в ньому онтологію і філософію історії: «Чи є буття лише словесний звук або доля Європи?» [206, с. 119]. Історичну драму Європи, яка випадає з буття, він окреслить межами цивілізацій, бачачи її в лещатах Америки і Росії – двох культурних монстрів, розчинивши метафізику в «безвихідному шаленстві рознузданої техніки і побудованого на піску благополуччя середньої людини» [206, с. 119.]. «Але чи правда, що Росія є чужою Європі, навіть ворожою їй?», – розмірковує В.К. Кантор. Однак письменник послідовно спростовує дане судження, відстоюючи європейську основу Росії, виводячи її міжкультурну ідентичність через європейський код російської культури – християнський універсалізм. «Автор намагається утримати метафізичні смисли російської культури, рятуючи їх від міфології, у його термінології – «язичницького бунту», від дехристиянізації, альтернативою якої стає племінний націоналізм або дегуманізація самої християнської культури Європи і Росії» [66]. Подібний настрій «старомодніший» в епоху «розпаду зв'язку

часів» – загальної «деконструкції» національних культур, духовних традицій, елементарного морального порядку й цінності особистості, і як можна бути в «розхитавшомуся столітті»? [69]. Якщо переадресувати автору «Крепости» висловлювання В.С. Соловйова, то сенс його творчості можна звести до попередження того, щоб «зло не розбушувалося остаточно» [81, с. 46.]. Для В.К. Кантора – філософа і письменника, очевидним є той факт, що збереження філософської традиції можливе лише при збереженні «самостояння» людської думки: «чи можеш ти робити свою внутрішню справу: вільно думати й вільно писати про що б то не було?» [81, с. 47].

Можливо, саме таке сприйняття дійсності, переплетення ідей філософської моральності й душевної чистоти стали запорукою успіху автора, який знайшов відгуки в серцях читачів. Однак довгі роки знадобилися відомому своїми науковими працями вченому, письменнику початківцю, щоб пробитися до свого читача.

У творчості В.К. Кантора склалася така модель відносин між творчістю письменника і громадськими запитамі, й у результаті якої література приймає на себе завдання не тільки естетичного характеру, що завжди було характерне для російської літератури. Для розуміння феномену його творів необхідно пам'ятати, що оптимістична тональність його прози повністю відповідала його емоційно-психологічним світовідчуттям людини 1990-х рр., спрямованої до побудови нового суспільства соціальної справедливості, свободи і щастя.

Елітарна проза В.К. Кантора розрахована, у першу чергу, на думаючого читача. Складність видання його творів у часи після перебудови, на наш погляд, полягала в тому, що на книжковому ринку, який формується, через орієнтацію на масового читача переважала потреба в розважальній літературі. В умовах комерціалізації літературного простору, коли головною цінністю твору є його комерційний успіх, масовий попит і тиражність, твори В.К. Кантора, у яких література перетинається з філософією, домінує тема історичного становлення в розмаїтті моральних пошуків, встановлення моральних цінностей навряд чи б принесли масові тиражі видавництвам. Проте, повісті та романи В.К. Кантора були відзначені як «пророчі» і «випереджаючі» сучасну йому епоху. Саме тому

для нас є особливо важливим аналіз роману «Крепость» як одного із знакових творів автора.

1.2. Теоретико-методологічні основи дослідження: паратекст і його форми.

Поняття інтертекстуальності, як відомо, увійшло в широкий науковий обіг в середині ХХ століття. Воно було введено в 1967 р. Ю. Кристевой в статті, написаній на основі переосмислення однієї з ранніх робіт М.М. Бахтіна [18] з метою визначення особливостей міжтекстового діалогу [119]. Але осмисленням інтертекстуальних і міжтекстових зв'язків учені почали цікавитися задовго до чіткого визначення терміна «інтертекст». Звертаючись до витоків вивчення даної проблеми, можна виділити два підходи до розуміння теорії інтертекстуальності. Перший підхід був розроблений М.М. Бахтіним і Ж. Жаннеттом (30-і - 80-і рр. ХХ ст.) і являв собою концепцію діалогізму, яка інтерпретує літературу крізь призму «забутих смислів» і пізніше трактує в суто лінгвістичних рамках.

Згідно з концепцією М.М. Бахтіна (а також П.М. Медведева і В.Н. Волошина, які працювали з ученим в одному напрямку), будь-який текст сприймається в режимі «діалогу» між автором і читачем, що має на увазі наявність адресатності, інтенціональності та прогнозування прагматичної реакції. «Саме таким чином у читанні тексту відбувається відоме інтерпретаційне прирощення смислу. У тому випадку, якщо вставний текст є оригінальним, читач, що володіє широким тезаурусом, починає вибудовувати коннотативні паралелі, структурируючи "вивідний знання"» [48, с. 7]. Якщо вивідний текст є лише артефактом, його функції звужуються для створення певних ефектів у сприйнятті, і будь-який автор, перш, ніж стати творцем власних текстів, повинен пам'ятати або знати аналогічні твори попередників.

При створенні своїх творів у тій чи іншій мірі свідомо чи несвідомо автор орієнтується на прецедентні тексти, дотримуючись заданих ними зразків або намагаючись створити щось протилежне. У роботі «Проблеми поетики Достоевського» М.М. Бахтін вперше вводить такі поняття, як «поліфонія»,

«двоголосся» і «гібриди́ція», що доповнюють його теорію діалогізму і дозволяють говорити про теорію «інтертекстуальності».

Другий підхід представлений постструктуралістськими концепціями Ю. Кристевой, а пізніше і Р. Барта. Цей підхід характеризується більш широким трактуванням поняття «інтертекстуальність» і співвідносить його із загальносеміотичними феноменами, завдяки яким, «інтертекстуальність» розцінюється як типова властивість текстів, у зв'язку з чим ці тексти можуть так чи інакше посилатися один на одного. Історія «інтертекстуальності» нерозривно пов'язана з теорією тексту, що формується протягом ХХ століття. У підсумку саме поняття інтертекст стало допустиме лише при появі ідеї про автономію тексту: «той факт, що текст перестали співвідносити з історією і, головне, з його автором, з авторською психологією і авторським задумом, саме і дозволив уявити взаємодію творів і зіткнення дискурсів як рушійну силу літературної еволюції і як її найважливіший смислоутворюючий початок. Саме тому, що під підозрою опинилися не тільки мова і смислова повнота висловлювання результату, але і самототожність, і однорідність акту висловлювання, з'явилася можливість представити текст як комбінаторику гетерогенних елементів» [173, с. 76].

Для Ю. Кристевой «інтертекстуальність» є нічим іншим, як «пермутацією текстів», яка свідчить про те, що у просторі одного тексту кілька висловлювань, взятих з інших текстів, взаємодіють і нейтралізують один одного. «Текст – це комбінаторика, місце постійного взаємообміну між безліччю фрагментів, які письмо знову і знову ставить під перерозподіл; новий текст створюється з уже існуючих текстів – які руйнуються, заперечуються, відроджується [173, с.52]. Відповідно, у даному контексті поняття «інтертекстуальність» трактується як текстова динаміка, «створена за допомогою редистрибуції, деконструкції та дисемінації попередніх текстів» [173, с. 53]. Пропонуючи узагальнену теорію тексту, Р. Барт дійшов висновку: «... будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш-менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури навколишнього; будь-який текст – це тканина, виткана з цитат, які вживалися» [15, с. 125-132]. Відштовхуючись від цієї тези,

вчений апелює до інтертекстуальності як феномену, який дав санкцію на «смерть автора» [14]. «Спосіб спілкування автора зі своїми попередниками, у яких він запозичує цитати, алюзії, різні ремінісценції, слідуючи їм або від них відмежовуючись – це вже не просто специфічний дискурс, а та текстуальність, яка кладе край психологічному підходу до самого феномену перезапису - підходу, який панував доти, поки вважалося, що гарантом тексту є його автор, здатний опанувати стихією різноріччя, що вторгається в його дискурс; інтертекстуальність, навпаки, передбачає, що будь-яке слово обумовлено феноменом інакшості» [173, с. 77]. Основним висновком теорії Р. Барта було розвінчування ієрархічних відносин між читачем і автором тексту. Учений визначає інтертекстуальність як ключ перетворення двох учасників – читача і автора – у суб'єкти комунікації. Схожі ідеї були висловлені також Жаком Дерріда: «...я вважаю, що в якийсь момент іманентне прочитання і письмо, пов'язане з подібним читанням, повинні бути одночасно однорідними з текстом, який ви читаете, розшифровуєте, і разом з тим гетерогенними, що додають до нього і щось ще. Дуже важко писати те, що є виключно вашим винаходом, подією, саме подією, залишаючись при цьому вірним іншому або корпусу інших текстів, які ви аналізуєте» [56, с. 182].

Слід зазначити, що пізніше теорії постструктуралістів, які стояли біля витоків теорії «інтертекстуальності», були значною мірою удосконалені. У першу чергу, були окреслені основні постулати теорії інтертексту і був створений її термінологічний апарат. Також були закладені основні напрямки для подальшого розвитку теорій міжтекстових зв'язків.

Поняття інтертекстуальності, введене в науковий обіг Ю. Кристевой, більш ніж півстоліття викликає активні дискусії. Однією з основних проблем у цій галузі є питання про диференціацію двох термінів – «інтертекстуальність» і «інтертекст». Так, С. Стройков, Ю. Степанов, Л. Грузберг, Е. Політико, І.П. Сидоренко не розмежовують ці два поняття [182]. Н. П'єє-Гро пропонує наступне термінологічне розмежування: «*Інтертекстуальність*, таким чином, – це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст, а

інтертекст – це вся сукупність текстів, що відбилися в даному творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором (наприклад, у разі алюзії) або входить у нього (як у випадку цитати)» [173, с. 48]. Стає очевидним той факт, що це два взаємопов'язані поняття. Якщо інтертекстуальність – це інструмент, необхідний для зчитування інтексту і спосіб взаємодії позатекстових зв'язків у дискурсі, то інтекст – це система текстів, що входять у простір того чи іншого тексту.

До цього часу сформувалося безліч різних описів інтертексту, «акцентують фрагментарність і гетерогенність тексту, які порівнюють його з мозаїкою, інкрустацією, калейдоскопом і т.п., які наполягають на факті законних і незаконних запозичень, підкреслюють стратифікацію тексту, утвореного безліччю пластів», які взаємно накладаються [173, с. 46]. Така емблематична метафора палімпсест, або «шаруватості» (Р. Барт). Однак теоретико-методологічною основою нашого дослідження слугувала концепція інтертекстуальності не в її постструктуралістичному розумінні, де будь-який текст є інтертекстом, оскільки «безмежне» уявлення про інтертекстуальність позбавляє її здатності бути інструментом літературознавчого аналізу. Тому ми поділяємо інший підхід до інтертекстуальності, слідуючи за літературознавцями, які займаються конкретними інтертекстуальними формами запозичення: переробкою тем і сюжетів, алюзіями, ремінісценціями, явним і прихованим цитуванням, використанням епіграфів.

Актуальною науковою проблемою стають не лише загальні питання «інтертекстуальності», а й питання типології основних інтертекстуальних форм у тексті. Перші спроби категоризації інтертексту були зроблені вченим-структуралістом М. Ріффатерром. Він одним із перших розділяє поняття «інтертекст» і «інтертекстуальність». На його думку, «інтертекстуальність» – це процес регулювання відносин між текстом і інтертекстом <...>, а інтертекст – «корпус текстів, текстуальних фрагментів і схожих на тексти сегментів соціолекту, які прямо або побічно поділяють з читаним нами текстом загальний лексикон і граматику – в синонімічному або антонімічному зв'язку. Крім того, кожен член цього корпусу є структурним гомологом тексту» [234]. Основною

відмінністю між структурно-герменевтичною теорією Ріффатерра і теорією постструктуралістів виявляється акцент на багатосторонність поетичного знаку, який може вивести читача на конкретний інтертекст, або той, що маємо на увазі: «інтертекст тут є не абстрактним “соціальним текстом” Кристевой або “вже” Барта, але семантичною одиницею, без розуміння якої сприйняття тексту утруднюється» [226, с. 27]. Цей підхід важливий і для літературознавства.

І.В. Арнольд визначає дві основні форми інтертекстуальності: «зовнішня (зміна суб'єкта мовлення реальна, цитати належать іншим авторам) і внутрішня (зміна суб'єкта мовлення фіктивна, найчастіше представлена щоденниками, листами літературних героїв оповідання)» [9, с. 54].

Більш продуктивну типологію, на яку ми спираємося в дисертаційній роботі, запропонував Ж. Женетт, висунувши п'ять типів міжтекстових зв'язків:

- *архітекстуальність* (відносини, які конкретний текст підтримує з родовою категорією, до якої він належить [173, с. 54]). Згідно з Ж. Женетт «архітекст – всюди; над, під, навколо тексту, що пускає свою павутину, приєднуючи її до мережі архітекстури» [цит. за 227, с. 100];

- *інтертекстуальність* («інтертекстуальність найчастіше передбачає безпосередню присутність одного тексту в іншому тексті. У найбільш експліцитній і буквальній формі це традиційна практика цитування (зазначена лапками, з точним зазначенням або без зазначення джерела); у менш явній і менш канонічній формі це плагіат ... тобто, нехай і неявне, однак дослівне запозичення; у ще менш експліцитній і менш буквальній формі це алюзія; щоб повністю і до кінця зрозуміти сенс алюзивного висловлювання, слід усвідомити його відношення з іншим висловлюванням, до яких з необхідністю відсилає та чи інша його модифікація ... » [173, с. 54-55]);

- *метатекстуальність* (відносини коментування між двома текстами: «даний текст об'єднується з іншим без процесу цитування, а іноді навіть без згадки його назви» [цит. за 227, с. 101]);

- *паратекстуальність* (відносини тексту з тими елементами, які лежать на межі тексту і співвідносять його з попередніми текстами). «Паратекст допомагає

представити окремий текст у вигляді повноцінного твору; він не тільки показує межу між текстом і нетекстом, але й слугує полем їх перетину» [цит. за 227, с. 103]. Слід звернути увагу на те, що паратекстуальність Ж. Женетта абсолютно відмінна від концепції постструктуралістів, адже функція паратексту згідно Ж. Женетт – надати достатню обізнаність для розуміння читачем авторського задуму;

- *гіпертекстуальність* («поле літературних творів, головна сутність яких полягає в їх зв'язку з попередніми творами») [173, с. 54]. Поняття гіпертекстуальності у Ж. Женетта також відмінне: «гіпертекстуальність як категорія творів сама по собі є транскатегоріальним архітекстом <.> .. категорією текстів, що включає в себе такі канонічні (хоча і менш значні) жанри як попури, пародія, карикатура, і зачіпає інші жанри – можливо, майже всі» [цит. за 227, с. 108]. Пізніше саме теорія Ж. Жанетт лягла в основу наукових робіт інших дослідників (Н.О. Фатєєвої, І.П. Смирнова, Н.С. Олізько й ін.), що займаються вже більш детально функціонуванням інтертекстуальних елементів у художньому тексті.

У російському літературознавстві однією з перших робіт, що торкнулася питання інтертекстуальних зв'язків, стала монографія І.П. Смирнова «Породжение интертекста» [184]. Дослідник виділяє наступні аспекти інтертекстуальності: «ідеологічний (трансформацію тема-рема-тичних зв'язків антицедентів); семіотичний (трансформація знаково-референтних зв'язків антицедентів; і комунікативний (прийоми, за допомогою яких літературний твір вказує ідеальному читачеві на свою трансформаційну теорію)» [184, с. 15]. Ю.М. Караулов у роботі «Русский язык и языковая личность» [108, с. 216-236] першим у російській лінгвістиці описав загальну методологічну основу аналізу інтертекстуальних зв'язків тексту, засновану на трьох ключових питаннях: «– як у цілому можна оцінити звернення того чи іншого персонажа до прецедентних текстів і що дає таке звернення? – які тексти вводяться в дискурс героя і як? – для чого вони використовуються?» [108, с. 219].

На відміну від різних поглядів учених на типи міжтекстових зв'язків і їх визначення, класифікації функцій інтертексту в їхніх роботах багато в чому схожі. Помітна роль у дослідженні функціонування інтертексту в художньому дискурсі належить Н.О. Фатєєвій. У монографії «Контрапункт интертекстуальности. Интертекст в мире текстов» (2000) дослідниця визначає наступні функції інтертексту в художньому тексті: «Смислоутворююча – інтертекст дозволяє ввести в текст думку або конкретну форму її подання, об'єктивувати до існування даного тексту як цілого. Контекстуальна – за допомогою інтертексту даний текст вводиться в широкий культурно-літературний контекст. Стилістична – при породженні конструкцій типу “текст у тексті” і “текст про текст” створюються подібності тропейчні відносини на рівні тексту. Конструктивна, текстопороджувальна» [201, с. 12-21].

Спираючись на ідеї Н.О. Фатєєвої, Н.С. Олізько називає комунікативну, пізнавальну, регулятивну, емоційно-експресивну, фатичну, метатекстову, поетичну функції інтертексту [159, с. 7]. Л.М. Лунькова говорить про три типи функцій інтертекстуальності: семантичних, текстоутворюючих і стилістичних [141]. Однак найчастіше в дослідженнях розглядаються окремі випадки, тобто функції окремих фігур інтертексту або ж окремих рівнів міжтекстових зв'язків.

Більшість літературознавців так само солідарні у тому, що однією з характерних рис роману кінця ХХ століття є велике цитування або присутність у художньому тексті різноманітних алюзій і ремінісценцій, які спрямовані на встановлення «гри з читачем», однак наявність паратекстуальних зв'язків, зокрема, епіграфів, вставних новел та ін. частково йде в розріз з сучасними традиціями. Відповідно, у нашому випадку плідним є визначення функції кожного окремого авторського паратексту в романі «Крепость», що допоможе охарактеризувати художню специфіку роману і визначити своєрідність авторського стилю В.К. Кантора в цілому.

У досліджуваному романі авторський паратекст представлений такими елементами: заголовки – пролог – епіграф – вставний текст. Ж. Женетт поділяє всі паратекстуальні елементи на дві категорії: перітекст і епітекст. «Перітекстом

Женетт називає такі елементи, як назва твору, заголовки розділів, передмову, вставні тексти т. ін. Епітекст співвідноситься із “зовнішніми” зв’язками, що співвідносяться з текстом: інтерв’ю з автором, відгуки читачів, рецензії критиків і т. ін. Паратекст, таким чином, складається з перітексту і епітексту» [68, с. 24]. Як зазначає І.В. Арнольд, у цих відносинах проявляються не тільки «відцентрові зв’язки (як у цитаті), але і композиційно важливі центрострімкі зв’язки частин, що знаходяться «поруч» з основним текстом» [9, с. 47]. У нашому дослідженні паратексту по відношенню до тексту є заголовки, епіграфи вставні новели.

Заголовки. Специфіка назви твору полягає в тому, що вона є «складовою частиною так званого об’єкта, елементом його структури, і, займаючи сильну позицію в тексті, належить до тих композиційним елементів, які привертають підвищену увагу під час першого знайомства з твором» [112, с. 111]. Заголовок художнього тексту має визначення «номінативно-предикативна одиниця тексту, яка в стислій формі передає основну тему твору, причому усвідомлення теми, закладеної в заголовку, до читача приходять ретроспективно, при поверненні до заголовка, після прочитання тексту» [112, с. 111]. Проблема категоризації заголовка в тексті досить добре вивчена. Так, заголовок досліджувався в контексті теорії пропозиції: у рамках односкладних (одночленних) пропозицій [28]. Лінгвісти займалися вивченням заголовка з позиції його синтаксичного статусу [163]. Також заголовок розглядався як головний інтенціональний елемент тексту [46], як дистанційований фрагмент тексту [125] і «стилістична домінанта» тексту [126].

На сьогодні дослідження феномену заголовка ведеться з урахуванням його структурних, семантичних, функціональних і прагматичних характеристик. Детальне вивчення як природи заголовка, так і його відносини з текстом стало предметом робіт С.Д. Кржижановського, який вперше надав типологію структурних моделей заголовків. У відомій праці «Поетика заголовків» (1931) він писав, що заголовком називають «десяток-інший букв, які ведуть за собою тисячі знаків тексту», тож «слова на обкладинці не можуть не спілкуватися із словами, які заховані під обкладинку. Більше того: заголовок, оскільки він існує не у

відриві від єдиного книжкового тіла і оскільки він, у паралель до обкладинки, облягає текст і сенс, – має право видавати себе за головне у книзі. Заголовок обмежений площею. До того ж: знаки титулблату, від століття до століття, утягуються, природно ущільнюючи фразеологію» [121, с. 3]. На думку дослідника, «заголовок лише поступово, аркуш за аркушем, розкривається у книгу; книга і є – розгорнутий до кінця заголовок; натомість заголовок – зтягнута до обсягу двох-трьох слів книга. Або: заголовок – книга *In restricto*, книга – заголовок *In extenso*» [121, с. 3]. Важливою є думка С.Д. Кржижановського про те, що заголовк несе на себе відбиток автора твору: «...у більшості випадків з поняття “заголовок” тільки навмисно можна виключити ім’я автора, – підкреслював він. – Справа в тім, що письменницьке ім’я, по мірі набуття її відомості, перетворюється з власного у загальне, тим самим беручи участь у назві книги. Поступово, буква за буквою, ім’я автора нібито переміщується на головний аркуш, відвойовуючи собі рядок за останні “або” заголовку: воно міститься у тісних і дрібних шрифтах, іноді не може себе повно назвати, ховається у псевдоніми, зірочки і точки, але цікаво, що у столичних виданнях російської книги другої половини XVIII століття завжди заявлено якщо не само ім’я, то вже право на нього» [121, с. 7]. До роману В.К. Кантора безпосереднє відношення має така теза дослідника: «Головне слово має бути так співвіднесено із словами тексту, як слова тексту із тими шарами життя, які розробляє книга. Заголовок вчиняє із книгою так, як вона зі своїм мовним матеріалом» [121, с. 8]. Ю.М. Лотман, у свою чергу, акцентував свою увагу на «відокремленості» заголовка, підкреслюючи тим самим, його особливу значимість. І.В. Арнольд у своїх працях першою ввела поняття «сильні позиції тексту», яку займали крім заголовків, також епіграфи.

На відміну від категоризації заголовка з синтаксичної, семантичної або прагматичної точок зору, інтертекстуальне трактування заголовків найчастіше представляється вченим у світлі особливої ролі цитати в паратекстуальних зв’язках. Так, Л. Ліцюнь виділяє наступні типи заголовків, що мають відсилання до текстів-попередників: «заголовки – точні цитати з іншого художнього тексту;

заголовки – неточні (неповні), перетворені або скорочені цитати; заголовки, які включають образ, пов'язаний з іншим художнім текстом; заголовки, які включають “точкові цитати”, тобто імена власні, що відсилають до іншого тексту і тим самим відкривають діалог з ним; заголовки, що збігаються з назвами творів, які безпосередньо пов'язані з даним текстом і слугують його сюжетною основою; заголовки, які включають багат шарові цитати, що відсилають відразу до декількох текстів» [134].

Питання функціонування заголовка в роботах лінгвістів також досить висвітлене. Узагальнюючи наведені вище висновки цих досліджень, можна виділити «п'ять основних функцій заголовків:

1. Номінативна функція. Це початкова функція заголовків, оскільки вони виникли, щоб назвати текст. Ця функція об'єднує усі заголовки, незалежно від їх структури й індивідуальних особливостей;

2. Інформаційна (комунікативна) функція. Ця функція теж універсальна: будь-який заголовок так чи інакше інформує читача про текст;

3. Роздільна функція. Заголовок виділяє текст з навколишнього простору. Здійснення цієї функції відбувається в основному за рахунок графічних засобів: заголовок друкується перед текстом, виділяється шрифтом, особливим кольором і т.ін.;

4. Експресивно-апелятивна функція. Заголовок може виявляти авторську позицію, а також психологічно готувати читача до сприйняття тексту;

5. Рекламна функція. Заголовок має привернути увагу читача. Із зростанням кількості виданих книг рекламна функція набуває в суспільстві все більшого значення» [147, с. 17]. Проте, тип і жанр кожного твору зумовлює різне співвідношення цих функцій, більш того, аналізуючи різні особливості текстів, лінгвісти виділяють додаткові функції назв.

Так, Н.А. Кожина, кажучи про сприйняття заголовків художніх текстів, пропонує іншу класифікацію. Назва художнього тексту, як вважає дослідниця, виконує два типи функцій: «внутрішні, “з позиції автора” (називних; функція ізоляції і завершення; екстоутворююча) і зовнішні, “з позиції читача”

(репрезентативна; сполучна; функція організації читацького сприйняття)» [112, с. 52]. Л.Б. Бойко називає чотири функції заголовка в текстах з різними комунікативними завданнями: «інформативно-номінативна, сигнальна, перспективна (прогностична), текстоутворююча. При цьому вона підкреслює, що найважливішими функціями заголовку є повідомлення і вплив [26, с. 5]. Як бачимо, навіть при різних поглядах вчених на роль заголовка в тексті, багато у чому їх уявлення про функціональну навантаженні цієї найважливішої частини твору схожі.

Роман «Крепость» розділений на двадцять чотири розділи, кожен з яких має свою назву й епіграф. Деякі заголовки несуть в собі більшою мірою репрезентативну і номінативну функцію («Школа», «Разговори в коридорі і в комнаті», «Урок літератури»), інші представляють інтерес до інтертекстуальної позиції. В аспекті інтертекстуальності може бути виділено кілька типів заголовків, які відсилають до інших текстів – «джерел» і вимагають визначити їх особливу роль в художньому тексті. Про це мова піде в останньому параграфі нашої роботи.

Епіграф. Сама варіативність використання автором епіграфа робить його присутність особливо значущою. «Як композиційний прийом епіграф виконує роль експозиції після заголовка, але перед текстом, і пропонує роз'яснення або загадки для прочитання тексту в його відношенні до заголовка. Через епіграфи автор відкриває зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямків, епох, тим самим, наповнюючи і розкриття внутрішній світ свого тексту» [202, с. 25]. На думку С.Д. Кржижановського, епіграф – «це знак зв'язку основної культури зі старою, символ міжнародного спілкування різномовних літератур, а також спадковість змінючих один одного літературних поколінь» [119, с. 102].

У сучасних наукових дослідженнях опис епіграфа представлено в кількох аспектах. Епіграф розглядається як окрема композиційна частина тексту, що взаємодіє з іншими його елементами (В.В. Виноградов, І.Г. Гальперін, Н.К. Гей, Н.А. Жирмунська, Н.О. Кожина, В.Б. Шкловський). Цей

спосіб опису дозволяє виявити такі суттєві властивості епіграфа, як автосемантия, графічна маркованість, подвійність, проспективно-ретроспективна орієнтованість. Особлива увага в межах цього напрямку звертається на виявлення різного роду відношень, що виникають між епіграфом і головним текстом. Інший спосіб опису епіграфа повертає на до ідеї «чужого слова», що сформульована в 20-і роки ХХ століття М.М. Бахтіним. Епіграф розглядається на широкому тлі однотипних явищ і описується, як один із різновидів інтертекстуальних феноменів. Саме на цей підхід ми орієнтуємося у ході нашого дослідження.

Слід зазначити, що епіграф як комунікативна одиниця реалізується тільки в процесі функціонування. Основою функціональної класифікації є систематизація епіграфів Н.А. Кузьміної, що міститься у статті «Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста» (1997). Дослідниця зазначає, що основною особливістю епіграфа, як елемента тексту, є його поліфункціональність. Головною і універсальною його функцією, як у художньому, так і в нехудожньому творі, Н.А. Кузьміна називає *діалогізацію*: «епіграф – один із способів введення в текст іншої, неавторської точки зору. Виділяються також дві основні функції епіграфа – *інформативну та формовизначальну*» [123, с. 60 - 63] .

Епіграф як окрема одиниця реалізується тільки в самому тексті, асимілюючись з ним, але не розчиняючись у ньому повністю. Інформація про текст може бути зумовленою у результаті тієї змістовної інформації, яку повідомляє епіграф. І.Р. Гальперін детально описав у книзі «Текст как объект лингвистического исследования» типи змістовно-інформативних аспектів, закладених в епіграфі [46, с. 138]. Спираючись на роботу вченого, Н.А. Кузьміна запропонувала наступну функціональну класифікацію: «Епіграф завжди має *змістовно-фактуальну функцію*, являючись елементом тексту елементом тексту і задаючи тему, яку підхоплює і розвиває слюдоуюча за ним оповідь. *Змістовноно-концептуальна функція* епіграфа виявляє ідею, концепцію твору. *Змістовно-підтекстова функція* епіграфа не тільки відображає задум автора, а й містить оціночний підтекст» [123, с. 60-63] .

І.Р. Гальперін зазначає, що при цьому «читач стикається з якимось повідомленням, яке не лежить на поверхні і тому не виражається вербально» [46, с. 41].

Крім змістовної інформації, що прогнозує сюжетно-тематичний розвиток, епіграф також може повідомляти про форму тексту, якому він передує, виконуючи, таким чином, формоутворювальну або ж *формовизначальну функцію*. «Цій функції відповідає лексико-стилістичний лад твору (в епіграфі містяться ключові слова і групи слів, що впливають на формування стилістичної та емоційної тональності тексту; у тексті представлені слова того ж семантичного або асоціативного поля, що і в епіграфі) і архітектонічний лад» [116, с. 14].

Аналізуючи епіграфи в романі В.К. Кантора, ми будемо використовувати класифікацію Н.А. Кузьміної, удосконалену І.В. Кошиєнко, оскільки функції епіграфа значно ширші, ніж ті, які враховані першою дослідницею. І.В. Кошиєнко розширює *змістову* функцію епіграфа, виділяючи ще *характерологічні* або *характероутворюючі* епіграфи, що «несуть в собі головне зерно, яке проявляє себе в розвитку характеру персонажа». Також дослідниця зазначає, що метонімічні епіграфи, які є частиною тексту і сприймаються як його «символ-заступник», виконуючи *метатекстову функцію*, чим «актуалізують генетичні зв'язки і включаючи їх в структуру нового тексту» [116, с. 16].

Текст у тексті. Вставний текст («вступний текст», «вбудований текст», «інтекст», «інкорпорований текст», «текст у тексті») частково або повністю залучений в основну розповідь елемент, який має жанрову і сюжетну автономію, і який володіє здатністю існувати за межами художнього твору, до якого він включений. Основна функція інтексту, у першу чергу, лежить у розширенні інформаційного поля контексту, який приймає. Відповідно до формально-прагматичної спрямованості, А.М. Геращенко виділяє наступні типи вставних текстів: «тексти розповідного і описового характеру, що повідомляють про будь-які події або описують якісь явища (віршовані твори, послання, статті, заголовки, розповіді, переказані розмови, щоденникові записи); тексти інформаційно-організаційного характеру, що надають відомості повідомної або розпорядчої спрямованості, пов'язані з організацією людської діяльності (оголошення,

інструкції, вивіски, персональні дані, адреси, рахунки, офіційні документи, меню, розклади); тексти-умовиводи, що показують ідейну позицію або висновки щодо чого-небудь (вислову, міркування); тексти – “деталі предметів” що являють собою відтворення написів на будь-яких речах (дарчі написи, підписи до зображень)» [48, с 10]. Дослідник визначає також важливу відмінну рису вставних текстів – їх авторську приналежність, виділяючи дві основні групи інкорпорованих текстів за ознакою їх авторства: «реальність / формальність авторської приналежності; збіг / розбіжність авторської представленості вступного тексту та основної розповіді» [48, с 14].

Залежно від способу поєднання цих характеристик, «тексти в тексті» можна розділити на три групи: «1) фактично і формально відрізняються за авторством від основної розповіді; 2) лише формально відрізняються за авторством від основної розповіді; 3) фактично і формально збігаються авторством з основним оповіданням (навіть якщо в ролі оповідача виступає персонаж, реальний автор у основного і вставного текстів у даному випадку залишається загальним)» [48, с. 14].

Автономність вставного тексту головним чином забезпечується його жанровою і стильовою своєрідністю. Інтекст може як збігатися з текстом-приймачем за своєю жанровою приналежністю й стилю оповіді, так і абсолютно розходитися з ним. Залучення до художнього тексту елементів, відмінних від загальної манери оповіді, найчастіше використовується письменником для вираження авторської позиції, створення більшої достовірності описуваних ним подій, відтворення реалістичності епохи, деталізації характеристики персонажів і для встановлення наступності певної літературної традиції.

Також за допомогою присутності тексту в тексті автор передає в іншій формі суб’єктивне сприйняття сучасних йому подій. Як справедливо зазначає А.М. Геращенко, «у плані структурно-сислової організації тексту-приймача вставні тексти сприяють створенню когерентності, визначаючи ключові ситуативні моменти, що у низці випадків являють собою кульмінацію подій; створюють другий подієвий план, який сприяє розширенню інформаційного поля

нарративу, а також може служити фоном, де розгортаються події; надають розповіді автентичність, наближаючи до ситуації реальної дійсності; відображають культурологічні, національні, соціальні особливості країни, суспільства і його окремих груп; сприяють створенню асоціативних зв'язків; повідомляють образам героїв творів автентичність і сприяють більш повному відображенню характеру, життєвих принципів, поведінкових мотивів» [48, с. 16]. Основною особливістю новелістичних зв'язків усередині романної форми в ХХ столітті стає її відособленість, що часто аргументована змінами самого роману. У першу чергу, це пов'язано з дефабулізацією, під якою часто мають на увазі втрату першозначності подієвого ряду за рахунок зростаючого інтересу до його сюжетного заломлення.

По-друге, мова йде про усічення самої фабули, зводиться до певного мотиву або епізоду. У цьому контексті вставна новела і є тим прийомом, який допомагає автору розгорнути саме оповідання, створюючи особливу знакову реальність. У роман «Крепость» введені дві вставних новели «Джамбли», «Пугач», есе «Мой дом – моя крепость» і стаття «Срубаное древо жизни». За допомогою тексту в тексті В.К. Кантор надає додаткової переконливості висловлюваній ним ідейній позиції. За допомогою вставних елементів (оповідань, новел, повістей) автор має можливість здійснювати просторово-тимчасове і ситуативне позиціонування контексту в різних ракурсах. Розширюючи світогляд і кругозір своїх персонажів, письменник нарощує обсяг відомостей, якими може володіти дійова особа: Ілля Тимошев представляє свої ідеї щодо трагічної долі М.Г. Чернишевського, а Борис Кузьмин, у свою чергу, дає на рецензування свої фантасмагоричні новели «Пугач» і «Джамбли». Однак всі три тексти належать перу автора «Крепости» – В.К. Кантору .

Таким чином, паратекст, звернений до читача за допомогою певних іносказань, постає як якась точка з'єднання між особистим досвідом і досвідом колективним; у той же час він демонструє актуальність і безперервність філософської, мовної та літературної традиції. Досліджуваний нами паратекст так само, як і весь інтертекст, є лише завуальованим, непрямим способом вираження

авторських ідей у тому випадку, коли до читача неможливо звернутися безпосередньо. «Інтертекстуальність» тому так часто вимагає від читача здатності до тлумачення, що вона ніколи не буває однозначною. «Чуже слово» перешкоджає єдиному трактуванню змісту твору, породжуючи властиву йому суперечливість. Воно може примусити читача до побудови, по суті, подвійного сенсу, але в деяких текстах він може виступати як основний елемент якоїсь гри, у яку повинен бути втягнутий і читач. Тоді літературна культура стає не ознакою переваги, а умовою участі у грі. У даному контексті особливого значення набуває глибинна мета В.К. Кантора, який звертається до творів своїх сучасників і попередників.

Висновки до 1 розділу.

Відгуки критиків про твори В.К. Кантора є цінною і важливою основою для подальшого вивчення спадщини письменника. У них відзначені не тільки характерні особливості проблематики і поетики його повістей і романів, але і сформульовані проблеми, які ще тільки належить вирішити: жанрова природа творів письменника, співвіднесеність з традиціями російської літератури, особливості поетики, функції та форми «чужого» слова т.ін.

Роман В.К. Кантора «Крепость» – сучасний твір, пов'язаний з великим минулим культури, у якому стверджується основна і постійна ідея – несумісність живого, творчого, гуманістичного духу і будь-яких видів обмежень свободи людини. Перегукування, у яке ця книга вступила з попередньої літературою, пов'язане і з релігійно-філософськими пошуками кінця XIX - початку XX ст.

Наявність єдиного інформаційно-сислового поля між проблематикою роману В.К. Кантора і світовою класикою зумовило виникнення глибинного діалогу, що вміщує художню спадщина попередніх епох в сучасний твір. Це створює оригінальний жанровий різновид роману.

Проведений аналіз концепцій, що існують у рамках теорії тексту і теорії Ж. Женетта, дозволяє зробити висновки про те, що аналізований нами «текст у тексті» – заголовки, епіграфи, вставні тексти – за своєю природою є паратекстуальними зв'язками, що утворюють єдиний семантичний комплекс і виконують, крім інших, і інформативну функцію. У романі В.К. Кантора «Крепость» паратексти взаємопов'язані: вони співзвучні темі роману, актуалізують смислову домінанту, створюють загальний тон розповіді, обумовлюють глибинний онтологічний підтекст.

РАЗДІЛ 2.

ПОЕТИКА ЕПІГРАФІВ У РОМАНІ В.К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ»

2.1. Пушкінські епіграфи

Окрім постструктуралістського розуміння інтертекстуальності як елемента колективного ментального досвіду дослідники все частіше звертаються до функціональної складової цього поняття. У зв'язку з цим необхідно розглянути різні типи взаємодії текстів, розроблених французьким літературознавцем Ж. Женеттом. «Значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за межі суто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, – думав він, – оскільки вона відповіла на глибинний запит світової культури ХХ століття з його явним або неявним тяжінням до духовної інтеграції» [68, с. 180]. Стаючи все більш поширеною в теорії мистецтва, вона, як ніяка інша категорія, мала значний вплив на саму художню практику. Якщо маркером *інтертекстуальних відносин* у романі «Крепость» є цитати, ремінісценції та алюзії, то *паратекстуальні зв'язки* представлені такими елементами, як епіграфи, вставні тексти, передмова і заголовки.

Зв'язок тексту роману «Крепость» і різних звертань до творів попередніх епох дуже багатогранний. У багатий поліфонічний світ «Крепости» вводять, перш за все, епіграфи з творів російських і зарубіжних авторів: О.С. Пушкіна, М.Ю. Лермонтова, Овідія, Ч. Метьюріна й ін. Звернення до творів російської класики в романі є одним з ключів, що допомагає визначити місце роману в художній парадигмі перехідної культури епохи.

Нове розуміння природи епіграфа пов'язане в сучасному літературознавстві саме з терміном «паратекст». Коментатором тексту може бути сам автор, коли висловлювання про предмет може мати підтекстове судження про саме висловлювання. У певному сенсі ці елементи інтегруються в одне ціле високого ступеня зв'язності, виконуючи найрізноманітніші функції, розшифровуючи «семантичний візерунок» оповідання, об'єднуючи і посилюючи різні його складові.

Як зазначалося вище, епіграфи вказують на тематику і проблематику твору, спонукаючи читача до роздумів і тлумачення роману, одночасно задаючи напрямок для подібного тлумачення. Епіграф, як паратекстуальний елемент, що стоїть перед текстом, несе в собі величезний інформаційний ресурс. Саме його використовує і автор «Крепости», використовуючи в романі епіграфи з творів О.С. Пушкіна.

