

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара
Факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства
Кафедра зарубіжної літератури

Всеукраїнська наукова конференція
ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ

Дніпропетровськ
2016

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Матеріали всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури».

Редакційна колегія:

д. філол. н., проф. **В.А. Гусєв** (відп. ред.);
д. філол. н., проф. **О.О. Гусєва**;
д. філол. н., проф. **Н.І. Заверталюк**;
д. філол. н., проф. **О.Л. Калашникова**;
д. філол. н., проф. **В.Д. Нарівська**;
д. філол. н., проф. **О.І. Романова** (відповідальний секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

М 34

Література в контексті культури. Всеукраїнська наукова конференція: Матеріали. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 48 с.

Збірник містить матеріали всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури», в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та історії літератури, маловивчені аспекти класичної та сучасної художньої словесності.

Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій. Матеріали друкуються в авторській редакції. За точність викладених фактів відповідальність покладається на авторів.

ББК 80/84

© Дніпропетровський національний університет, 2016

Е. А. Андрущенко (Харьков)
Хам и черт как метафоры в прозе Д. Мережковского

Читая Мережковского, убеждаешься, что хам и черт – одно и то же лицо. Так, в одной из его незавершенных пьес герой произносит вслед за своим литературным предшественником: «Я ваш Личарда верный, ваш Мефистофель» [1], то есть слуга и черт. Слова «хам», «слуга», «черт» вступают в синонимичные отношения. В статье «О новом религиозном действии» Мережковский цитирует слова Бердяева: «О, конечно, середина, плоскость, мешанская пошлость, позивитистическое небытие – есть Черт... Есть плоское человекобожество, когда человек с лакейским (я говорю: хамским) самодовольством ставит себя на место Бога» [2, с. 104]. В книге о Гоголе, написанной незадолго до «Грядущего Хама», природа дьявольского понимается не как противоположная божественной, а как имитирующая ее: «Бог есть бесконечное, конец и начало сущего, черт – отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного, отрицание всякого конца и начала; чёрт есть начатое и неоконченное, которое выдает себя за безначальное и бесконечное; чёрт – нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин – вечная плоскость, вечная пошлость» [3, с. 213]. Чичикова и Хлестакова он называет «двумя “ипостасями вечного и всемирного зла – всемирной пошлости людской”» и видит за ними «соединяющее их третье лицо – лицо чёрта “без маски”, “во фраке”, в “своем собственном виде”» [3, с. 215]. В комментариях к житейской философии Хлестакова и Чичикова очевидна контаминация элементов, характеризующих у Мережковского позитивизм и мешанство.

Статья «Грядущий Хам» породила различные социально-публицистические прочтения. Однако рассмотренная с дистанции большого исторического времени, она приобретает более глубокое и сложное нравственно-философское звучание. Выходя из сферы этической и религиозной в житейскую, мы получаем возможность видеть, что Грядущий Хам «с его неоднократными приходами и неокончательной воплощаемостью» – это предупреждение не только о политическом, общественном, социальном неблагополучии, но и о личном выборе быть самими собой и не соглашаться быть «как все».

Библиографические ссылки

1. Мережковский Д. Пьеса. ОР ИРЛИ, ф. Д.С.Мережковского, оп. 24217, ед.хр. 100, л. 25-об.
2. Мережковский Д.С. О новом религиозном действии (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Большая Россия. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – С. 91–110.
3. Мережковский Д.С. Гоголь и черт (Исследование) / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Сост. Е.Я. Данилова. – М.: Сов. Писатель, 1991. – С. 213–309.