Звертаючись до літературної спадщини О.С. Пушкіна, можна відзначити, що використання епіграфа було характерним і для його творів різних жанрів: це і лірика, і романи у віршах, і драми, і навіть листи. Відображаючи внутрішній задум твору і підтекст, який має на увазі автор, епіграф дозволяє повною мірою розкрити особливості філософських і естетичних ідей письменника.

Як вважає В.К. Кантор, творчість О.С. Пушкіна «...довго не могла зрозуміти західна культура саме тому, що вона бачила в його творчості щось своє – адже не хто інший, як О.С. Пушкін, увібрав у себе все краще від західної європейської культури і зробив це краще надбанням культури російської» [98, с. 134]. Природним є те, що використання епіграфа більш характерне для європейської літературної традиції, ніж для російської. Однак, можливо, це і пояснює особливе значення епіграфа в головних творах О.С. Пушкіна. Використовуючи епіграфи, він розширює межі власного тексту, залучаючи пам'ять попередніх поколінь. Підкреслені епіграфом позатекстові зв'язки з літературними і культурними явищами сучасності й минулого російської та світової літератури формують певне сприйняття творів письменника.

Кожному із двадцяти трьох розділів роману «Крепость» передують метонімічні (класифікація Н.А. Кузьміної) епіграфи, які є цитатами з творів і, таким чином, виступають «знаками-заступниками» цитованого письменником тексту (розділ VIII без епіграфа має назву «Страхи і терзання подростка»). Епіграфи відсилають читачів не тільки до всього твору, а й до всієї творчості цитованих авторів. При цьому відношення між цитованим твором і розповіддю будуються за принципом узгодження, вводячи основні мотиви й образи, які отримують згодом свій розвиток у розділах твору. Таким чином, роман В.К. Кантора відновлює зв'язок з класичною традицією російської літератури й актуалізує її ключові моменти.

Як уже зазначалося, у сучасних наукових дослідженнях епіграф розглядається у кількох аспектах. По-перше, у якості окремої композиційної частини тексту, яка взаємодіє з іншими його елементами (В.В. Виноградов [39], І.Г. Гальперін [46], В.Б. Шкловський [215] та ін.). Такий спосіб опису дозволяє виявити суттєві властивості епіграфа, як автосемантия, графічна маркованість, подвійність. У рамках цих концепцій особлива увага звертається на виявлення різного роду відносин, що виникають між епіграфом і головним текстом. Інший спосіб опису епіграфа звернений до ідеї «чужого слова». Епіграф розглядається на широкому тлі однотипних явищ і описується як один із різновидів інтертекстуальних феноменів. Саме на цей підхід ми орієнтуємося під час нашого дослідження.

Джерелом більшості епіграфів до розділів роману «Крепость» стали цитати з творів О.С. Пушкіна: і це не випадково. На думку самого В.К. Кантора, роль О.С. Пушкіна в становленні російського суспільства унікальна. «Якщо Толстой, Достоевський, Данилевський і інші пророки писали по суті Старий Завіт – з його національною винятковістю, спрагою стати першими серед народів, то про творчість О.С. Пушкіна можна сказати, що російське Євангеліє з його ідеєю примирення всіх народів і пристрастей <...> було до Старого Завіту». В О.С. Пушкіні письменник бачить духовний центр, який містить у собі найвищий сенс призначення Росії – «релігійний, державний, культурний, політичний, а головне, – здатний висловити почуття національної гідності, честі, а не екзотичної винятковості, дати шанс на рівноправність з багатою і культурною Європою», – пише В.К. Кантор в книзі «Русская классика, или Бытие России» [96, с. 136].

Другий розділ «Крепости» відкривається строфою з циклу «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830): «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня ... / Что тревожишь ты меня?» [168, с. 318]. Аналізуючи його, дослідники звертали увагу на глибокий психологізм віршів поета. Так, С.М. Бонді відзначав, що «Пушкін, здається, єдиний раз уводить у свою поезію вираз неясних, підсвідомих відчуттів і переживань» [33, с. 144]. Внутрішній психологізм, переживання зіткнення

внутрішнього й зовнішнього світів також характерні для образної системи роману «Крепость». Один із персонажів, Петя, який переживає внутрішній психологічний дисонанс, постійно знаходиться в полоні своїх страхів. Автор неодноразово підкреслює ілюзорність переживань хлопчика, тим самим створюючи контраст між реальним, подієвим світом і уявним. Неоднозначність проявів життя, потаємний сенс подій породжує занепокоєння у ліричного героя О.С. Пушкіна: співзвучною вона представлена і в романі «Крепость». Морок, сон, рух годинника, переходячи із сфери матеріальної в містичну декодують міфологеми життя, смерті, долі. Однак, звертає на себе увагу знижена інтерпретація цих понять: «Парки бабье лепетанье», «Жизни мышья беготня», що призводить до стирання межі між значущим і несуттєвим, між головними категоріями буття і ницістю, дріб'язковістю існування.

У В.К. Кантора образ парок ремінісцентно звернений до римських міфологічних образів богинь долі, пов'язаних виключно з мотивами долі і смерті. У романі парки подані «бабами», «професорськими дружинами і вдовами», які зазвичай жили на лавах біля під'їзду, що спостерігали за життям сусідів і знайомих, але начебто причетних до швидкоплинності буття і неминучої загибелі. Критичний стан між життям і смертю, що асоціюється з образом «бабусь», поєднаний з дійсним світом, як і пушкінський вірш, підкреслює хиткість людського існування.

Крім віршованих епіграфів, які є цитатами з поезії О.С. Пушкіна, В.К. Кантор вдається до цитування повістей і романів письменника. До трьох розділів роману «Крепость» подаються епіграфи з повісті «Пиковая дама» (1834), з якою текст сучасного твору пов'язаний безліччю явних і неявних перетинів. Так само, як і в «Пикової даме», композиція «Крепости» складається з подій, що розгортаються не в одній причинно-часовій площині, а що відбуваються в різних областях суб'єктного сприйняття. Тільки на перетині цих сфер, у їх взаємодії утворюється єдність оповідної тканини. Цей паралелізм оповідних рядів, які пов'язані між собою сюжетно, але відповідають різним відрізкам оповідного часу і різним сферам свідомості героїв, створює семантичну багатошаровість твору.

Першим, хто описав полісемантичність композиційного ладу «Пикової дами», був, як відомо, В.В. Виноградов. «Структура оповідання, яке перемогло драматичну стихію, обумовлена формами співвідношення суб'єктних площин автора і персонажів. <...>. Перш за все, доведеться визнати, що образ баби майже не служить формою суб'єктних заломлень. Баба – поза життям, як співпричетний року живий труп, і через її свідомість не можуть увійти в структуру оповіді форми сучасної дійсності» [40, с. 112]. У «Крепості» паралельний конфлікт дійсностей посилюється численними спогадами Рози Мойсеївни про своє минуле, цитацією документів кількарічної давнини, що фіксують події поточної дійсності. Мабуть, саме «Пиковая Дама» була для автора «Крепості» точкою відліку, і співзвуччя цієї пушкінської повісті з однією з ліній оповіді чітко простежується в романі. Можна припустити, що в образ Рози Мойсеївни, крім біографічного, входить і пушкінське рішення образу постарілої жінки.

Епіграфи з «Пикової дами» дозволяють В.К. Кантору більш точно тлумачити характери героїв, подаючи «ключі» до їх розуміння. Якщо прочитати епіграфи як один текст, то постає загальний сюжет:

«Старая графиня сидела в своей уборной перед зеркалом. <...> У окошка сидела за пальцами барышня, ее воспитанница».

«Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала».

- «Так вы ничего про нее не знаете?»

- Нет! Право, ничего!

- О, так послушайте!» [170, с. 249].

Хоча кожен епіграф несе в собі сюжетно визначальну інформацію, вона далека від буквального трактування, змушує розглянути весь контекст цитованого уривка. Існує постійна двозначність, багатовимірність простору тексту, об'ємність оповіді. Це породжує різні інтерпретації системи епіграфів «Пикової дами», коли в ній стикаються життя і творчість.

Три розділи (III, IV, VI) роману «Крепость» починаються епіграфами з повісті О.С. Пушкіна «Пиковая дама». Так, розділ III «Лина, или Безумие» починається словами: «Старая графиня сидела в своей уборной перед зеркалом.

<...> У окошка сидела за пальцами барышня, ее воспитанница» [170, с. 237]. Епіграф, таким чином, є важливою ланкою у розумінні розвитку характеру дійових осіб, тобто, несе в собі характерологічні риси. Також простежується і метатекстова функція епіграфа, що включає текст в літературну і культурну парадигму.

Тема гри з долею, як одна з важливих у творчості О.С. Пушкіна, утілена в романі: епіграф у цьому відношенні несе змістовно-концептуальну інформацію. У заголовку «Лина, или Безумие» і в епіграфі ця тема представлена символічно: розуміння художньої дійсності подано з точки зору азартної гри. Підкорюючись наказу («мне велено»), графиня з «Пикової дами» повідомляє Герману три карти, але «від себе» пробачає його за умови, аби він одружився з Лизаветою Іванівною. Забобон, який породжує карта з дамою пік, поширюється і на гравців. У цьому відчувається пушкінська іронія (у його епіграфі поєднані дві різні сфери свідомості: розум, розрахунок і забобони, передвістя). Ця іронія стосується і Германа: людина новітньої професії (інженер), вірить в анекдот про магичні три карти, привиди і духів [40, с. 74].

У російській прозі 1830-х років тема привидів, духів була досить поширеною, а манера появи баби, а потім і її вимоги не суперечили літературним традиціям епохи: так примари вирішували незакінчені проблеми. У «Крепости», романі, що описує радянські реалії, також далекі від різних вірувань у потойбічне, з'являються елементи магії і фантастики: бачення Ліни, розповіді Каюрського; в інституті історії мистецтв старша приятелька Лізи робила доповідь про «Бубновий валет» [86, с. 196]. Таким чином, епіграф О.С. Пушкіна з «Пикової дами» уводить розділ в загальну літературну ситуацію, виконуючи тим самим метатекстову функцію, яка також реалізується за допомогою встановлення чіткої паралелі між образами Лизавети Іванівни й Ліни, відносить образ Ліни – Лізи до типу героїнь «чутливої повісті» («Бедная Лиза» М. М. Карамзіна).

Епіграф, що виконує кілька функцій, у цьому розділі є, перш за все, характерологічним ключем до розуміння образу Рози Мойсеївни. М.Й. Лернер бачить у пушкінській графині Анні Федотівні захисницю дворянського принципу в Росії. В.К. Кантор, мабуть, використовує цей же підхід, коли створює образ Рози

Мойсеївни як захисниці колишніх утопічних соціалістичних ідеалів, які різняться зі світоглядом більшості її сучасників. Пушкінська графиня була володаркою долі не тільки бідної вихованки і Германна, але багатьох родичів і домашніх. Їх спроби догодити напівмертвій бабусі можна розглядати, як прагнення задобрити свою долю. Це підтверджує і вибір імені графині – Анна Федотівна. Анна (з стар. євр.) означає «благодать» або «милість», Федот (від грец.) – «богом даний». Не випадково О.С. Пушкін наділяє іншу свою героїню ім'ям Єлизавета – (із стар. євр.) «клятва божа» або «богопослушання». Її слухняність, покірність закладена спочатку. Пушкін дає ім'я героїні в його життєвому, прозовому варіанті: Ліза, Лизавета Іванівна. Він підкреслює традицію у виборі імені героїні і в тексті: стара просить Томського надіслати їй романи «где бы не было утопленных тел» – натяк на «Бедную Лизу» М.М. Карамзіна. Л.Ю. Горнакова вважає, що «в російській мовній картині світу ім'я Ліза пододало пов'язану з ним умовність і літературну етикетність, знайшло нові смисли і функції, і стало одним із визначальних у російській літературі. Художній контекст поетоніма сформував літературний ряд, що складається з творів, сюжети яких об'єднані темою страждань, жертвовності й особливою емпатією авторів до героїні, наділеної ім'ям Ліза» [49, с. 229-230]. Ім'я Ліна в романі В.К. Кантора також подано в життєвому варіанті і як данина моді більшовицько-революційної традиції, але і співзвучне імені пушкінської героїні: Ліза – Ліна.

Розділ починається описом історії головних персонажів: Рози Мойсеївни і дочки її чоловіка від першого шлюбу, Ліни, якій доводиться доглядати за літньою жінкою. Швидкий темпоритм сцен примх бабусь – як в «Пикової даме», так і в В.К. Кантора, – дозволяє символічно показати життя Лизавети Іванівни і Ліни, тим самим, переводячи оповідь у більш особистісну площину. Важка доля дівчат триває аж до смерті їх «мучительки», після чого вони отримують «звільнення». М.Ю. Лотман зазначав: «Здатність до душевних рухів, яка протилежна скам'янілості егоїзму, виявиться в тому, що лише за труною вона проявить дбайливість по відношенню до жертви своїх примх, Лизаветі Іванівні» [136, с. 410].

У В.К. Кантора душа Рози Мойсеївни після смерті переймається цінністю полишеного нею земного життя: «...боль, любовь, радость, труд, мучения и страх смерти. Ей были ясны важность и серьезность Линоной любви к Тимашеву». И только тогда она задается вопросом: «Как ей помочь? <...> Любовь – это ее последний шанс остаться самой собой, не потерять разум. Как помочь ей? <...> Она шептала, надеясь на целебность схожих историй, надеясь, что Лина ее услышит, но примет ее слова за свои мысли-воспоминания» [86, с. 413].

Психологічна мотивація вчинків головних героїв творів зберігає якусь подвійність: чи являвся Герману і справді привид графині, або ж це було лише бачення; Роза Мойсеївна сподівалася, що Ліна прочитає її передсмертні думки. Бодем і образою пройняті слова Ліни про її взаємини з Розою Мойсеївною: «Я старалась быть ей внучкой! Мне казалось, что ее судьба рифмуется с моей, хоть мы и не в прямом родстве. Помнишь, Виктор Шкловский писал, что судьбы наследуются наискосок: от дядей к племянникам. Мы обе полюбили женатых мужчин, только ей повезло, а мне нет» [86, с. 396].

Перегук образів вихованки-«приживалки» графині (у О.С. Пушкіна) і внучатої племінниці – Рози Мойсеївни (у В.К. Кантора) встановлюється і на рівні опису зовнішності й характерних особливостей цих персонажів. Так, у «Пикової даме» Лизавета Іванівна «була домашньою мученицею» і «найнещаснішим створінням», у В.К. Кантора Ліна була «спочатку якась нещасливиця, невдачлива», їй постійно доводилося «терпіти невдоволення, наказові окрики і вказівки». Опис зовнішності у О.С. Пушкіна зводиться до слів: «Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест» [170, с. 241], а В.К. Кантор пропонує більш розгорнуту характеристику своєї героїні: Ліну Петя бачив «красивой, веселой, нарядной женщиной, <...> смеявшейся каким-то странным горловым, необычно волнующим смехом», «была Лина по молодости кокетлива» [86, с. 27]; «волосы ее распрямились, висели патлами, голова не мыта. Красивой, но совершенно потухшей была она» [86, с. 395], або «Лина стояла на пороге, раскрасневшаяся, немного распатланная, в кухонном фартуке» [86, с. 28].

В.К. Кантор розширює психологічний образ героїні через призму сприйняття його Розою Мойсеївною, тричі повторюючи слово «бідна» в різному контексті й інтонаціях: «Линочку было жалко... Бедная Линочка! При такой матери росла! Бедная Линочка! Лина тоже несчастная... Она бедная... А это ее теперешнее сидение с сигаретой, уставившись в одну точку... Хотя нет, это не нервы, это любовь... Это она из-за Тимашева так» [86, с. 254]. Прийом повтору – відмінювання іменника «бідна» має свій початок іще від М.М. Карамзіна («Бедная Лиза») і Ф.М. Достоевського («Бедные люди»). Назва розділу «Лина, или Безумие» – один із виявів використання літературних схем, що виражаються в характеристиці героїні і її долі. Епіграф ніби передбачає, що минуле, не надто щасливе життя героїні реконструюється у спогадах. Цей прийом був поширеним у романтичній поемі і слугував розкриттю образу центрального персонажу в ХІХ столітті. Цим прийомом скористався і В.К. Кантор. Тут реалізується характерологічна функція епіграфа, передбачається доля героїнь, відтворюється мотив істинної сутності зовнішнього і внутрішнього.

Епіграфом до ІV розділу роману «Интервью» є цитата «Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала» [170, с. 249], яка випереджує розповідь про догматичне, відірване від реальності світосприйняття Рози Мойсеївни. У цей розділ автор вводить новий персонаж, Василя Кузьмича Саласа, у минулому – колегу Рози Мойсеївни, який пропрацював з нею двадцять п'ять років і який вважав себе «спадкоємцем її славних справ». Він приходить у будинок Вострікових, щоб отримати інтерв'ю до відкриття «Музею Ветеранів Революції». Однак інтерв'ю не вдається: на всі питання, що стосуються революції, Роза Мойсеївна дає вельми неоднозначні відповіді, чим вводить у ніяковість оточуючих. Підтвердженням цього служать оціночні судження її онука: «Петя подумал, что неучастие бабушки в революции должно разочаровать мужиковатую корреспондентку»; «Пете казалось, что он просто чувствует отчаяние корреспондентки, которая ни слова не слышит о жестокости царизма, а слышит про тюрьму, больше похожую на дом отдыха общего типа»; «Бабушка все равно

говорила *не то*» [86, с. 43]. Події, які, здавалося б, повинні вийти на перший план оповідання, виявляються затемнені почуттями і переживаннями героїні.

В.К. Кантор обирає такі ж мовні засоби, що й О.С. Пушкін, для опису її внутрішнього світу. Ю.М. Лотман вважав, що в «Пикової дами» «герої по черзі переходять зі сфери передбачуваного в область непередбачуваного й назад, то поживляючись, то перетворюючись у мертві автомати. <...> Герої «Пикової дами» то кам'яніють, то тремтять» [136, с. 410]. Семантика нерухомості, скутості присутня в описі як старої графині, так і Рози Мойсеївни: «Мертвая старуха сидела, окаменев», «Старуха молча смотрела на него» (Пушкін), «Но старуха не отвечала, она лежала, закрыв глаза», «...черты ее лица и даже тела приобрели твердость, а губы плотно сжались» [86, с. 65]. Усього кілька разів виникають емоції в статичному світі героїнь: «При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою и подняла руку» (Пушкін); «Я беспартийный, – ляпнул Илья и почувствовал, что напрасно это сказал, глаза старухи на минуту широко открылись, она страдальчески задышала и тут же зажмурилась» [86, с. 65]. Схожість семантичних і асоціативних полів спонукає говорити в про формовизначальну функцію епіграфа.

У розділі VI «Разговоры в коридоре и в комнате» епіграф також узятий з «Пикової дами» О.С. Пушкіна: « – Так вы ничего про нее не знаете? – Нет! Право, ничего! – О, так послушайте!» [170, с. 234]. Цей діалог, як відомо, не тільки спрямовує читача до дивної, містичної історії «трьох карт» як основи трагедії Германа, а й акцентує драматичну паралель Герман – стара. Герман зображений у повісті як людина, яка прагне дізнатися таємницю великого виграшу, що притягує силою грошей і спотворює розум.

Змістовно-концептуальна функція епіграфа реалізується в романі «Крепость», щоб акцентувати увагу на трагедії життєвого шляху Іллі Тимашева. Автор проводить глибоку паралель між ним і Розою Мойсеївною. Ключове питання, яке оскаржується двома героями, у цьому розділі зводиться до визначення сутності існування людини. Осягнення таємниці буття розглядається з соціоцентричної й антропоцентричної позицій. Так, Роза Мойсеївна бачить

значимість людини в її суспільній корисності: «А я к тридцати годам была одним из руководителей компартии Аргентины. Да я ее и организовала <...> Но я не зря прожила жизнь. *Жизнь!* А что твоя Лина сделала?! Тридцать лет это совсем немало...» [86, с. 64]. Ілля, заперечуючи, відповідає: «Да и вообще пора понять, что человек не определяется общественной пользой <...> А самим собой. Тем, что он человек и существует на земле, при этом добрый и никого не обидел» [86, с. 64]. Саме в цьому розділі роману також чітко визначається значний ланцюжок героїв: Ліна – Ілля Тімашев –Роза Мойсеївна, який точно перегукується з пушкінським, Ліза – Герман – стара графиня, яка, у свою чергу, пізніше, стає джерелом «певної традиції в російській прозі» [136, с. 405], що знайшла відображення в ряді персонажів Ф.М. Достоевського: Соня – Розкольников – стара-лихварка. Таким чином, метатекстова функція епіграфа, перш за все, визначає ставлення автора до літературної традиції і з'єднувальною ланкою з підходами, які сповідували О.С. Пушкін і Ф.М. Достоевський. В.К. Кантор їх видозмінює, ускладнюючи асоціативну сферу проблематикою актуального йому часу. Це і дає можливість відобразити «мозаїчний» характер культури ХХ століття: «<...> всередині російської культури одночасно існувало кілька систем цінностей»: одна – «корінням сягає християнської моральності (класична російська культура)» [19, с. 114.], інша – революційна [20, с. 43.]. Причетність до другої і позначає шлях пошуків багатьох сучасних письменників: «Революційний погляд на світ вони виносили вже з дитинства <...> він був для них єдиним можливим, – так не думаєш про повітря, яким дихаєш» [127, с. 53]. «Поетапне подолання революціонізму, заміна його на гуманістичну екзистенціальну парадигму, що має загальні точки з «традиційною», стала внутрішньою темою еволюції покоління», – стверджує С.С. Бойко[27, с. 36].

Крім повісті «Пиковая дама» В.К. Кантор використовує як джерело епіграфів роман А.С. Пушкіна «Евгений Онегин», у якому образ Онегіна значною мірою асоціюється з образом «Мельмота Скитальца» Ч.Р. Метьюріна, який також згадується В.К. Кантором.

Характерологічна функція епіграфа очевидна – Євгеній Онегін, як і Ілля Тимашев, – мисляча людина, а тому здається дивним; він відчужується від суспільства, і від вищого, і пізніше від провінційного. Він – не виняткова особистість, не геній; за способом життя, за здібностями такий же, як усі. Його образ деромантизується, оскільки введений у сферу звичайного життя, у реальність, і обумовлений певними обставинами. О.С. Пушкіну важливо було показати процес формування особистості в нових історичних умовах, подібним прийомом скористався і В.К. Кантор, розкривши особистість Іллі Тимашева в епоху, відмінну від його уявлень. На це також вказує епіграф, джерелом якого є не літературний твір як такий (у цьому випадку епіграф указував би на прямі асоціації, і Онегін стояв би в ряді звичайних літературних героїв), а приватний лист, який підтверджує що герой роману є частиною реальної дійсності.

Так, V розділ «Существо с Альдебарана» починається рядками з VIII строфи VIII розділу пушкінського роману у віршах: «Чем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной?... [169, с. 158]. Ці «маски» або певні ампула героя давали можливість уявити себе не тим, ким він насправді був. «Маски» Євгенія Онегіна неодноразово викликали зацікавлення у дослідників. У першу чергу, звертають на себе увагу дві, безпосередньо зазначені у творі – Мельмот і Чайльд Гарольд, сприйняття яких у російській критиці має велику історію.

Незважаючи на негативне ставлення В.Г. Белінського до «страхотливого» жанру, яке прозвучало в його статтях 1830-х років, критик прихильно поставився до «Мельмота», побачивши в образі Блукача думку про «егоїзм, це жахливий, жадібно пожираючий насолоду і, у свою чергу, який пожирають насолоди» [22, с. 428]. З листа О.С. Пушкіна С.Г. Волконському від 18 жовтня 1827 року відомо, що поет обговорював «Мельмота» з друзями і перебував під враженням від похмурої розчарованості Блукача. Він писав, що герой Ч.Р. Метьюріна «... в природі нічого не благословляв» [170, с. 70]. Образ Блукача примірявся О.С. Пушкіним до Онегіна, про що відомо з чернеток до поеми: «Наскуча слыть или Мельмотом, Иль маской щеголять иной» [203]. «Пафос самоцінності

особистості і її незалежності від норм сучасного суспільства – головна властивість героя Пушкіна. Лише в результаті тривалого самотнього поневіряння Онегін відкрив для себе зворотну сторону своєї абсолютної свободи – він для всіх «чужий» (у тому числі для народу, нації, людства) [223, с. 78]. Може бути, тому остаточний варіант звучить так: «Скажите, чем он возвратится? / Что нам представит он пока? Чем нынче явится? Мельмотом, / космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной?..» [203]. «Інші» можуть бути відновлені з попереднього тексту роману, зокрема, за спогадами у XVII розділі кількох романів, що відображають умонастрої століття. У чорнових варіантах поеми, як відомо, О.С. Пушкін назвав «замаскованих» героїв: Мельмот, Рене, Адольф.

Досить тонко викривав ці «маски» А. І. Герцен в брошурі «О развитии революционных идей в России». Він справедливо стверджував, що «байронізм Пушкіна був тимчасовим, і долі цих двох поетів були абсолютно різними» [49, с. 203]. Письменник також відкидав твердження про подібність «Онегіна» з «Дон Жуаном»: «Ті, хто кажуть, що пушкінський “Онегін” – це російський “Дон Жуан”, не розуміють ні Байрона, ні Пушкіна, ні Англії, ні Росії: вони судять за формальними ознаками» [49, с. 203]. Ці оцінки слід мати на увазі під час аналізу розділу «Крепости», який має такий епіграф.

Ілля Тимашев у романі В.К. Кантора подібно Онегіну приміряє маски «жартівника» в редакції і компанії колег, «філософа» в суспільстві Бориса Кузьміна, «добропорядного сім'янина», коли приходить до Елки і сина, у той же час, Тимашев, як і Онегін, розуміє, як він чужий своєму суспільству.

Е.Н. Дрижакова, аналізуючи багатогранність образу Онегіна, пише: «В.Г. Белінський, доводячи «самобутність» і «національність» пушкінського роману і цитуючи згадану вище строфу VIII розділу, не поставив перед своїм читачем питання, що це за «маски» Онегіна і навіщо вони потрібні Пушкіну. У той час як Пушкін наполегливо вводив свого героя в контекст європейської культури, літератури і громадської думки» [65, с. 243]. О.С. Пушкін зумів синтезувати багатовіковий культурний досвід Заходу й національні традиції

російської культури. О.І. Герцен, співвідносячи героя О.С. Пушкіна з шістьма європейськими прототипами – Гамлет, Фауст, Манфред, Оберман, Тренмор і Карл Моор, – виводить при цьому збірні риси характеру Онегіна: «людина дозвільна, тому що він ніколи і нічим не був зайнятий», «це зайва людина в тому середовищі, де він знаходиться, не володіючи потрібною силою характеру, щоб вирватися з неї», «це людина, яка відчуває життя аж до самої смерті і яка хотіла би покуштувати смерті, щоб побачити, чи не краще вона життя», «тим більше роздумував, чим менше робив», «як і всі ми <...> не такий божевільний, щоб вірити у тривалість реального стану в Росії» [49, с. 203]. Ця характеристика і риси Онегіна нагадують героя «Крепости» Іллі Тимашева, «людину, яка відчуває життя аж до самої смерті і який хотів би покуштувати смерті, щоб побачити, чи не краще воно життя» [219, с. 108].

Проблема особистісного відчуження й інакомислення втілена в розділі «Вольєр». Розділ XIX починається словами з VI строфи VI II розділу роману «Евгеній Онегин»:

«Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.
Что, сплин иль страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?» [169, с. 456].

М.Н. Епштейн стверджував, що магістральною темою радянських письменників була, у дусі класичної традиції, трагедія зайвих людей. Однак на рубежі епох «сам навколишній світ став настільки зайвим, що зайвість з особистісної риси стала вже рисою загальної байдужості» [222, с. 200]. Г.Ю. Мережинська вважає, що основною моделлю літератури цих років «є втрата особистістю своєї ідентичності, висування якоїсь неправдивої цінності і впровадження її у свідомість маси, яка добровільно підкорюється» [149, с. 50]. Однак характеровизначальне посилення, яке закладене в епіграфі, говорить про

схильність В.К. Кантора до класичної традиції, що йде всупереч постмодерністським тенденціям. «Илья вдруг сразу ощутил пустоту и одиночество <...> Потому что вся... жизнь, все ее содержание было связано с тем, что казалось крепостной семейной неволей» [86, с. 303]. Відчуття внутрішньої нестабільності, душевної самотності, нерозуміння, почуття чужості й відреченості стають у Іллі Тимашева головними в ставленні до дійсності. Осмислюючи своє існування, Ілля використовує характерні для філософського світогляду кодові слова: «мы живем, как мертвецы, делаем вид, что живем, а сами не знаем, что это такое, во имя чего существуем» [86, с. 303]. Подібний екзистенційний погляд на дійсність і глибокий психологізм характерний також для героїв Ф.М. Достоевського. Змістовно-підтекстова функція епіграфа втілюється у відношенні автора до екзистенціальної традиції світовідчуття, закладеної Ф.М. Достоевським.

Редакцію, де працює Тимашев, автор називає не інакше, як «вольєр», пояснюючи при цьому, що це – «огороженное место, где зверям позволяется слегка резвиться <...> и он сам (*Тимашев*) всегда охотно и радостно носил маску остряка и балагура и кувыркался в этом вольере, порой живет прочих» [86, с. 301]. Однак неробство робочих буднів змінювалося в Іллі душевними стражданнями: «...он хотел быть человеком с Альдебарана, а может и не человеком, а неким существом <...> Там их субстанция – дух, здесь же она вынуждена облекаться в земную материальную плоть» [86, с. 56]. Будучи заручником життєвої ситуації, Ілля Тимашев перебував у владі песимістичних настроїв: «Виноват. Виноват кругом и во всем... не знает, как ему отныне жить, да и имеет ли он право на жизнь... Но покончить с собой – страшно. До римских стойков, видевших в смерти последний шанс на свободу, ему далеко. Нет воли принять решение» [86, с. 387].

Тимашев побіжно згадує про римських стоїків, він хотів би жити і померти так само, як вони, розуміючи, що він хворий не фізично, а душевно: «винний кругом і в усьому». На думку стоїків, людський розум – «невід’ємна частина природи, а отже, жити в злагоді з природою для них означало жити згідно розуму.

Усі аморальні вчинки – не що інше, як саморуйнування, втрата власної людської природи, хвороба душі» [162]. У той же час, беручи верх над власними слабкостями, людина проявляє силу волі і зберігає душевну чистоту. «Світ повний пороків і спокус, а завдання людини – наслідувати природні принципи, не підкоряючись велінням часу, тому до римських стоїків, виносить собі вирок Тимашев, йому далеко. Він слабкий і душею, і духом» [162]. Ще одна риса, яку визначив А.І. Герцен як «невіру в положення Росії», також близька Іллі Тимашеву. Епоха, що описується в романі, чітко відображає зміну ідеалів, крах утопічних ідей і відсутність цінностей: «Созревал в эпоху Реабилитанса, живет в эпоху Стабильности. Но прохиндейские передовые и редакционные – писал... С кем и зачем жить?», – недоумевают Тимашев [86, с. 388]. «Нет у меня будущего, как и у всей страны. Так в разговорах да размышлениях и сдохнем», – виносить вирок персонаж В.К. Кантора.

Характерологічна функція епіграфа, таким чином, показує багатогранність особистості Іллі Тимашева, яка відображена в «масках», якими він так само, як і Євгеній Онегін, міг «похизуватися», і в цьому, у свою чергу, виявляється спільна для героїв риса – неприйняття навколишнього світу, страждання і вимушена самотність.

Уже перші критики, починаючи з І.В. Кирєєвського і М.О. Польового, бачили прототипи героїв роману в сучасників О.С. Пушкіна. Так, Г.О. Гуковський відзначав близькість Ленського до Кюхельбекера, а Ю.М. Тинянов говорив про схожість Онегіна і Чаадаєва. Однак, як зазначає В.П. Пугачов, «Пушкін не бачить перспектив ні в методах боротьби першого, ні в песимізмі другого» [166]. У першому розділі, підкреслюючи зовнішню схожість Онегіна з Чаадаєвим, «другий Чаадаєв, мій Євгеній ...», О.С. Пушкін відзначає їхню духовну схожість, малюючи свого героя як співрозмовника різко критичного складу, скептика, яким, швидше за все, міг бути Чаадаєв. Роман, як відомо, створювався протягом семи років, і за цей час ставлення поета до Онегіна істотно змінилося. «За цей час зазнала поразки іспанська революція. У більшості декабристів це породжує зневіру в успіх військової революції – вони думають, що народ не підтримає її. Наростає

скепсис <...> Через те чаадаєвські «Философические письма» і викликали жвавий відгук у прогресивних колах російської громадськості [166].

У другому розділі іронії відносно Онегіна стає менше, а співчуття – все більше. Як зауважив Ю.Г. Оксман, «Онегін з його незалежністю на тлі безмовного, покійного владі світла виглядає позитивним явищем» [158, с. 165]. Тепер О.С. Пушкін наполегливо підкреслює їх «різницю». Як відомо, роман заснований на злитті двох сюжетів: епічного й ліричного. Автор, поряд з Онегіним і Тетяною, є одним з головних героїв роману.

Як у романі О.С. Пушкіна, подієвий план в «Крепости» подається крізь призму авторської суб'єктивної позиції. Авторська оцінка являє собою систематизуючий центр роману, який об'єднує в одне всі сюжетні особливості роману. В.К. Кантор починає розповідь про Іллю Тимашева, одного з редакторів філософського журналу, друга сім'ї Вострикових, що приходить провідати не тільки помираючу Розу Мойсеївну, а й її вихованку Ліну. Метатекстова інформація, яка міститься в епіграфі з «Евгения Онегина», не тільки співвідносить образ Тимашева з героєм роману О.С. Пушкіна, наділяючи його «онегінським» сенсом, але також сходить до його прототипу. Уже на перших сторінках розділу автор дає «ключ» до розуміння цього героя: «Однако твой любимец Чаадаев был не только безбород, но и лыс», – подтрунивает над Тимашевым Саша Паладин во время очередного застолья [86, с. 46]. У цьому епізоді явно прослизає авторська іронія: поєднуючи дві різні сфери сприйняття – високу філософську й загальнопобутову – автор ніби підсилює відчуженість свого персонажа від навколишнього світу: «Лучше бы ему помолчать», – думал Илья... Чаадаев в другое время и в другом пространстве жил» [86, с. 47].

Епіграфом до розділу «Историософия за обедом» обрано рядок з X строфи I розділу «Евгения Онегина»: «Як полум'яно красномовний ...» [169, с. 15]. У цьому розділі дослідники відзначали «іронічне» ставлення автора до героя, що розкривають його «зовнішній, поверхневий характер» (М.Ю. Лотман). На думку Г.О. Гуковського, «уже в першому розділі «Евгения Онегина» темі любові присвячено значно більше місця і навіть уваги автора» [53, с. 152]. Також учений

говорить про те, що Пушкін «докладно розповідає про це донжуанське виховання Онегіна, розповідає іронічно, у скептичному тоні онегінського середовища, з відтінком приємної аморальності салонних інтрижок, що характеризують це середовище» [53, с. 196]. Назване «красномовство» для Онегіна є лише одним з предметів «науки ніжної», засобом завоювання серцевої прихильності «повітової панянки» або дами зі світського суспільства.

Характерологічна функція епіграфа реалізується в тексті «Крепости», співвідносячи словесні вміння Онегіна і Тимашева. Кожного разу, приходячи в гості до Ліни, Тимашев веде філософські бесіди, спостерігаючи за тим, як вона дивилася «завороженими глазами, очень смешно и, как казалось Илье, трогательно поспешно кивая на каждую его фразу <...> с тихой, тоскливой любовью смотрела на него» [86, с. 68]. Крім властивого обом героям «красномовства», цей розділ зближує автора і його персонаж. В.С. Непомнящий говорив: «Свого роду рокировка героя і автора відбувається вже в першому розділі, у ході якої автор (йому« присвячена »майже половина тексту») усе більш виразно займає чільне місце і в кінці зовсім витісняє героя з читацького поля зору» [155, с. 131]. У «Крепости» зближення автора і персонажа відбувається на світоглядному рівні: у міркуваннях Тимашева чітко відчутні погляди самого В.К. Кантора. Наше припущення підкріплюється тим, що цитовані Іллею Тимашевим уривки зі статті про Гете і Толстого увійшли до статті самого В.К. Кантора «Самый, самый, самый, или Толстой contra Гёте» (2000). Подібним чином ідеї, що стосуються ролі Петра Великого у визначенні вектору розвитку суспільства, трапляються і в публіцистиці В.К. Кантора, наприклад, у його роботі «Петра творенье, или Разгадка России» (1999). Протиставлення варварству цивілізації у двох культурах – європейської та азійської – відчувається в міркуваннях письменника про визначення шляхів розвитку країни («Восток и Запад Европы: европейская судьба России» (2002). Таким чином, спорідненість ідей і близькість автора-оповідача як цитованого роману, так і аналізованого, реалізує змістовно-підтекстову функцію епіграфа.

X розділ «Умствования» починається подвійним епіграфом. Перша цитата взята з XVI строфи II розділу «Евгения Онегина»: «Меж ими все рождало споры / И к размышлению вело...» [169, с. 43]. Другий епіграф – уривком з роману Мігеля де Унамуну «Туман»: «Но другой мир и другая жизнь находятся внутри этого мира и этой жизни... Дон Кихоты и Санчо Пансы живут в вечности – она же находится не вне времени, но внутри него...» [199].

Розглядаючи метатекстову функцію першого епіграфа, можна встановити паралель між Онегіним і Ленським, з одного боку, Тимішевим і Кузьмінім, з іншого боку. Ю.М. Тинянов указував на «прототипність» питань, які заперечують Онегін і Ленський, О.С. Пушкін і В.К. Кюхельбекер. Так, на думку письменника, «“племен минувших договоры” – це читання Руссо, які жваво обговорювалися Пушкіним і Кюхельбекером, його «Общественный договор», <...> “плоды наук” – відоме міркування Руссо на тему Дижонської академії: чи сприяло розвиткові наук і мистецтв поліпшення моралі» [197, с. 321]. У «Крепости» «суперечки» між Іллею Тимашевим і Борисом Кузьмінім (типовим представником професорської культури) мають соціополітичну спрямованість: у першу чергу, це історіософська концепція М.Г. Чернишевського і його праці «Причины падения Рима» (1861), а «плоды наук» герої В.К. Кантора бачать у «силі Слова», що несе просвіту в маси. «Неопределенность культуры (России) <...> создала многозначность ее Слова» [86, с. 146].

Аналізуючи образи Онегіна і Тимашева, можна зазначити на те, що О.С. Пушкін відтворює типову поведінку людини в громадському побуті Росії до повстання декабристів, коли і Чацький по-донкіхотському готовий був битися з вітряними млинами. У романі «Евгений Онегин» відсутня політична полеміка з огляду на несумісність ідеальних спрямувань героїв з дійсністю. У В.К. Кантора такий самий тон дискусії між співрозмовниками. Герої ніби продовжують думки один одного, розвиваючи і поглиблюючи їх: «Ладно, спорить не буду, да и глупо, потому что литературу нашу классическую и сам люблю и считаю ее, быть может, единственной надеждой России. Но, чтобы она подействовала на народный менталитет, нужны века» [86, с. 146].

Привертає увагу також другий епіграф з роману «Туман» (1914) Мігеля де Унамуну, яскравого представника «покоління 98 р.», чії філософські твори характеризувалися неприйняттям зовнішніх зобов'язань. «Автор, демонструючи свою незалежність від традиційних художніх класифікацій, винайшов бурлескний жанр “нівола”, бажаючи підкреслити ірреальність зовнішнього світу – “туману” в порівнянні зі значним світом, який створений волею головного героя» [218, с. 190]. В історії створення свого роману де Унамуну неодноразово вказує на те, що герой «Тумана» абсолютно реальна людина: «Літературний персонаж? Персонаж з дійсності? Так, з дійсності літератури, яка і є література дійсності» [199]. Усі герої творів де Унамуну – неідеальні образи, а ніби реальні люди з усіма їх недоліками, вони відчують не тільки найгостріший конфлікт з оточуючим їх суспільством, а й із тривогою відчують протиріччя у своєму внутрішньому світі. У В.К. Кантора реалістичність оцінок дійсності також сильна, автор вводить у оповідь багато автобіографічних елементів, що робить його персонажів, зокрема, Іллю Тимашева, Бориса Кузьміна, Петю Вострикова ніби справді існуючими людьми. Епіграф несе в собі характерологічну функцію, показуючи внутрішній світ героя очима автора. К.С. Корконосенко говорив про антиподібність Августо Мігеля де Унамуну і Дон Кіхота Сервантеса, протиставляючи «подорожнього» Дон Кіхота “гуляючому по життю” Августо [113, с. 116]. Герой «Крепости» Ілля Тимашев так само, як і Августо, не може знайти свій шлях у житті. Зовнішня реальність, яка проникає у свідомість обох, не в змозі прояснити «туман», у якому вони живуть. Дослідник також відзначав: «Августо Перес, якого вабить в житті туман, з характером, що виникає з розмов з іншими персонажами» [113, с. 116]. Подібною рисою наділений і Тимашев у романі «Крепость»: найважливіші рішення (розставання з дружиною, відхід з життя) герой приймає в ході філософствування з Борисом Кузьмінім, Ліною або членами редколегії.

Уводячи цитату з твору Мігеля де Унамуну, письменник підвищує філософічність звучання парного епіграфа. Метатекстова функція епіграфа поєднується зі змістовно-підтекстовою. Співвідношення епіграфа, запозиченого з російського роману й екзистенційної іспанської новели, створюють внутрішній

контраст. Із самого початку оповіді автор представляє Іллю як батькового приятеля, «говоруна». Його було цікаво слухати, і було видно, що він любить, коли його слухають: «Когда он говорил о высоком, он действительно верил в свои слова, высказывая продуманное и прочувствованное...» [86, с. 71]. До останнього розділу сприйняття героя йде через призму його міркувань про філософську спадщину минулого, про Чернишевського, про падіння Римської імперії, про роль євреїв у становленні суспільств, про Гете і Толстого. «Рим варвары победили, а эта религия зато покорила их, одолела ... странная религия, придуманная маленьким народцем со склонностью к надличному Богу ... и за десяток столетий сумела покрыть тонкой пленкой гуманности разлившееся и разбушевавшееся море варварства...» [86, с. 67]. І далі Тимашев, як чисто російська людина (В. Кантор іронічно підкреслює визначення «чисто російська» замість прийнятого словосполучення «істинно російська»), міркує про те, що «изгнание, рассеяние и диаспора, гонения, избиения, вынуждавшие евреев принимать обычаи той страны, куда они попали, все эти несчастья еврейского племени служили высоким целям. Будучи среди других народов, они оказывались бродильным ферментом внутри их, тянули их к высшему существованию» [86, с. 68].

Але, на відміну від героя де Умано, Тимашев відчував тугу і відчай. «Чушь, дичь, дикость, глупость, ярость, взаимное равнодушие существ, называющих себя по привычке людьми, отсутствие душевной близости и тепла все длятся и длятся, столетия постукивают на стыках исторических периодов, а зла и раздражения в мире не убывает» [86, с. 463]. Як і Августо, Тимашев вирішує покінчити життя самогубством, після того, як обидва «повністю втрачають віру у своє існування» [113, с. 118]. «Если б знал, что делать дальше, как жить, то непременно бы жил. А так – бессмысленно» [86, с. 465].

Епіграфом XI розділу «Из рассказов Бориса Кузьмина» є рядок з XXXII строфи IV розділу «Евгения Онегина»: «Пишите оды, господа...» [169, с. 87].

Як відомо, у XXXII-XXXIII строфах О.С. Пушкін висловив свою думку про статтю В.К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824). У ній В.К. Кюхельбекер волав до воскресіння

оди: «Лірична поезія взагалі ніщо інше, як незвичайне, тобто сильний, вільний, натхненний виклад почуттів самого письменника. З цього випливає, що вона тим краща, чим більш височить над подіями щоденними, над низькою мовою черні, яка не знає натхнення. Усі вимоги, які передбачає це визначення, цілком задовольняє одна ода...» [цит. за 195, с. 147]. О.С. Пушкін не залишив непоміченими ці висновки В.К. Кюхельбекера, висловивши свої зауваження, які залишилися лише в чорновому варіанті і вперше були надруковані П.В. Анненковим під назвою «О вдохновении и восторге». У рукописі О.С. Пушкін говорить про те, що «ода стоїть на нижчих щаблях ... Ода виключає постійну працю, без якої немає істинно великого. Трагедія, поема, сатира – все більше за неї вимагають творчості (*fantaisie*), уяви» [172, с. 269]. Ю.М. Тинянов вважав, що для О.С. Пушкіна ода залишилася в минулому, по той бік «нового стилю». Але ці строфи необхідно тлумачити не тільки в межах зауважень на статті В.К. Кюхельбекера, а також і в загальному контексті естетичних суперечок тих років. «Пушкін підкреслює регресивний характер кюхельбекерівської програми, парадоксальним і частково пародійним чином зближуючи її з елегійного топікою (пор. «Жалеть о прежнем, о былом...» і «Как их писали в мощны годы, / Как было встарь заведено...»))» [117]. У цих суперечках пушкінський образ Онегіна втілює спадщину західноєвропейської культури. Епіграф до розділу поліфункціональний і несе в собі як концептуальну, так і підтекстову функції. У романі використання такого епіграфа свідчить про іронічне ставлення до подій, що відбуваються, самого оповідача, оскільки в радянський період життя постійно складалися хвалебні оди і гімни, «пелись дифирамбы вождям страны» [86, с. 11].

У ХІ розділі центральним елементом є фантасмагорична розповідь Бориса Кузьміна «Джамбли», яку читає Ілля. Ліні розповідь не подобається, на її думку, вона «застаріла ще й фантастична». Більш того, Ліна робить зауваження щодо мови тексту: «нелепые словечки» на кшталт «холоднокровный» замість «хладнокровный», «похолодело» замість «похолодало», «дурацкие, глупые фамилии героев». Ключ до розуміння цього діалогу В.К. Кантор пояснює в наступному

розділі. У висловлюванні Тимашева чути наскрізний мотив творчості В.К. Кантора – неможливість творчої реалізації у системі загальної політичної цензури. І знову реалізується гра зведення високого до низького, ототожнення принципу «не читав, але засуджую» або, як у Ф.М. Достоєвського, «не можна любити те, чого не знаєш». Комуніст Каюрський зізнається: «Я, правда, Фауста не читав самого, тільки про него... То есть, я имею в виду пьесу Гёте, вы ведь о ней» [86, с. 383]. Позиція – «не читав, але засуджую», характерна для описуваного автором періоду життя, відображена в словах Іллі про те, що розповідь «аж ніяк не застаріла, вона поза часом саме через фантасмагоричну оболонку». Образ Дзамблів є символом узурпуючої влади: «Іван Грозний, Петро Перший, Сталін, Дзамбл – все одне», якій народ готовий служити: «может прийти кто угодно другой или другие и что все мы в который раз окажемся рабами, готовыми пожирать ближнего. Но обожающими деспота, одически восхваляя управителя» [86, с. 179]. Підтекстова функція реалізується в поганому ставленні письменника до подібного явища.

Джерелом епіграфа XII розділу є рядки з XLVII строфи «Евгения Онегина»: «Вы должны,/ Я вас прошу, меня оставь...» [169, с. 176]. Цей епіграф, перш за все, несе важливу змістовно-інформаційну функцію, передбачаючи майбутні події, пояснюючи читачеві, якого розвитку подій він має право очікувати. Епіграф, крім цього, також володіє характерологічною функцією, позначаючи паралель між пушкінською Тетяною, якій належить ця фраза, і героїнею «Крепости» Ліною.

Тетяна, як вважав Ю.М. Лотман, є «носієм народної психології», що зумовлено декількома факторами: по-перше, Тетяна народилася і виросла в «простій родині», по-друге, її оточували тільки люди із народу: служниці, няні та інші – найчастіше безграмотні люди, що живуть у марновірстві. Тож не дивно, як справедливо вважав В.Г. Белінський, Тетяна перебувала серед них в стані «морального ембріона», чий «сплячий розум» пізніше пробудять книги і записи Онегіна. Для Пушкіна Тетяна – це, перш за все, породження російської культури.

Героїня В.К. Кантора народилася в інтелігентній родині, що була менш забезпеченою, ніж інші. Дівчиною Ліна «цвела, чувствуюя себя primой, но ни за

кого из «гениальных мальчиков» она так и «не пошла», а «отбила» мужа у какой-то женщины с тремя детьми». Пізніше, коли вийшла за нього заміж, не змогла переносити тяжкості його вдачі, розлучилася й кинула роботу. Низка цих подій «зламала» героїню, і після двох місяців перебування в психіатричній лікарні вона змушена була шукати найменші підробітки: писати шрифти, креслити проекти, давати уроки креслення і доглядати за бабусею Розою. «Она ушла в *никуда*, ничем и никем не защищенная, нигде не работала и работы не искала» [86, с. 27]. Різниця в інтелектуальному рівні, яка виокремлюється між сільською Тетяною і Онегіним, присутня і в малюнку образів Ліни і Тимашева. Філософічні роздуми Іллі не знаходять у Ліни відгуку, «філософічний розум» Ліни все ще чекає свого пробудження. Не таке велике і коло її читання: «В этой инсценировке Дон Кихота – романа я, конечно, не читала, стыжусь» [86, с. 186].

Проте, не зважаючи на різницю обставин, обидві героїні всупереч своїм істинним почуттям («Я Вас люблю (к чему лукавить?)» [169, с. 177] і «я такая, я, наверно, безумная. Но это потому, что я тебя люблю» [86, с. 189] змушені відмовитися від своїх обранців. Для В.Г. Белінського поведінка Тетяни – це страх громадського осуду і «неправдиві» уявлення про жіночі чесноти. Ю.М. Лотман уважав, що саме Тетяна являє собою «новий підхід до побудови образу, при якому в основу був покладений моральний, а не інтелектуальний вигляд, який і дозволив зробити героїню фігурою, яка має можливість протистояти центральному персонажу. Моральне обличчя героїні заповнюється картиною її розумового змужніння, а любовний конфлікт набув характеру морального суду над героєм» [139, с. 152]. Говорити про подібний підході до побудови образу Ліни не варто. Ліна не проходить шлях моральної та інтелектуальної еволюції, її світосприйняття у своєму розвитку робить коло і завершується божевіллям героїні. Як О.С. Пушкін ставить своїх героїв на моральне роздоріжжі – «в минуту, злую для него» (Онегін), так і В.К. Кантор не надає їм однозначних рішень життєвих проблем. Так само слід вказати на формовизначальну функцію, закладену в епіграфі. Тричі Ліна вимовляє слова «я тебя прошу», а також «Не

упрашивай меня. Не проси. Прошу. Пожалуйста, не надо. Я тебя прошу. Не проси. Прошу» [86, с. 182], які перегукуються зі словами епіграфа.

XV розділ роману «Прекрасное есть жизнь» починається заголовним рядком вірша О.С. Пушкіна: «Дар напрасный, дар случайный» (1829). У епіграфі поставлене вкрай важливе для В.К. Кантора питання про трагічну долю освічених, мислячих людей, які залучені в побудову радянського суспільства. Роздуми про життя цілого покоління подекабристського періоду Росії, до якого О.С. Пушкін відносив і себе, – «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана...» [169, с. 457], – звичайно, не зводиться у В.К. Кантора до соціологічної оцінки пізнього періоду радянського режиму. Назва розділу «Прекрасное есть жизнь» змушує звернутися до головної формули дисертації Н.Г. Чернишевського «Эстетическое отношение искусства к действительности» (1855). Роки підготовки та створення цієї роботи письменник вважає «останньою спробою самодержавства утримати Росію в нерухомості, захищаючи від живого життя Європи». «Світовою смугою» бачив життя в Росії О.І. Герцен, «некрополісом» – П.Я. Чаадаєв, обитель «мертвих душ» – М.В. Гоголь. Тоді, ще на початку миколаївського правління, пушкінський ліричний герой ставив трагічне питання: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана»? Д.Д. Благий справедливо вважав, що в цьому вірші духовний надрив сягає межі. «У всіх цих віршах безпосередньо позначилися болісні переживання і важкі роздуми поета про свою долю; разом з тим вони є виключно яскравим виразом уже багаторазово зазначеної мною найтяжчої суспільної кризи, глибокої депресії передових кіл тодішнього суспільства» [25, с. 179]. У такому контексті, уважає В.К. Кантор, М.Г. Чернишевський і закликав прокидатися від «мертвого сну, навіяного російським самодержавством», в ім'я відродження у людей почуття людської гідності. Відповідно епіграф, крім концептуальної функції, яка створює необхідний тон, також виконує змістовно-підтекстову функцію, оскільки світоглядні смисли надзвичайно важливі для вираження ідейного спрямування розділу.

Джерелом епіграфа XVIII розділу «На утро» є рядок з LV строфи роману «Евгений Онегин»: «Я был рожден для жизни мирной...» [169, с. 33]. Проблема емоційного стану, яка порушена в цьому розділі, імпліцитно міститься в епіграфі, який одночасно виконує характерологічну функцію. Душевні зміни й прагнення Тимошева споріднені онегінським. Тема заміни вищого світу на дружнє коло в романі О.С. Пушкіна відбивається на зміні ідеалів Євгенія, унаслідок цього змінюється ставлення самого автора до Онегіна. «Онегін неповторний як особистість, і саме індивідуально-особистісна сутність Онегіна і справляє таке враження на Тетяну Ларіну. Пафос самоцінності особистості і її незалежності від норм сучасного суспільства – головна особливість героя О.С. Пушкіна» [223, с. 78]. У той же час Онегіну приписуються нові риси: він наділяється оригінальністю («неподражательная странность»), «русским» характером «хандры» і високим рівнем інтелекту («резкий, охлажденный ум»). Але якщо Онегін прагне до свободи і цей дух свободи багато в чому визначає його поведінку, то Тімашов про неї лише мріє.

У романі відчутний трагічний надриг у роздумах Тимашева. «Пытаясь успокоиться, он принялся вспоминать рассуждения стоиков, учивших мужеству жизни. Поглядел на Сенеку, лежавшего на столе, но брать его в руки не стал, потому что ничего, кроме рассуждений о добровольной смерти, которая и есть истинное мужество, он припомнить из его «Писем Лицинию» не мог. Все вспоминалась история про раба, которого везли на казнь, а он сунул голову в спицы колеса телеги, чтобы умереть по своей воле. Потому что мы не вольны в своем рождении, но вольны в смерти. А в жизни?.. На этот счет у Сенеки был один рефрен: тебе не нравится жизнь – можешь вернуться туда, откуда пришел» [86, с. 289]. Почуття Тимашева, нав'язані читанням художньої літератури, книг науково-філософської проблематики перевіряються самим життям. Тимошев прагне виглядати і діяти згідно зі своїми переконаннями, вчинками книжкових героїв, але його ілюзії стикаються з дійсністю, яка виявляється різноманітніше і більш несподівана, ніж найвідоміші літературні сюжети. Так, мало схожа на літературний сюжет його сімейна історія, зате вона цілком узгоджується з

житейськими історіями про інтелігентські сім'ї. «Звонила твоя кобыла... твоя любовница... я сегодня соберу тебе вещи... подумаем о размене жилплощади», – вирішує залишити його Елка. «На минуту представив, что так оно и произошло, Илья сразу вдруг ощутил пустоту и одиночество. Одно дело – хотеть самому уйти, мечтать о свободе, другое – когда ее тебе вот уже дают, и ты моментально понимаешь, что она тебе ни к чему. Потому что вся твоя жизнь, все ее содержание было связано с тем, что казалась крепостной семейной неволей» [86, с. 322]. При цьому часто з'ясовується, що герой не знає самого себе, а несподіваний перебіг подій розкриває йому очі на його власний характер, на його справжню долю.

Розуміючи хиткість свого ідеалістичного уявлення про «будинок-фортецю», Ілля усвідомлює безмежну різницю в поглядах з дружиною і сином: «Некуда ему было идти. От себя не набегаешься... Быть может, дело в том, что мы давно уже втайне ждем этого конца (конца света) – по крайней мере, в одной отдельно взятой стране. А раз так, то надо жить проще, откровеннее, говорить, что чувствуешь и думаешь, вроде как в царстве мертвых происходит» [86, с. 339].

Автор змушує читача відчувати справжнє співчуття до долі Тимашева, Ліни, у яких «час винен». «Опять надо принимать самому решение... По поводу себя решать надо... Неправильно, несправедливо жил» [86, с. 457]. Ліна говорить: «Я ведь дитя «хрущевской оттепели». Казалось, что вот-вот развернется сияющая жизнь, сама собой, без наших усилий. Дурацкое время и дурацкое место, в котором мы живем. Как сказал бы Илья, внекультурное пространство...» [86, с. 427]. У веселому характері дружини Елки Тимашев бачить тільки «стихійність», заручницею якої, на його думку, вона і є, і не бачить самопожертви, відданості й любові до нього самого і їхнього сина. На риторичне питання «Чому у нього так сталося?» крізь роздуми Іллі пробиваються голоси не тільки оповідача: так відчували себе багато сучасників його героя. «Никто из них – ни он, ни Элка – не стал личностью, не строил свое бытие, ограничивались бытом. А там, где нет личности, нет и любви. Есть лишь зов плоти. Или удобство совместного проживания, быта» [86, с. 299].

В.К. Кантор у своїх «драматичних сценах» звертається до досвіду будь-якої історичної епохи, до творчості О.С. Пушкіна, який демонструє справжнє вміння відтворювати психологію людей. Дотримуючись пушкінської традиції, В.К. Кантор звертається до його досвіду, найімовірніше через те, що в ньому по-справжньому виразилася ідея незалежного світу особистості – з усіма її злетами і падіннями, «темних демонічних сил, які панують над людською душею і гублять її» [205, с. 468]. Його герой, «худой, как из Освенцима или с Колымы, Тимашев лежал на спине, заострившимся лицом кверху... щеки ввалились... руки тонкие, бессильные, поверх одеяла. Словно какая болезнь пожирала его изнутри...» [86, с. 457]. Ця хвороба була духовної властивості.

У цьому розділі багаторазово з тугою повторює Ілля рядки «О, Русь моя! Жена моя! До боли...» із циклу «На поле Куликовом» (1908) О.О. Блока. Однак «дальше строка обрывалась, как он ни напрягал память» [86, с. 287]. Палке освідчення в коханні О. Блока до «убогої і прекрасної батьківщини» лежить в основі вірша «Осенний день» з його пронизливим паралелізмом: «О нищая моя страна / Что ты для сердца значишь? / О бедная моя жена, / О чем так горько плачешь?» [191]. Тимошеву, звичайно, блоковський масштаб не характерний. Він не знає, як захистити все найсвітліше і найдорожче йому: «О нищая моя страна», «О бедная моя жена» – говорить Ілля в спробі розібратися у взаєминах з коханими жінками. Мабуть, продовження строфи: «Нам ясен долгий путь!» чуже герою В. Кантора. Віру О.О. Блока в майбутнє, що йде слідом за «непробудною тишею» і «бунтівними днями», судячи за неповною цитатою, не поділяли ні Ліна, ні Ілля, ні його родина.

XX розділ «Либералии» починається подвійним епіграфом. Сама назва розділу асоціативно звертає читача до давньоримського святкування, яке було присвячене збору врожаю вина і супроводжувалося гучними гуляннями [176, с. 267]. Перший епіграф постає словами «не то Игоря Губермана, не то народные» [86, с. 324]: «Сперва над нами были ханы, / Потом наследники тевтонов. / А нынче собственные хамы / Рождают собственных Платонов» [86, с. 324]. Це чотиривірш, яке отримав у суспільстві назву «гаріки», цитується неточно: в

оригіналі у автора перший рядок звучить як: «Сперва владели нами ханы». Неточність може бути пояснена нечітким зазначенням В.К. Кантор на джерело: слова цитуються неточно. Найімовірніше, народне поширення чотиривірша автора стало причиною відомих варіацій, що змінюють сенс (хани-хами).

Другим епіграфом до розділу «Либералии» слугують рядки XIII строфи X розділу «Евгения Онегина»: «У них свои бывали сходки, / Они за чашею вина, / Они за рюмкой русской водки...» [169, с. 195]. Багато літературознавців (М.Й. Лернер, Д.М. Соколов, М.Л. Гофман, С.М. Бонді й ін.) надавали більшого значення десятому розділу і його розшифруванню: «Россия присмирела снова / И пуще царь пошел кутить / но искра пламени иного / Уже издавна, может быть», ...[138, с. 52]. До цього часу актуальним залишається питання про порядок строф, а, відповідно, і про ставлення О.С. Пушкіна до декабризму. В.К. Кантор не вдається до численних версій декодування останнього рядка чотиривірша, звертаючись тільки до перших трьох, відповідно, зміщуючи акцент з теми полеміки на сам її процес, прояснюючи його (Л. Фрізман).

Внутрішній контраст епіграфів актуалізується і в оповідній тканині розділу. Філософські роздуми змінюються анекдотами, які розповідали за розпиванням коньяку в місцевій їдальні. Тема пияцтва, що досить часто розроблялася у творах перехідної епохи і описана сучасними вченими (І. Скоропанова, М.Н. Епштейн, А.Д. Липовецький і ін.), у В.К. Кантора отримує своє звучання: люди, які п'ють у нього – це не маргінали, а навпаки – люди мислячі, кандидати наук, працівники журналу. Як уважає О. О. Геніс, – «пияцтво <.> – концентрат інобуття», «сп'яніння – спосіб вирватися на свободу ...» [47, с. 279]. Відхід від злободенних проблем, який утілений у романі порушенням актуальної теми пияцтва в Радянському Союзі, розкріпає героїв, звільняє їх від деяких встановлених норм поведінки, створює у питущої людини відчуття незалежності і свободи. Як і О.С. Пушкін, В.К. Кантор про дружню про дружню гулянку, «бенкетство душі». Його герої – люди не пияки в прямому значенні слова, а люди, що збираються обговорити те, що не можна було вимовляти вголос, на кухні або «кафешці», «скельці»: Гомогрей «был совершенно пьян и неожиданно напомнил Илье

маленький круглый аквариум, налитый до краев, только не водой, а коньяком» [86, с. 344].

Дуже детально описана в романі реакція населення на постанову ЦК КПРС і Кабінету Міністрів СРСР «Про боротьбу з пияцтвом і алкоголізмом» (1985) і втілення її в життя, що призвело до зворотного ефекту: «У универмага толпились алкаши с разгоряченными лицами и лихорадочными при электрическом свете витрины глазами. Проталкиваясь в магазин и вынося оттуда бутылку или две, они тут же отходили за фургончик с фруктами, запертый на ночь, и пили из одного стакана, взятого из автомата для газированной воды: партия за партией проходили, а стакан оставался» [86, с.173]. З уведенням заборони на алкоголь навіть школярі, на кшталт Юри Желватова, були в стані «засадить стакана два бормотухи... самого дешевого красного вермута...и отправиться на тренировку» [86, с. 19]. Ситуація була незрозумілою: «денег не было, но все выпивали и содержали семьи» – «феномен социализма», – иронизирует повествователь [86, с. 149]. «Себя Давид считал не пьющим человеком: «умел с умным видом молчать... К тому же Давид умел пить, и это было самое главное» [86, с. 173]. Тимашев познакомился с Линой на дне рождения своего приятеля Владлена, Илью «спьяну заносило», но чувствовал себя окончательно раскрепощенным человеком... именно вольным, а не свободным» [86, с. 53]. Виправдовував він свою поведінку тим, що у «Древнем Риме был праздник – либералии, в честь Бахуса... тысячелетия тянущаяся попытка приобщиться таким образом к свободе. Бахус-Либер своим напитком освобождал от всяческих забот» [86, с. 55]. Таким чином, автор-оповідач одночасно звертається до притчі про свободу людини, і до публіцистичного осмислення подій дійсності.

Епіграфами завершального розділу «Последняя возможность свободы» є рядки з VI розділу XXXII строфи роману «Евгений Онегин»: «Недвижен он лежал и странен / Был томный мир его чела» [169, с. 124]. Метафоричність XXXII строфи набуває особливого значення. Помираючого Ленського О.С. Пушкін порівнює з «будинком»: «Теперь, как в доме опустелом, / Всё в нем и тихо и темно; / Замолкло навсегда оно. / Закрыты ставни, окна мелом / Забелены» [169,

с. 124]. У пошуках розгадки своїх мук Тимашев дійшов висновку, що є заручником «свого» будинка: «В земной жизни не был свободен и независим? <...> И тоска альдебаранца – это тоска по утраченному знанию, по утраченной свободе. Если на Земле стремишься к свободе и знанию, то и вернувшись в мир духов, мир горний, обретешь искомое. А не стремишься – попадешь в кошмар и бред» [86, с. 441].

Із есе Іллі Тимашева «Мой дом – моя крепость» стає очевидним значення «будинка» для персонажа і сенс семантики заголовка роману: «...Ибо человек есть крепость, которую нельзя тронуть. Эта крепость должна быть несокрушима» [86, с. 455-456]. Однак, у передсмертному маренні уявлення Іллі про поняття «крепость» змінюється: «Болото – наша крепость! Знаешь ли ты, что крепь по-древнерусски значит болото?!» [86, с. 441].

Тему втраченої свободи і повернення гармонії розкриває другий епіграф, виражений рядками з циклу віршів «Стихи к Чехии. Март» (1939) М.І. Цвітаєвої: «Пора-Пора-пора / Творцу вернуть билет» [208]. Як відомо, рядок «творцу отдать билет» є парафразою слів Івана Карамазова. Вони містяться в такому фрагменті: «Все возгласят со слезами «Прав ты, господи», и настанет венец познания и всё объяснится...Лучше уж я останусь при неотмщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, хотя бы я был и неправ. Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее... Не бога я не принимаю... я только билет ему почтительнейше возвращаю» [62, с. 223]. Для Івана неприпустимість світової гармонії полягає в тому, що суспільство отримає всепрощення і примирення, і мучителі і їх жертви будуть позбавлені своїх страждань. Завдання Івана – зрозуміти, що «мир земной «во зле лежить» и управляется отнюдь не Божескими законами, а законами дьявола, с которыми борется Бог. А стало быть, не супротивничать Богу, но помогать ему надо, если хочешь исправления мира» [102, с. 241].

П. Пустовойт писав, що «Достоевський абсолютно явно проповідує християнську ідею прощення кривдникам нашим ...» [167, с. 14]. Змістовно-концептуальна функція епіграфа містить ідею всепрощення як шляху до свободи духу через М. Цвітаєву і Ф. Достоевського. Але слова персонажа автор передає через «посередництво» М. Цвітаєвої, і це не випадково. На наш погляд, саме цвітаєвське відчуття задушеної свободи, а не карамазівський бунт було важливим для відсилання до цього розділу «Крепости». «Неправильно, несправедливо жил», – приходив до висновку Ілля. І тільки після усвідомлення своїх гріхів і прохання прощення: «Я винуват, Елка. Прости, якщо зможеш», Тимошев знаходить свободу: «а потім наступила темнота, переходяща в вічний світ» [86, с. 464-465].

2.2. Античний «код» у романі «Крепость»

О. Мальдельштам стверджував, що поетика «заснована на асоціативних зв'язках слів і породжених словом інколи зовсім ірраціональних образів; ця асоціативність спирається на інтенсивне і глибоко особисте переживання світової (точніше, європейської культури). Високі створіння людського духу стають частиною свідомості, яка твориться» [цит. за 224]. Історико-культурні асоціації (біблійні мотиви і образи елліністичного світу) є найчастіше характеристикою авторського стилю і одночасно виражають властиве художнику просторове відчуття світу. Але найчастіше у творах використовується цілий комплекс образів, мотивів, імен, асоціацій, викликаних ними, що логічно назвати античним «кодом», який однаково розуміється усіма носіями цієї мови.

У «Крепости» досить широке поле взаємодії з античною літературою. Сприйняття тексту, що містить античний «код», як відомо, вимагає від читача певної культурної компетенції, так званого «позатекстового знання» (термін У. Еко), що дозволяє йому впізнаватися цитати і посилання в сенсі змістової їх ідентифікації. «У даному контексті навіть виникає поняття «інтертекстуальної компетенції», – пише К.В. Посохова, – пов'язане з актуалізацією будь-якого,

навіть дуже несподіваного, набору культурних кодів» [165, с. 116]. Інтертекстуальність у цьому випадку проявляється як міжтекстовий вид діалогізму. У романі «Крепость» чимало античних ремінісценцій, перш за все, з творчості Овідія: з його «Скорбных элегий» і «Метаморфоз». Не випадково книга «Tristia» самою назвою відсилає до «Скорбных элегий» римського поета-вигнанця, у них зібрані твори, елегії за тоном: мотиви розставання, прощання з дорогим серцю світом. Збірник «Tristia» «пронизаний відчуттям катастрофи, що насувається, у ньому виникає образ утраченого культурного простору, де людина безуспішно намагається затвердити свою владу над ним» [240, с. 104]. В.К. Кантор звертається переважно до російської класичної літератури, встановлюючи тонкий зв'язок між проблемами, що виникають протягом усієї історії суспільства, і сучасністю. Тому нерідко античний «код» роману прочитується крізь призму його літературної інтерпретації російськими письменниками, і розуміння глибинного сенсу епіграфа вимагає залучення до аналізу декількох смислових пластів: античного, російської класичної літератури, літератури Срібного століття та ін.

В образі одного з головних персонажів роману Петра Вострикова виникає ледь помітна паралель з творами Овідія. Епіграфами декількох розділів роману «Крепость» слугують рядки з його творів.

Перший розділ «Урок літературы» починається словами з «Скорботных элегий»: «Лучше в дом не пустить, чем выгнать из дому гостя». Епіграф узятий з п'ятої книги «Тристий», у якій з особливою силою звучить мотив гіркоти вигнання і розчарування в друзях і дружині. У романі цей епіграф відкриває розділ, який оповідає про життя школяра Петі, чиє повсякденне існування супроводжується постійними муками і страхом того, що незабаром оточення дізнається про його походження: «В паспорте он писался: Петр Владленович Востриков, русский. Фамилия Востриков шла от бабушки, Розы Моисеевны. А она говорила, что у ее деда было прозвище *Вострый*, в какой-то момент ставшее фамилией, кажется, при переписи конца прошлого века. Фамилия же Петиного

деда, давно умершего, была Рабин. В школе никто не знал о Петиной родословной» [86, с. 9].

У розділі порушується одна з найгостріших проблем, що існували в СРСР, – проблема антисемітизму, яка показана через конфлікт у відносинах Петі і вчителя літератури Григорія Олександровича, чиє справжнє ім'я було Герц Ушерович. Причину нелюбов учителя до хлопчика оповідач пояснює відразу: «...это и злит литератора как “интеллигента в первом поколении”, ибо свои знания, которые мальчикам из профессорских семей достаются "из воздуха", свои Герц "добывал великим трудом", преодолевая бесчисленные бытовые трудности» [86, с. 8], підкреслюючи свою зневагу до «привілейованого» положенню підлітка [86, с. 9] і постійно намагаючись зачепити, підколоти і навіть принизити гідність свого учня. «Чего он тебя все время прикладывает?! А?.. Ты же литературу секешь не хуже его», – говорит Петин однокласник Кольчатый [86, с. 7]. Використовуючи епіграфи з творів Овідія, В.К. Кантор, разом з тим, проводить смислові паралелі між своїми героями і героями творів Ф.М. Достоевського. Так, у «Бесах» подається коротка характеристика взаємовідношень між Князем і Учителем, яка, на наш погляд, проливає додаткове світло на непрості відносини між Петром і Герцем. «Он не вполне знает, что ненавидит Учителя, хотя иногда сознает. Он дал несколько промахов: иногда каялся перед Учителем, хотя, впрочем, наблюдая свое *свысока* и будучи уверен, что *свысока* не нарушено, вдруг тонким умом своим увидал, что оно нарушено. Тут и возненавидел. Одним словом, между ними давно пикировка (хоть и Учителю и незаметная), и в отношениях между ними легла *зависть* и *ненависть*. В Князе же эта зависть, разумеется, из сознания своего ничтожества» [60, с. 63].

З усього оточення саме вчитель літератури здогадується про походження хлопчика, проте, незважаючи на загальне єврейське походження, «Герц, как и большинство евреев, хотел быть более русским, чем любой русский. А потому из всех сил разделял все то, что казалось ему "русскими идеалами"» [86, с. 413]. Намагаючись затвердити своє уявне «російське» походження, «амплуа у него было такое: молодой преподаватель, разбивающий штампы, – игра в разночинца-

народника, в Базарова, грубоватого, хамоватого, різкого, вище всего ставящего правду...» [86, с. 8], тому Герц неодноразово цитує М. Горького, пролетарського письменника: «Человек... рождается... в сопротивлении... среде...». Слово «человек» надо понимать, разумеется, в том высоком смысле, какое придавал ему Горький» [86, с. 10]. «Человек – это звучит гордо!». Але час пролетарського письменника минув, і на зміну прийшло інше покоління, вважають, що «всі біди в країні – від євреїв». Петінім однокласникам Желватову і Кольчатому «за спортивность и патриотизм прощалось... почти все, даже плохая успеваемость... Па-ду-ма-ешь пра-ви-те-ли! .. Усатого на них нет! Распродают Расею мериканцам, себе хоромы мастерят, явреям каперативы строят. Гнать их отсюда. ...Едут и пускай едут!» [86, с. 9].

В образі Григорія Олександровича – сильної людини, з характером виявляється його друге «я» – Герца Ушеровича, який знайшов у собі жах морального спустошення. «Герцу «Дон Кихот» не нравится, – сказала вдруг Лиза. – Не булгаковский, а сама идея «Дон Кихота». Он говорит, что никогда не поверит, чтобы книгочей стал рыцарем, что это натяжка, что он предпочитает трезвость русской классики с ее болью за маленького человека, с прямыми призывами к переделке мира» [86, с. 202]. Письменникові вдалося, на нашу думку, створити правдивий образ учителя. Саме розповідь в романі йде крізь призму комічного і трагічного, ліричного і драматичного, побутового і філософського начал. Саме таке тонке поєднання змогло повною мірою відобразити всі грані авторських ідей. Ставлячи Герца перед необхідністю вибору між «існуванням і виживанням»: «к ручке коляски привязана веревка, протянутая в открытую форточку, чтобы качать коляску, не выходя на улицу», «Герц был рукодел и выдумщик» [86, с. 17], В.К. Кантор показує всю складність боротьби за збереження себе як особистості, зображує світ, у якому зруйновані багатовікові сімейні та громадські традиції і зв'язки, де герої стають жертвами жорстокого суспільного устрою.

«Єврейське питання», окрім важливого етнополітичного змісту, мало також вагому соціально-моральну складову, яка зробила його центром уваги багатьох

відомих російських мислителів від Ф.М. Достоевського і В.С. Соловйова до А.Д. Сахарова і А.І. Солженіцина. Д.С. Мережковський, письменник, який глибоко цікавиться як вітчизняною, так і світовою історією, писав: «Нехай не забувають євреї, що питання єврейське є російське питання» [150, с. 303]. Своє бачення цього питання В.К. Кантор розкриває крізь призму поглядів Бориса Кузьміна, чії ідеї нерідко можна зустріти в публіцистиці самого письменника: : «Все русские, а ты еще еврей. Этим гордиться нужно. Народ – страдалец, но и – народ-революционер... А не любят евреев неразвитые люди... Это с древних времен идет, с легенды, что евреи Христа распяли... Из-за этой клеветы их повсюду теперь преследуют. Поэтому и Христа... надо иначе воспринимать... он стал символом еврейской нации, которую распинают с тех пор все националисты... и среди евреев бывают, как и в других нациях, плохие, злые и глупые люди. Поэтому единственное решение этого вопроса – интернационализм!», – говорить убежденный коммунист и атеист Каюрский [86, с. 404]. Проблема антисемітизму займає значне місце в романі «Крепость», вона була надзвичайно актуальна в період «застою» в Радянському Союзі; явище, яке зображено в романі, не цілком втратило актуальності і в наші дні. Зовнішньо- і внутрішньополітичні зміни стали результатом потужної, багатотисячної хвилі еміграції, яка охопила країну аж до кінця 80-х рр., коли євреї, відчуваючи себе внутрішніми вигнанцями, прагнули знайти свою долю далеко від батьківщини.

Питання антисемітизму хвилює В.К. Кантора, саме тому воно достатньо широко позначене і в його публіцистиці. Письменник неодноразово звертається до спадщини російських філософів у спробі показати помилковість їх упереджень, що склалися по відношенню до цієї національної меншини. Так, В.К. Кантор посилається на В.В. Розанова, який стверджував, що біля витоків європейської цивілізації (серед яких була і російська) стояли євреї, наголошуючи на тому, що участь представників цієї нації в культуротворенні і було однією з проблем, яка була поставлена перед російською думкою. «Багато хто намагався її не помічати, але найбільш значні з опонентів хотіли дати своє розуміння історії, знайшовши в ній гідну роль і для російського народу. У тому числі і по відношенню до

єврейства» [102, с. 398]. Таким чином, підтекстова функція епіграфа відкидає світло на найважливіші соціокультурні проблеми суспільства того часу і відповідає гострої публіцистичності звучання цієї теми в романі.

Розділ XIII «Ожидание» також починається цитатою із «Скорбных элегий»: «Долго ли рану нанести? Постоянно / их нож наготове – / Сбоку привесив, ножи каждый тут носит дикарь» [157]. Ключовим елементом розуміння функції епіграфа в контексті служить епізод оповіді, проте представлений автором досить детально. Чекаючи на зупинці автобус, Петя спостерігає вельми «звичну» ситуацію, коли безліч людей заштовхуються в автобус і в останній момент на нижню підніжку встрибує молодий хлопець. Хвилиною пізніше всі пасажирів бачать компанію – чоловік п'ять його віку: «глаза дикие, бегающие, лапы ухватистые, они почти прилипали, почти висели на закрытой двери». Шофер притормозил, открыл дверь, и двое парней, быстро вскочив в автобус, оторвали пятнадцатилетнего парня от поручней, кинули на землю и начали бить. Бесновавшийся у передней дверцы, <...> махнул рукой и крикнул шоферу: „Ехай!“» [86, с. 192]. Автобус рушив. Як завжди, ніхто з пасажирів не обурився, проявляючи повну байдужість до того, що відбувається.