A. V. Bezrukov (Dnipropetrovsk)
Henry Vaughan's Silex Scintillans: the Sacred Experience

The poems in *Silex Scintillans* of Henry Vaughan (1621–1695) are considered the most biblical in English. This book challenges that notion, not by rejecting it, but by asking what it might have meant in the 1650s. *Silex Scintillans* (originally published, respectively, in 1650 and 1655), a collection of 129 devotional poems, is essentially an imaginative account of the poet's spiritual regeneration. Inspired by the example and guided by the poetry of George Herbert (1593–1633), Vaughan abandoned secular verse and chose to counter the multiplicity and confusion of an increasingly godless age with the unity and order of his own private world of religious poetry, a world fully imbued with the divine presence. Although the influence of Herbert's *The Temple* may explain much about Vaughan's predilection for certain formal characteristics and something of his

partiality for homely imagery and highly Biblical English, it is in the very finest achievements in *Silex Scintillans*.

Vaughan's personal afflictions and the collective misfortunes of the unsettled times moved him to action only after his sensitivity was sharpened by the dawn of religious consciousness. The extreme tension between the worlds of matter and of the spirit, revealed to Vaughan by his new awareness, provides not only a fruitful subject but also appears in the contrasting nature of the symbolism of light and darkness, which in almost every poem modifies the imagery. Vaughan's important images are taken from external nature and are in themselves constant throughout *Silex Scintillans*. But because a poem is a composition of images which stand as a manifestation of the poet's subjective impressions of reality as perceived as a particular time, the metaphorical implications of Vaughan's images grow proportionately to his developing attitudes.

As a work entire and sufficient in itself, *Silex Scintillans* owes its continuity to a configuration of images ordered about the central metaphors of the divine spark, the spiritual pilgrimage, and the ultimate union with God who is Light.

Н. М. Блинова (Дніпропетровськ)

Засоби створення експресивності у публіцистиці І. Я. Франка

Загальновідомо, що класифікація виражальних засобів бере початок ще в античності, як і відповідна термінологія, що являє собою досить широку номенклатуру. Стрижнем утворення тропа є перенесення, у результаті якого створюється імпліцитне значення, поштовхом до зіставлення є потреба пізнання певного явища шляхом його порівняння з іншим, чимось подібним до першого.

Незважаючи на те, що мова публіцистики І. Франка активно досліджувалися, проте комплексних досліджень засобів створення експресивності та функцій лексичних перенесень здійснено не було. У публіцистичних текстах І. Франка нами було виокремлено 17 семантичних типів метафори, в межах яких розрізняються окремі метафоричні моделі. Антропоморфічна метафора виявляється у таких 34 моделях; військова – у 3; суддівська метафора, метафора міста – по 1 моделі; побутова метафора – 2 моделі; тваринна – 3 моделі; виробнича метафора – 4 моделі; партійна – 3; сільськогосподарська метафора, флороморфізми – 13 моделей; метафора, що описує реалії капіталізму, виявляється у 5 моделях; історична метафора – у 15 моделях; метафора освіти – у 2; метафора, що стосується інтелігенції, передбачає 7 моделей; метафора, що характеризує прогрес – 9 моделей; етична метафора – 5 моделей. Семантичний тип суспільної метафори демонструє 30 моделей метафоричного перенесення. Метафора літератури – у 14 моделей; метафора науки виявляється у 4 моделях.

Деякі моделі метафоричного перенесення мають здатність виявлятися у кількох семантичних типах, що є однією з рис Франкового ідіолекту.

Лексеми, що виявляють здатність набувати метонімічних значень, об'єднані у групи суспільно-політичної, суспільно-історичної, соціально-економічної, соціокультурної метонімії. Це лексеми на означення: суспільних станів, прошарків, титулів, посад, санів; назв наук; лексеми, пов'язані з правовими відносинами у суспільстві; ті, що описують майбутній соціалістичний лад; лексеми, що стосуються суспільно-історичних студій; лексеми, пов'язані з культурним життям суспільства; лексеми, що стосуються виховання, науки, освіти; лексеми, пов'язані з розглядом еволюції людства; лексеми, пов'язані з суспільно-політичними реаліями Галичини, поняттями функціонування держави, уряду; ті, що описують життя громад; лексеми, які характеризують погляди І. Франка на процеси, що відбуваються у суспільстві; лексеми, що стосуються економіки.