В.К. Кантор не зупиняється на реакції пасажирів, а детально зображує молодих людей. Використовуючи оціночні епітети «біснуватий», «дикі», автор безсумнівно відсилає до роману Ф.М. Достоевського «Бесы», який він сприймає як роман-трагедію, роман-застереження: «Увесь світ, за тривожним передчуттям письменника, живе напередодні якоїсь невідомої і грізної соціально-моральної катастрофи. “Бесы”загрожують всьому людству. XX століття визнало незвичайну точність художнього діагнозу й прогнозів Ф.М. Достоевського» [102, с. 50]. Здичавіння молоді, прояви її невмотивованої агресії уявляються В.К. Кантору тривожним симптомом соціальних негараздів. Привертає увагу В.К. Кантора і те, що в романах Ф.М. Достоевського безперервно поєднуються два плани оповіді: філософський і соціальний, причому перший виникає у результаті осмислення звичайних, побутових явищ і моральних пошуків героїв. Багато в чому ця особливість проникає і в його власний роман.

У 2009 році на симпозіумі «Культурные миры и культурные стратегии человечества» у рамках «Дней Петербургской философии» В.К. Кантор сформулював тезу, яка, як ми вважаємо, може бути ключем до розуміння ним усієї творчості письменника: «Достоевський – центр російської філософської думки!». Більше того, він називає Ф.М. Достоевського «одним із перших релігійних мислителів Росії». Якщо у всій світовій історії релігійна самосвідомість передувала філософському осмисленню і його відображенню в літературі, то в Росії ця спадкоємність слабо відчувалася або була відсутня зовсім. «Никто не знает себя на Руси. Просмотрели Россию. Особенность свою познать не можем и к Западу самостоятельно отнестись не умеем... от своих оторвались и к другим не пристали, потому что те все национальны, а мы национальность в корню отрицаем, общеевропейцами хотим быть, а ведь общеевропейцев-то вовсе нет» [60, с. 66].

У книзі «“Судить Божью тварь”. Пророческий пафос Достоевского» (2010) В.К. Кантор робить спробу відповісти на питання про те, яке значення мають філософські ідеї письменника для російського суспільства. «Достоевський намагається знайти порятунок від бід, протиставити повстання ґрунтових богів – Христа. Тому Достоевський не просто підтримував, а боровся за утвердження того почуття християнської релігійності, яке Фрейд називав ілюзією, ураження якої він, як і Ніцше, і Фрейд, прекрасно бачив, відчуваючи від цього, однак, не радість, а метафізичну тугу» [102, с. 80]. Ф.М. Достоевський говорив про необхідність духовного єднання з народом, основою чого може стати тільки повне прийняття його вікових поглядів в симбіозі з релігійними переконаннями, які і можуть вивести країну на шлях розвитку в умовах загального розпаду і втрати моральних принципів. «Християнство впливало на людство, створюючи з варварів цивілізованих людей, так і російська література, яка виросла на християнстві, виявилася фактором гуманістичного просвітлення російської ментальності» [89, с. 92].

Щодо роману «Бесы» В.К. Кантор солідарний з думкою відомих літературознавців Ю.Ф. Корякін, Л. Сараскіна, які вважають, що саме цей твір

Ф.М. Достоевського був і до цього часу є знаковим, «який попереджує» про небезпеку сучасного йому суспільства. Ця концепція неодноразово звучала і в критиці. Так, А.Л. Волинський стверджував: «Ця книга великого гніву написана в апокаліптичних фарбах. <...> Все це разом показує, що Апокаліпсис стояв перед очима художника, коли він писав свій роман» [44, с. 429]. На думку В.К. Кантора, в цьому романі Ф.М. Достоевський, по суті, зобразив масове «обесовление народа». Адже біси у нього в романі панують, задають тон. «Відбувається повстання язичницької стихії. Вона торжествує в романі» [102, с. 280]. В.К. Кантор неодноразово підкреслює: «"Бесы" – это русский Апокалипсис. «Ад находится на Земле. Если так, то Россия – один из его департаментов, не более. Но и не менее» [86, с. 461]. Однак письменник вважає, що завдання, яке стояло перед Ф.М. Достоевським, полягало не в передбаченні прийдешніх змін в соціально-політичному ладі (прихід більшовизму і сталінізму), - його завдання було набагато складніше. «Росія, вважав він, не тому хвора, що в ній з'явився Нечаєв, як занесений ззовні хвороботворний мікроб, а Нечаєвщина лише симптом» [80, с. 281].

С.Н. Булгаков проникливо зауважував, що «"Бесы" - роман не про російську революцію, але про хворобу російської душі» [34, с. 489]. Саме хвороби душі стають предметом художнього осмислення і в романі «Крепость». В.К. Кантор застерігає, він говорить про Росію, на його думку, «занурену в язичницьку стихію, яка живе до- і позахристиянським життям» [83, С. 415]. На думку письменника, пророче викриття Ф.М. Достоевським в «Бесах» власної країни, незважаючи на нескінченну любов і віру в неї, реалізувалося, виявившись не тривожним прогнозом, а справжньою дійсністю. «Через десятиліття ми можемо тільки дивуватися, з якою легкістю, немов сказалося стадо свиней, кинулася більшість народу після революції в море тоталітаризму. Можна сказати, що «Бесы»– це роман про долю країни, залишеної Богом, про країну, де торжествує нечисть, а правда і добро безсилі» [82, с. 190].

Таким чином, письменник відштовхується від Овідія, однак епіграф створює лише зовнішній малюнок цього розділу. Її підтекстом, на наш погляд, є

проблематика роману «Бесы», який В.К. Кантор розуміє, як «симптоматичний прояв бісовщини», як біблійне пророцтво, яке, викриваючи і засуджуючи, «спонукало свій народ стати не народом-богоносцем, а богообраним народом, який підпорядковується законам істини і моралі» [102, с. 281] .

Епіграфом до XIV розділу роману «Рыцарь печального образа» також слугують рядки із «Скорбных элегий» Овідія: «Чудится мне, / что ни миг, к горлу приставленный меч» [157].

Говорючи про природу даного епіграфа, слід акцентувати увагу на його внутрішньому емоційному змісті. На думку Н.В. Вулих, «Основна тема – страждання вигнанця, адже елегія, відповідно до теорії стародавніх греків, сталася від «заплачки», від пісні за померлим. У вигнанні Овідій прагне до того, щоб читачі сприймали його вірші як оплакування заживо похованого» [45, с. 208] . Дослідниця вважає, що головні риси характеру Овідій бачить у м'якості свого серця, в особливій моральній чистоті, у відразі до злісної сатири і жорстокості у всіх її проявах. В. Марг звертає увагу на те, що «римський поет не протестує <...>, але проливає сльози і благає друзів і покровителів допомогти переконати наблизити місце його вигнання до рідної Італії. <...> Своєю головною зброєю він вважав лагідність, душевну чистоту (*candor animi*) і поетичний дар – ту велику силу слова, якій в античності надавалося таке велике значення» [240].

Характерологічна функція епіграфа створює паралель між світовідчуттями Овідія і героєм «Крепости» Петром Востриковим. «Никто не знал о Петиной родословной... он испытывал неуверенность и чувство страха, избегал *таких* разговоров, опасаясь, что и его *раскроют*» [86, с. 409- 410] або скомпрометують. Нагадаємо, що контраст між силою таланту і фізичною слабкістю виникає і в листах «Тристий». Образ Петі сприймається як образ скривдженого і незрозумілого близькими йому людьми, проте, на відміну від чуттєвого сприйняття Овідія, В.К. Кантор згадує раціональне сприйняття світу підлітком: «Выделение единицы из арифметического ряда возможно, когда узок слой людей культуры. Но когда в действие вступает закон больших чисел, уже нет места ни Дон Кихоту, ни Дульсинее. Это Станислав Лем доказал. Доказал, опираясь на

физико-математические законы. В мире больших чисел нет места рыцарю, воюющему во имя своей дамы. <...> Каждый атом газа движется хаотически, но именно этот хаос рождает определенный порядок в виде постоянства давления, температуры, удельного веса и так далее. Там, где действует закон больших чисел, жизнь и смерть становятся случайностью. Как и любовь» [86, с. 203]. Однак чуттєве і раціональне, перетинаючись, формують загальне для обох поле «переживань і страхів». «С песнями страх несовместен», / «Ибо надежда в душе страха слабей у меня» [157], – пише Овідій. В.К. Кантор, зображуючи свого героя, немов вторить йому: «Его снова одолел непокидавший страх и ожидание опасности», постійно «тревожась неизвестного места». Однак зовнішнє співзвуччя настроїв героя з почуттями ліричного героя античного поета розширюється за рахунок введення ремінісценції з п'єси «Дон Кихот» (1939) М.А. Булгакова.

В архівах М.А. Булгакова зберігається кілька редакцій цієї п'єси, що відображають етапи роботи над текстом. У перших начерках до нього, зроблених в кінці 1937 – початку 1938 рр., інтерес М. Булгакова до головного героя був невеликий. Його поведінка ніяк не позначалося на розвитку подій, а лише допомагала розкрити образ Санчо Панси. Влітку 1938 року М. Булгаков заново і повністю переробляє другу редакцію п'єси. О. Єсіпова, аналізуючи редакційні зміни, відзначає: «Булгаков виставляє образ головного героя, «висвітлюючи» і поетизуючи його <...> тьмяніють мотиви божевілля, зарозумілості, славолюбія, тьмяніє жорстокість ... Все активніше проявляє себе фантазія і уява. Та й роль, яку відіграє Дон Кіхот, стає головною» [67]. Також дослідниця зазначає, що в остаточній редакції драми «Дон Кихот» усю свою увагу письменник акцентує на справедливих принципах світобудови. Виходячи з утопічних установок, герой бачив навколо себе реальний світ наповненим ворогами, злими й небезпечними істотами іншого світу. Більш того, лицар помічає не реальних людей з їхніми проблемами, а істот інфернальних. Його свідомість від початку і до кінця п'єси виявляється патологічно сконцентрованим на пошуку цих страшних сил і на боротьбі з ними.

Характерологічна функція епіграфа, що реалізується при посиланні на «Дон Кихота» М.А. Булгакова, повною мірою розкриває внутрішній світ і переживання підлітка. Природа почуття «страху», яке відчуває хлопчик, до того ж обумовлена особливостями описуваної автором епохи. В інтерв'ю газеті «Правова справа» (20.09.2002) В.К. Кантор говорив: «Страх інтелігенції народжений історичним досвідом. Натовп, у цьому його жах і сила, ламає людину, втягує його у свою антиправову структуру. Людина в натовпі перестає бути особистістю». Актуалізуючи емоційні тривоги підлітка, В.К. Кантор піднімає дуже актуальну проблему кінця ХХ століття – проблему стану інтелігенції в суспільстві».

С.А. Кирилов стверджував, що інтелектуальний шар «є "обличчям" суспільства, виразником його досягнень, визначає здатність даного суспільства до конкуренції на світовій арені, його внесок у світову цивілізацію» [111, с. 144]. Автор також говорить про те, що жалюгідний стан інтелігенції, про який зараз ведуться дискусії, повністю позначився в кінці 70-х і початку 80-х років. Причину подібне явище С.А. Кирилов бачить у стиранні кордонів між інтелігенцією і робітничим класом. Л.А. Фадеева також відзначала, що «радянському режиму за десятиліття цілеспрямованих зусиль дійсно майже вдалося скасувати інтелектуальний шар як соціальний феномен, знищити його як більш-менш цілісний організм зі своєю специфічною самосвідомістю, повністю ліквідувати його елітний характер і навіть усунути за рівнем інформованості і загальної культури істотну відмінність між ним і всієї іншої масою населення [199, с. 112]. Будучи людиною духовною, відчуваючи свою відчуженість у колі однокласників, Петя є типовим представником вихідців з інтелігентної родини. В описі його мук одночасно звучить овідієвська туга і страх, а також тема донкіхотства в інтерпретації М.А. Булгакова.

Епіграфом з «Метаморфоз» починається XVII розділ «Ночные страсти»: «Оба несчастны они...» [157]. Цитата відноситься до інтерпретації Овідієм міфу про Андромеду, і епіграф несе в собі характерологічні функції. В античному мистецтві міфічний сюжет, що оповідає про порятунок Персеєм Андромеди, втілювався в живописі та архітектурі (помпейські фрески, вазопис, рельєфи, геми

і ін.). У європейському мистецтві образ Андромеди використовувався спочатку в книжковій мініатюрі, потім в живописі (Тіціан, Тінторетто, Агостіно і Аннібале Карраччі, Г. Рені, Рубенс, Рембрандт, Н. Пуссен, Дж. Б. Тьєполо та ін.), у пластиці (рельєфи П'єро ді Козімо, Челліні, скульптура П. Пюже). Звернення європейських драматургів і поетів до міфу відноситься, головним чином, до XVI-XVII століть (п'єси «Персей и Андромеда» Г. Сакса; «Андромеда» П. Корнеля; «Пригоди Персея и Андромеды» П. Кальдерона; поема «Андромеда» Лопе де Вега й ін.). У російській літературі до давньогрецького міфу зверталися Г.Р. Державін «Персей и Андромеда» (1812) і Н. Гумільов «Персей» (1916) [153, с. 82].

Учені більшу увагу приділяють мовним засобам, точності передачі міфу, його джерел, ніж його образній системі. «Навіть якщо образ Персея ставав ключовим, зміщуючи вісь оповіді, то образ Андромеди завжди залишався другорядним, статичним, здебільшого зображуючи жертвність і покірність» [241, с. 410]. Найімовірніше, саме цю характерологічну функцію і несе в собі епіграф до розділу роману. Проводячи паралель між Ліною і Андромедою, В.К. Кантор, у першу чергу, визначає близькість їх картини світу, виявляючи феномен «жертвності» як ключовий у розумінні характеристики героїні: «Вид у нее был усталый, измученный и мрачный, в правой руке она держала незажженную сигарету», «было видно, что Лина дрожит, обняв руками плечи, чтоб не так ее трясло» [86, с. 261]. Опис Андромеди Овідієм більш лаконічний, проте стан і психологічний портрет Ліни, відмічені В.К. Кантором, в цьому зіставленні присутній: «Все, что сделать могла, – наполнить слезами зеницы ... Будто скрывает вину, – и свое, и родины имя» [157]. Очевидна і зовнішня схожість героїнь. Говорячи про Андромеду, Овідій обмежується згадкою того, що «діва молода» «полонила красою» Персея. У «Крепости» Ліна постає як «красавица, высокая, стройная, черноволосая, с матовым цветом лица, с красивой грудью, длинными ногами... красивыми плечами...» [86, с. 26]. Говорячи про «статичність» Андромеди, мається на увазі те, що вона прикута до скелі і не несе динамічного навантаження в розвитку сюжетної лінії. Якщо в інтерпретації Овідія просторове поле реалізації персонажа обмежується скелею, то в романі

В.К. Кантора читач сприймає Ліну в межах квартири, у якій вона змушена доглядати за бабусею. Образ її також є статичний, закритий в межах місця свого «ув'язнення»: «Переехав к ним из-за бабушкиной болезни, Лина весь день сидела дома» [86, с. 15].

Ремінісценція, до якої вдається Петя, розмірковуючи про долю Ліни: «Лина тоже несчастна и безумна, вроде Катерины... Она ведь не раз говорила, что бабушка ее жизнь заедает. Как Кабаниха?» [86, с. 354], також не випадкова. Ми вважаємо, що паралель, яка проводиться Петром, правильна лише частково: А.Н. Островський через побут розкриває характер Катерини, і її, за словами дослідника, «вигляд змальований побутовими фарбами, овіяний побутовим колоритом» [217, с. 19]. Образ Ліни В.К. Кантор також поміщає в домашній інтер'єр, він пов'язаний з мотивами нещасної любові і жертвності. Ще один спосіб провести паралель між героїнями – це діалог про «Грозу», у якому Ліна бере участь. Обговорюючи проблематику п'єси А.Н. Островського, вона розповідає Петі історію про студента, який «своїми словами» відповідав на екзаменаційне питання по «Грозе»: «Кто, – говорит, – самое страдающее лицо в пьесе? Разумеется, Кабаниха! Вы только представьте: сын – тюфяк, тряпка, жена у него, ее невестка, – по сути дела, мечтательная <...> дура, потому что Борис, в которого она втюрилась, обыкновенное дерьмо, и надо быть дурой, чтоб этого не увидеть. Кабаниха-то видит!.. Не так ли? На Кабанихе весь дом. А от наветов, от злых языков, от общественного мнения честь дома сохранить – разве это не ее забота?» Короче, мальчик за свои старания и смелость четыре балла получил, я уж Илье сказала тогда, что его приятель – свинья, что мальчик вполне заслужил «отлично» [86, с. 268].

У такій паралелі між Катериною і Ліною більш точно визначаються життєві цінності героїні, її місце в «темному царстві». Як і Катерина, Ліна намагається знайти вихід із ситуації, що склалася, прагнучи покінчити життя самогубством. Однак, якщо характер Катерини, як писав Н.А. Добролюбов, «наповнений вірою в нові ідеали і самовідданий тому, що йому краще загибель, ніж життя на тих засадах, що йому противні» [57], то спроба самогубства Ліни – це, перш за все,

спроба сховатися, втекти від нерозв'язних проблем, які і приводять її до божевілля. Як відомо, божевілля літературного персонажа – багато в чому традиційний прийом у письменників, які прагнули висловити онтологічну проблематику своїх творів. Відповідно до теорії М. Епштейна, «божевілля – це мова, на якій культура говорить не менш виразно, ніж на мові розуму. Божевілля – це не відсутність розуму, а його втрата, тобто третій, напівразумний стан особистості [220, с. 543]. Л.К. Антощук розуміє божевілля, як «фактичний стан людини і світу» [7]. Зняття цієї проблеми дослідниця бачить у творчості М.В. Гоголя і О.С. У їхніх творах відчутна думка про те, що «божевілля – це досвід, який треба використовувати» в художній практиці. Подібне ставлення до божевілля є і у Ф.М. Достоевського: «Усі в наше століття розділилися на одиниці, всякий усамітнюється в свою нору, всякий від іншого віддаляється, ховається і, що має, ховає і закінчує тим, що сам від людей відштовхується і сам людей від себе відштовхує. <...> Не знає божевільний, що чим більше накопичує, тим більше занурюється в самогубне безсилля» [58, с. 275].

Як вважає Л.К. Антощук, перехід героїв у стан божевілля здійснюється в двох випадках: «божевілля як покарання за злочин, і божевілля всупереч романтичній свободі духу – перехід уяви за межі об'єктивної реальності, обумовлений внутрішньою логікою мотиву божевілля» [7, с. 4]. Божевілля Ліни відноситься до другого типу: перехід в цей стан трапляється в її житті двічі – після розставання з Діазом Заміловим і відходом «в нікуди», що і привело її до божевілля: «Два місяця психушки дались Лине непросто: в ней что-то сломалось, похоже, пружинка, которая делала ее прямой» [86, с. 14], зазначає автор-оповідач; і після спроби самогубства Іллі Тимашева, вчинок якого привів Ліну в психіатричну лікарню вже вдруге. В.К. Кантор зображує Ліну як людину чуттєву, але не соціальну: «она ни с кем не общалась, нигде на работала и работы не искала» [86, с. 14]. Саме тому будь-яке емоційне розчарування призводить Ліну в стан, що межує з божевіллям.

Д.А. Медведєва і О.О. Казаков, вивчаючи творчість Ф.М. Достоевського, приходять до висновку про те, що глупість персонажів може бути

«номінативною», «поведінкового типу» і «клінічною» [146]. Якщо цю концепцію використовувати для аналізу образу Ліни, то номінативне божевілля проявляється в оціночних характеристиках, які дають інші персонажі: «Она говорила совершенно как безумная» [86, с. 270], «там ждет его безумная или полубезумная, пытавшаяся из-за него прервать свою жизнь Лина» [86, с. 388], «А она – будто ничего не было: строга, сурова, безумна» [86, с. 278]. Божевілля поведінкового типу характеризує вчинки Ліни і ставлення до них оточуючих: «То она безумно боялась кошек, то бесконечно таскала их в дом, мыла, чистила, тискала, гладила, спала с ними», «она могла прямо среди улицы задрать юбку и начать поправлять трусики» [86, с.254]. Клінічне божевілля проявляється в об'єктивних медичних показниках: «У неї з дитинства були неврози» [86, с. 254].

Звернення В.К. Кантора до подібного прийому, яке широко використовував і Ф.М. Достоевський, покликане охарактеризувати морально-емоційний стан персонажа, властиве пригніченому і обмеженому станом духу з подальшим переходом у зреченість і соціальне відсторонення. «Она исходно была какая-то несчастливица, невезучая... Ленин отец был сыном Петиного деда от первого брака. Годя через два после войны, рассказывал Пете отец, уезжая в Прагу, майора Карла Бицына (это была фамилия первой жены деда) посадили по непонятному тогда делу, которое теперь можно назвать «протокосмополитическим». Его обвинили в симпатиях к недавнему союзнику – Америке, мотивируя это тем, что он учил самостоятельно английский язык и, будучи наполовину евреем, «восхищался» мощным «еврейским лобби» в «Штатах». Так он и пропал в лагерях, а через полгода после его ареста и родилась Ленина, и дед-профессор, желая помочь невестке, пригласил их пожить пока в профессорской квартире...»[86, с. 26]. Таким чином, невпорядковане минуле, нещасне сьогодення і невідоме майбутнє підточували душевне здоров'я героїні.

XXI розділ «Школа» починається наступним епіграфом, запозиченим з «Скорбных элегий»: «Им не страшен закон». Слід зазначити, що цей розділ є кульмінаційним. Настає день, коли Петя і його однокласники пишуть твір за п'есою О.М. Островського «Гроза». У цей день відбувається також викриття

хуліганства біля будинку вчителя літератури. (За день до цього Юра Желватов, напившись, кинув цеглину у вікно будинку Григорія Олександровича, потрапивши в батька вчителя, який схилився над дитячим ліжечком). І саме тоді всі дізнаються про походження Петра Вострикова.

Перегук з драмою О.М. Островського не випадковий. Образ «грози» як в творі драматурга, так і романі «Крепость» дуже багатозначний. Нагадаємо, діапазон оцінок п'єси «Гроза» був надзвичайно широкий: від повного заперечення, звинувачення героїні в аморальності, а автора – у зображенні непристойних сцен (Н.Ф. Павлов, М.С. Щепкін) – до захопленого схвалення, коли творцем трагедії оголошувався сам народ (А.А. Григор'єв, С.А. Юр'єв). Про визначні особливості і значення «Грозы» в російській літературі писали такі різні за своїми переконання сучасники, як О.І. Герцен і П.І. Мельников-Печерський, В.П. Боткін і А.Ф. Коні, М. Достоевський і І.І. Панаєв. Сперечалися також і про жанр твору. Для М.О. Добролюбова «Гроза» – «п'єса» життя, а для А.М. Пальховського – це «сатира». У романі В.К. Кантора відсилання до класичної п'єси побудовані на тому знанні, яке кожен радянський читач мав в обов'язку шкільної програми.

Так, образ грози поліфункціональний. У В.К. Кантора знайомство читача з одним з головних персонажів Петром супроводжується таким чином, тільки не реальним природним явищем, яким була гроза у О.М. Островського, яка набувала метафоричного значення, а безпосередньою ремінісценцією на твір: «Герц предлагает тему завтрашнего сочинения...<...> это – «человеческое достоинство в “темном царстве”». <...> Прежде всего вам необходимо продумать образ Катерины. Бесспорно, полон человеческого достоинства русский изобретатель-самоучка Кулигин. Им противостоят паразиты, кровососы или, прибегая к народной мифологии, настоящие упыри, вурдалаки: Кабаниха, Дикой. А предает Катерину слабовольный интеллигент Тихон. Такова его роль в этом мире... Ведь само название пьесы – "Гроза" – можно прочесть как указание на возможную революцию. Говорим же мы: очистительная гроза народного гнева» [86, с. 10]. Як у «Грозе», так і в романі образ грози повністю розкривається в кульмінаційний

момент: у О.М. Островського гроза слід за зізнанням Катерини в своєму гріху, у В.К. Кантора за допомогою ремінісценції на твір: школярі ось-ось почнуть писати твір, відбувається викриття Юри Желватова і помилкове звинувачення в підбурюванні до злочину Петі Вострикова: «А вечером уж только Желватов явился! Востриков в театр засобирался, куда и поехал, а науськанный им Желватов с камнем под окно. Еще Достоевский писал, виноват на самом деле тот, кто идею подал» [86, с. 377.].

Однак, не менш важливим є символічне значення грози. У О.М. Островського, наприклад, Тихон називає «грозою» склоки, лайки і випадки своєї матері: «Да как знаю я теперича, что недели две никакой грозы надо мной не будет, кандалов этих на ногах нет, так до жены ли мне?», «Гроза-то нам в наказание посылается», – повчає Дикий Кулигіна. Отже, образ грози пов'язаний зі страхом відплати за гріхи, а також являючись ознакою чогось неприборканого і стихійного. Подібна символічність характерна і для «Крепости» В.К. Кантора. Гроза виступає символом непримирення вільної особистості з «темним царством». Саме в «темному царстві», у купецькому середовищі ХІХ століття або в глибині соціалістичного життя ХХ письменники побачили джерело для створення драми трагедійного типу і філософського роману.

Переживання і тривоги Петі знаходять пряме відображення в роздумах хлопчика про майбутній твір: «Возможно ли человеческое достоинство в «темном царстве?» Я бы сказал, что человек, обладающий чувством собственного достоинства, вряд ли выживет в этом царстве. Потому что самодурство, рабство и насилие пронизывают каждую минуту жизни русского общества тех лет. Человек должен не понимать, не чувствовать себя. Только тогда он может там существовать...Где же от этого бытового произвола, бытового, то есть проникшего в самую сердцевину общества, можно найти защиту? Что ему противопоставить?» [86, с.359]. У своїх міркуваннях школяр по-своєму встановлює точні паралелі: «Островский рассматривает три типа сопротивляющихся людей. Первый – это Кудряш, вроде бы даже напоминающий удалого разбойничьего атамана, Стеньку Разина, Ермака... У Кудряша нет даже

мысли о человеческом достоинстве, эта проблема ни его, ни Варвару, его любовницу, не волнует, им лишь бы все шито-крыто» [86, с. 360]. Образ Кудряша дуже схожий з «новим» підростаючим поколінням кінця ХХ століття, з Петіними однокласниками. На думку самого письменника, народжувалося покоління з «подвійною мораллю». «Второй тип – это Катерина и Борис, пытающиеся отгородиться от общества, укрыться за стенами любви. Но любовь в «темном царстве», как показывает Островский, - ненадежная крепость, она разрушается, как только общество замечает ее» [86, с. 360]. Саме такий тип відносин складається між Ліною і Іллею Тимашевим, у яких той частково і знаходить «свою фортецю».

«Третий тип – это изобретатель Кулигин, цитирующий Державина, человек талантливый, но в царстве дикости его талант принимает искаженные формы от недостатка образованности: он изобретает вечный двигатель, перпетуум-мобиле, а слово это правильно и выговорить не в состоянии: «Только б мне, сударь, перпету-мобиль найти!». И, разумеется, наука Кулигина не ограждает его от издевательств Дикого («как и меня от издевательств Герца и Желватова», – промелькнула у Пети параллельная мысль). «Его человеческое достоинство поругано и унижено, защитить себя он не может» [86, с. 360].

Не випадково сам Петя Востриков асоціює себе з людьми освіченими, талановитими, однак яких переслідувало суспільство: його помилково звинувачують у провокації нападу на будинок вчителя. Сам Григорій Олександрович пояснює свої міркування тим, що людина з народу (Юрка Желватов) не може скоїти злочини: «Это очень важно, потому что в народе не может быть зла, он учит человека только хорошему» [86, с. 372]. Упевненість вчителя в непогрішності своїх переконань призводить до того, що хулігани, подібні Юркові, не відчують каяття: «Петя ожидал увидеть его испуганным, но не тут-то было: разве что слегка подавлен своим положением. Как животное, которое попало в капкан, но пока не рвется, присматривается. Желватов при этом хотел выглядеть виноватым, но не умел...наглость, нераскаянность так и перли из каждого его жеста» [86, с. 373]. «Книжковый» хлопчик Іван Карамазов

на вбивство свого власного батька підштовхнув людини з народу – Павла Смердякова, але наша, радянська людина не може скоїти злочини» - переконаний Герц. «Юра жил и воспитывался в народной, крестьянской среде. А я верю в народ, в детей из народа. И считаю, что причиной многих наших бед была интеллигенция, особенно нынешняя, превратившаяся, по словам очень большого современного русского писателя, – когда-нибудь вы его прочтете – в *образованщину*. То есть потерявшая веру в народные идеалы...» [86, с. 375]. Тут відчутне звернення до статті О.І. Солженіцина «Образованщина», яка написана в 1974 році і викликала великий резонанс в радянському суспільстві.

Учні радянських шкіл у 1983 році не мали уяви про творчість О.І. Солженіцина. Повернення письменника до тоді ще радянського читача почалося в 1988 році: на полицях бібліотек з'явилися журнали з його творами, раніше вилучені з вільного обігу. Лише в 1989 році в журналі «Література в школі» публікується інформація про скасування рішення про виключення О.І. Солженіцина з Союзу письменників СРСР, прийнятого на засіданні секретаріату Спілки письменників 30 липня 1989 року. У тому ж номері публікуються оновлені програми з літератури для 11 класу, у двох з яких ім'я А.І. Солженіцина не згадується. Цим і пояснюється згадка «дуже великого сучасного російського письменника» без вказівки його імені. У статті О.І. Солженіцин стверджував, що «найчастіше багатьох інших вимовлялося в російському освіченому класі слово «інтелігенція», – але так, за подіями, і не встигло отримати докладно-точного сенсу». Це, за словами О.І. Солженіцина, «вся маса тих, хто так себе називає» [186, с. 29]. Він також наводить кілька інших визначень, у тому числі, В. Кормера (псевдонім Алтаєв), стаття якого «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» («Вестнике РСХД», 1970) не залишила О.І. Солженіцина байдужим, оскільки він вважав російську інтелігенцію «унікальною категорією осіб», що живуть у «свідомості колективної відчуженості від своєї землі, свого народу і своєї державної влади» [98].

У якості відправної точки для своїх роздумів О.І. Солженіцин узяв збірник «Вехи» (1909), який склали статті видатних філософів М.О. Бердяєва,

М.О. Гершензона, С.Л. Франка та ін. Однак на відміну від статті «Двести лет вместе» (2001), О.І. Солженіцин тут не говорить про єврейський вплив як один з особливостей революційної інтелігенції. О.І. Солженіцин вважає, що «діагноз», поставлений інтелігенції в «Вехах», «у цьому й полягав, що, обожнюючи народ, інтелігенція не знала його, була від нього безнадійно відірвана». За радянської влади, продовжує О.І. Солженіцин, почав «посилено змінюватися, розширюватися» склад колишньої інтелігенції. Цей процес «з кінця війни» скінчився «захопленням багатомільйонного міщанства, службовців, що виконують будь-яку канцелярську або напіврозумову роботу». Отже, именно «сей образованный слой» писатель и предлагает называть «образованщиной» [186].

У словах учителя літератури, який звинувачує Петю в підбурюванні до хуліганства, виразно чутні мотиви «бичування інтелігенції» і «звинувачення її в багатьох насущних проблемах» [207]. «Я думаю, – говорит Герц, – что интеллигентское сознание много тоньше и рефлексивнее, чем у нормального человека. А Востриков же у нас потомственный интеллигент»...Да и о причине можно догадываться: антисемитизм, пьяный кураж, помноженные на российское «просто так!» [86, с. 379].

В інтерв'ю «Новій газеті» (02.03.2009) В.К. Кантор дуже ємно висловив своє бачення і дав визначення поняттю «інтелігенція»: «Залишилося поняття свободи як цінності – на нього посилаються всі. Але освічений клас – поняття дуже розширене <...>. Питання в тому, як визначити межу поділу. А просто. <...> Без свободи неможливе духовне життя, а життя освіченого суспільства можливе. Інтелігенція – це не соціальний прошарок, це особливий духовний стан, особливий тип життєповедінки» [164]. У тому ж інтерв'ю В.К. Кантор відзначав: «Уся російська література пронизана пафосом десакралізації. Гоголь розвінчав поміщиків і чиновників, Толстой – державу і церкву, Гончаров – дворянство, Тургенев – народників, Островський – купецтво». У перегукуванні з п'єсою О.М. Островського не тільки ставилися споріднені літературі минулого завдання, але за допомогою епіграфів із «Скорбных элегий» Овідія висловлено ставлення до сучасних суспільних процесів.

2.3. Інтертекст роману «Мельмот Скиталець» Ч.Р. Метьюріна в романі «Крепость».

Ім'я Чарльза Роберта Метьюріна (1782-1824) широко відоме як в Британії, так і за її межами. Як справедливо зазначає А.В. Варушкіна, «із усієї різнопланової творчої спадщини Ч.Р. Метьюріна найбільш успішним і значним став роман «Мельмот Скиталець» [37, с. 53-54]. У роботах дослідників роман був названий твором «складним» (R. Kiely, М.П. Алексєєв) [2], «хімерним» (Н.А. Соловйова, L. Bayeg-Berenbaum) [228], «неординарним» (D. Punter) [243], які виходять «із ряду геть» (М.Я Берковський) [23]. За кордоном творчість Ч.Р. Метьюріна освітлено в монографіях Н. Ідмана, В. Сколтена, Д. Крамера, К. Фієроба. Вивчаються жанрові особливості «Мельмота», простежуються розвиток «готичного» (DR Varma, E. Birkhead, B. Hennessy, D. Punter, L. Bayer-Berenbaum, J. Wiesenfarth) і становлення романтичного роману (R. Kiely, G. Kelly). У Росії широке вивчення спадщини Ч.Р. Метьюріна почалося пізніше, ніж за кордоном – у 60-70-х роках, і осмислено в роботах Л.В. Сніциної, Л.С. Макарової, де визначається роль «Мельмота Скитальця» в еволюції англійського роману. М.П. Алексєєв також зробив свій істотний внесок у визначення місця роману в літературній традиції.

Роман англійського драматурга мав велике значення як для європейських, так і для російських письменників: Оноре де Бальзак створив повість «Прощенный Мельмот», О.С. Пушкін, ознайомившись з романом, назвав твір Метьюріна геніальним [2, с. 4]. М.В. Гоголь використовував мотиви роману в «Мертвых душах» і в «Портрете». Його відгомін також можна виявити у М.Ю. Лермонтова в «Демоне», «Герое нашего времени». Вплив роману Ч.Р. Метьюріна відчувається у Ф.М. Достоевського в «Бесах», у «Братьях Карамазовых».

Великий внесок в систематизацію різних підходів до вивчення роману «Мельмот Скиталець» був зроблений А.В. Варушкіной, вони дають можливість бачити, які аспекти твору опинилися в центрі уваги. Дослідниця виділила

відмінності в оцінці й сприйнятті роману: «сучасні дослідники творчості Метьюрина вважають, що «зміст роману – у випробуванні людини силами Зла» [230] і «світом хаосу» [243]. Представники психоаналітичного напрямку (наприклад, Дж. Вайзенфарс) бачили сенс роману в «розкритті глибин людської психіки», «пригнічених» бажань, що, на їхню думку, виступає прикметою «нового готичного» роману [246, с. 87], інші (Д. Крамер, Д. Пантер, Дж. Келлі) стверджують, що в «Мельмоте» піднімається проблема протистояння людини «інститутам гноблення» ("opressive institutions") і осмислюються уроки французької революції [237]. Існує тлумачення твору Ч.Р. Метьюрина і в екзистенційному ключі: наприклад, П. Торслев вважає, що в «Мельмоте Скитальце» звучить метафізичний протест проти несвободи людини» [243, с. 89]. Усе це свідчить про те, що роман містить смисли, які актуалізуються в різні епохи по-різному.

Відлуння творчості Ч.Р. Метьюрина відчутні і в романі В.К. Кантор. Розділ IX «Варварство или цивилизация» відкривається цитатою: «По возвращении домой, в родную страну, Испанию, – если только о еврее вообще можно сказать, что у него есть родная страна, – я сел в это кресло, зажег лампу, при свете ее взял в руки перо, которым пишут писцы, и поклялся, что лампа эта не погаснет и своды подземелья не останутся без жильца до тех пор, пока история моей жизни не будет записана в книгу» [1, с. 348]. У розділі, яким починається цей епіграф, розповідається про історію життя Рози Мойсеївни. Малюючи минуле героїні, В.К. Кантор використовує фрагменти, зокрема, з епізоду про перебування Алонсо Монсада у старого Адонія. В описі життя Рози Мойсеївни, її минулого і сьогодення зображуються різні покоління; сучасна і попередня їй культура постають у формі спогадів і розповідей. Для відтворення великого просторово-часового континууму В.К. Кантор звертається до різного виду дискурсів (сон, бачення, мемуари, листи). Подібний спосіб зображення «масштабності життя» обирав і Ч.Р. Метьюрін. Про це свідчить значний просторово-часовий діапазон подієвого ряду, різноманітність персонажів, побутових деталей і багатогранність міжконфесійних, соціальних і національних конфліктів. Як зазначає

А.В. Варушкіна, «масштабність зображення навколишньої дійсності в «Мельмоте» досягається зверненням його автора до переважно екстенсивних принципів зображення картини життя – безліч прикладів, маса ситуацій, колізій, різноманітність варіантів людських характерів і доль, відтінків почуттів і емоцій, аспектів взаємовідносин» [37, с. 53]. У «Крепости» за допомогою «екстенсивності» зображення світу Рози Мойсеївни її спогади переміщують читача в різні часові пласти й етапи її життя, «огромной – по земным понятиям: и во времени, все же девяносто лет прожила, и в пространстве: Юзовка, Одесса, Петербург, Харьков, Брюссель, Лозанна, Париж, Буэнос-Айрес, Монтевидео, Москва, Мадрид, Валенсия, опять Москва... Она говорила на трех языках, знала сотни, даже тысячи людей» [86, с. 419]. Разом з тим, у фрагментах, що являють собою спогади Рози Мойсеївни створюється інший хронотоп, ідилічний. За манерою викладу і за стилем ці своєрідні «мемуари» являють собою різкий контраст розділам роману, що зображують сучасне їй життя. Так, самотницькому перебуванню в кімнаті протиставляються спогади про життя сім'ї в Аргентині, організація комуністичної партії, підпільна діяльність і зустріч з майбутнім чоловіком Ісааком Востриковим.

Нам видається, що шляхом розсування просторово-часових меж автору вдалося відтворити різноманіття епох, поколінь, народів, культур, вірувань, які представлені в їх неповторній несхожості. Радянській ментальності протиставляються національні риси аргентинців, які письменник вбачає в «гарячій вдачі», привітності, що контрастує з холодністю і нетерпимістю російського суспільства початку ХХ століття. «Отец был высокий, богатырского сложения, с широкой грудью, огромными руками – и при этом очень свободолюбив. Он был как ветхозаветный Моисей, хотел увести семью из рабства царизма. Аргентина казалась ему Землей Обетованной <...> Да, ветхозаветный Моисей увел еврейский народ через пустыню из египетского плена, а ее отец свою семью из царской России. Так отразилась в одном человеке вся история, вся тенденция и направленность еврейского племени» [86, с. 113]. У романі Ч.Р. Метьюріна проблема гоніння євреїв розкрита в описі наслідків реалізації

Альгамбрського едикту (один тисячі чотиреста дев'яносто дві) і неминучого суду Інквізиції: «Мало того, здесь вокруг тебя и свитки пергамента, и карты, исписанные точно человеческой кровью, но даже если это и было бы так, то может ли целая тысяча их наполнить человека таким ужасом, как одна только страница истории тюрьмы, что действительно написана кровью – и не из застывших жил мертвеца, а из разорвавшихся там в муке живых сердец» [152, с. 345]. П. Рейфман підкреслював, що «в романі із засудженням розповідається про переслідування інквізицією євреїв, змушених таємно сповідувати свою віру. Ребека, Соломон, гуманний єврейський мудрець Адонія, який дає Монсада переписувати історію Іммалі, зображені в романі з явною симпатією» [176, с. 56].

На думку М.П. Алексєєва, називаючи Адонією (Adoniah) людину, що яка поселила у себе в підземеллі Монсада, який втік із в'язниці інквізиції, автор «мабуть, знав, що зведення всього матеріалу «Масоры» до цілої системи критичних і стилістичних пояснень у текстах Біблії, що відзначалися на аркушах рукописів, належить вченому-гебраїсту Якову бен Хаїм Ібн-Адонією, який звів величезну кількість манускриптів і результати своєї праці провів у виданнях Біблії, що вийшли в світ в 1524 і 1525 рр. у Венеції» [3, с. 657]. Дж. Де Віто, у свою чергу, стверджував, що образ Адонієв набуває характеристики пророка, а його манускрипт повною мірою можна вважати Священним Писанням [232], хто проповідує ідею єдиного Бога.

Підтекстова функція епіграфа надає проблемі взаємовідносин євреїв та інших національностей ту метафізичну глибину, яка була злободенна вже в Середні віки, потім в епоху царської Росії і навіть за часів становлення соціалістичного суспільства. Створюючи образ Розі Мойсеївни і проводячи паралель з героєм роману Ч. Метьюріна Адонією, В. К. Кантор імпліцитно апелює до ідей старозавітних пророків і першохристиянства, які висували на перший план ідею єднання всіх народів. У цьому контексті й реалізується висунута В.К. Кантором теорія про те, що причиною антисемітизму є перетворення християнства в державну релігію, а, отже, і відділення її від джерела ідеї про єдиного Бога. Письменник стверджував, що російський народ є «обраним не для

суперництва з іншими народами і не для панування і першості над ними, а для вільного служіння всім народам і для здійснення, у братському союзі з ними, істинного вселюдства або вселенської церкви» [102, с. 378].

Розді XVI «Упадок сил» починається подвійним епіграфом. Перший є цитатою з «Мельмота Скитальця»: «В последние годы жизни, продленной сверх всякой меры, а остался без детей, без жены, без друга». Звертаючись до образу старця Адонії, В.К. Кантор проводить паралель з образом Рози Мойсеївни. Обом героям даровано довголіття, яке більше обтяжує їх: «Она хочет умереть. И чем скорее, тем лучше <...> Теперь пришла пора умирать, а она не умирает». [86, с. 112], – говорить автор-оповідач про Розу Мойсеївну. Розповідаючи Алонсо про своє призначення, Адонія каже: «На то, чтобы все это собрать и переписать, ушла почти половина жизни, которая была продлена за пределы, положенные для смертных. Когда возложенная на меня задача будет исполнена, – продолжал старик, – тогда я отойду к праотцам, твердо веря в то, что составляет надежду моего народа: что глаза мои увидят царя во всей его красоте, узрят землю отдаленную <...> может быть, там, в блаженном крае, я снова обрету тех, кого здесь покинул в горе: даже тебя, Захария, сын чресл моих, и тебя, Лия, супруга сердца моего» [152, с. 101].

Мотив покарання довголіттям і відкидання (мандрівництва) отримує у Ч.Р. Метьюріна складну інтерпретацію в порівнянні з попередниками. Договір з «князем темряви» відкриває перед старим Адонія безмірні пізнання про секрети світобудови, його закони, але й прирікає на зберігання їх таїнств. Лейтмотив «мандрівництва» і «подвижництва», у дещо іншому їх розумінні, проходить через весь роман В.К. Кантора і пов'язаний, перш за все, з ім'ям головної героїні роману. Звертаючись до образу старця Адонія, В.К. Кантор створює відчутну паралель з образом Рози Мойсеївни. Обом героям даровано довголіття, яке обтяжує їх. У «Мельмонте Скитальце», розповідаючи Алонсо про його призначення, Адонія каже: «На то, чтобы все это собрать и переписать, ушла почти половина жизни, которая была продлена за пределы, положенные для

смертных. Когда возложенная на меня задача будет исполнена, – продолжал старик, – тогда я отойду к праотцам...» [152, с. 347].

Як видається, довголіття Рози Мойсеївни визначає її роль творця історії, яка зобов'язана стати пасивним спостерігачем, щоб проаналізувати й усвідомити свої ідеали. А Адонія своїм довголіттям і страшною долею зобов'язаний своєму прагненню проникнути в таємниці світобудови. Така ж доля спіткала і Мельмота, однак можна погодитися з Т.Р. Тічеларом, який стверджував, що Адонія сам накладає на себе дане «покарання», сприймаючи його швидше як борг. «Долг – создание книги, которая предупредит мир о Мельмоте и разрушит его силы» [245, с. 56]. Таким чином, Адонія виступає двійником Мельмота, пов'язуючи своє існування з існуванням Блукача, і тим самим відображаючи зв'язок і взаємозалежність добра і зла. Це співвідношення відіграло важливу роль і в морально-етичних принципах Рози Мойсеївни, яка щиро вірила в те, що завдяки своїй праці та просвітницькій роботі її життя стає «потрібним і справжнім».

Концептуальна функція першого епіграфа досить піднесена, однак, уводячи другий епіграф з «Дон Кихота» (1605) Сервантеса, В.К. Кантор підкреслює ілюзорність уявлень Рози Мойсеївни про принципові поняття, що визначають значимість її існування: «С течением времени мир все более и более полнился злом и вот... учредили наконец орден странствующих рыцарей, в обязанности коего входит защищать девушек, опекать вдов, помогать сирым и неимущим» (Сервантес. Дон Кихот. т.І, роз. XI). Дон Кихот не тільки смішний у своїй наївності, він трагічний у своїй беззахисності. Епіграф продовжує заданий першим мотив співвідношення «Добра» і «Зла» в суспільстві, однак актуалізує шлях його реалізації.

Д.С. Мережковський писав: «Дон Кихот є загальнолюдським образом, що виражає вічні властивості людського духу» [151, с. 98]. Як не парадоксально, рецепція цього героя протягом століть була найрізноманітнішою: одні бачили в ньому тільки пародію на лицарську хоробрість, інші – його трагікомізм. Однак в художніх творах частотність використання образу Дон Кихота була надзвичайно висока протягом століть. С.Г. Бочаров вважав, що «суперечка Дон Кихота з

сучасністю – «суперечка про реальність ідеальних героїв», який далеко пішов за рамки лицарського роману: суперечка про реальність ідеалу. Божевілля Дон Кіхота – у несумісності структури його образу світу зі структурою світу навколо нього» [31, с. 37]. Не випадково вже в кінці XIX ст. Ф.М. Достоевський співвідносив ідеали цього лицаря зі справжнім християнством: «На світі є одне тільки прекрасне обличчя – Христос ... з прекрасних осіб в літературі християнської коштує всього законченнее Дон Кіхот» (Ф. М. Достоевський) [224, с.49]. «Как ты груба! А я хочу, чтоб ты жила с идеалом в душе, идеалом коммунизма!...» [86, с. 256];

Свідомість Рози Мойсеївни, орієнтована на романтично-утопічні ідеали, зіткнулася з реальністю, що стала наслідком соціальних змін і не прийшла в абсолютну згоду з початковими ідеями комунізму. Її рішуче неприйняття об'єктивних явищ, породжених потужним громадським катаклізмом, призводить до втрати встановлених ідеалів: «Как ты груба! А я хочу, чтоб ты жила с идеалом в душе, идеалом коммунизма!...» [86, с. 256]; до десакралізації громадських авторитетів: «Петя рассказывает анекдоты про Генерального секретаря капеэсэс, на него кто-то дурно влияет, плохая компания в школе. И эта дура Лина его поощряет, смеется вместе с ним. Какой позор! И это в ее доме» [86, с. 241], до втрати колишніх етичних цінностей: «У наш час ми не тільки любили, ми боролися, боролися за свободу трудового народу ...» [86, с.256] і розкривають трагізм історичної приреченості справи всього її життя і долі тих, хто його захищав. Трагедія Рози Мойсеївна полягає в тому, що її мрії та ідеали справедливості не мали нічого спільного з реальністю, зіткнулися з життям, де все високе для неї було розвінчане. Роза Мойсеївна намагається осмислити трагічний досвід своєї власної долі, вона постає перед читачем людиною, яка не може миритися з умовами реальності і повстає проти них, будучи натхненною ідеальним і далеким від дійсності уявленням про життя: «Человек создан для счастья, как птица для полета. Ты должна это знать. Революционеры умирали за счастье своих детей. И внуков. Им не нужно было личного счастья. Поэтому вы должны, обязаны быть счастливы» [86, с. 256].

Образ Рози Мойсеївни співзвучний з образом Дон Кіхота в його романтичному прочитанні. Неодноразове тюремне ув'язнення, поранення в морській битві, що спричинило подальший полон і рабство, невдалі спроби втечі, такі нелегкі випробування, що випали на долю Дон Кіхота. Дон Кіхот – «это мой любимый герой, – отвечала наставительно бабушка. – Мы все были такими Дон Кихотами в революцию. И тоже наше стремление к социальной справедливости началось с чтения книжек» [86, с. 38]. Насичене подіями життя Рози Мойсеївни і її передсмертне звернення до минулого дозволило В.К. Кантору виділити ті відмінні риси його героїні, – благородство, жертвність, боротьба за благу ідею, аскетизм, – які відповідали не тільки духу її часу, а й були колись оспівані в лицарських романах [86, с. 45]. Зближує двох героїв також спільність покликання – служити людям, загострене почуття соціальної справедливості і нездатність передбачити наслідки своїх переконань («зобов'язані бути щасливі»). Н. Арсентьева вважає Дон Кіхота носієм утопічної свідомості, і, мабуть, утопічні уявлення Рози Мойсеївни про ідеальний світоустрій слід співвідносити з класичним образом «вічно мандрівного лицаря». «Дон Кіхот», – відзначала М.М. Снеткова, – несе на собі печатку великої епохи в історії людства – епохи Відродження – як її сміливих ідей і нечуваних надій, так і розчарувань, які довелося випробувати тим, хто вірив в ці ідеї і перебував під владою цих надій» [185, с. 78].

Віра в соціальну утопію робить власне життя Рози Мойсеївни одухотвореним і наповненим, у її житті не залишається ні таємниць, ні її прекрасної складності – все вирішено, все передбачено. Читач потрапляє під владу дивовижної інтонації оповіді, повної відчуття молодості і внутрішньої свободи. Але, бажаючи щастя всьому світу, перебуваючи у владі цієї надії, деї світлого комуністичного майбутнього, втіленої в суспільне життя народу («жити стало краще, жити стало веселіше»), героїня і їй подібні скалічили життя кільком поколінням людей. Особливо трагічною, у зв'язку з цим, виглядає життя близьких Рози Мойсеївни: її прагнення до щастя для всіх виявляється абстрактним, яке не приносить щастя нікому.

М.М. Бахтін писав, що «та чи інша можлива або фактично готівкова творча точка зору стає переконливо потрібною і необхідною лише у співвідношенні з іншими творчими точками зору: лише там, де на їх межах народжується істотна потреба в ній, у її творчій своєрідності, знаходить вона своє міцне обґрунтування і виправдання» [16, с. 215]. Цим можна пояснити підтекстову функцію епіграфа, відтворену в прагненні автора розкрити важливі для нього межі образу Рози Мойсеївни, представниці рядового складу більшовицької когорти суспільства. В.К. Кантор показує, як її сприйняття світу, орієнтоване на чітке розмежування понять Добра і Зла, засноване на утопічних ідеях, вступає в конфлікт з дійсністю.

Розділ XXIII «После смерти» має епіграф: «Взгляни, возле тебя существа, у которых уже нет языка, повествуют о себе красноречивее всех живых. Взгляни, их невымытые и неподвижные руки протянуты к тебе так, как никогда еще не протягивались руки из плоти и крови. Взгляни, вот те, что безгласны и, однако, говорят, что мертвы, и, однако, живы, те, что пребывают в бездне вечности, и, однако, все еще окружают тебя сейчас и зывают к тебе, как могут зывать только люди. Услышь их!» [152, с. 348]. Він передбачає розповідь про смерть Рози Мойсеївни і про подальший стані її душі і тіла. У романі «Крепость» смерть представлена як неминуча і важлива частина людського буття. Однак людська душа, пробувши якийсь час у тілі, знаходить свободу від тілесної оболонки. «Она никак не могла проснуться. И сон тоже не возвращался. Промежуточное состояние. “Ни туда, ни сюда”, – сказал кто-то в ней ее слова, но чужим голосом... внезапно звон прекратился, наступила тишина и перед ней появилось странное, зовущее сияние, к которому она потянулась... Вдруг она поняла, что видит себя со стороны, точнее, сверху. Она (во всяком случае, ее тело) лежала на постели в ночной рубашке, с отброшенным на пол одеялом, рот ее был приоткрыт, глаза недвижно уставлены в потолок. Никто ее не слышал. Она и сама себя не слышала, только знала, что вскрикнула. Но она даже обрадовалась этому беззвучию, потому что впервые в жизни испытывала чувство абсолютной свободы. Свободы и легкости. К этому чувству надо было привыкнуть. Да и к

виду свого мертвого тела тоже. Вот это и случилось. Свобода, легкость и радость» [86, с. 409- 410]. Головна героїня роману вільно переміщається «в ході подій» між реальним і фантастичним світами, у результаті чого фантастичне в романі В.К. Кантора стає зворотною стороною дійсності, а реальність виявляється тонкою гранню між цими світами. «Она смотрела на мир теперь, как на театр: со стороны, как зритель. Все ранее знакомое становилось тем самым немножко чужим и интересным. Это было странное ощущение: видеть живых людей как актеров, играющих свои роли, которые к ней, к ее нынешнему состоянию, теперь не имеют отношения: спектакль из другой жизни» [86, с. 410].

Як відомо, у радянські часи, які описані в романі, тема безсмертя душі і її існування після смерті розглядалася як елемент помилкового релігійного розуміння людського буття. Ще Ф.М. Достоевський писав: «Для нашего атеиста атеизм завжди був джерелом честі, почесей і (внутрішніх), духовних насолод і вдалої кар'єри, а аж ніяк не страждань» [63, с 48]. Однак у «Крепости» тільки після смерті душевного свідомості відкривається факт того, що «надо различать в человеке три стороны: тело, душу (жизнь которой примыкает к жизни тела) и духовное начало, которое связывает человека с вечностью. Душевная жизнь, хотя и зависит от тела (через восприятие света, цвета, звуков и через другие ощущения), но связана и с духовным началом. Душа стоит как бы между чисто телесной и чисто духовной жизнью» [86, с. 415]. Тут очевидна алюзія на відомий вислів апостола Павла про три стани людини – про її тіло, дух і душу. Концептуальна функція епіграфа є звернення до християнських традицій трактування людського буття. Не випадково автор використовує і слова старця Адонія, «пророка» (Т.Р. Тічерлар), який веде вічну боротьбу зі спокусником Мельмотом.

Смерть відповідно до християнських уявлень мислиться як поділ духу і тіла: «дух, після відриву від тіла, віддається на спадок загробному стану у всій його ущербності, тіло ж віддається тлінню, зберігаючи, однак, у собі життєву силу для воскресіння, і в зв'язку з ним безсмертя» [41, с. 161]. В.В. Зіньківський вважав, що «розпад тіла не є загибель тілесності людини, не є перевтілення. <...>

Безсмертя тілесно-душевного складу людини – ось найглибша метафізична ідея християнства, однаково важлива і для розуміння людини, і для розуміння смерті. Не все в тілесній оболонці людини, очевидно, гине зі смертю» [75, с. 79]. В.К. Кантор висловлює цю саму думку в устами Рози Мойсеївни: «Ясно одно: личность человека не есть простая сумма мозговых, психических движений, Сеченов здесь был не прав – личность обладает таким источником цельности, который не исчезает с разрушением тела» [86, с. 415].

Таким чином, епіграф з роману Ч.Р. Метьюріна містить в собі глибокий філософсько-символічний сенс: тільки шляхом звернення до істинних ідей християнства як до релігії наднаціональної можливо вирішити назрілі проблеми в суспільстві, які загострюються в перехідних епохах. Сфера дії епіграфів розширюється, пов'язуючи його не тільки з ідеями єднання, а й з метафізичними ідеями безсмертя людської душі. «Ясно одно: личность человека не есть простая сумма мозговых, психических движений, Сеченов здесь был не прав – личность обладает таким источником цельности, который не исчезает с разрушением тела» [86, с. 415]. Багато у чому ідеї, висловлені автором-оповідачем і його персонажами, співзвучні пошукам російських філософів Срібного віку і перегукуються з ними. Разом з тим, у розділі чітко проявляється одна з найважливіших рис екзистенціального роману: наявність в ньому двох смислових пластів – публіцистичного, який судить дійсність, і філософського, зверненого до глибинних проблем людського існування. Ця особливість притаманна, як відомо, екзистенційним романам А. Камю і Ж.-П. Сартра, і навіть їх драматургії. Саме публіцистичність допомагала осмислити соціокультурні і соціальні проблеми дійсності, а філософський – донести притчу про цінність людського існування проблему вибору людини, її прагнення до свободи. В.К. Кантор, на нашу думку, саме так конструював свій твір, і залучення паратекста й інтертекст з російської класичної літератури лише підкреслюють цю особливість.

2.4. Форми інтертексту роману «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова в романе В.К. Кантора

Як епіграф до XXII розділу «Русская рулетка» В.К. Кантор використовує фрагмент з розділу «Фаталист» роману «Герой нашего времени».

«– Вы счастливы в игре, – сказал я Вуличу...

– В первый раз отроду, – отвечал он, самодовольно улыбаясь, – это лучше банка или штосса.

– Зато немножко опаснее.

– А что? вы начали верить предопределению?

– Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...»[131, с. 243].

Однією з центральних проблем творчості М.Ю. Лермонтова дослідники визнають проблему зіткнення особистості й соціуму. У її постановці і вирішенні письменник виступив прямим попередником і Л.М. Толстого, і Ф.М. Достоевського. В.К. Кантор, обираючи епіграфами цитати з «Героя нашего времени» і «Евгения Онегина», по-різному подає проблему особистості в процесі самопізнання, розвитку, еволюції її духовного світу. Письменник ставить цілий ряд морально-філософських проблем: чи може людина зрозуміти своє призначення в житті; що вона робить у своїх вчинках або залежний від зобов'язань; що означають пристрасть, воля і розум, - проблеми, що ріднять, на наш погляд, Тимошева з Лермонтовським «героєм нашого часу».

У тексті роману також відчутні неявні відсилання до творчості М.Ю. Лермонтова. Так, Ілля Тимашев, Борис Кузьмін зображені як особистості, яким властиве прагнення до самоаналізу, і В.К. Кантор часом довіряє їм свої думки про людину й долі. Але перегуки між висловленими ними ідеями і попередньою літературою йдуть настільки глибоко, що часом важко встановити первинне джерело цитування. Нагадаємо, що між класичними творами російської літератури існує тісний зв'язок: і проблемно-тематичний, і текстуальний. Про це точно писав, скажімо, Ю.М. Лотман у статті «“Пиковая дама” и тема карт и

карточной игры в русской литературе начала XIX века». Він говорив про творчий діалог між М.Ю. Лермонтовим і О.С. Пушкіним. Про це також писали М.А. Александрова і Л.Ю. Большухін: «Традиційні для лермонтоведення паралелі: персонажі Пушкіна і Лермонтова ставлять питанням про ірраціональне в житті після карткової гри, що служить зав'язкою сюжету і філософської інтриги, обидва герої наділені романтичної зовнішністю, яка в «Пикової даме» сполучається ще припущенням про «мефістофельські душі» Германна» [4]. Так що спроба автора «Крепости» відтворити впізнавані риси персонажів минулого доповнює семантику епіграфа. Ілля Тимашев, «рассуждая, он поглядывал, лоя, какое впечатление производит <...> Илья уже не мог различить, как она на него смотрит, хотя и желал изо всех сил ей понравиться» [86, с. 53], «Лина поняла, что была полностью им очарована» [86].

«Это была странная, но увлекательная игра. Вроде игры в русскую рулетку. Перила скрипели. Он позволял себе уже не сразу за них хвататься, а медлить, удерживаясь и сопротивляясь ветру ловкостью тела» [86, с. 403]. «Дихання» Року, його «ходу» він відчуває в життєвому плинні життя, і гине». Вступаючи в діалог з М.Ю. Лермонтовим, автор роману привертає класичний твір, домагаючись об'ємного і багатозначного звучання сучасних йому ідей. «Лермонтов виправдовувався перед публікою в тому, – писав у «Пушкинском доме» А. Бітов, – що привласнив Печоріна звання «Героя Нашого Часу», а ми - проходить якийсь століття! – вибачаємося вже за одне те, перед ним самим, перед товаришем Лермонтовим, що дозволяємо собі сміливість процитувати його» [24, с. 129]. Автор-оповідач не тільки «цитує» текст попередника, а й вважає свого персонажа героєм свого, нинішнього часу. Як говорив сам письменник в одному з інтерв'ю, він «ніби "герой своего часу" - обличчя сучасного суспільства» [164].

Розділ «Фаталист», на відміну від «Русской рулетки» В.К. Кантора, завершує роман позитивним результатом. Читач прощається з живим героєм (про смерть Печоріна стає відомо в середині роману), який стверджує активне, дієве ставлення до життя. Якщо Онегін, з яким В.К. Кантор зіставляв Тимашева на початку роману, йшов від безвір'я до віри, то герой М.Ю. Лермонтова робить

зворотний шлях «від віри до безвір'я». Герой В.К. Кантора, який живе в сучасній епосі, звичайно, не ідентичний героям класичної літератури, і в ньому проявляються інші риси характеру. І вмирає він інакше, ніж Печорин: «Упаду – так упаду, – отрешенно подумал он. – Значит, за грехи наказание. Значит, я на этом свете не нужен. Если нужен, то вернусь» [86, с. 403].

У таких творах М.Ю. Лермонтова, як «Штосе» (1831), «Исповедь», «Испанцы» (1830-1831) вчені неодноразово відзначали вплив способу Мельмота Блукача. Є воно і в його романі. Відомо, що М.Ю. Лермонтов бачив у Блукачі приклад вимислу «жахливого» й «потворного», про що міркував у варіанті передмови до «Героя нашего времени», зіставляючи його з Печориним [132, с. 327]. Мельмот як типовий романтичний герой, який шукає свій ідеал, і пізніше знаходить його в особі Іммалі, мав моральні засади, які похитнулися, і був приречений на страждання. Схожа ситуація відображена і у взаєминах Віри і Печорина. Печорин зміг побачити у Вірі свій ідеал ("единственная женщина в мире, которую я не в силах обмануть" [131, с. 175]), проте він приховує справжні почуття і припиняє погоню за нею, переконуючи себе в тому, що причина його сліз – «порожній шлунок» [131, с. 235]. В аналогічній ситуації перебуває і Тимашев: «Можно подвести итог, думал он. Две женские жизни я испоганил. Одну навсегда, другую, в сущности, тоже» [86, с. 465].

Складність внутрішнього світу Тимашева нагадує окремі риси і Печорина, і Мельмота Блукача з їх вираженням світовідчуття епохи. Таким чином, обраний В.К. Кантором епіграф з роману М. Ю. Лермонтова виконує характерологічну функцію, проводячи паралель між Печориним і Тимашевим як типовими представниками свого часу, а також має підтекстовий сенс, висловлюючи ставлення автора до таких понять, як «рок» і «доля».

Висновки до розділу 2

Обираючи епіграфи до розділів, автор роману «Кропость» змушує повернутися читача до цілого ряду попередніх творів російської та світової

класики. У ході аналізу вдалося виявити, що письменник встановлює між епіграфом і текстом розділу не тільки зовнішній зв'язок, окреслюючи подієвий ряд або позначаючи ключовий момент сюжету, але і намічає глибинні світоглядні проблеми, які постали в попередніх творах і в процесі їх рецепції. Подібне розуміння міжтекстових взаємодії дозволяє міркувати про внутрішньожанрову природу роману «Крепость»: вона відповідає основним критеріям екзистенціального роману. У ньому взаємодіють два шари – публіцистичний, що висвітлює актуальні проблеми сучасності, і філософський, притчевий, звернений до проблем існування людини, її вибору, її духовної свободи. Саме цими рисами характеризуються класичні приклади цього жанрового різновиду роману у французькій літературі (наприклад, «Чума» А. Камю, твори Ж.-П. Сартра).

Класичний текст, випереджуючи розділи роману, який розповідає про радянську дійсність, надає їм об'ємний зміст, висвітлює своїм авторитетом і тим особливим світлом, який обумовлений сприйняттям цього тексту протягом останніх двохсот років. Так, античні твори окрім свого безпосереднього сенсу вводять у семантику твору проблематику, властиву перекладам їхніх творів російськими поетами і несуть на собі особливості їхньої інтерпретації. Пушкінські вірші і роман «Евгеній Онегін» уходять у світ роману своїм власним змістом, а також тим, як вони сприймалися М.Ю. Лермонтовим, Ф.М. Достоевським та ін. Таким чином, один фрагмент «чужого» тексту, що став епіграфом, тягне за собою множинні інтерпретації, що поглиблюють онтологічну проблематику роману.

Співвідношення публіцистичного та притчового в романі «Крепость» дозволяє висвітлити ціле коло злободенних для письменника проблем, пов'язаних з епохою застою, а також поставити питання, які властиві російській літературі і громадській думці в цілому. Тут текст роману виявляє свій зв'язок з іншими сторонами діяльності письменника: його філософськими працями, публіцистикою, історико-літературними роботами. В них постають питання переоцінки класичної літератури і філософії, звільнення їхнього змісту від наслідків ідеологічних прочитань, що закріпилися у науці та масовій свідомості,

нового проникнення у дійсний зміст і донесення його до сучасного читача. Філософські і історико-літературні праці В.К. Кантора в цілому перетинаються за проблематикою з його художньою прозою, в якій, зрозуміло, ці проблеми вирішуються в інакший спосіб. Особливо відчутним це зв'язок стає при зверненні до паратекстуальних елементів «Крепости», про які йтиметься в наступному розділі.

РОЗДІЛ 3.

ФУНКЦІЯ ТЕКСТУ В ТЕКСТІ В РОМАНІ «КРЕПОСТЬ»

3.1. Функція вставних новел

В цьому підрозділі йтиметься про найбільш складні для аналізу частини роману письменника – його фантазмагоричні новели. Для їхнього розуміння варто підключити специфічний контекст, не дуже розповсюджений у літературі того часу. У 1957 р. Абрам Терц випустив у світ памфлет, який проголошує нову епоху «...мистецтва фантазмагоричного з гіпотезами замість мети і гротеском на заміну побутописання» [193], який підкріплений його особистою художньою практикою. Література кінця ХХ ст. нерідко давала приклади такого висвітлення дійсності, інструментом для яких була фантазмагорія. Нагадаємо з цього приводу роман Б. Окуджави «Бедный Авросимов» (1965-1968) і повість «Похождения Шипова» (1969-1970).

У романі «Крепость» вставними текстами є новела Бориса Кузьміна «Джамбли» і «Пугач» з підзаголовком «Фантазмагорія». Через фантазмагорію багато в чому виявляються властивості реальності: так, у Б. Окуджави в сценах авросимовського сну на вечірках зміщуються події і показана зворотна сторона того, що відбувається. Вкраплення містифікацій у листи, в інший документальний текст не спотворюють його сенсу: у Окуджави – рядок про вдову Каспарич в справжньому донесенні Муратова; розповідь Шипова про вовків в його «пояснювальній» про розтрата та ін. У романі В.К. Кантора в розповідь про буденні, здавалося б, речі несподівано вводяться елементи, які у сукупності дозволяють говорити про фантазмагорію як невід’ємну складову створюваної письменником картини світу. Так, Петіна мама стверджує, що бабуся, хоча і переконана комуністка, насправді *чаклунка*. У Каюрського на зміну розповідям про його партійне зростання приходить застереження про прихід домовика після смерті людини.

Документальне в романі В.К. Кантора часто витісняється гротескним, а поряд з реалістичним описом подій дійсності виникає фантастичне: «Самая фантазмагорическая фигура должна вырастать из реальности», – стверджує навіть його персонаж Борис Кузьмін [86, с. 155]. У В.К. Кантора однаковий статус отримують художнє оповідання і вставні елементи тексту. Зображуючи безвихідь російської дійсності, письменник посилює враження ірраціональності, фантазмагоричності того, що відбувається за рахунок звернення до особливої форми – сновидінської реальності, що в цілому є характерним для багатьох творів російської літератури. Так, Петі наснилося володіння Лізою, і він, «испытывая слабость, бессилие, отчаяние, проснулся весь в слезах. Неужели это сон? Слава Богу, это был только сон! Но какой правдивый и потому кошмарный и стыдный до ужаса!» [86, с. 91]. Сни, бачення, міраж (кішка Аліса в видіннях Рози Мойсеївни) стають засобом подолання світу, його відсторонення, символічного згущення і перебільшення. Таку ж функцію виконують у романі і вставні новели.

Ця художня форма – форма фантазмагорії – притаманна прозі письменника. «Момент фантазмагорії, через який довго не хотіли друкувати Крокодила», був уже в першій повісті «Два дома». Там герою-підлітку уявлялася змія, яка переслідувала його, і він бачив її ніби на власні очі. Правда, там цей мотив відносили до хворобливого марення, у який занурюється до кінця тексту хлопчик. «Але до сього часу йдуть суперечки, чи являвся чорт Івану Федоровичу або це був болючий кошмар?» [164]. В іншому фантазмагоричному творі В.К. Кантора, романі-казці «Победитель крыс» розповідається про те, як персонажі – люди – живуть серед щурів, які правлять цим світом. Їм допомагають «справжні коти», є і Баба-яга, і лісовик, а тут же і скельце, у якому випивають герої, ручний павук Баби-яги. «Казка – це тема дитинства, але там саме в фантазмагоричному, казковому плані розповідається про наше життя, де дорослішає хлопчик. Але ж ця фантазмагорія і є насправді реальність» [163]. Здається все ж, що фантазмагорія може бути осмислена як інструмент створення притчі про умови існування людини.

С.І. Великовський в одній зі своїх робіт справедливо звертав увагу на те, що «...двадцять століття виробило свій особливий погляд на притчу, будь вона вигадкою або запозиченням. <...> Йшлося про такі одвіку закладені в самому творінні передумови, які в їх чистому, кристалізованому вигляді не зустрічаються майже ніколи, щоразу виступаючи як приватний, історично і житейськи окреслений випадок нашого земного спадку. Але часом складаються такі "ситуації", коли образ долі, зазвичай прихований від нас туманною пеленою, вимальовується раптом страхітливо прямо». Тому певні моменти історії можуть бути представлені, «...як розгул тих лиховісних руйнівних стихій, що в інші спокійні дні дримають десь під покровом життя, але одного разу прокидаються і перетворюють застійне животіння в справжнісіньке пекло. І тоді навіть для бездумних обивателів наступають хвилини прозріння» [38, с. 595]. Художнє осмислення таких епох здійснюється в двох планах, передбачає «подвійний масштаб», коли автор-оповідач вільно переключається з області міфу-притчі в публіцистичне осягнення актуальних проблем сучасності, які знову виводять його в область онтологічної проблематики. Це притаманне саме екзистенційному роману.

У романі В.К. Кантора «Крепость» вставні новели, які написані персонажем, зовні не пов'язані з іншими текстами в тексті – есе, написане Іллею Тимашевим «Мій дом – моя крепость» і статтею про М.Г. Чернишевського. Але в тому філософському, притчевому плані роману, який не лежить на поверхні, вони співвіднесені між собою. Як і неопубліковані статті Тимашева, розповіді Кузьміна належать самому В.К. Кантору. В інтерв'ю «Независимой газете» від 4 квітня 2013 року він казав: «Скажімо, свою улюблену розповідь тих років «Джамбли» я написав у 1963 році, у 18 років. Опублікована вона була майже через півстоліття. Оповідання, написані в ті роки, я дозволив собі включити як вставні новели в роман "Крепость" <...>. Тобто, вони побачили світ через 40 років після написання» [163]. Републікація власних, більш ранніх творів була для радянських письменників кінця ХХ ст. характерним явищем, покликаним відобразити зміну екзистенціальної парадигми, показати переоцінку цінностей, що сформувалися у

письменника на ранньому етапі становлення. І, разом з тим, це дало можливість створити притчу про трагедію думаючих людей.

Як відомо, новела – це розповідь про одну подію: «Поетизуючи випадок, новела гранично оголює ядро сюжету – центральну перипетію, зводить життєвий матеріал у фокус однієї події» [221, с. 248]. Проте, розповідь про одиничну подію в новелі обов'язково підпорядковується розкриттю завдань, які поставлені у рамках роману. Проблеми, порушені в новелах «Джамбли» і «Пугач», відіграють важливу роль в переоцінці філософсько-естетичних поглядів головного героя Тимошева. Так, у фінальному діалозі з Борисом Кузьминим введена константа культури – фортеця – раптом виявляється хиткою субстанцією.

Ілля доходить висновку про те, що це поняття закріпилися раніше і пов'язане, скоріше, зі словом «крепь» через ять, що означає «болото». «Болото – это и защита, но и место обиталища всяких гадов, с которыми живущим среди болота людям приходится сосуществовать. Мы соседи исчадий бездны, так сказать, пограничные жители, на границе с адом» [86, с. 459]. Аналізуючи відносини в суспільстві, Тимашев говорить про те, що зображувані Кузьминим Джамбли – істоти цілком реальні: «...пришельцы разные могут быть, ваши явно оттуда, из глубины болота <...> Беда и ужас в том, как вы и угадали, что люди их с охотой примут и пойдут за ними. По трупам людей же» [86, с. 459-460]. Прийом фантазмагорії покликаний відобразити складність соціокультурних і морально-психологічних процесів, поєднуючи прибульців і землян, які думають і не розмірковують, «великих» і «маленьких» людей.

Композиція роману «Крепость» забезпечує самостійність вставним новелам – неопублікованим творам Бориса Кузьміна. Зовнішня удавана неузгодженість сюжетних ліній роману і вставних новел «Пугач» і «Джамбли» компенсується внутрішньою єдністю новел і роману, що мають різні форми, але об'єднані єдиною проблематикою. Об'єднуюча, у цьому випадку, проблема, – роль і місце інтелігенції в суспільстві, її місця як в історичному розвитку Росії, так і в її сучасності. Інтерпретація сенсу роману і вставної новели мають взаємоспрямований характер. Внутрішня композиція новел пов'язана з композицією

«Крепости», співвідносячись як частина і ціле: вони по'язані низкою алюзій, ремінісценцій, метафор і прямих перегуків. Вставні новели «Пугач» і «Джамбли» вплетені в оповідання за допомогою взаємодії з назвою й епіграфом, у якості якого виступає рядок з IV розділу роману «Евгеній Онегин»: «Пишите оды, господа ...». Саме цей епіграф відображає гірку авторську іронію, актуалізовану в новелі, щодо високого стилю, покликаного оспівати важливу особу або возвеличити якусь особистість. Це одна з основних вад російського суспільства, яке готове «опрометчиво воспевать Ивана Грозного, Петра Первого, Сталина, Джамбли – все одно» [86, с. 179], що, врешті-решт роз'їдає, руйнує і губить його з середини. Тоталітаризм, ворожий будь-якій культурі і будь-якій історичній традиції, приречений: радянський режим проіснував близько сімдесяти років, проте придушення літератури, а в цілому – культури, втручання влади в духовне життя, у світогляд людей загальмували її подальший розвиток. Навіть переконаний комуніст Каюрський визнає «что все так называемые религиозные учителя человечества: Будда, Моисей, Христос, – это космонавты, учившие диких землян гармоническому общежитию» [86, с.383], але так і не навчили їх внутрішній свободі і толерантності.

Характерною особливістю вставних новел у романі «Крепость» є їх жанрова природа. Обидва оповідання «Пугач» і «Джамбли» автор називає фантасмагорією. У поетиці «мистецтва фантасмагоричного» високий сатиричний потенціал, тому воно є потужним засобом критики, спрямованої на соціальні, суспільні, політичні вади. Для В.К. Кантора ця тема вельми характерна. У середині 1980-х рр. він завершив роботу над фантасмагоричним романом «Крокодил», який після публікації в журналі «Нева» (1990, № 4) викликав жваву полеміку. Зокрема, Марина Загидулліна писала: «Чи зможе роман про рефлектуючого інтелігента 70-х років ХХ століття внести щось нове в наші уявлення про ту епоху і той людський тип? Утім, у літературі немає "вичерпаних тим" (Чехов одного разу необережно похвалився, що закрив тему "маленької людини" в літературі – і дуже помилився) [72]. Головний герой, Лева Помадов – Гамлет нашого часу. Мойдодир (він же Горе-безталання) – це Доля (представлена в тексті у вигляді чіткого

конструкту, який строго розрахований за формулою соціально-психологічного детермінізму, без домішки випадкового і неймовірного). Крокодил (Левіафан) – заодно з Мойдодиром. Його вісник і посланник. Можна сказати, персоніфікація тієї самої злої долі, про яку міркує герой, у жаху дізнаючись свою історію в російській повість XVII століття» [72]. А. Люсий вважав, що «і через століття навряд чи можна буде дати остаточну відповідь на порушені в романі філософські питання про ступінь автохтонності і заємності абсолютного зла, яке виходить з підпілля і покликане символізувати це земноводне» [143, с. 41].

Фантасмагорія В.К. Кантора як явище радянської літератури кінця 60-х рр. XX століття вельми неординарна, досить складна: багато елементів витонченої композиції наочні, інші напівприховані, у текст вводяться гротеск, літературні алюзії та ремінісценції [103]. Сама назва новели, як і образ прибульців, запозичені з вірша «The Jumblies» (англ. – плутанина) Едварда Ліра з циклу «Книги нонсенов» (1846), перекладеної на російську мову С.Я. Маршаком. Як вважають дослідники, нонсенс тут є «свого роду жанром втечі, відмінний спосіб вислизнути від неоднозначних питань, зручний спосіб уникнути прийняття певної позиції» [242, с. 56].