У метонімічних значеннях автор уживає значну кількість топонімів та антропонімів, які представлені назвами держав, територій, континентів, частин світу, іменами історичних осіб, філософів, письменників, науковців. Моделями перенесення тут є: назва країни → етнос, що її населяє; антропонім → час життя, результати діяльності особи; автор → його творчість; власне ім'я позначає концепції, теорії, вчення, системи поглядів.

У досліджених публіцистичних текстах І. Франка періоду 1878–1907 рр. синекдоха як стилістичний засіб, має значний кількісний і якісний вияв. Так, з публіцистичних творів митця було дібрано 53 лексеми, які виявляють здатність функціонувати у синекдохічних значеннях. Здебільшого це лексеми на позначення частин тіла людини, назв осіб за статевою приналежністю, за приналежністю до класу людей як суспільних істот; соціальної приналежності особи, назви професій, назви осіб за характером діяльності; споруд та їх частин; одиниць виміру, обсягу, ліку, збірних понять, грошових одиниць; конкретних предметів; абстрактних понять. Завдяки майстерності І. Франка-публіциста навіть такий необразний стилістичний засіб як синекдоха, набуває у тканині тексту експресивного забарвлення, роблячи виклад жвавим, яскравим, переконливим. Численні конструкції, в яких здатна виступати синекдоха, свідчать про її великі контамінаційні потужності, що допомагає краще висловити зміст тексту, переконливіше викласти авторські думки і погляди.

Будучи невід'ємною частиною публіцистичного тексту, метафора, метонімія, синекдоха у публіцистиці І. Франка не існують у відриві від загальної структури твору. При цілому ряді специфічних рис, притаманних кожному з розрядів тропів, засобом, що їх об'єднує, є спрямованість емоційно-образного начала на не стільки на розвиток чуттів, скільки на вираження певних думок і політичних понять.

А. А. Бондаренко (Харьков)

Функции песни и пения в рассказе М. Горького «На Чангуле»

В рассказе Горького «На Чангуле» с легкостью выделяется аудиальная доминанта – музыка и песня, остальные же звуковые характеристики лишь достраивают музыкально организованную картину мира.

В звуковой организации рассказа доминирует своеобразный дуэт: женский голос и аккомпанирующий ему звук музыкального инструмента – кобзы. В центре повествования стоит непонятная рассказчику песня на чужом языке со своим настроением и смыслом, вызывающая сильные эмоции, порождающая определенные ассоциации и ощущения. Голос выражает невыразимое словом, тембр, озвучивающий слово, подчеркивает характер и дополняет складывающееся ощущение.

Поэтическое сотворчество намечает и путь к сближению героев – поющей девушки и рассказчика. Их объединяют мотивы дороги, одиночества, тоски, степи и солнца, страшного мира, пылающего сердца, жажды жизни и счастья. В песне любовь сильнее смерти, поэтому песня оказывается единственным способом существования для героини, лицом к лицу столкнувшейся со смертью и потерявшей все, кроме песенного дара. Горький предлагает свою – трагическую – версию творческой личности, используя характерные для поэтики Серебряного века мотивы безумия, любви/смерти, музыки, ночи, неразделимости личности творца и его искусства. Дуэт героев звучит уже не столько в реальном, сколько в мифологическом времени-пространстве, недаром рассказчик готов сидеть у ног безумной девушки «всю ночь, день, годы». Человек поющий становится организующим центром мифопоэтической картины мира Горького. Важную роль в создании этой картины играет мифологизирующее сознание повествователя. В песне объединяются человек и природа, исчезает грань между внутренним и внешним, между объектом и субъектом. Песня отражает печаль земли и всего мира. Такого рода мифотворчество позволяет вписать творчество Горького в литературный контекст Серебряного века.

К. В. Борискіна (Запоріжжя)

Специфіка сучасних театральних модифікацій п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар»: на перехресті гендерних і транскультурних кодів

Попри те, що, з точки зору театральності, шекспірівська римська п'єса «Юлій Цезар» має певні недоліки (незначущість жіночих ролей, смерть героя в середині дійства, нерівномірний розподіл уваги між протагоністами, затягнута розв'язка), вона не сходить з

підмостків уже понад чотириста років. Новітні постановки є переконливим свідченням того, що глядачі потрапляють у тривимірний театральний простір: твір XVI ст. про події I ст. н.е. очима режисерів XX–XXI ст. Якщо для глядачів XVII – 1-ї пол. XVIII ст. центральною темою ідеєю було досягнення республіканських свобод, у XX ст. ідеологеми Шекспірового твору сприймають під кутом зору боротьби з тоталітаризмом, то на рубежі XXI ст. на перший план виходять гендерні і транскультурні аспекти.

Ідеологема «патріархальна влада», яка є однією із ключових у п'єсі «Юлій Цезар», помітно деформується в новітній театральній практиці. Якщо в Римі Шекспіра правлять виключно чоловіки, то в сучасному світі розмитих гендерних стереотипів жінки беруть активну роль у політиці. Крос-гендерна реорганізація характерна для досить великої кількості сучасних адаптацій (постановки Р. Філіпса (1993), Д. Балларда (1993), Д. МакКлейн (1993), Р. Джіоні (1998), Дж. Прайса (2000), Дж. Зіпей (2000), А. Ріголи (2003)).

Легка театральна адаптативність твору призвела до можливості кардинальної зміни кроскультурного хронотопу та деформації ідеологеми «Рим – модель розвитку західної цивілізації». Сучасні постановки відображають потяг до помітних постколоніальних та мультикультуральних зсувів. Місце дії переноситься у країни Латинської Америки (постановки Дж. Фрідмена (1979), Дж. Бріггса (1986), М. Мюррея (1988)), Близького Сходу (вистава Дж. Тернера (1982)) і Африки (версії Р. Ніла (1991), Г. Дорана (2012)).

Результатом таких адаптацій є значна модифікація змісту п'єси, а також зменшення кількості конотативних відтінків проблематики. Використання сучасних декорацій та костюмів дозволяє поставити наголос на всебічності елизаветинського мистецтва, яке ніколи не втрачає актуальності та може бути модифіковане під місцеві реалії без втрати своїх концептуальних властивостей. Незгасаючий інтерес до п'єси «Юлій Цезар» зумовлюється одвічною «сучасністю» амбівалентного шекспірівського театру, який ніколи не буває стверджувальним, не нав'язує однозначних поглядів, але завжди ставить питання, змушує замислитися і водночас провокує на інтерпретацію.

С. А. Ватченко (Днепропетровск)

А. Уотт о возвышении жанра романа в Англии XVIII ст.

В истории английской литературы опубликованный в 1957 г. труд Айена Уотта «Возвышение жанра романа. Очерки о Дефо, Ричардсоне и Филдинге» – текст хрестоматийный, и в последующие десятилетия, по признанию исследователей, его влияние не ослабевает (Дж. Ричетти, М. МакКеон, Р. Кролл, К. Инграссия, Б. Хэммонд, Ш. Ригэн). Полагают, что Уотт не только предложил гибкие критерии описания художественных явлений XVIII ст., но и сделал изучение романа «академически respectable занятием» (Дж. Ричетти). Все, кто включаются в процесс осмысления становления жанра, осторожно и трепетно комментируют книгу Уотта, осознавая, по признанию М. МакКеона, что стремление дополнить Уотта едва ли завершится успехом. И поэтому единственный путь восприятия яркой работы – отважиться на развернутый комментарий основных положений монографии автора.