Мотив втечі в новелі «Джамбли» простежується з перших рядків поряд з містифікацією: «Непонятно почему все листья сметались в одну большую, со всей Москвы, кучу, кучу, напоминавшую муравейник. Только один лист вырвался из нее и летал по воздуху отдельно. Внезапно что-то сверкнуло, и куча листьев вспыхнула, запылала и сгорела. И только этот единственный лист продолжал носиться по ветру. Разве что это. Листья были сухие и горели хорошо» [86, с. 169]. Образ листа в романі має різне значення. У розділі «Старухи» він поданий на тлі панельних бетонних блоків, непрохідного бруду як символу життя, що минає, «осені життя»: «Неслись сбоку, поднимаясь и опускаясь, сорванные ветром желтые и желтовато-зеленые листья, сломанные мелкие веточки» [86, с. 20]. У розділі «Либералии» «ветер и вправду свистел, перехватывая дыхание, заталкивая слова назад в рот. Летели листья, пыль, сигаретные окурки, какие-то бумажки» [86, с. 340]. «Трава была мокрой, сыпалась с деревьев вода утренних дождей, на

песчаных дорожках стояли небольшие лужи, лавки почернели от сырости, и старушки, сидевшие около колясок своих внуков, застилали их газетами. Промокшие газетные листы (как листья – *Е.М.*) валялись на песке вокруг лавок...» [86, с. 196-197].

На початку оповідання «Джамбли» образ листа тільки позначений і досить звичайний. «Уже с утра в верхушках деревьев шумел ветер, сбрасывая листья, и они устилали сухой асфальт перед домом» [86, с. 169]. Листья – це образно філософський символ, що дає поштовх, розвиток сюжету, що надає особливого сенсу внутрішньому конфлікту між людиною і обставинами, як колообіг, замкнуте коло обставин, як нечиста сила, яка вводить елемент таємничості, загадковості, зв'язок з потойбічними силами: «этот единственный лист продолжал носиться по ветру».

Для В.К. Кантора в фантазмагорії важливе осмислення соціально-побутового боку дійсності через гротеск, що забезпечує філософське узагальнення, розширює межі прочитання «Джамбли» і позначає діапазон, у якому проходить звичайне людське життя. Дійсно, ірреальний план у В.К. Кантора схожий з так званим «завуальований фантастикою»: як і у творах, де фантастика наприкінці зіставляється з потойбічною силою, відбувається її поступове впізнання й визначення, але з тільки за тієї умови, що залишається ймовірність другого («реального») прочитання. Так, перша зустріч з прибульцями здається головному героєві оповідання Давиду Ізгоеву міражем, друга відбувається в алкогольному сп'янінні і також може мати подвійне трактування.

Особливо важливим стає введення власне фантастичного в реально-психологічний план оповідання, що дозволяє сприймати події, що відбуваються як з позиції віри в надприродне, так і з прагматичної точки зору. Не випадково В.К. Кантор вдається до техніки поетапного нарощування фантастичності того, що відбувається. На початку Давид Ізгоев дізнається про «прилетевших Джамблях» из молвы в троллейбусе. По обрывкам разговоров у метро Изгоеву становится известно, что таинственным пришельцам приписывалась возможность якобы внушать мысли на расстоянии, «и тот человек в вагоне, на кого она указывала пальцем, почему-то дергал себя сначала за нос, а потом таскал сам себя

за уши» [86, с. 171]. Пізніше Давид на власні очі стикається з двома Джамблями («две блатные или, скорее, приклатненные девки в зеленых платьях и, указывая пальцами на толпу паникеров, пронзительно и глумливо хохочут» [86, с. 170], «відкрито насміхаючись» над натовпами людей, що тіснилися в переході. Досить красномовно письменник зображує і натовп, який цепеніє, побачивши прибульців: «Люди понеслись к метро. Они толкались, пихались, дрались, сшибали друг друга с ног, топтали упавших, грозили друг другу кулаками и пускали их в ход, били друг друга в ребра, в зубы, под микитки, под дых, по морде, по лицу, по харе, по физии, по тыкве, по уху, по челюсти, в нос, в глаз, отталкивали один другого, выталкивали, выкидывали, выбрасывали, выпихивали, расталкивали, распихивали, отдирали, продирались, жали, давили, сминали и снова били, теснили, давили, душили, вопили и орали» [86, с. 170]. Подібним чином, як зізнається сам письменник, і виглядає «повстання язичницької стихії» [72]. Нашарований синтаксис створює атмосферу тривоги, душевного смутку, обумовлює ритміко-динамічний і лексико-стилістичний лад епізоду невдалої втечі.

Враження Давида Ізгоева про побачене ним «біснующе свинство» встановлює очевидний перегук з проблемами, порушеними Ф.М. Достоевським в романі «Бесы». У знаменитому листі О.М. Майкова, відправленому з Дрездена, Ф.М. Достоевський, як відомо, визначав задум роману «Бесы» наступним чином: «Хвороба, яка охопила цивілізованих російських, була набагато сильнішою, ніж ми самі уявляли, і що Белінськими, Краєвськими та ін. справа не скінчилася. <...> Біси вийшли з російської людини й увійшли в стадо свиней, тобто в Нечаєвих, в Серно-Солов'євичів та ін. Ті потонули або потонуть напевно, а зцілився чоловік, з якого вийшли біси ... »[64, с. 214].

На думку В.К. Кантора, саме в романі «Бесы» Ф.М. Достоевський торкнувся набагато глибших пластів національної психології, ніж він сам цього очікував. «Достоевський не застерігав, він просто намалював картину Росії, зануреної в язичницьку стихію, що живе до- і позахристиянським життям. І його пророче викриття власне країни, незважаючи на віру в неї, виповнилося, виявилось не тривожним перебільшенням, а справжньою реальністю» [72]. В.К. Кантор

«Крепости» говорив про сучасну йому епоху і з гіркотою і здивуванням обертався на століття назад. Як справедливо зауважує сучасний критик роману, «через десятиліття ми можемо тільки дивуватися, з якою легкістю, немов сказилося стадо свиней, кинулися більшість народу після революції в море тоталітаризму» [72]. Розповідь «Джамбли» стала свого роду художньою рефлексією тих соціальних змін, які мали місце в Росії в середині ХХ століття.

Сенс оповідання не завуальований, письменник так розшифровує посилення, яке закладе в фантасмагорії: «Кто бы в силу каких причин ни оказался над нами сверху, тому мы сразу с охотой и готовностью начинаем повинаться, с готовностью принося в жертву на алтарь власти и себя, и своих близких. Писатель чувствует психологический настрой общества, и речь его о том, что вслед за Сталиным, хотя он это и не говорит, и имени этого не называет, – потому что дело не в имени, – может прийти кто угодно другой или другие и что все мы в который раз окажемся рабами, готовыми пожрать ближнего» [86, с. 171]. Містифікація В.К. Кантора, зокрема, поява зеленоголових прибульців на вулицях Москви – підміна особливого роду, яка вводить в оману цілеспрямовано, що виникає природно там, де читач повинен самостійно вибудувати асоціативний ряд і провести паралель між застереженнями, які висловлювали мислителі ХІХ століття, і дійсністю наступних поколінь. Письменник звертає увагу не просто на «оману певної людини», але й на «оману всього разом», на ту «примарну дійсність», яка в свідомості реальних прототипів замінила «справжню» (тобто духовну) [130].

В.К. Кантор вводить у внутрішню структуру роману літературні прообрази роману Ф.М. Достоевського «Бесы», наслідуючи, таким чином, художній прийом паралелізації: «Персонажі роману діляться на тих, які прийняли бісівську поведінку і на тих, яких згубили біси, які не вміють, бояться навіть їм протистояти» [72]. Про героїв «Джамбли» читачеві відомо небагато, письменник реалістично зображує повсякденний побут молодого компанії, утримуючись від особистісних оцінок і детальних характеристик. Однак, як ми вважаємо, образи героїв розкриваються за допомогою семантики прізвищ. Ономастичний простір в

оповіданні «Джамбли» також є специфічним наслідуванням класичної традиції. В.К. Кантору властиве використання семантичного принципу при виборі прізвищ не тільки головних героїв, а й другорядних персонажів. Семантичному принципіві характерна схильність до апелятивів, чиє значення широко відоме і викликає безліч асоціацій, показуючи тим самим ставлення до них автора або задаючи певне коло поставлених ідей, що виявляє різні грані характерів героїв. Так, головного героя оповідання звать Давид Ізгоев, чиє прізвище однозначно вказує на проблему відносин особистості і соціуму, у той час, як його ім'я має міфопоетичну конотацію і пов'язане з ім'ям царя Давида. Звернувшись до типологічних тлумачень старозавітних персонажів, Давид стає «прообразом», тобто попереднім втіленням Ісуса Христа, а його поєдинок з Голіафом тлумачиться як поєдинок Христа з антихристом [153, с. 523]. Однак, у придуманому В.К. Кантором оксюмороні – ім'я Давид з прізвищем Ізгоев – відбивається авторська іронія, у якій переломлюються нещастя суспільства того часу. Образ подруги Давида Руслани також супроводжується багатозначним прізвищем Гномонова. Ймовірно, автор хотів підкреслити малу значущість особи для суспільства, «маленької людини», «гнома», їх легку вразливість і неможливість протистояти «величезним Джамблям». Адже саме Руслану наздоганяють прибульці і, втілившись у її подобу, женуться за Давидом.

Імена, які говорять, в ономастиконі Ф.М. Достоевського часто виступали як «неявно говорящий», вони не визначали характер їхніх власників, а лише натякали на деякі його риси. «Ті, що говорять» антропоніми у В.К. Кантора відрізняються більшою прозорістю. Висловлюючи свою думку про оповідання Бориса Кузьмина, Ліна вигукує: «А дурацкие, глупые фамилии героев! Хуже, чем всякие там Правдины и Стародумы в классицизме!» [86, с. 177]. Зауваження Ліни свідчать про рівень знань звичайної радянської людини з вищою освітою (закінчила Архітектурний з «червоним дипломом»). Однак, як ми вважаємо, значущі прізвища в «Джамбли» і виконують характерологічну функцію – містять в собі смислове навантаження і, володіючи різноманітністю асоціативних зв'язків, вказують на суб'єктивне ставлення автора до зображуваних осіб. Крім того, включаючись в

алюзійний контекст, вони висловлюють морально-філософські уявлення письменника.

Фантастичні елементи роману як спосіб втілення морально-етичних ідей були відзначені вже в перших відгуках і рецензіях. Так, О.А. Андрущенко звертає увагу на опозицію, яка є наскрізною для всієї розповіді і лежить в основі головного конфлікту роману «Джамбли» – «Альдебаран». Концепція «Альдебарану» полягала в тому, що існує якась «вища цивілізація» в сузір'ї Альдебарану, яка цікавиться Землею і намагається допомогти її жителям. Розуміючи, що : «А дурацкие, глупые фамилии героев! Хуже, чем всякие там Правдины и Стародумы в классицизме!» [86, с. 177]. Однак, у будь-якого посланця з Альдебарана є вороги, «они не персонифицированы, представляя собой нечто безличное, растворившееся в толпе. Не случайно самое трагическое ощущение альдебаранца – это ощущение заброшенности. Главные герои романа – Илья Тимашев, Петя Востриков – соотносят себя именно с пришельцами, посланными на Землю: «Он хотел бы быть человеком с Альдебарана, а может, и не человеком, а неким существом в человеческом облике <...> живущим по другим законам, чем землянин» [86, с. 57]. Але в романі є і протилежний погляд на «проблему альдебаранців»: Михайло Вьодрін колись у «скельці» запропонував «концепцію Альдебарану» ... «Когда все у тебя ладно и хорошо, все в порядке, на работе неприятностей нет, жена не знает про любовницу, любовница не беременна и не требует, чтоб ты на ней женился, работы твои выходят, тебя хвалят, а ты в своих сочинениях не фальшивишь при этом, или почти не фальшивишь, что по нашим временам почти одно и то же, и вдруг тебя прохватывает смертельная тоска, именно прохватывает, как понос, тебе от нее некуда деться, тоска ни от чего, да, мировая скорбь как ее раньше называли, тоска от твоей неподлинности...» [86, с. 57]. Проте «трагедія і полягає в тому, що суспільство, зображене в романі «Крепость», побудоване на законах стадності і не терпить інакшості, й альдебаранці у всіх кінцях країни, а тепер і різних країн, так само протистоять «Джамбли», яким би не було походження тих і інших» [6].

Приєм завуальованої фантастики виявляється у В.К. Кантора і в фантазмагоричному оповіданні «Пугач», де також присутні роздвоєні образи, неоднозначно тлумачиться події і двоякі припущення: «Звери здесь все невидимые, кроме птичек, пташек-канареечек, черт их поberi совсем!» – такими словами понається розповідь [86, с. 293].

З перших рядків вставного тексту очевидна алюзія на розповідь А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (1883). Головні герої, чий імена так і залишаються названими, «Длинный малый с худым, темным лицом» і «толстячок с пухлыми бледными щеками» мимоволі асоціюються з героями чеховського оповідання Порфірієм і Михайлом. Закладена А.П. Чеховим антитеза як у зовнішньому описі персонажів, так і в їх світоглядних установах, знаходить своє відображення і у В.К. Кантора. Письменник відтворює ціле людське життя, дає величезне символічне узагальнення і зачіпає вічні філософські питання в оповіданні «Пугач». Довгий і товстий, «оказавшись на другой планете, <...> сразу, как сели, из лазерной пушки шарахнули, чтоб, понимаешь, дорогу себе расчистить. Просеку видел? Наша работа» [86, с. 295]. Ненормальною виявляється сама норма життєвих відносин героїв «Пугача»: «у длинного – карабин в боевой готовности, у толстячка – игрушечный пугач, купленный сыну». Нерозуміння між ними переростає в відчуження і ненависть. Складні взаємини людей на землі переносяться на нову планету. Довгий «в нескольких шагах от ракеты вскинул карабин и выстрелил. Вверх, вперед, вниз. Одна пуля чиркнула по обшивке. Длинный рванулся к люку. Толстяк вышел из рубки, чтобы запереть люк. И обмер. Длинного не было» [86, с. 298]. Відзначимо, що письменник виключно об'єктивний, створюваний ним світ лаконічний: «Длинный последний раз затянулся и щелчком отбросил сигарету в сторону. Был он небрит, грязен, космический комбинезон порван на груди, и серебристые волокна жаростойкой ткани вылезли наружу, ноги – от больших, с рифленной подошвой башмаков до самых колен – были в болотной грязи, которую длинный и не пытался даже счистить» [86, с. 294], проте авторська оцінка все ж вілчутна в інтонації розповіді, в окресленні деталей і мотивів, у ледь вловимому фантастичному. «Может, и в самом деле прав Кузьмин, что земная жизнь и есть

ад, где люди в самій своїй житті отримують воздаяние за гріхи?» [86, с. 299]. Нам видається, що тут очевидна алюзія на відомий вислів «Ад – это другие» із культової п'єси Сартра «За запертой дверью».

Надтекстові зв'язки фантазмагоричних оповідань «Джамбли» і «Пугач» дозволяють визначити вставну новелу як філософсько-художню структуру, у межах якої письменник зображує дійсність 1960-1990-х років. «У романі "Крепость" ідеї вступають у взаємодію, іноді в полеміку чи протистояння один одному. У цьому сенсі показовою є опозиція «Джамбли» – «Альдебаран», що є наскрізною для всієї розповіді: «...Что пишется всерьез, по сути своей экзистенциально, а значит, жизненно, – говорит Борис Кузьмин. – Вы-то разве писали бы о прошлом, если б вам не надо было разобраться в настоящем?.. Я всегда думал, как найти то, что экзистенциалисты называют пограничной ситуацией... Я нашел ситуацию пришельцев... но у меня не фантастика, а попытка ввести в реальность сверхъестественное, чтобы создать пограничную ситуацию и выявить суть этой реальности». Йдеться про його фантазмагорії «Джамбли», яку Ілля читає Ліні, свого роду прийдешній Хам нового часу, який прийняв облік "огидних" дівок в "зелених сукнях" і з золотими зубами» [6].

У «книзі життя» «Соседи: Арабески» (2008), В.К. Кантор підкреслював важливу багатосутність як її назви, так і її змісту: «... ми сусіди з сусідами по квартирі, поверху, будинку. Але ми сусіди і з жителями інших країн, цивілізацій. Ми сусіди в історії, але також і в просторі (навіть з інопланетянами, якщо вони є)». Вставні новели виявляють інший спосіб зображення світу – вже не публіцистично гострий і філософськи глибинний, а фантазмагоричний, коли найбільш істотні проблеми епохи зображуються метафорично ємно і гротескно яскраво.

3.2. Стаття про М.Г. Чернишевського як вставний текст

Періодизацію російської літератури XIX-XX ст. ще зовсім недавно тісно пов'язували з періодизацією російського визвольного руху, розглядаючи становлення і еволюцію творчості письменника тільки в співвідношенні з його роллю в новому політичному режимі. Наразі тільки виробляється інший підхід до визначення періодів в історії літератури. «Про сучасну літературу необхідно сказати, що, можливо, майбутній історик літератури кінець XX – початок XXI століття виділить в самостійний етап, оскільки початкова межа цього можливого, гіпотетичного майбутнього буде проходити через 1987 рік. Як розглядати літературу – у контексті свого часу або ж як факт сучасного нам літературного процесу – питання дискусійне» [223, с. 10-11]. У цьому контексті спроба В.К. Кантора переосмислити роль М.Г. Чернишевського і цінність його спадщини видається важливою і цінною. «Кантора-художника тіснить Кантор-філософ, публіцист, - справедливо зауважив В. Шендерович, - і тому не так важливо потрапляння в часі, а набагато істотніша та інтелектуальна традиція, яку він продовжує. Адже переосмислення погано зрозумілого і, по суті, забутого Чернишевського або потреба в поверненні в російську культуру Чаадаєва з його «Философическими письмами», завдяки яким "російська річка впадає в океан вселюдської", діалог з Вл. Соловйовим, звернення до духовної спадщини Гоголя і Л. Толстого, до "безодень" Достоевського і є пошук в минулому майбутніх основ російського існування, діалог про православне і католицьке, земне і небесне, іудейське і християнське, суспільне та індивідуальне і, нарешті, про російське та європейське як створення якоїсь духовної фортеці» [212].

Одним із вставних текстів в романі «Крепость» є неопублікована стаття персонажа роману Іллі Тимашева «“Эстетика жизни” – о Чернышевском». Запропонований читачеві уривок статті, головним чином, стосується сприйняття естетичної теорії російського мислителя в контексті проблем, відображених у художній культурі, у якій література висловлювала своє розуміння дійсності. У статті Іллі Тимашева В.К. Кантор, у першу чергу, дає визначення головної тези,

сформульованої у дисертації М.Г. Чернишевського – «прекрасне є життя». Апелюючи до історико-політичних подій («похмуре семиріччя», період правління Миколи I або ж, як зазначає сам автор, «морозна смуга», у межах яких писалася дисертація), теорія молодого мислителя стала природною реакцією на стан суспільного життя. В.К. Кантор вважає, що це і справді була «революційна теза, яка знаменувала переверот ціннісної орієнтації суспільства» [101]. Вважаємо також очевидним факт встановлення паралелі між миколаєвською епохою і радянським періодом застою, який був, на думку автора, «спотворено-збільшеним відображенням самодержавства» з таким же «убивчим» ставленням до людини, де мистецтво було покликане служити потребам держави.

Проблему особистісного вибору і свободу творчого начала В.К. Кантор втілює у вимогах, пропонованих Іллі Тимашеву і його колегами по редакції, які зобов'язані писати «потрібні» статті і в заданий термін. Тут актуалізується і головне посилення М.Г. Чернишевського, сформульоване в його дисертації, про те, що основою «прекрасного» (мистецтва) є життя вільної особистості, а головна мета художника визначається не як створення прекрасного як такого, а перетворення сучасних йому реалій згідно його уявлення про прекрасне. У цьому контексті теорія молодого мислителя була безпосередньою реакцією на стан суспільного життя: «Увиденная их глазами николаевская Россия напоминает “убогое кладбище” (Герцен), “Некрополис”, город мертвых (Чаадаев), “Сандвичевы острова”, то есть, по представлениям XIX века, место, где поедают людей (Никитенко), а обитатели этого мира поголовно – “мертвые души” (Гоголь), как крепостные, так и крепостники...» [86, с 233].

Симптоматичний і коментар В.К. Кантора до пушкінських рядків: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» [168, с. 208]: «Живущие в установленной самодержавием системе ценностей по сути не живут: это философическое углубление понятия «жизнь» мы находим в трагическом вопросе Пушкина, в гоголевской поэме...». «Мертвое царство», населенное «мертвыми душами», – так показал николаевскую империю Гоголь» [86, с. 231]. Вище вже зазначалося про те, що XV розділ роману («Прежасное есть жизнь»), починається

заголовним рядком вірша О.С. Пушкіна «Дар напрасный, дар случайный». Сумні, забарвлені трагізмом роздуми О.С. Пушкіна про долі цілого покоління післядекабристської Росії, до якої поет зараховує і себе, уточнюються і підкреслюються повтором прислівника «марно» – «дар марний», «марно» молодість дана, що відсилає до зміни морально-етичних пріоритетів в епоху правління Олександра І, на яку якраз і припадала молодість цього покоління, коли духовне життя прирікалося на занепад як в самодержавній Росії, так і в наступні періоди. Нагадаємо, що саме цей двовірш автор «Крепости» робить епіграфом розділу «Прекрасное есть жизнь», що оповідає про життєві проблеми Іллі Тимошева. Пушкінська формула: «Блажен, кто смолоду был молод / Блажен, кто вовремя созрел» присутствует в тексте произведения.

В.К. Кантор справедливо стверджує, що М.Г. Чернишевський ввів нову закономірність, новий принцип підходу до мистецтва, який абсолютно позбувається будь-якого утилітаризму, – принцип створення «чистого мистецтва», який зважав на внутрішнє «я» людини, визнаючи за ним свободу вибору. Спроба проаналізувати динаміку становлення і осмислення ролі М.Г. Чернишевського в історії вітчизняної літератури – центральна тема статті. Ґрунтуючись на аналізі діяльності видатних російських письменників – М.М. Карамзіна, О.С. Пушкіна, В.Г. Белінського, П.Я. Чадаєва, А.І. Герцена, М.Г. Чернишевського, письменників-філософів Ф.М. Достоевського, І.А. Гончарова та інших, – В.К. Кантор показує, як в надрах освіченого російського суспільства, початок якому було покладено реформами державної влади, склалося усвідомлення трагічної безособистісної російської дійсності – зворотного боку самодержавного правління. В.К. Кантор бачить месіанське призначення молодій інтелігенції як сили, що несе народу просвітництво, «визволительки від деспотизму» і «гніту» самодержавства. Однак, як показує історія, освіченість російського суспільства викликала «різке критичне ставлення до існуючого порядку світоустрою» [80, с. 25]. Цього, на думку автора, виявилось досить, щоб переорієнтувати владу на стримування соціальних спрямувань інтелігенції і розвитку особистісного начала в її середовищі, котре вимагало

проголошення і визнання за особистістю тих прав на свободу творчості і самовираження, які в принципі виключала самодержавна система.

Після 1825 року із громадського та культурного життя Росії було практично вирвано ціле покоління дворянської інтелігенції. Уже з часів М.М. Карамзіна, як справедливо зазначає В.К. Кантор, «людська міра, застосована до історичних подій і історичних діячів» [80, с. 31], стає для російської літератури (художньої, наукової чи філософської) визначальною: «... література виражала своє понимание действительности. Ее темы, ее образы были тем реальным материалом, на который опиралась русская философская и общественно-эстетическая мысль» (тут можна назвати імена і Чаадаєва, і Хомякова, і Бєлінського, і Кирєєвського, і Герцена, і Добролюбова)» [86, с. 229]. Засвоєння освіченою частиною суспільства таких значущих понять, як «особистість», «держава», «свобода», «освіта» докорінно змінило культурно-світоглядний клімат, змусило шукати теоретично обґрунтовані перспективи розвитку Росії. У цьому контексті письменник і звертається до дисертації М.Г. Чернишевського, вважаючи, що саме вона «явилась в известном смысле теоретическим выражением и обобщением целой эпохи противостояния русской художественной культуры самодержавию» [86, с. 229-230].

У існуючих на той момент історичних умовах література брала на себе функцію формування суспільної свідомості, формуючи тип письменника-просвітителя. Однак, така функція в культурі вимагала філософського обґрунтування. Якщо декабристи багато в чому зверталися до ідей просвітництва, то покоління дворянської інтелігенції, яке прийшло їм на зміну, орієнтувалося, у першу чергу, на німецьку ідеалістичну філософію, а пізніше – на вчення соціалістичних утопістів (О. Герцен, Огарьов, гурток літераторів «Товариствалюбомудрів»). Як видається, В.К. Кантор позначає подвійну паралель між своїм персонажем і епохою, у якій він живе, і миколаївським правлінням у Росії, за часів якого жив і працював М.Г. Чернишевський. Сам М.Г. Чернишевський, описуючи навколишні його обставини, не раз говорив про «століттями виробленій байдужості російського суспільства до всіх вищих інтересів громадського,

розумового і морального життя, до всього, що виходить із кола особистих життєвих турбот» [101]. Продовжуючи і теоретично закріплюючи традицію великої російської літератури, яка боролася проти цього «сну-смерті», «мертвого сну», яке навіювало російське самодержавство, тієї «гласно необъявленной, но реально и безостановочно действующей системы ценностей, когда жизнь человека ничего не стоит, М.Г. Чернышевский выдвинул свой знаменитый тезис: “Прекрасное есть жизнь”» [86, с. 234]. Не випадково сам М.Г. Чернишевський вважав, що «художник виносить свій вирок над зображуваними явищами: вирок цей виражається в його творі» (М.Г. Чернишевський). Звертаючись до особистості М.Г. Чернишевського і його поглядів, В.К. Кантор вигукує: «Несчастный Чернышевский! Не понятый ни сторонниками, ни противниками! Жизнь положивший, чтоб послужить России, и оклеветанный всеми» [86, с. 234]. Автор-оповідач і його персонаж, по суті, продовжують тривалу полеміку про ставлення різних поколінь до трактування особистості М.Г. Чернишевського.

Історичні погляди М.Г. Чернишевського досить добре вивчені. Їх сприйняття обумовлено наявністю усталеного, часто упередженого ставлення до його особистості та творчості. Як вважає О.В. Листвина, історію сприйняття ідей М.Г. Чернишевського можна поділити на три періоди. «Перший період пов'язаний з дореволюційним етапом (М.Г. Чернишевський сприймався як харизматична особистість і прихильниками, і зятими противниками). Другий період настав після 1917 року (відношення до нього визначалося його внеском в визвольний рух XIX століття, як його тоді розуміли). На цьому етапі складався образ М.Г. Чернишевського, що відрізняється все більшою і більшою хрестоматійністю, кого б з нього не намагалися зробити – хитрого змовника, який закликав до повстання, або чистого теоретика» [133, с. 20]. Тоді формується образ М.Г. Чернишевського, обмежений досить вузькими межами образу революціонера, який готував основу для майбутніх досягнень нащадків. Третій етап розпочався в середині 80-х рр. XX століття.

Спроби переосмислення ролі і місця М.Г. Чернишевського в суспільній свідомості почали відбуватися з кінця 1980-х років. Великий внесок в нього

зроблений М.Д. Карпачовим. У монографії «Истоки российской революции: легенды и реальность» (1991) [109], досліджуючи революційно-демократичний рух в Росії середини ХІХ століття, автор відокремлює О.І. Герцена і М.Г. Чернишевського від загального революційного руху, називає М.Г. Чернишевського головою покоління «радикальної інтелігенції», проте продовжує вважати його «революціонером». Хоча М.Д. Карпачов не зробив у своїй книзі докорінного переосмислення спадщини М.Г. Чернишевського, його концепція була великим кроком уперед в радянській історіографії, яка заклала основу для можливих інтерпретацій вчення письменника і мислителя.

У роботі О.А. Каріллової розглядаються ідеологічні погляди М.Г. Чернишевського і ставлення до них у післяреволюційній Росії. У ній М.Г. Чернишевський названий найбільшим філософом-економістом. Автор вважає, що для нього головним вектором розвитку суспільства є соціалізм, а «соціалізація світогляду, ідеології людей - це і є шлях перебудови суспільства». Здається, у цій роботі ще чути ленінський підхід, який не зжитий історичною наукою і який мав вплив на дослідників 80-х-90-х років [107, с. 56]. У 1996 році в статті А.І. Володіна уявлення про мислителя вже десь відсторонені від оцінок, нав'язаних радянською наукою, вільні від крайнощів і стереотипів. Автор пропонує відмовитися від поділу західників на революціонерів-демократів і буржуазних лібералів, намагається осмислити ліберальні думки М.Г. Чернишевського, наводячи його доводи про цінності особистості і індивідуалізм, про демократію [43]. У 2000 р. вийшла в світ колективна багатотомна робота «Из истории русской культуры» [66, с. 88], п'ятий том якої був присвячений ХІХ сторіччю. У цій роботі філософія і футурологічні ідеї М.Г. Чернишевського висвітлені в світлі радянських визначень, хоча сам мислитель показаний радикальним демократом, який готується до «революційних кривавих битв». Ще одну спробу переосмислити місце і роль М.Г. Чернишевського в становленні і розвитку російської думки робить Н.А. Троїцький [196]. Він вказує на помилки попередників, які говорили про революційні стремління М.Г. Чернишевського, відкидає його авторство «Письма

из провинции», спростовує належність йому ідеї про негайне селянське повстання, проте не відкидає його думки про можливість революції і готовності до неї.

У цьому контексті спроба В.К. Кантора переосмислити роль М.Г. Чернишевського і сутність його спадщини видається актуальною і цінною. У книзі «В поисках личности: опыт русской классики» [80] письменник аргументовано викриває ряд міфів про М.Г. Чернишевського і прагне переглянути його письменницьку репутацію. Так, він послідовно аналізує ідеї М.Г. Чернишевського про вектор розвитку суспільства, торкається «християнського пафосу М.Г.Ч.» і дає визначення «революційних змін як методу боротьби зі свавіллям», заперечуючи найголовнішу тезу, навколо якого й утворилися інші міфи, - революційна спрямованість творчості письменника. В.К. Кантор наводить витяги з його різних робіт, що спростовують спрагу до революції, з одного боку, і доводять прагнення до еволюційного розвитку, з іншого, і наполягає, що двигун суспільного розвитку, благоустрою суспільства для М.Г. Чернишевського – самодіяльна особистість: «Як ви хочете, щоб здійснювала енергію у виробництві людина, яка привчена не чинити енергії в захисті своєї особистості від утисків. Звичка не може бути обмеженою якимись приватними сферами: вона охоплює всі сторони життя. Не можна видресувати людину так, щоб віна вміла, наприклад, бути енергійною на ниві і безвідповідальною в наказовій хаті» [211, с 10]. В.К. Кантор звертає увагу на те, що для М.Г. Чернишевського розвиток суспільства полягала не в революції і не в сліпому руйнуванні старого, а, перш за все, в освіті. М.Г. Чернишевський бореться за літературу соціальної ідейності і прямого громадського служіння.

Одним із аргументів, який наводить В.К. Кантор для зняття нав'язаного Н.Г. Чернишевсько му образу революціонера, є цитата з «Писем без адреса»: «Все лица и общественные слои, отдельные от народа, трепещут этой ожидаемой развязки. Не вы одни, а также и мы желали бы избежать ее. Ведь между нами также распространена мысль, что и наши интересы пострадали бы от нее, <...>— интерес просвещения» [196, с. 92]. Однак, особливої уваги заслуговує

характеристика самого М.Г. Чернишевського, яку дав йому В.К. Кантор. Письменник спростовує його авторство в тексті «Письма из провинции», де звучить заклик «до сокири», знаходячи, зокрема, ряд логічних нестиковок [80, с. 130-135]. Так, він звернув увагу на те, що автор листа згадує про життя в «глухій провінції» в період Кримської війни, але м. Саратов ніколи не було глухою провінцією. В.К. Кантор вважає, що автором гучного листа був П.Т. Огарев, а це значно коригує існуючі уявлення про погляди М.Г. Чернишевського. Порівнюючи заклики з «Письма»: «Наше положение ужасно, невыносимо, и только топор может нас избавить, и ничто, кроме топора, не поможет!» [80, с. 140] з деякими іншими текстами письменника, В.К. Кантор доходить висновку, що свавілля і насильство – найненависніші для М.Г. Чернишевського поняття, які не збігаються з його основними ідеями.

Проблему авторства прокламації «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон» він вирішує на користь М.Г. Чернишевського або, у всякому разі, готовий визнати його причетність до її створення [80, с. 146]. Називаючи його гуманістом, який намагався запобігти в своїх зрілих творах катастрофічному перебігу подій: «...а для того изменить саму систему российских ценностей, где кровь людская как водица, а человек ни во что не ставится», В.К. Кантор вважає, що М.Г. Чернишевський закликає селян повставати, бо, «договорившись с умом, можно людям без крови жизнь устроить» [80, с.146]. Згідно з поглядами Н.Г. Чернишевського, подолання неспокою суспільства можливо лише засобами справжньої і глибинної освіти нації, що йде через засвоєння християнства як основної складової культури. У М.В. Гоголі він бачив корифея сучасної йому літератури, оскільки його мистецтво звернуто «до потреб суспільного життя».

В.К. Кантор знаходить для М.Г. Чернишевського оригінальне визначення: «демо-критичний» мислитель. Коли більшість його сучасників говорили про унікальність народу, – і православні мислителі, і різночинні письменники, і радикали, і О.І. Герцен, і Л.М. Толстой, і Ф.М. Достоевський, – Н.Г. Чернишевський закликав до більш реалістичної позиції: «Забудемте же, кто

светский человек, кто купец или мещанин, кто мужик, будемте всех считать просто людьми и судить о каждом по человеческой психологии, не позволяя себе утаивать перед самими собою истину ради мужицкого звания», - писав він [43, с. 200]. Тому важко погодитися з М.В. Зенкиним [74] у тому, що М.Г. Чернишевський не міг отримати визнання тільки тому, що не лестив народу і не ідеалізував його.

Переоцінка особистості М.Г. Чернишевського і його поглядів привела В.К. Кантора до висновку про їх глибокий гуманізм та демократизм. Стаття, присвячена М.Г. Чернишевському, у 1996 р. і стала вставним епізодом у романі «Крепость» і увійшла в нього в скороченому вигляді, а через чотири роки її повний варіант був уміщений до статті «Срубленное дерево жизни. Можно ли сегодня рассуждать о Чернышевском?» з підзаголовком «Тень смерти, или Система ценностей николаевского царства». Текст статті та вставного епізоду практично ідентичні, за винятком певних незначних різночитань. Але в тексті вставного епізоду Ілля Тимошев згадує О.І. Герцена. «В самой пасти чудовища, – восклицал Герцен, – выделяются дети, не похожие на других детей; они растут, развиваются и начинают жить совсем другой жизнью. Слабые, ничтожные, ничем не поддержанные, напротив, всем гонимые, они легко могут погибнуть без малейшего следа, но остаются, и если умирают на полдороге, то не все умирает с ними. Это начальные ячейки, зародыши истории, едва существующие, как все зародыши вообще» [86, с. 231]. Наводиться тут і думка слов'янофіла А.С. Хомякова, що вважав, що кріпосна Росія «иглом рабства клеймена». Ці цитати увійшли також до статті В.К. Кантора. Їх залучення дозволяє В.К. Кантору більш точно охарактеризувати епоху, підтвердити думку про втрату істинних цінностей суспільства в епоху самодержавства, встановити очевидну паралель між миколаївською епохою і радянським періодом, який являв, на його думку, «спотворено-збільшене відображення самодержавства» з таким же «убивчим» ставленням до людини, яку ми «вбивчо» любимо, і де мистецтво було покликане служити на «благо» держави. Проблему особистісного вибору і свободу творчого

початку письменник втілює у завданнях, що стоять перед Тимашевим і його колегами по редакції, зобов'язаними писати «потрібні» статті в певний термін.

Залучаючи свій власний текст в художній твір у вигляді статті центрального персонажа, автор поглиблює не тільки цей образ, але і обґрунтовує ідеї, які багаторазово ним висловлені. Таким чином, Тимашев відкривається з іншого, не побутового, а буттєво боку, виявляє своє глибоке філософське бачення світу і російської історії.

3.3. Місце і роль філософського есе «Мой дом – моя крепость» у романі «Крепость»

В останньому розділі роману ключове місце займає філософське есе Іллі Тимошева «Мой дом – моя крепость». Воно семантично пов'язане з назвою роману, а також вступає у полеміку з прологом, поданими двома епіграфами, які виконують функцію зачину і є цитати з «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) О.М. Радищева і повісті О.С. Пушкіна «Капитанская дочка» (1836):

«Отче всеблагий, неужели отвратишь взоры свои
от скончевающего бедственное житие свое мужественно?
Тебе, источнику всех благ, приносится сия жертва.
Ты един даешь крепость, когда естество трепещет, содрогается.
Се глас Отчий, взывающий к себе свое чадо. Ты жизнь мне дал,
Тебе ее и возвращаю; на земли она стала уже бесполезна».

А.Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву» [174, с.5]

«Я глядел во все стороны, ожидая увидеть грозные бастион.
Башни, вал; но ничего не видал, кроме деревушки,
Окруженной бревенчатым забором. ...

«Где же крепость? – спросил я с удивлением. –

«Да вот она», – отвечал ямщик, указывая на деревушку, и с этими словами мы в нее въехали».

А.С.Пушкін. «Капитанская дочка». [170, с. 296]

Звернемо увагу, що епіграфи знову, як і в інших випадках, актуалізують зміст тексту і підтексту. Один з них – радищевський, відсилає до глибинної онтологічної проблематики твору. Другий апелює до прямого змісту слова «фортеця» і, у той же час, містить смисли, пов'язані з пугачевською ставкою в пушкінській повісті. Разом із тим, вставний текст поглиблює і характеристику центрального персонажа роману – «автора», який публікує есе.

Коментуючи «Путешествие из Петербурга в Москву», В.К. Кантор каже про те, що О.М. Радищев пророкував можливу загибель імперії. Як і О.І. Герцен, який вважав, що «Петербургська Росія <...> очевидно, не є досягнутий стан, а досягнення чогось, це ріпні зуби, які повинні випасти; вона носить у всіх починаннях характер перехідного, тимчасового» [49, с. 277]. Сама назва книги, як вважає В.К. Кантор, вимагала зворотного руху, назад, у Москву. «Путешествие из Петербурга в Москву» – «це навіть на перший погляд явна відмова від петербурзької імперії, повернення в московську старовину, коли були щасливі барі і селяни, не було рекрутських наборів та іншого» [92]. На думку письменника, О.С. Пушкін поділяв погляди О.М. Радищева на необхідність свободи, проте бачив її можливість лише в імперії, «бо решта - пугачовщина». Відповіддю на твір О.М. Радищева стало пушкінське «Путишествие ...», у якому рух позначено інакше – з Москви в Петербург. Ю.Г. Оксман наводить знаменні слова, які сказав О.С. Пушкін. Їх переказує М.І. Тургенєв у листі від 13 жовтня 1818 р. .: «Беда, как мы и в просвещении пойдем назад. По крайней мере идти недалеко – „Мы на первой станции образованности“, – сказал я недавно молодому Пушкину. – „Да, – отвечал он, – мы в Черной Грязи“» [цит. за 158, с. 165]. О.С. Пушкін у статті «Александр Радищев» назвав «Путешествие из Петербурга в Москву» «сатирическим воззванием к возмущению», захоплювався її благородністю – «духом необыкновенным и рыцарской совестью».