Известно, что Уотт – сторонник общепринятой версии рождения английского романа в творчестве прозаиков-классиков Дефо, Ричардсона, Филдинга, одаривших европейских читателей, начиная с 1740 г., созвездием шедевров. В своем исследовании Уотт поставит универсальные вопросы, которые, как он предполагает, не имеют однозначных ответов. Уотт размышляет над рядом проблем, с которыми, по его признанию, трудно справиться, однако в то же время их невозможно обойти молчанием: действительно ли нов новоевропейский роман, как возможно его отличить от предшествующей литературной формы и в чем это различие заключается?

Уотт убежден, что само время подсказывает верный выбор критериев, а для романа таковым окажется реализм, эстетическая категория, способствовавшая в XIX в. историко-литературному триумфу жанра. Хотя едва ли правомерно ее использовать без оговорок в эпоху, когда как художественное явление реализм во всей полноте еще не утвердился.

Поэтому критик допускает, что концепция философского реализма, сложившаяся в культуре XVII–XVIII ст. благодаря деятельности Декарта, Локка, Рида, не прямо, но косвенно вызвала к жизни феномен «формального реализма», соотнесенного Уоттом с набором нарративных практик, привнесших в новоевропейский роман антитрадиционалистскую установку, тягу к оригинальности и инновации.

Свойственный философии Нового времени эпистемологический поворот настраивает «новоромалистов» XVIII ст. на неприятие идеалистских универсалий, отказ от обращения к классическому репертуару сюжетов, предпочтение модели жизнеописания/деятельности, когда персоналистичность опыта, единичность переживания времени/пространства приводит через рефлексию к открытию идентичности персонажа, осознанию феномена причинности, поиску безыскусности стиля.

А. Уотт настаивает, что «формальный реализм» существует как литературная конвенция, он не является эстетической доктриной, а скорее предстает как нарративное воплощение личностного взгляда на жизнь. «Формальный реализм» не был открыт Дефо или Ричардсоном, они просто «более полно его применили, нежели предшественники».

В своем исследовательском очерке Уотт не только подробно опишет литературную технику преобразования новоевропейского романа, но и обобщит наблюдения над социокультурными обстоятельствами нарастания интереса у читательской аудитории XVIII в. к романной «продукции». Уотт не забудет упомянуть о разветвленности книжного рынка, распространении грамотности, взлете журналистики, успехах читательской периодики, возникновении среднего класса, появлении в Англии сети библиотек, «пространства» досуга: клубов, кофеен, где активно обсуждались последние книжные новинки.

Текст Уотта о судьбе романа в Англии XVIII ст. вызовет широкий резонанс, полемику, не все аргументы, изложенные литературоведом, посчитают убедительными. Диалог с Уоттом продолжается, «болевые темы» его романной теории все еще тревожат неистовых поклонников и противников ученого.

Н. Г. Велигина (Днепропетровск)

Журналистика рубежа XX–XXI веков, вдохновленная «новым историзмом»

Рассматриваются некоторые принципы новой журналистики на примере малой прозы Джулиана Барнса (очерки сборника «Письма из Лондона» (1995) и Татьяны Толстой (эссе, опубликованные в сети)). Описываются черты современной культурной ситуации и изменившаяся природа самого чтения (нехватка времени или внимания для медленного чтения) и обосновывается закономерность появления новых компактных литературных текстов. Проза названных авторов ориентирована на принципы «нового историзма» и сочетает разные типы письма: экспериментального, интеллектуального, традиционного с элементами бытовых зарисовок и соответствующей лексики. Этот метод предлагает новые подходы к изучению истории и культуры, акцентируя человеческое – маргинальные детали повседневной, социальной, политической жизни, смешивая или переставляя нижние и верхние отделы культуры. Отмечается концентрированная метафорика подобной эссеистики, стилистическая яркость и остроумие наблюдений над сегодняшней или исторической повседневностью, политикой, искусством. Важен не сюжет, тема или лейтмотив очерка, но мгновенное проникновение в суть его главного эмоционального события, обеспечивающее прозрачную и в то же время открытую для вариативности интерпретацию и превращающее прозу в «высокую лирику» (Т. Толстая).