У «Путешествие из Петербурга в Москву» виражено неприйняття головної ідеї просвітителів про ймовірне перетворенні «нерозумного» самодержавно-кріпосницького ладу за допомогою освіти, поетапного поліпшення моралі і

естетичних поглядів. Письменник вводить в оповідання алегоричний сон-фантазмагорію, у якому самодержавство представлено «чудовиськом», з яким він виявився не в змозі миритися: «Я взглянул окрест, – пишет Радищев, – и душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры во внутренность свою – и узрел, что бедствия человека происходят только от человека и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы» [174, с. 2]. В.К. Кантор розділяє погляд письменника про неможливість будь-якого перетворення «нерозумного» ладу без усвідомленої самосвідомості неповторності особистого «я». У статті його персонажа Тимошева «Эстетика жизни – о Чернышевском» є такі рядки: «...если обычный законопослушный подданный империи просто “приносился в жертву” интересам государства (что так беспощадно показал Радищев, сравнив империю со «стожевным чудищем»), то обладатель духовной жизни, самосознания подвергался каре, целенаправленно уничтожался. Вспомним мартиролог деятелей русской культуры, предъявленный О.И. Герценом самодержавию: “Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня, начертанного императорским скипетром; будь то поэт, гражданин, мыслитель – всех их толкает в могилу неумолимый рок”. История нашей литературы – это или мартиролог, или реестр каторги» [86, с 232]. «Путешествие», за яке О.М. Радищев «чуть было на плаху не попал, но в Сибирь-то точно направился, – говорит Илья. – Была ли эта книга революционной? Думаю, что нет. Она была пророческой – в том смысле, о котором я говорил. И Чаадаев, и Радищев, обличая свой народ, любили его, заставляли думать о себе, о своей судьбе, приобрести самосознание. Это пророческий дар, требующий уплаты за свое пребывание в человеке, и плата эта – жизнь, судьба...» [86, с. 149].

Пролог до роману є зв'язуючою ланкою між текстом твору і екстом есе. Між ними виникає глибинний текстуальний і підтекстовий зв'язок: що є «фортеця» в державному масштабі і що таке «фортеця» душі або тіла і що з них є первинним, важливим. В есе Ілля Тимашев резюмує свої уявлення, по черзі відповідаючи на питання, які поставлені у пролозі. В.К. Кантор, таким чином, йде від семантики

слова, винесеного в заголовок його роману, поглиблюючи його смисли. У «Тлумачному словнику» С.І. Ожогова під фортецею розуміється «укріплене місце з довготривалими оборонними спорудами / додаючи. – кріпосний » – і « кріпкий », тобто «Сильний фізично, здоровий (організм, людина) або – в переносному значенні - (те саме, що стійкий - міцний дух). Дуже сильний, значний за ступенем прояву [194]. Проте Тимашев іронізує над подібним визначенням, пояснюючи Борису значення, закріплене в більш старому словнику: «у Даля в словаре пословица приводится: «Стоит Москва на болоте, не сеет, не молотит, а лучше других питается. Кремль-крепость есть производное от этого болота» [86, с. 228].

У цьому зауваженні, як ми вважаємо, відбилася тривога автора-оповідача і його застереження щодо помилкових шляхів розвитку Росії. Ще на початку ХХ століття про її незвичайний і трагічний розвиток говорив М.А. Бердяєв у роботі «Истоки и смысл русского коммунизма» (1937): «Його висновки повною мірою можна віднести і до історико-літературного процесу в Росії, якому повною мірою властива подібна поривчастість, нерівномірність, коли стрімкий, концентрований розвиток російської словесності змінюється тривалим застоєм» [223, с. 8]. У ХХ столітті «період застою» співвідносили з часом правління Л.І. Брежнєва, коли всім аспектам життя суспільства приділялася величезна увага з боку партії і будь-яка діяльність оцінювалася з точки зору її ідеологічного впливу на суспільство. Комуністичні підвалини придушували ініціативу і активність творчого начала. Змінилися також відносини між особистістю і державою, результатом чого стало зростаюче відчуження між ними. «У результаті людина прагне піти в себе, в глибину своїх переживань. Людина починає фокусувати увагу лише на приватному житті» [225, с. 89].

Система, яка зверху насаждувалася після революції, вимагала і створювала «керовану людину». Про це і пише Тимашев: «Чтобы остановить анархию и разбой вольницы гражданской войны, возникла нужда в «твердой руке». Но и сама вольница – оборотная сторона бесправия. Не случайно, у нее общий корень со словом «произвол»... Этот произвол усвоила и диктаторская власть Сталина. Советы, рожденные творчеством масс, но не подкрепленные «буржуазным»

правом, правом личности, подпали под власть тоталитарной структуры, стали ее элементом» [86, с. 455].

Про «фортецю» Росії писали і сперечалися філософи, історики, публіцисти протягом століть. «Что за литература была в прошлом веке? К чему она звала?», – спрашивает Тимашев у Бориса, и сам на этот вопрос отвечает: «Видя грехи и неустройства родной земли, она призывала по-новому почувствовать мир, не по животному, а по-человечески. Чтобы *образиться*. Это была отнюдь не эстетическая, а пророческая литература. Но что есть пророк не в банальном смысле предсказателя завтрашнего дня, а в сущностном, ветхозаветном? Это одержимый божественной энергией человек, обличающий и клеймящий пороки своего народа, пытающийся и вправду поднять его до уровня народа богоизбранного. Вспомните первое письмо Чаадаева, которое до сих пор пугает всех... Чем это не проклятия и угрозы древнееврейских пророков, посылаемые своему, повторяю, своему народу?! Когда-то я зачитывался пророком Иеремией, к стыду поздно узнал и поздно прочел, да и то прочел, чтобы понять, почему Герцена называли пророком Иеремией, рыдающим на развалинах Иерусалима. Но вчитался и был потрясен: как он проклинал свой народ и считал его виновным в обрушившихся на него несчастьях!» [86, с. 148].

Цілком природно, що від письменників того періоду було потрібно зображення життя в її революційному характері і визначення способу і місця людини в новому соціалістичному суспільстві. Творчою позицією художника нехтували, як утім, і художнім методом, який був необхідний лише для більш яскравого і детального донесення суспільно корисних ідей. В.К. Кантор в інтерв'ю з письменником В. Шендеровичем згадує: «У Буніна в «Окаянных днях» є чудове, яке свого часу мене вразило, міркування. Він каже: коли страчують одного або вбивають одного, виникає жах, тому що це хтось один, ми розуміємо особа, фігура. Коли вбивають сімох, який-небудь Леонід Андрєєв може написати розповідь про сім повішених. Коли вбивають 70, ми в розгубленості. Але коли більшовики вбивають 70 тисяч, вони позбавляють нас будь-якої чутливості, ми не розуміємо, що таке 70 тисяч, людина це не в змозі уявити. Ось

це теж одна з найстрашніших тем людства ХХ століття, коли людей стало багато дійсно, то йде гуманітарна сприйнятливість того, що відбувається з людством» [212].

Як відомо, І.О. Бунін, який не прийняв революцію, назве цей час «проклятими днями». В.К. Кантор каже: «В расстрельщиках из солдат и матросов Бунин увидел проснувшееся варварство, «воровское шатание», столь излюбленное Русью с незапамятных времен, стихию всеразрушающего татаро-монгольского нашествия: «Город чувствует себя завоеванным. Взгляд великого писателя точен...» [86, с. 455]. Людина сама по собі ставала пересічною фікцією: «Бесправие, названное крепостным правом, где крепость не защита, а место заключения: из крепости не убежишь... Сработала вековая привычка, что государство – полный хозяин твоей жизни и смерти, привычка народа к тому, что его мучают, грабят, убивают все, кому не лень, в том числе и «свои» [86, с. 455]. В.К. Кантор стверджує право на свободу в його європейському розумінні: «Свобода, в отличие от вольницы, имеет ограничительный характер, меру, предел. Моя свобода кончается там, где начинается свобода другого человека» [86, с. 455-456].

Рятуючись від подвійності і хиткості зовнішнього світу, людина шукає захисту у власному будинку. «В полумраке его крепостенный, кирпичный дом казался неприступной громадиной. Дом, построенный из кирпича, который обжигали эки, как какие-нибудь рабы, что добывали и обтесывали в каменоломнях тяжелые камни для постройки древних крепостей. И черные железные пожарные лестницы, тянувшиеся от первого этажа до последнего, пятого, довершали сходство дома с крепостным сооружением» [86, с. 260]. Герою роману Петі не тільки будинок, але і «Лизин подъезд казался защитной пристанью, долгожданнами крепостными воротами...» [86, с.215]. «Домой, – повторял Илья, – а мне, стало быть, выпало после сорока потерять свой дом. Возвращаться мне туда неохота. Все кончилось. Как только перестал представлять, каким должен быть дом, его сразу не стало» [86, с. 299]. Але у цього поняття є й інше значення. Фортеця для багатьох - це так звана «дах»,

«лапа»: «У них, – говорит друг Тимашева Алик Цицеронов, имеющий степень доктора наук, – у всех есть Лапа, они потому так в себе и уверены. И не хрена не делают» [86, с. 307]. У розділі «Старухи», а «старухи были одиноки, *оставлены*», будинок вже перестав бути не тільки місцем оселі, їх фортецею, а й просто надійним домом-будовою: «... поскольку дом, их последнее прибежище и обиталище, доживал вместе с ними свой век» [86, с. 23]. Був він колись побудований ув'язненими, «на кирпиче читались корявые буквы, процарапанные чем-то, видимо, еще до обжига: «*кирпич делаю заключенный в лагерь*», а снизу большими буквами: «Голуб». Символ миру «Голуб» використаний для саркастичного зниження – в якості прізвища або прізвиська укладеного.

Ілля Тимашев протягом усього роману розмірковує над філософсько-естетичної категорією «Что значит: мой дом – моя крепость?», І сам собі відповідає: «Это значит, что общество гарантирует не просто неприкосновенность жилища, но – шире – неприкосновенность отдельной человеческой личности, уважение ее независимости. В России это «право личности» не сложилось исторически... Слово «крепость» в русской культуре получило значение не защиты, а порабощения человека» [86, с. 452-453]. Людина поступово втрачає свободу, ту свободу, про яку писав поет: «свободой Рим возрос, а рабством погублен», перетворюючись у «зека», що нагадує раба в своїй вітчизні. По суті, думка про будинок-фортецю розгортається у просторі всього роману, а в есе тільки стисло формулюється. «Русские князья усвоили принцип «монгольского права», по которому вся земля, находящаяся в пределах владычества хана, была его собственностью. Никто из живших и работавших на земле не мог считать, что земля ему принадлежит, поэтому и дом на этой земле не был крепостью для его хозяина. Князь мог до основания срыть этот дом, поставленный на его земле, и прогнать прочь земледельца» [86, с. 454].

Разом з тим, багатозначна семантика поняття фортеці передбачає і постановку проблеми боргу людини, її честі або безчестя.

Як уже зазначалося, на В.К. Кантора великий вплив мали твори Ф.М. Достоевського. Вплив письменника відчутно також і в філософському есе

Тимашева. Збудований Іллею шлях особистому житті – аналог толстовського «*шляху пошуків*», терпить повну невдачу. Центральний мотив роману – парадоксальне поєднання високого інтелектуального рівня і безпорадності героя, викликані зміною системи суспільних відносин, а отже, і концепції людини: його місця в соціумі, морального обличчя і самооцінки. «Протягом дії роману «прозорливість» і безпорадність характеризувалися переходом від ентузіазму до скепсису, а потім знову до стриманого оптимізму, пов'язаного в той же час з глибоким усвідомленням провини героя перед ближніми» [27]. Мотив усвідомлення провини зближує «Крепость» з романом Ф.М. Достоевського «Братья Карамазовы».

Один з важливих моментів, осмислених Іллею в есе, – «Як поєднати тезу про сутність Бога з тим злом, яке твориться на Землі протягом багатьох століть»? У Ф.М. Достоевського обіцяну християнським вченням гармонію не можуть прийняти ні бунтар Іван, ні його брат Альоша. У знаменитій «поемі» Івана Карамазова – «Легенда о Великом инквизиторе» – на перший погляд, висновок простий: всупереч усім стражданням, переважна більшість людей не можуть винести тягар свободи, подарованої Христом. Люди, обтяжені свободою, готові проміняти її на «хліб земний», заради життя в «безспірному загальному і згодному мурашнику», у якому будуть «поділені, нарешті, земні блага і настане розумний порядок» [82, с. 50-51]. В.К. Кантор звертається до тих же проблем, проте вже сучасної йому дійсності, сучасної інтелігентської Росії, намагаючись вирішити основний конфлікт свого століття – боротьбу між спрагою віри і невір'ям: «Ты един даешь крепость, когда естество трепещет, содрогается. Се глас Отчий, взывающий к себе свое чадо. Ты жизнь мне дал, Тебе ее и возвращаю; на земли она стала уже бесполезна» [86, с. 2]. Дискутуючи з Борисом Кузьминим, Ілля Тимошов доходить висновку: «Странно, но похоже, что в русской культуре нет представления о будущей жизни, о том, что будет после смерти... отношение к смерти – вопрос культуры. Да и вообще, никто у нас не думает о будущем: весь мессианизм – в правильном распределении произведенного на данный момент продукта, а не в его создании. Созидатель

думает о будущем. Он строит дом, строит крепость, чтоб сохранить свои свершения» [86, с. 223].

Пригніченими сумнівами і метанням між вірою, атеїстичним раціоналізмом і «світу, ним створеного», пройняте ХХ століття. Зі зміною політичного режиму в пошуках свободи людина все більше занурюється в себе, намагаючись знайти сили, щоб вистояти в новому, складному, мінливому світі. «Русская история склонна к повторам, – отмечает Тимашев. – Я бы говорил не о повторах, а о рифмовке через столетия основных понятий, выработанных историей. Сегодняшние проблемы родились не сегодня, но у сегодняшних и вчерашних проблем – один корень. Как известно, Сталин любил Ивана Грозного. А сходство сталинских расправ и расправ Грозного – огромное... Разве не напоминает расправа над новгородцами расправу над крестьянами в годы коллективизации, когда уничтожали столь же беспощадно миллионы людей и их достояние?» [86, с. 453].

Трагедія особистості в романі переростає в трагедію суспільства, у якому «нікуди піти людині». Уводячи в текст есе «Мой дом – моя крепость» постановку загальнолюдських проблем і їх можливих рішень, В.К. Кантор попереджає про небезпеку безглузлого служіння «надзвичайній людині», збройного «представнику центру», здатного «переступати» через будь-які перешкоди. «Крепостное право, пережитки которого сохранялись и в ХХ веке, было вроде опровергнуто «революционным правом», правом мужицкого топора. «Тварь ли я дрожащая или право имею», спрашивал Раскольников. Право на что? На кровь. Во имя революции это право получили миллионы» [86, с. 455], але багато тисяч з них розплатилися за це своїм життям. «Державно-кріпосною» свідомістю характеризувався життя тисяч людей того часу: «Я не зря жила на свете. Перед государством я чиста. Работала не покладая рук, сына родила и вырастила. Всю жизнь трудилась», – гордится своей жизнью мать Ильи [86, с. 224]. Роза Мойсеївна, в очікуванні смерті, розмірковує не про свою користь для суспільства, соціального руху, а, як не дивно, наслідуючи Платона і Аристотеля – про душу як таку: чи духовна вона істота чи матеріальна, проста чи складна, або навіть зовсім

не існуюча: «Тело сильнее души, как природа сильнее Бога. Природу можно уничтожить, но, пока она жива, она сильнее своего Создателя. Пока ты была во мне, тебе казалось, что ты верховодишь в нашем союзе. Но верховодило я. Потому что я сильнее. Я – твоя крепость, которую ты покинула. Бог помещает душу в тело, надеясь, что душа будет тянуть природу тела к духу; человек строит крепость, чтобы защититься, спасти себя от внешних врагов. И думает, что отныне, защитившись, сможет зажить духовной жизнью, реализовать себя...» [86, с. 415-416].

У розділі XXIV «Крепости», як уже говорилося, поданий єдиний епіграф з вірша М.І. Цветаєвої «Пора ...». У її творчості відбився творчий надлом переломної епохи. Цветаєвський максималізм з його позицією виклику (одна - проти всіх), породжує антитезу самого буття, де жага життя пов'язана з постійною готовністю «віддати творцеві квиток». Це властиве світовідчуттям центральних персонажів роману – Розі Мойсеївні: «зазвучал Шопен... она простила с телом и отныне была навсегда свободна. Она увидела себя в темно-синем небе, земля была внизу, как круглый шар... перед собой она увидела свет, к которому, как теперь понимала, стремилась всю жизнь» [86, с. 435] і Іллі Тимашеву: «Отягощенный страданием, придавленный безысходностью, он вдруг как бы освобождается от своего тела, чувствует бестелесную легкость, предшествующую смерти» [86, с. 439]. Життя Іллі Тимашева – історія його кохання, роздвоєність почуттів по відношенню до дружини і до Ліни, сімейного обов'язку, підозра в зраді дружини Елки, злободенні питання суспільного життя, теми науки, філософії, мистецтва, - з'єднуються без допомоги будь-якого композиційного прийому. «Герої сперечаються, говорять, намагаються піти від побуту до буття. Чесний автор – їм це не вдається, і ось вони рухаються від буття до побуту» [73, с. 469].

Поняття «фортеця» в романі, таким чином, набуває онтологічного звучання. Про це свідчить і есе Іллі Тимашева. І, як не парадоксально, він своє есе резюмує тим, що слово «фортеця» означає, перш за все, не «захист», а «несвободу»: «людина намагається створити свій будинок, зберегти його, пристосуватися до нього, піти з дому, знайти новий дім» [142]. Усе обертається навколо

найпростіших жеттевобудівних схем, але ця простота лише зовнішня. Доля кожного, справа його власна, у «Крепости» раптом знаходить вищу закономірність. Містичний компонент роману посилює це відчуття, змушуючи відчувати, що світ зовсім не такий вже матеріалістичний.

Відмінною рисою філософського есе Іллі Тімашева стає його нерозривний зв'язок з епіграфами. Обрамляючи роман, вони в сукупності відповідають на питання, над якими б'ються персонажі. «Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня...». Автор перериває страждання своїх мислячих героїв – йде з життя Ілля Тимошев, Ліна знову занурюється в божевілля, зникає Петя. Як зізнавався автор, «власне, загинути мали всі троє (кожен по-своєму), але в останній момент дружина вмовила пощадити хлопчика, що я і зробив, вдавшись до двозначності: персонажі говорять про нього, що він не загинув, ніби батьки відвезли його на Захід. Утім, посилення було створене» [103]).

У діалозі з Тимашевим Борис Кузьмін відкриває спосіб можливого існування: «...Ваше страдание о том, что невозможно больше любить, – разве не ад? Это не только к любви относится. Но и к Родине, к науке, к искусству, к людям. Разве это не страдание, когда люди тебя раздражают, кажется, что они нелюди? Я, слава Богу, это в себе преодолел». Тут знову виникає алюзія на сартровський вираз про пекло як людське існування. Як вважає О.А. Андрущенко, Тимашев не зміг подолати це «страждання»: «Він створює новий Старий Завіт, і його старозавітний вимогливий Бог не дає йому справжньої свободи, мстить за любов, усвідомлювану героєм як гріх. Чому ж почуття не рятує героїв роману? Тому, що головне почуття, яке вони відчують, - це страх, і він позбавляє їх справжньої свободи» [6]. Персонажем «Крепости», якому чужі страхи, умовності, який готовий прийняти смерть, виявляється літня прихильниця ідей соціалізму Роза Мойсеївна: «Она теперь знала, что всем, кто носил в себе хоть крупицу добра, будут дарованы прощение и свет, светлое сияние» [86, с. 177]. Однак любов її була спрямована, головним чином, на все людство, вона «відчувала себе людиною, котра робить велику справу, працює заради загального людського

процвітання і добра», залишаючи після своєї смерті зруйновану фортецю. «І єдиним персонажем роману, що несе в собі ідею порятунку, виявляється Ліна» [6]. Адже роман «Крепость» - це роман про втрату фортеці. Але і про набуття теж»: «Я тебе нікому не дам в обиду! Я буду твоєю фортецею, твоїм бастіоном» [86, с. 421], – говорить героїня.

Таким чином, співвідношення конфліктів з цитованих текстів попередників, з тими, які актуалізуються у «Крепости», можна визначити як один з найбільш загальних композиційних і змістовних принципів, що дозволяє автору розсунути внутрішні кордони розповіді. Проте, принципи співвідношення двох епіграфів у пролозі В.К. Кантор свідомо порушає, зводячи високе до низького: високе, звернене до Бога: «Отче всеблагий, Ты един даешь крепость» дисонує з подальшим описом «фортеці»: замість «грізних бастіонів» перед подорожніми постала фортеця-село, оточена «колод парканом», де тримає оборону народний цар. Таким чином, проблема нереалізованих надій і ілюзорних уявлень про «фортецю» будинку і «фортецю» духу виходить на передній план. В.К. Кантору вдається показати, як на тлі розвитку російського суспільства в ХХ столітті «збіднюється» духовне життя особистості, соціум і індивід вступають у складні взаємини, у поєдинок, руйнуючи, тим самим, духовну фортецю людини. Квінтесенція роману виражена в заключних рядках есе: «Ибо человек есть крепость, которую нельзя тронуть. Эта крепость должна быть несокрушима» [86, с. 456].

3.4. Семантика заголовків у аспекті межтекстових відношень

Роман «Крепость» розділений на двадцять чотири розділи, кожен з яких має свою назву й епіграф. Більшість назв несуть у собі здебільшого репрезентативну і номінативну функцію («Школа», «Разговоры в коридоре и в комнате», «Урок литературы»), але деякі все ж викликають інтерес із інтертекстуальної позиції. Говорячи про їх семантику, ми вимушено повторимося у деяких випадках, однак без цього аналізу осмислення форм паратексту в романі письменника буде неповним.

В аспекті міжтекстових відносин може бути виділено кілька типів заголовків, які відсилають до інших текстів - «попередників».

1. Заголовки – точні цитати з іншого художнього тексту.

Назва розділу «Варварство и Цивилизация» ремінісцентність сходить до одного з розділів історико-матеріалістичного трактату Фрідріха Енгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» і до художньо-філософського і соціологічного есе Сарм'єнто Домінго Фаустіно «Цивилизация и варварство. Жизнь Хуана Факундо Кироги». У ньому Сарм'єнто уявляє елементи життя населення Латинської Америки як битву між силами варварства і цивілізації. Він вірить у світську освіту і переконаний, що освіта все ж призведе до класової рівності й суспільної гармонії.

Символом цивілізації у Сарм'єнто стають міста, які протистоять силам варварства, які представлені в якості селау і пампи. «Протистояння міста і села (пампи) виступає у "Факундо" у якості одного з основних рушійних чинників історичного процесу. Ця дихотомія невіддільна від дихотомії цивілізації - варварства: показовим у плані тотожності двох формул виглядає вираз "варварство, вороже містам". З "Факундо" можна витягти цілий ряд парних категорій, з яких одна відповідає критеріям "цивілізації", інша - "варварства": "свобода" - "рабство", "розум" - "сила", "мистецтво" - "кількість", "служіння меті - служіння особистості" і т. д» [42]. Головною ідеологічною складовою «Цивилизации и варварства» було поняття прогресу суспільства. «Сарм'єнто виділяє матеріальний та моральний прогрес, і той, і інший цілком пов'язує з силами цивілізації, а також вважає, що в “пастушському суспільстві” ні той, ні інший неможливий. Велика значимість надається автором расовому й етнічному фактору» [42].

Аргентинська лінія у «Крепости» прописана в спогадах Розі Мойсеївни. Як віддана прихильниця марксизму - ленінізму, вона із захопленням розповідала у своїх мемуарах про те, як жила в Аргентині, як її батько, озброївшись самовчителем іспанського та книгою, яка замінила йому біблію, - есе Сарм'єнто, - неодноразово повторював: «Борьба варварства и цивилизации извечна и

предначертана свыше... и ее надо не отрицать, а преодолевать, перевоспитывая людей, как учит тому марксизм-ленинизм» [87, с. 115]. В. К. Кантор визначав провідну роль Домінго Сар'ємнто в становленні світського суспільства в Аргентині: «Доминго Сармьенто, который как Петр Первый Россию, вел Аргентину в европейское пространство. Деяния Петра создали великого русского европейца Пушкина, а следом за Сармьенто явился Борхес» [85, с. 54]. Також письменник відзначає вражаюче протистояння Сарм'єнто ксенофобії, вважаючи, що лише її викорінення може зробити аргентинців народом цивілізації, який подолав нескінченні криваві чвари і громадянські зіткнення. «Ужасы гражданской войны в Аргентине в эпоху господства разных каудильо вполне могут быть сравнимы с ужасами бунтов, восстаний и гражданской войны в России» [85, с. 54]. Деталізація зображення аргентинського побуту обумовлена автобіографічністю оповідання. Як пізніше відзначить В.К. Кантор в інтерв'ю Радіо Свобода: «Мої бабуся і дідусь колись змушені були емігрувати в Аргентину, рятуючись від царської охранки. І там організували КП Аргентини. А в 1926 році повернулися в СРСР. <...> Вони вірили в СРСР, у більшовицький лад. До того ж у бабусі виник конфлікт з лідером аргентинських комуністів Кодовілья, який навіть виключив її з партії. Кодовілья, до речі, був спочатку просто кримінальник, його мої бабуся і дідусь у в'язниці розпропагандованих. Їм здавалося тоді, що розбійники - реальний резерв революційної партії ».

Семантика назви глави «Прекрасное есть жизнь», як уже зазначалося, також має витoki літературного тексту – основною формулою дисертації М.Г. Чернишевського «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855). В.К. Кантор часто звертається до спадщини М.Г. Чернишевського, публікує нарис присвячений йому, – «Срубленное дерево жизни. Можно ли сегодня размышлять о Чернышевском?». У «Крепости» ідеї, що зв'язують цей твір зі знаменитим трактатом, знаходять своє місце у вставному елементі - у статті, написаній Іллею Тимашевим. У ній автор намагався визначити місце цього критика і мислителя в історії Росії, захоплюючись ним, його ідеями, які набагато випередили свій час.

Разюча паралель, яку проводить письменник, послідовно продовжуючи посилення, закладена ремінісценцією до книги «Цивілізація и варварство. Жизнь Хуана Факундо Кироги», у відсилання до праць М.Г. Чернишевського.

В.К. Кантор неодноразово підкреслював, що саме М.Г. Чернишевський точно сформулював завдання прогресу в Росії, відзначаючи, що «прогрес – це прагнення до зведення людини в людський сан. А без свободи людина не може бути людиною» [94, с. 248]. Відмова від цих цінностей - прямий хід до ідеї, що «все дозволено», що можливий прогрес, який не бачить людини. Як стає зрозумілим, мова тут ішла про варваризацію ідеї прогресу. «Так звані "дворяни, які каються", що відчували комплекс провини перед кріпаком народом, по суті, обоготворювали народ, назвавши його основою історичного руху. Ідея обоготворення народу в революцію виявила свою згубну силу. Народ не може бути основою прогресу» [94, с. 249]. Як писав М.Г. Чернишевський: «Разве народ – собрание римских пап, существ непогрешительных?» [цит. за с. 249]. Оголосивши народ двигуном прогресу, інтелектуали пробудили натовп, піднявши повстання мас. Як стверджує В.К. Кантор, зі збільшенням долучених до досягнень цивілізації людей різко знизився її рівень, що ускладнювався винищенням культурної еліти, ідеї якої були недоступні широкому загалу.

2. Заголовки, що включають образ, пов'язаний з іншим художнім текстом.

Назва розділу «Русская рулетка» проектується на сюжет однієї з частин роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Епіграфом до розділу В.К. Кантор обирає цитату з цього ж твору. Таким чином, назва, епіграф і текст розділу вступають у складну текстуальну взаємодію.

Головне питання, що стояв колись перед Печориним, а тепер перед Іллею Тимошевим, - «Может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута».. Якщо прийняти точку зору фаталістів, які стверджують, що світом править невідома і невідворотна сила (рок, доля), то боротьба неможлива і тому безглузда. «Упаду – так упаду... Если нужен, то вернусь» [86, с. 403], – тримаючись за старі перила думав Ілля Тимошев. З одного боку, обтяженість сімейною плутаниною, з іншого боку, «смертельна

туга» приводять його до несподіваного висновку: та «фортеця », яку він так довго будував, виявляється нічим іншим, як «хомутом».

Екзистенціальний фаталізм, який характерний не тільки Іллі Тимашеву, а й іншим героям В.К. Кантора, а зокрема Ліні і Петі Вострикову, поступово визначає їх нездатність управляти і впливати на власну долю. Досліджуючи твори кінця ХХ століття, М. Епштейн зауважив, що «екзистенціалізм має якесь "народне" наповнення, загострюючи не свободу самовизначення особистості, а навпаки, готовність людини всім поступитися, навіть і особистістю. Хто був ніким, той і залишиться ніким, і екзистенціалізм – це готовність свідомо прийняти істину свого небуття» [222, с. 211]

Назва розділу «Рыцарь печального образа» сигналізує про зв'язок з романом Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Слід зазначити, що тлумачення образу Дон Кіхота в російській літературі змінювалося зі століття в століття і з епохи в епоху. Незліченні російські інтерпретації роману Сервантеса виконували в російській культурі XVIII–X ст. різні, перш за все, моральні завдання, що стояли перед російським суспільством і російською інтелігенцією. «Під донкіхотство розумілося і дурне божевілля, і небезпечне для суспільства прагнення повернути історію назад, і героїчний ентузіазм одинаки, і високі пориви духу, здатні врятувати людей, які загрузли в прагматизмі. Здається все ж, що головна причина закорінена в особливому напруженні російського культурного і суспільного життя, особливої напруженості духовних шукань російських людей, якими відзначений все ХІХ ст., пік «російської» слави «Дон Кихота» [13, с. 231].

Одним їх прикладів таких пошуків є вірш О.С. Пушкіна про «Рыцаря бедного». Він примітний у нашому контексті тим, що стає невід'ємною частиною проблематики роману «Идиот» Ф.М. Достоевського, одного з прихильників творів Сервантеса. Зацікавлення Ф.М. Достоевського цим романом корінням сягає, перш за все, морально-етичних, філософських проблем, які мають загальнолюдське значення. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая

иронія, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» – то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?», – говорил как-то Федор Михайлович [62, с.105].

Дон Кіхот Достоевського – хто має сумнів, наділений «подвійними думками», які він, проте, змушений, по можливості, долати. У «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевський висловлює своє розуміння призначення і долі Росії, порівнюючи її з Дон Кіхотом, але Дон Кіхотом оновленим, у якого є вже і «геній», і «нове слово», який «осмислив своє становище в Європі і не піде вже боротися з вітряками» [118]. На думку Ф.М. Достоевського, ситуація Росії багато в чому виграшна, бо вона не втрачає при цьому своїх лицарських якостей: «Повірте, що Дон Кіхот свої вигоди теж знає і розрахувати вміє: він знає, що виграє у своїй гідності і в свідомості цієї гідності, якщо по-справжньому залишиться лицарем; крім того переконаний, що на цьому терені не втратить щирості в прагненні до добра і що така свідомість зміцнить його у подальшому» [118]. Ф.М. Достоевський бачив реальну можливість подолання – під прапором донкіхотства - розколу між слов'янофілами і західниками. Він неодноразово писав про можливість «об'єднання на лоні донкіхотства не тільки всієї російської інтелігенції, а й усього російського народу» [118].

В.К. Кантор підтверджує ідею інтеграції європейськості в російське світовідчуття, пропагуючи російський європеїзм, закликає створити таке ж відношення до знання, до науки, яке існує в Європі. У монографії «Русский Европеец как задача России» В.К. Кантор пише, що тільки «такий шлях буде європейським, і тільки коли ми на нього ступимо, зародиться і у нас європейська наука; з тим разом висновки знання перестануть у нас бути такими безрезультатними, як тепер, а зв'яжуться, як в Європі, з вирішенням найважливіших наших питань» [98, с.105]. Що стосується теми докіхотства, то нею пронизаний весь роман «Крепость». «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» - настільна книга помираючої Розі Мойсеївни, з Дон Кіхотом вона

асоціює свого батька, який підкорював «вітряки» Аргентини, на постановку Булгаківського «Дон Кихота» відправляються Ліза і Петя.

Висновки до розділу 3

Аналіз паратекстуальності відносин у романі В.К. Кантора дозволяє зробити висновок про те, що текст у тексті – стаття, новели і есе, а також заголовки деяких розділів – вступають з основним текстом роману в складну смислову взаємодію. У діалозі письменника з попередніми літературними творами очевидна його позиція як філософа, який вважає, що саме література є джерелом просвіти й освіти, як історика, осмислює взаємозв'язок розвитку країни і розвитку літератури; і як історика літератури, переосмислює роль і місце Ф.М. Достоєвського, О.І. Герцена, М.Г. Чернишевського та ін.

Відмінною особливістю всіх вставних текстів у романі «Крепости» є те, що вони приписані літературним персонажам – героям цього роману. Це дозволяє зв'язати зовні не пов'язані з сюжетом твору тексти – новели з іншими героями, статтю про М.Г. Чернишевського і есе – з внутрішнім, філософсько-притчовим пластом роману. Як і вся його архітектоніка, вставні тексти мають гостро публіцистичну спрямованість, висвітлюють, хоча і по-різному, сучасні автору соціокультурні та суспільні проблеми. Разом із тим, вони стосуються проблематики онтологічної, що актуалізується епіграфами і заголовками, текстом самого твору. Ця зв'язаність підкріплюється ще й тим, що В.К. Кантор публікує вставні тексти окремо, у якості своїх власних творів.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження дозволяють зробити наступні висновки.

Творчість В.К. Кантора займає своє місце в сучасній російській літературі. Неодноразово зазначалося, що його проза успадковує художні традиції О.С. Пушкіна, Ф.М. Достоевського, Вл.С. Соловйова, риси проблематики творів яких відчутні і в його прозі. Творча спадщина письменника в сукупності його художньої та філософської прози, публіцистики, історико-літературних і літературно-критичних досліджень дуже високо оцінена і російською, і європейською критикою: його ім'я увійшло в число 25 найбільших мислителів сучасності. Однак критиками зроблені лише перші спостереження над проблематикою його творів, у науковий обіг не введений його найважливіший роман «Крепость», повністю опублікований лише в останні роки.

Цей роман письменника – сучасний твір, пов'язаний з великим минулим культури, у якому стверджується основна ідея – несумісність живого, творчого, гуманістичного духу і будь-яких видів обмежень свободи людини. Переклик, у який ця книга вступила з попередньою літературою, пов'язаний і з релігійно-філософськими пошуками кінця XIX – початку XX ст., а також з прозою письменників-екзистенціалістів. Тому найбільш продуктивним аспектом вивчення цього твору є осмислення шляхів залучення у нього художнього і філософського досвіду світової культури, що здійснювався, на наш погляд, за допомогою різних форм паратексту.

Аналіз семантики заголовка роману «Крепость» і його розділів дозволяє зробити висновок про те, що більшість з них виконує репрезентативну і номінативну функцію («Школа», «Разговори в коридоре и в комнате», «Урок литературы» й ін.). Інші можуть бути описані у вигляді 2 груп: заголовки, що являють собою точні цитати з інших текстів («Варварство и Цивилизация», «Прекрасное есть жизнь»), і заголовки, що містять образ, пов'язаний з іншим художнім текстом («Русская рулетка», «Рыцарь печального образа»). Назва самого

твору семантично пов'язана з багатьма його елементами, у тому числі, з інтертекстуальними і паратекстуальними. Вдаючись у заголовку до багатозначних слів, автор також забезпечує єдність різних семантичних пластів у романі.

Використання епіграфів із творів російської літератури XIX століття, з огляду на високий цитатний потенціал прози і поезії творів О.С. Пушкіна, М.Ю. Лермонтова та ін., обумовлено їх особливою філософською глибиною і образністю і представлено у вигляді смислових вузлів, які акцентують основну проблематику роману. Звернення до творів Овідія, М. де Сервантеса, Ч.Р. Метьюріна дозволило В.К. Кантору уявити актуальні проблеми сучасного суспільства в контексті світової культури. Цитовані фрагменти входять у простір роману своїм власним змістом, а також значеннями, якими наділяли ці твори інтерпретатори – письменники, поети, філософи, – протягом майже двохсот років. Усе це надає об'ємного звучання сучасному тексту.

Разом з тим, епіграфи стають інструментарієм, що дозволяє автору позначити рух сюжету, випередити деякі сюжетні положення або акцентувати риси персонажа. З іншого боку, - залучити багатозначний смисловий контекст, що обумовлює онтологічну проблематику роману. Таким чином забезпечується співвідношення у творі двох оповідних планів – публіцистичного, зверненого до актуальних проблем сучасності, і притчевого, пов'язаного з проблемами людського існування, вибору, особистої свободи. Це дає нам можливість визначити жанровий різновид роману, створеного В.К. Кантором, як екзистенціальний роман.

Текст у тексті роману представлений вставними новелами, статтею і есе, авторами яких названі центральні персонажі твору – Борис Кузьмін і Ілля Тимашев. Це дозволяє внести додаткові штрихи в характеристику персонажів, показаних не тільки в побутовій, але і буттєвій перспективі – мислителями, полемістами, інтелектуалами. Тут позначається філософське бачення автора роману, його уявлення як історика і публіциста з певними поглядами на минуле і сьогодення Росії. Публікація В.К. Кантором цих вставних текстів як власних робіт

підтверджує зазначену в ході аналізу зв'язаність роману «Крепость» з іншими сторонами творчості письменника.

Фантазмагоричні новели є своєрідним способом осмислення складних соціокультурних і морально-психологічних процесів. Використовуючи різні прийоми художньої репрезентації філософсько-естетичної концепції, письменник на новому історичному етапі здійснив розвиток основних ідей Ф.М. Достоевського, виражених на тематико-проблемному і поетичному рівнях. Новели не пов'язані з основною лінією оповіді ні героями, ні сюжетом, проте вступають у перекличку з внутрішнім притчовим, філософським планом роману, звернені до його найважливішої проблеми людського вибору і свободи.

Смисловизначальним елементом у романі «Крепость» є спроба автора показати пріоритетність ідей гуманізму і свободи особистості над тоталітарним мисленням. Актуалізуючи цю ідею в «Крепості», В.К. Кантор переосмислює роль М.Г. Чернишевського, підкреслює важливу роль нового підходу до мистецтва, що відкидає утилітаризм і проголошує принцип мистецтва, що рахується з внутрішнім «я» людини, визнаючи за ним свободу вибору. Згідно з В.К. Кантором, революційні настрої, які приписувалися М.Г. Чернишевському радянською наукою, є більшою мірою закликами до справжньої і глибинної освіти, що йде через засвоєння християнства як основної складової культури, де художнику відведена роль проповідника, вчителя життя і судді. Подібні судження про основи людського існування зближують В.К. Кантора з М.Г. Чернишевським, П.Я. Чаадаєвим, Ф.М. Достоевським, Н.А. Бердяєвим, Ф. Степуном, яким присвячені дослідження письменника, а також з його європейськими попередниками-екзистенціаліста.

Роман В. К. Кантора «Крепость» є глибоким і складним твором, у якому одночасно ставляться і вирішуються питання, важливі для покоління радянських людей останніх десятиліть періоду застою. Тому у творі багато деталей, які змушують повернутися саме до цього часу і допомагають його легко впізнати. Разом з тим, вони осмислені як черговий етап історії Росії, коли знову повинні бути підняті найбільш глибинні світоглядні проблеми, що стосуються самого

існування людини, його вибору, його волі, – проблеми, що мають позачасовий характер. Не випадково автор майстерно використовує семантику слова «фортеця», виявляючи в ній те, що пов'язане з міцним, непорушним, міцною основою, на якій тримається будинок, вогнище, душевний спокій, де виробляються і зберігаються цінності, а також «крепь», тобто болото, яке нівелює всі моральні цінності. Актуалізуючи асоціативні перегуки з класикою, В.К. Кантор відкриває несподіваний зв'язок між хрестоматійно відомими творами літератури і сучасним соціокультурним контекстом. Тут з усією очевидністю проявляється і його літературознавче знання.

У центральному творі письменника чітко звучить ідея, що відрізняє його від сучасних російських мислителів – впевненість у європейській суті російської культури і самої Росії. Цим він вступає в очевидне протиріччя з переважаючою сьогодні думкою про національну винятковість, про чужі російській свідомості європейські цінності. У всіх своїх творах, – художній прозі, публіцистиці, літературній критиці, філософських і літературознавчих дослідженнях, – письменник прагне знайти відповідь на питання про причини духовного рабства, добровільного підпорядкування сильній особистості, відмови від вільного вибору своєї долі, властивих російській свідомості. Песимізм письменника як публіциста і громадського діяча виправдовується його глибоко вкоріненою упевненістю в величезному духовному потенціалі національної культури.

Джерелом його роздумів є російська філософська думка і твори класичної літератури, у яких проявилася ця ідея. Перечитуючи під своїм кутом зору, В.К. Кантор включає їх у світовий культурний контекст, робить рівновеликими видатними європейськими інтелектуальними надбаннями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев М.П. Метьюрин Ч.Р. и его «Мельмот Скиталец» / М.П. Алексеев // Ч.Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. – М.: Наука, 1983. – С.531-639.
2. Алексеев М.П. Метьюрин Ч.Р. и русская литература / М.П. Алексеев // От романтизма к реализму. – Л.: Наука, 1977. – С. 3-55.
3. Алексеев М.П. Примечания / М.П. Алексеев // Ч.Р. Метьюрин. Мельмот Скиталец. – М.: Наука. – 1983. – С. 641-700.
4. Александрова М. А. «Пиковая Дама» в перцепции Лермонтова (Фаталист) / М.А. Александрова, Л.Ю. Большухин [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2010. – №4. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/pikovaya-dama-v-retseptsii-lermontova-fatalist>
5. Анастасьев А. Н. «Гроза» Островского / А. Н. Анастасьев. – Москва : Художественная литература, 1975. – 104 с.
6. Андрущенко Е. Люди думающие – пришельцы? / Е. Андрущенко // Дружба народов. – 2006. – № 6. – С. 69 – 79. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/6/ and14.html>
7. Антощук Л.К. Концепция и поэтика безумия в русской литературе 1820–1830 гг.: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец.: 10.01.01 – «Русская литература» / Л.К. Антощук. – Томск, 1996. – 234 с.
8. Арнольд И.В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста // И.В. Арнольд Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. – СПб.: СПбГУ, 1999: – С. 341-350.
9. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности / И.В. Арнольд // Вестник СПб-го ун-та. – № 23. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. – 1992. – Вып. 4. – С. 53-60.
10. Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И.В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном

тексте. Межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: Образование – 1993. – С. 4-12.

11. Баева Н.А. Категория интертекстуальности в романах Ч. Диккенса: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.02.04 – «Германские языки» / Н.А. Баева. – Барнаул, 2003.– 178 с.
12. Бавильский Д. Сон во сне. Толстые романы в толстых журналах [Электронный ресурс]. / Д. Бавильский [Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1996/12/bavil.html>
13. Багно В. Е. Русское донкихотство как феномен культуры / В.Е. Банго // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. – СПб.: Наук – 2003. – С. 217-232
14. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М. :Прогресс: Универс : Рея. – 1994. – 616 с.
15. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. // Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.– С.413-423.
16. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975.– 502 с.;
18. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6-71.
19. Баширова Н. З. Интертексты в современных английских газетных статьях (на материале произведений В. Шекспира) / Н.З. Баширова // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 4.– С. 168-172.
20. Белая Г. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация / Г. Белая // Литературное обозрение. –1996. –№ 5/6.
21. Белая Г. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений / Г. Белая. – М.: РГГУ, 2004 – 623 с.

22. Белинский В.Г. Библиотека романов и исторических записок, изданная книгопродавцом Ф. Ротганом / В.Г. Белинский. Собр. соч.: в 9 т. Т. 1.– М.: Художественная литература, 1976. – С. 426-429.
23. Берковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах / Н.Я. Берковский // Проблемы романтизма. – 1971. – С. 5-19.
24. Битов А.Г. Пушкинский дом [Текст] / Андрей Битов. – Санкт-Петербург: Лимбах, 1999. – 558 с.
25. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826) / Д.Д. Благой. – М.; Л.: Академии наук СССР, 1950. – 385 с.
26. Бойко Л.Б. Особенности функционирования заглавий в текстах с различными коммуникативными заданиями.: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. 10.021.19 – «Теория языка» / Л.Б. Бойко. – Одесса, 1988. – 16 с.
27. Бойко С.С. Творческая эволюция Булата Окуджавы и литературный процесс второй половины XX века: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук : специальность 10.01.01 – «Русская литература» / С.С. Бойко. – Москва, 2011. – 36 с.
28. Богданова О.Ю. Проблема связи заголовка с содержанием текста [Электронный ресурс] / О.Ю. Богданова // Ярославский Педагогический Вестник. – 2007. – №3. Режим доступа: http://www.yspu.yar.ru/vestnik/filologiya/36_1/
29. Богранд Р. Введение в лингвистику текста / Р. Богранд. – Москва: Изд-во Интер, 1998. – 498 с.
30. Большакова А. От Канта до Кантора [Электронный ресурс] / А. Большакова // Чтиво. – 2009. – 11 июля. – № 85. Режим доступа: <http://www.hse.ru/data/235/605/1228>
31. Бочаров С.Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов / С.Г. Бочаров. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.

32. Бонди С.М. Черновики Пушкина [Текст] / С.М. Бонди. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1978. – с. 232.
33. Бонди С.М. Рождение реализма в творчестве Пушкина / С.М. Бонди // О Пушкине: Статьи, и Исследования. – М.: Худож. лит., - 1978. – С. 5 – 168.
34. Булгаков С.Н. Русская трагедия / С.Н. Булгаков // Достоевский Ф.М. Бесы. Роман в трех частях. Бесы: антология русской критики. – М.: Согласие, 1996. – С.489 – 508.
35. Вайль П. Принцип матрешки / П. Вайль, А. Генис // Новый мир. – 1989. - № 10. – С. 247-250.
36. Варушкина А.В. Образы иных наций и их культур в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» / А.В. Варушкина // Всемирная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов XVI Пуришевских чтений. – М.: МПГУ, 2004. – С. 53-54
37. Варушкина А.В. Образ мира и способы его создания в романе Ч.Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец»: дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец.: 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» / А.В. Варушкина. – Воронеж, 2005. – 157 с.
38. Великовский С.И. Путь Сартра-драматурга / С.И. Великовский // Жан-Поль Сартр. Пьесы [Пер. с фр., сост. Г.С. Брейтбурд, ред. А.И. Ивушкина]. – М.: Искусство, 1967. – С. 389 – 670
39. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
40. Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы» / В.В. Виноградов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – Кн. 2. – С. 74-147.
41. Виноградов И.И. «Главнейшая из наук». О нравственных исканиях Л. Толстого / И.И. Виноградов // Литературная учеба. – 1990. – №5. – С. 157-168.

42. Власов А. М. Идеология цивилизации и варварства в творчестве Д. Ф. Сармьенто (1811 — 1888) [Электронный ресурс] / А.М. Власов. Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/Science/Conf/Lomonos98/vlasov.htm>
43. Володин А.И. «Что вы Европой нам колете глаза?» (Штрихи к портрету русского «западничества») / А.И. Володин // В раздумьях о России (XIX век). Сб. ст. / Под ред. Е.Л. Рудницкой. – Москва : Археографический центр, 1996. – С. 189-213.
44. Волынский А. Книга великого гнева ("Бесы") / А Волынский // Достоевский.. – СПб.: Академический проект, Изд-во ДИК, 2007. – С. 429-430.
45. Вулих Н.В. Овидий / Н.В. Вулих. – М.: Мол. Гвардия – ЖЗЛ, 1996. – 280 с.
46. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 139 с.
47. Генис А. Андрей Синявский: Эстетика архаического постмодернизма / А. Генис // Новое литературное обозрение. –1994. – № 7. – С. 277 – 284
48. Геращенко А.М. Роль вставных текстов в организации и развитии нарратива (на материале английского языка): автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. : 10.02.04. – «Германские языки» / А.М. Геращенко. – Барнаул, 2009. – 177 с.
49. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России / А.И. Герцен. Полное собрание сочинений в 30-ти т. [Ред. коллегия: В. П. Волгин (глав. ред.) и др.] – М.: Академия наук СССР, 1954. – Т.7 – 361 с.
50. Герцен А.И. Предисловие / А.И. Герцен // О повреждении нравов в России князя М. Щербатова и путешествие А Радищева. Факсимильное издание. – М.: Наука, 1984. – 515 с.
51. Горнакова Л.Ю. Поэтическое имя: опыт лингвокультурологического анализа / Л.Ю. Горнакова // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2009. – Вып.4. – С. 227-235.
52. Гривель Ш. Шарль Гривель – опыт, теория / Ш. Гривель. – Москва: Научная литература, 1994. – 900 с.

53. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г.А. Гуковский. – М.: Гослитиздат, 1957. – 416 с.
54. Гурьевская Л.А. Мир языка рекламы и массовой коммуникации / Л.А. Гурьевская // Проблемы гуманитарных наук и образования в техническом вузе. – 2006. – С. 357-360.
55. Гусев В. А. Массовая литература и ее читатели / В.А. Гусев // Література в контексті культури. Зб. наук. праць [В.А. Гусев (відп. ред.) і інш.]. – Вып.18. – Д.: Вид-во ДНУ, 2008. – С. 59-65.
56. Деррида, Ж. Опыт деконструкции. / Ж. Деррида. – Новосибирск: Краус ико, 2002. – 301 с.
57. Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве / Н.А. Добролюбов // Избранные статьи / Н. А. Добролюбов. – М.: Советская Россия, 1978. – С. 219-298.
58. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений В 30 тт. [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.] / Ф.М. Достоевский.– Л.: Наука, 1972. – Т. 2 – 525 с.
59. Т. 10. – Л.: Наука, 1974. – 519 с.
60. Т. 11. – Л.: Наука, 1974. – 414 с.
61. Т. 13. – Л.: Наука, 1975. – 455 с.
62. Т. 14. – Л.: Наука, 1976. – 510 с.
63. Т. 17. – Л.: Наука, 1976. – 478 с.
64. Т. 29. – Л.: Наука, 1986. – 565 с.
65. Дрыжакова Е. Н. Шесть европейских «масок» Онегина в восприятии А.И. Герцена / Е.Н. Дрыжакова // Пушкин: исследования и материалы : сб. науч. тр. – СПб.: Наука, 2003. – Т. XVI-XVII. – С. 243-250.
66. Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской культуры XIX века / Б.Ф. Егоров // Из истории русской культуры. – Т.V.(XIX век). – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
67. Есипова О. О пьесе М. Булгакова «Дон Кихот» / О. Есипова // М.А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М.: СТД РСФСР, 1988. – С. 179-195.

68. Женетт, Ж. Введение а архитектст Текст. / Ж. Женетт // Фигуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282-341.
69. Жукова О.А. О книге В.К.Кантора [Электронный ресурс]. / Жукова О.А. Режим доступа: [http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=697 &Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=697&Itemid=52)
70. Журавлева А.И. «Гроза» А.Н. Островского / А.И. Журавлева // Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского «Гроза» в русской критике и литературоведении. – Спб.: Азбука-классика, 2002. – С. 378-395.
71. Загидуллина М.В. Литературная критика. Аутсайдер современного литературного процесса (художественный мир Владимира Кантора) [Электронный ресурс]. / М.В. Загидуллина Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/autsayder-sovremennogo-literaturnogo-protssessa-hudozhestvennyu-mir-vladimira-kantora/>
72. Загидуллина М. Морок и явь. О прозе В. Кантора [Электронный ресурс] / М.В. Загидуллина Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2004/11/zag11.html>
73. Загидуллина Марина. Русское барокко конца XX века (творчество Владимира Кантора). Послесловие. Личностное прозрение / М. Загидуллина // В. Кантор. Крепость. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 466-494.
74. Зенкин М.В. Н.Г. Чернышевский и современная историческая наука / М.В. Зенкин // Гуманитарный журнал. – 2012. – № 4. – С.18-30.
75. Зеньковский В.В. Единство личности и проблема перевоплощения / В.В. Зеньковский // Человек. – 1993. – №4. – С. 76-89.
76. Ионина Н.А. Сто великих картин / Н.А. Ионина. – М.: Вече, 2003. – 326 с.
77. Ильин И.П. Интертекстуальность / И.П.Ильин // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 320с.
78. Казанцева Н.С. Диалог или полифония? / Н.С. Казанцева // Проблемы общей и частной теории текста: Сборник научных статей / Бийский пед. гос.

- ун-т им. В. М. Шукшина. – Бийск: БПГУ им. В. М. Шукшина, 2008. – С. 25-30.
79. Кантор В.К. Библиография (наука, проза, интервью, отклики на книги) / В.К. Кантор – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – 112 с
80. Кантор В.К. В поисках личности: опыт русской классики [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Московский философский фонд, 1994. – 240 с.
81. Кантор В.К. Гамлет как «христианский воин» [Текст] / В.К. Кантор // Вопросы философии. – 2008. – № 5.– С. 46.
82. Кантор В.К. Достоевский как ветхозаветный пророк [Текст] / В.К. Кантор // Слово. – 2010 – №65. – С. 87-90.
83. Кантор В.К. «...Есть европейская держава». Россия: трудный путь к цивилизации. Исторические очерки [Текст] / В.К. Кантор. — М.: РОССПЭН, 1997. – 479 с.
84. Кантор В.К. Историческая справка: Повести и рассказы [Текст] / В.К.Кантор. – М.: «Время», 1990. – 269 с.
85. Кантор В.К. Книга моей памяти. Путешествия во времени и пространстве / В.К. Кантор – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2016. – 302 с.
86. Кантор В.К. Крепость. Роман [Текст] / В.К. Кантор. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 496 с.
87. Кантор В.К. Крепость. Роман [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Летний сад, 2015. – 512 с.
88. Кантор В.К. Крокодил [Текст] / В.К. Кантор – М.: Московский философский фонд, 2002. – 239 с.
89. Кантор В.К. Культурфилософия Ф.М. Достоевского [Текст] / В.К. Кантор // Вестник Российского Гуманитарного Научного Фонда, 2009. – № 3 (56). – С. 89-98.
90. Кантор В.К. Ногти: рассказ [Текст] / В. Кантор // Октябрь. – 2002. – № 2. – С. 67-77.

91. Кантор В.К. «Москва – третий Рим»: реалии и жизнь мифа [Текст] / В.К. Кантор // Вестник Европы. – 2013. – № 36. – С. 144-152.
92. Кантор В.К. Откуда и куда ехал путешественник?.. (“Путешествие из Петербурга в Москву”» А. Н. Радищева) [Текст] [Электронный ресурс] / В.К. Кантор. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/4/ka5.html>.
93. Кантор В.К. Победитель крыс: Литературная сказка [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1991. – 272 с.
94. Кантор В.К. Посреди времен, или Карта моей памяти / В.К. Кантор — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. — 432
95. Кантор В.К. Поезд Кельн — Москва [Текст] / В.К. Кантор // Вопросы философии. – 1995. – № 7. – С.124-162.
96. Кантор В.К. Русская классика, или Бытие России [Текст] / В.К. Кантор. – М.: РОССПЭН, 2005. – 768 с.
97. Кантор В.К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба [Текст] / В.К. Кантор. — М.: Искусство, 1978. — 174с.
98. Кантор В.К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ) [Текст] / В.К. Кантор. – М.: РОССПЭН, 2001. – 704 с.
99. Кантор В.К. Соседи: Арабески [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Время, 2008. – 944 с.
100. Кантор В.К. «Средь бурь гражданских и тревоги...» Борьба идей в русской литературе 40— 70-х годов XIX века [Текст] / В.К. Кантор. — М.: Художественная литература. 1988. – 304 с.
101. Кантор В.К. Срубленное дерево жизни. Можно ли сегодня размышлять о Чернышевском [Электронный ресурс] / В.К. Кантор. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/2/kantor.html>
102. Кантор В.К. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: очерки [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 422 с.

103. Кантор В.К. Судьба романа «Крепость». Нечто почти личное. Высокая игра на грани судьбы: новый «роман одного романа» [Электронный ресурс] / В.К. Кантор. Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/12506>.
104. Кантор В.К. Феномен русского европейца. Культурфилософские очерки [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Московский общественный научный фонд; ООО «Издательский центр научных и учебных программ. 1999. – 384 с.
105. Кантор В.К. Смерть пенсионера: Повесть. Роман. Рассказ [Текст] / В.К. Кантор – М.: Летний сад, 2010.– 512 с.
106. Кантор В.К. Чур: Роман-сказка [Текст] / В.К. Кантор. – М.: Московский философский фонд, 1998. – 430с.
107. Кариллова Е.А. Очерки радикализма в России XIX века. Философско-исторические концепции 40-60 годов / Е.А. Кариллова. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1991. – 202 с.
108. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Ю.Н. Караулов // Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – С. 216-236.
109. Карпачев М.Д. Истоки российской революции: легенды и реальность [Текст] / М.Д. Карпачев – М.: Мысль, 1991. – 272 с.
110. Карпова В.В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»): дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. : 10.01.01 – «Русская литература» / В.В. Карпова. – Тамбов, 2003. – 200 с.
111. Кирилов С.А. О судьбах «образованного сословия» в России / С.А. Кирилов // Новый мир. – 1995. – №8. – С. 143-159.
112. Кожина Н. А. Заглавия литературно-художественного текста: антология и поэтика: дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. : 10.01.08 – «Теория литературы» / Н. А. Кожина. – Москва, 1986. – 288 с.

113. Корконосенко К.С. Полифонический роман Достоевского и агонический «роман» Унамуно / К.С. Корконосенко // Русская литература. – 1999. – №4. – С.114-123.
114. Кормер В.Ф. [О. Алтаев] Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура / В.Ф. Корнер // Вопросы философии. 1989. – №9. – С. 65-69.
115. Корнилова Н.Б. Молчание как художественная стратегия деятельности в художественном тексте (на материале малой прозы Л. Андреева / Н.Б. Корнилова // Текст в фокусе литературоведения, лингвистики и культурологии: сб. науч. трудов. – Ярославль, 2002. – С. 228-238.
116. Кощиенко И.В. Полифункциональность эпиграфа в творчестве А.С. Пушкина: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец.: 10.01.01 – «Русская литература» / И.В. Кощиенко. – Санкт-Петербург, 2004. – 249 с.
117. Краснобородько Т. Пушкинский набросок возражения Кюхельбекеру [Электронный ресурс]. / Т. Краснобородько, Д. Хитрова. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/546273.html>
118. Красноглазов А. Странствия «Дон Кихота»: 400 лет в пути [Электронный ресурс]. / А. Красноглазов. Режим доступа: <http://www.baltwillinfo.com/baltika/205/b10.htm>
119. Кристева Ю. Семиотика / Ю. Кристева [под ред. Г.К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
120. Кржижановский С.Д. Искусство эпиграфа: (Пушкин) / С.Д. Кржижановский // Литературная учеба. – 1989. - № 3. – С. 102-112.
121. Кржижановского С.Д. Поэтика заглавий/ С.Д. Кржижановский // М.: Никитинские субботники, 1931. – 36 с.
122. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та – Омск, 1999 г. – 268 с.

123. Кузьмина Н.А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста / Н.А. Кузьмина // Вестник Омского университета. – 1997. – Вып. 2. – С.60-63.
124. Куллэ В. Продолжение философии иными средствами. Умеет ли русский человек любить? (о романе В. Кантора «Крепость») [Электронный ресурс] / В. Куллэ Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/kn-pr.html>.
125. Кухаренко В.А. Интерпретация текста [Текст] / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. -192 с.
126. Лазарева Э.А. Заголовок в газете: Учебное пособие [Текст] / Э.А. Лазарева. – Екатеринбург: изд-во Уральского гос. ун-та, 2004. - 83 с.
127. Лазарев Л. Юноши 41-го года / Л. Лазарев // Вопросы литературы. – 1962. – №9 – С. 53.
128. Лазарев Ю.В. Изучение А.И. Солженицына в школе в контексте проблем современного литературного образования / Ю.В. Лазарев // Вестник Рязанского ун-та им. С.А.Есенина. – 2001. – №3/32. – С. 35-48.
129. Лебедев-Полянский П.И. Белинский, Чернышевский, Добролюбов [Текст] / Валерьян Полянский (П.И. Лебедев). – М.: Гослитиздат, 1938. – 280 с.
130. Лейдерман Н. Современная русская литература 1950-1990-е гг.: В 2-х тт. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М.: АCADEMIA, 2003. – Т. 2. – 688 с.
131. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени [Текст] / М.Ю. Лермонтов [авт. предисл. И сост. канд. филол. н. И.И. Мурзак] – М.:РИПОЛ классик, 2013 – 256 с.
132. Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А.Мануйлов. — М.: Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.
133. Листвина Е.В. Н.Г. Чернышевский и современная культура: аспекты взаимодействия / Е.В. Листвина // Сборник научных статей [Общества историков России]. – М.: Спутник+, 2005. – С. 125-135.
134. Лицюнь Л. Структура, семантика и прагматика заглавий художественных произведений: автореф. диссертации на соискание ученой степени

- кандидата филологических наук : спец. : 10.02.01. – «Русский язык» / Л. Лицюнь. – Москва, 2011. – 36 с.
135. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Текстологический комментарий: пособие для учителя / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1983. – 415 с.
136. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю.М. Лотман. Избранные статьи. В 3-х тт. – Таллин: Александра, 1992. – Т.2. – С. 389-415.
137. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя: Пособие для учащихся / Ю.М. Лотман. – 2-е изд. – Л.: Просвещение. Ленингр. отделение, 1983. – 255 с.
138. Лотман, Ю.М. Из истории полемики вокруг седьмой главы «Евгения Онегина». Текст: (Письмо Е.М. Хитрово к неизвестному издателю) / Ю.М. Лотман // Временник Пушкинской комиссии, 1962. – С.52-57.
139. Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» [Электронный ресурс] / Ю.М. Лотман. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is3/is3-131-.htm>
140. Лотман Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
141. Лукьянова М.Ю. История зарубежной литературы [Текст] / М.Ю. Лукьянова. – М.: СГУ, 2004. – 142 с.
142. Люсый А. Кантор В.К. Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ) / Андрей Люсый // Космополис. Осень. – 2002. – № 1. – С. 152—154.
143. Люсый А. Нелишняя закуска. Истоки и смысл русского крокодилизма / Андрей Люсый // Новое время. – 2002. – № 50. – С.41.
144. Маркова Т. Русская проза рубежа XX-XXI веков: трансформации форм и конструкций (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) [Текст] / Т. Маркова. – Саарбрюккен: Palmarium Academic Publishing, 2012. — 340 с.

145. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме [Текст] / Ю.В. Манн. – М.: Coda, 1996. – 474 с.
146. Медведева Д.А. Проблема безумия в романах Ф.М. Достоевского 1865–1880-х гг. / Д.А. Медведева, А.А. Казаков // Филология. – 2001. – С. 33-38.
147. Медриш Д.Н. Чингиз Айтматов: Поэтика заглавий / Д.Н. Медриш // Проблемы художественности и анализ литературных произведений. – 1989. – Вып. 1. – С. 17 — 19.
148. Меерсон О. Библейские интертексты у Достоевского. Кошунство или богословие любви? / О. Меерсон // Достоевский и мировая культура: Альманах. – 1999, –№12. – С. 40-53.
149. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90х годов XX века [Текст] / А.Ю. Мережинская. – К.: Думка 2001. – 433 с.
150. Мережковский Д.С. Еврейский вопрос как русский / Д.С. Мережковский // Тайна Израиля («Еврейский вопрос» в русской религиозной мысли конца XIX первой половины XX вв.). – СПб.:«София», 1993. – С. 301 - 303.
151. Мережковский Д.С. Сервантес / Д.С.Мережковский. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. – М.: Республика, 1995. – С. 101-135.
152. Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Ч.Р. Метьюрин [Пер. А.М. Шадрина]. – М.: Наука, 1983. – 700 с.
153. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев.-М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.
154. Муррау Харриет. Опасный универсализм: «Перечитывая двести лет вместе» Солженицына [Электронный ресурс] / Харриет Маррау. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mu15.html>
155. Непомнящий В.С. Начало большого стихотворения». «Евгений Онегин» в творческой биографии Пушкина. Опыт анализа первой главы / В.С. Непомнящий // «Вопросы литературы». – 1982. – № 6. – С. 124-170.
156. Нинов А. Михаил Булгаков и современность / А. Нинов // Звезда. – 1990. – № 5. – С. 153-161.

157. Овидий, Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии Текст. [Электронный ресурс] / Овидий [пер. с лат. С. Шервинского, Ф.Петровского] Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1291579150>
158. Оксман Ю.Г. Мнимые строки Пушкина / Ю.Г. Оксман // Историко-литературный временник [под. ред. Б . Л. Модзалевского, Ю.Г. Оксмана и П. Н . Сакулина]. – Л.: Антей, - 1924. – Кн.2.– С. 164 – 166.
159. Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: автореф. диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: спец. : 10.01.19 – «Теория языка»/ Н.С. Олизько. – Челябинск, 2002. – 27 с.
160. Островский А.Н. Сочинения: в 3-х т. / А. Н. Островский. – Т. 1 : Пьесы, 1850-1861 [Текст]. – Москва: Художественная литература, 1987. – 527 с.
161. Перрон-Муазес Л. Первые работы / Л. Перрон-Муазес. – Москва: МГУ, 2003. – 456 с.
162. Петрова О.Г. Культура эпохи эллинизма [Электронный ресурс] / О.Г. Петрова. Режим доступа: <http://www.historicus.ru/1453/>
163. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М Пешковский. – М.: Учпедгиз, 1957.-511 с.
164. Погорелая Е. Где взрослеет мальчик: интервью с Владимиром Кантором / Е. Погорелая // Независимая газета. – 2013. – 4 апреля. – С.2.
165. Посохова Е.В. Интертекстуальность как форма художественного воплощения диалога культур в романе Орхана Памука «Снег» / Е.В. Посохова // Наукові записки ХНПУ імені Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Вип. 3 (75). – Харків: ХНПУ, 2013. – С.109-117
166. Пугачев В.В. Пушкин и Чаадаев [Электронный ресурс] / В.В. Пугачев // Искусство слова. – М.: Наука, 1973. Режим доступа: <http://pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=tklJmHrZ16Q%3D&tabid=10183>

167. Пустовойт П. Предисловие к роману «Униженные и оскорбленные» / П. Пустовойт // Ф.М. Достоевский. Униженные и оскорбленные. – М.: Детская литература, 1974. – С.3-16.
168. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 тт. [под ред.: Д.Д.Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксман] / А.С. Пушкин.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. – Т. 2 – 799 с.
169. Т. 4. – М: ГИХЛ, 1960. – 595 с.
170. Т. 5. – М: ГИХЛ, 1960. – 658 с.
171. Т.6. – М: ГИХЛ, 1962. – 583 с.
172. Пушкин А.С. Переписка 1815-1827 / А.С. Пушкин. Собр. соч.: в 17-ти тт. – М.: Воскресенье, 1996. – Т. 13. – 684 с.
173. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности [Текст] / Натали Пьеге-Гро [Общ.ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
174. Радищев А. Путешествие из Петербурга в Москву: сборник / А.Радищев. – М.: Litres, 2013 – 1319 с.
175. Рачаев Д.А. Социокультурный и интертекстуальный компоненты в газетных заголовках (на материале российской прессы 2000-2006 гг.): автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук : спец. : 10.02.01 – «Русский язык» / Д.А. Рачаев. – Ростов на Дону, 2007. – 25 с.
176. Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Ф. Любкер. – М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2001. - Т. I.-576 с.
177. Рейфман П. Кто такой Мельмот? / П. Рейфман // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV. (Новая серия). – Тарту, 2001. – С. 55-56.
178. Ремизова М. Астенический синдром: Образ интеллигента в современной прозе / М.Ремизова // Октябрь. – 2003. - №3. – С.171-177.
179. Риффатер М. Ансамбль Текстов / М. Риффатерр. – Санкт-Петербург: Троммит, 1998. – 665 с.

180. Родионова Е.В. Новые публикации по интертекстуальности [Электронный ресурс] / Е.В. Родионова // Новое литературное обозрение. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/37990
181. Рылова О. Н. Русская античность в отечественной литературе: к проблеме культурного диалога / О.Н. Рылова // Вестник ТГПУ. – 2010. Выпуск 5 (95). – С.100-106.
182. Сидоренко К. П. Интертекстовые связи пушкинского слова / К.П. Сидоренко. — СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. — 253 с.
183. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература [Текст] / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта; Наука, 2000. – 607 с.
184. Смирнов И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака [Текст] / И.П. Смирнов. – СПб.: СПбГУ, 1995. – 190 с.
185. Снеткова Н.П. «Дон Кихот» Сервантеса [Текст] / Н.П. Снеткова. – Л.: Худ. лит., 1970. – 143 с.
186. Солженицын А.И. Образованщина / А.И. Солженицын // Новый мир. – 1991. № 5. – С. 28 – 46.
187. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема [Текст] / Ю.П. Солодуб. – Харьков:Гродно, 1993. – 487 с.
188. Степанов Ю. «Семиотика». Антология / Ю. Степанов. – М.: «Академический Проект», 2001 г. – 691 с.
189. Спиридовский О.В. Интертекстуальность президентского дискурса в США, Германии и Австрии / О.В. Спиридовский // Политическая лингвистика. – 2006. – Вып. 20. – С. 161-169.
190. Степун Ф.А. Миросозерцание Достоевского / Ф.А. Степун // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. – М.: РОССПЭН, 1990. – С. 332-351.
191. Стихи русских поэтов [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://stihirusskih-poetov.ru/>

192. Тамарченко Н.Д. «Свое» и «чужое» в эпическом тексте: К вопросу о «родовых» структурных признаках / Н.Д. Тамарченко // «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С. 3-13.
193. Терц Абрам (Синявский А.) Что такое социалистический реализм / А. Синявский // Литературный процесс в России. – М.: РГГУ.– 2003. – С. 139-175.
194. Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова [Электронный ресурс] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Режим доступа: <http://www.ozhegov.org/words/13620.Shtml>
195. Томашевский Б. В. Вопросы языка в творчестве Пушкина/ Б.В. Томашевский // Пушкин: Исследования и материалы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — Т. 1. — С. 126—184.
196. Троицкий Н.А. Россия в XIX веке. Курс лекций: Учебное пособие / Н.А. Троицкий – М.: Высшая школа, 2003.– 431 с.
197. Тынянов Ю. Н. Пушкин [Текст] / Ю.Н. Тынянов Литературный факт. [Вступ, ст., коммент. В.И. Новикова, сост. О.И. Новиковой]. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 158-200.
198. Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний феномен (на матеріалі російської літератури) / Ганна Улюра. - К.: Ніка-Центр, 2015. - 608 с.
199. Унамуно М. де. Туман [Электронный ресурс] / М. де Унамуно. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=70355>.
200. Фадеева Д.А. Интеллектуалы, интеллигенция: самоидентификация и политическая культура / Д.А. Фадеева // Человек. Сообщество. Управление. – 2006 – №4. – С. 112-123.
201. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия АН. Серия лит. и языка. – 1997.– Т. 56.– № 5. – С. 12-21.

202. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.А.Фатеева // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1998. – Т.57. – №5 – С. 25-38.
203. Фомичев С.А. Десятая глава «Евгения Онегина» (проблемы реконструктивного анализа) [Электронный ресурс] / С.А. Фомичев. Режим доступа: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0090.shtml
204. Франк С.Л. Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского) / С.Л. Франк // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг.: сборник статей. – М.: Книга, 1990. – С. 391-397.
205. Франк С. Светлая печаль / С. Франк // Пушкин в русской философской критике. – М.: Книга, 1990. – 527 с.
206. Хайдеггер М. Введение в метафизику [Текст] / М. Хайдеггер. – СПб.: Изд-во «НОУ — «Высшая религиозно-философская школа», 1997. – 301 с.
207. Харриет Мурав Опасный универсализм: Перечитывая «Двести лет вместе Солженицына» [Электронный ресурс] / Мурав Харриет [пер. с англ. В. Уляшев] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mu15.html>
208. Цветаева М. Стихи к Чехии [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/stihi_k_chehii
209. Цуркан А. Гоголевские традиции в повести Б. Окуджавы «Похождения Шипова, или Старинный водевиль» / А. Цуркан // Булат Окуджава: его круг, его век. – М.: Соль, 2001. – С. 158 -162.
210. Чаадаев П.Я. Сочинения / П.Я. Чаадаев [Сост., подгот. текста, прим. В.Ю. Проскуриной; Вступ. ст. В.А. Мильчиной, А.Л. Осповата]. – М.: Правда, 1989. – 655 с.
211. Чернышевский Н. Г. Письма 1838-1876 годов / Н.Г. Чернышевский [Под ред. Б.П. Козьмина] // Полн. собр. соч. В 15-ти т. – Т. XIV. – М. Худож. Лит., 1949. – 461 с.
212. Шевченко Л.И. Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности

рубежа XX-XXI веков. Книга первая / Л.И. Шевченко. – Киев: ООО «Сім кольорів», 2009. – 608 с.

213. Шевченко Л. И. Традиции символизма в русской прозе рубежа XX-XXI веков / Л. И. Шевченко // Серебряный век: диалог культур [Текст] : сб. научн. Ст. по мат-м Международной научной конференции, посвященной памяти С.П. Ильева / М-во образования и науки Украины, Одес. нац. ун-т им. И.И. Мечникова, Филол. фак., Каф. мировой лит. ; Ред. Н.М. Раковская. – Одесса : Астропринт, 2003. – С.215-223.
214. Шендерович В. Писатель и философ Владимир Кантор [Электронный ресурс] / В. Шендерович. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/133332.html>
215. Шкловский В.Б. О теории прозы [Текст] / В.Б. Шкловский. М. : Советский писатель, 1983. - 383 с.
216. Шовина Е.Н. Проблема смерти и бессмертия в философском наследии Ф.М. Достоевского / Е.Н. Шовина // Вестник МСТУ. – 2006. – №1. – Т. 9. – С.134-141.
217. Штейн, А. Три шедевра А.Островского / А. Штейн. – М.: Сов. писатель, 1967. – 180 с.
218. Эджертон В. Достоевский и Унамуно / В. Эджертон // Сравнительное изучение литератур. – 1976. – с.189-195.
219. Эльсберг Я. Е. А. И. Герцен. [1812 — 1870] : жизнь и творчество [Текст] / Я.Е. Эльсберг— М.: Гослитиздат, 1951. — 551 с.
220. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. – М.: НЛО, 2004. – 864 с.
221. Эпштейн М.Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 165-166.
222. Эпштейн Н.М. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов / Н.М. Эпштейн. – М.: Высш. школа, 2005. – 495 с.
223. Этова О.В. История русской литературы X – 1-ой половины XIX вв. [Текст] / О.В. Этова. – М.: СГУ, 2004.– 150 с.

224. Этова О.В. История русской литературы X – XX веков [Текст] / О.В. Этова. – М.: СГУ, 2004.– 150 с.
225. Этова О.В. Русская литература 2-ой половины XIX-XX вв. [Текст] / О.В. Этова. – М.: СГУ, 2006.– 165 с.
226. Яковлев А. И. Интертекст в романе А. Белого "Петербург": структура, семантика, функционирование : диссертация на соискание степени кандидата филологических наук : спец: 10.02.01 – «Русский язык» / А. И. Яковлев. - Ярославль, 2011. - 262 с.
227. Allen G. Intertextuality. / G. Allen – London, N.Y.: Routledge, 2000. – 238 p
228. Bayer-Berenbaum L. The Gothic imagination. Expansion in Gothic literature and Art / L. Bayer-Berenbaum. – London and Toronto Associated Press: Assoc.Univ.Press, 1982. – 155 p.
229. Compagnon, A. La seconde main ou le travail de la citation Text. / A. Compagnon. Paris : Le Seuil, 1979. - 414 p.
230. Conger S.M. Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and The Germans: an interpretative study of the influence of German literature on the Gothic novels / S.M. Conger. –Salzburg, 1977. – 307 p.
231. Dallenbach L. Intertexte et autotexte/ L. Dallenbach // Poetique (Paris). - 1976. - № 27. - P. 282-296.
232. DeVito J. Utterance and the Unutterable: Narrative Conditions in Melmoth the Wanderer / J. DeVito. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.iloveliterature.com/melmoth_essay.html
233. Grivel Ch.These preparatoire sur les intertextes / Ch. Grivel // Dialogizat, Theorie und Geschichte der Literatur und der schonen Kiinste. — Mtinchen, 1982 – S.237-249.
234. Hutcheon Linda A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction /Linda Hutcheon. - London & New York: Routledge, 1988. – 288 p.
235. Idman N. Charles Robert Maturin. His life and works / N. Idman. – Helsingfors, 1923.– 326 p.

236. Jenny L. La stratégie de la forme / L. Jenny // Poétique. – 1976. – № 27. – P. 262-267.
237. Kelly G. The Gothic Romance /G. Kelly // English Fiction of the Romantic Period 1779-1830. 1988. – P. 49-50
238. Kristeva J. Desire in Language: a semiotic approach to literature and art. Text. — N.Y.: Columbia University Press, 1980.-305 p.
239. Kristeva J. Sémiotique: recherches pour une sémanalyse. Texte. — Paris: Seuil, 1978.-320 p.
240. Marg W. Zur Behandlung des Augustus in den Tristien Ovids. / W. Marg // Ovid. Herausg. von M. v. Albrecht. – Darmstadt. – 1968. – S. 510—512;
241. Martin H. M. Corneille's "Andromede" and Calderon's "Las Fortunas De Perseo"/ H. M. Martin // Modern Philology . – 1926. – Vol. 23, No. 4 – P. 407-415.
242. Ponterotto D. Rule-Breaking and Meaning-Making in Edward Lear / D. Ponterotto // Revista Alicantina de Estudios Ingleses – 1993. – № 6 – P. 53-61.
243. Punter D. The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 / D. Punter. L.-N.Y.: Longman, 1980. - 449 p.
244. Thorslev P. L. The Gothic Alternative II Romantic Contraries. Freedom versus Destiny / P.L. Thorslev. – Yale, 1984. – P. 126-141
245. Tichelaar T.R. The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption / T.R. Tichelaar. – Loving Healing Press, 2012. – 289p.
246. Wiesenfarth J. Gothic manners and the Classic English Novel / J. Wiesenfarth. – London, 1988 – p.230