В. В. Виниченко (Харьков)
**Система мотивов и интертекстуальный фон
повести Н. В. Баршева «Большие пузырьки»**

Имя прозаика Николая Валериановича Баршева (1888–1938) относится к числу незаслуженно забытых, хотя в свое время его творчество привлекало внимание критиков и рецензентов.

Повесть «Большие пузырьки» (1928) была хорошо известна современникам Баршева и даже поставлена на сцене. Для нее характерен широкий интертекстуальный фон, ставший предметом нашего изучения. В повести имеются отсылки к стихотворениям поэтов Серебряного века и прямое цитирование (например, стихотворений А. Ахматовой («У тебя есть улыбка одна»), С. Есенина («Теперь любовь моя не та...»)). Кроме того, один из героев повести поет знаменитую «Сиротку» Карла Петерсона («Шла дорогой той старушка...»).

В тексте также цитируются фольклорные произведения – частушки («Не форси, форсун форсистый»). Одно из таких произведений («Все на свете пузырьки, большие и малые...»), надо полагать, определило название повести. Следует упомянуть и интертекст русской классической литературы (Н. В. Гоголь, А. П. Чехов). Образ же станции «Большие пузырьки» вызывает ассоциации с творчеством М. Горького («Городок Окуров») и Е. Замятина («Уездное»). Интертекст способствует формированию подтекста, раскрывая истинное состояние героя, служит способом выражения авторской позиции, а также позволяет проследить литературную генеалогию персонажей.

Другой аспект изучения повести – мотивный. В тексте можно вычленил автоинтертекстуальные мотивы, которые получают развитие в других произведениях Баршева, – *воды* (мотив, вынесенный в название повести, ср. с другими рассказами – «Гражданин Вода», «Водоросли»), *сна, смерти, ветра, железной дороги* и др. Выделяя опорные моменты авторской концепции мира, они служат для выстраивания особой, кольцевой композиции повести и обогащают интертекстуальное поле произведения.

Г. Ю. Гаджиева (Дніпропетровськ)
Творчість Орхана Памука в контексті взаємодії культур

Унікальна та різноманітна творчість турецького письменника, лауреата Нобелівської премії Орхана Памука поєднує в собі традицію західноєвропейського роману та східного сприйняття світу, адже ми живемо в період, коли відбувається «рух Сходу на Захід і Заходу на Схід» [3, с. 145], період, коли виникає необхідність міжетнічної комунікації, поєднання культур та запобігання їх зіткненню. Сьогодні, коли питання європейської ідентичності підіймаються політиками і культурологами все частіше, а іслам незаперечно входить до числа європейських релігій, твори Памука стають надзвичайно актуальними. Їх популярність частково пояснюється можливістю поглянути на ці явища з культурологічної точки зору.

Прозу Орхана Памука протиставляють таким видатним письменникам світової літератури, як Хорхе Луїс Борхес, Італо Кальвіно, Мілорад Павич та Умберто Еко [1, с. 4]. У творах письменника безперечно знаходить своє відображення сучасні реалії. Аналізуючи роботи письменника, можна стверджувати, що мультикультуралізм, радикальний ісламізм, проблеми європеїзації та глобалізації суспільства, проблема макродіалогу та ін. є одними з головних питань, які повстають у прозі Памука.

Головним героєм творів Орхана Памука є Туреччина, а саме Стамбул – місце розгортання подій багатьох творів автора. Розташований на перехресті Сходу і Заходу, християнства та ісламу, Стамбул є центром міжкультурних конфліктів та релігійних суперечок, де в ролі своєрідного «мосту», який об'єднує ці дві цивілізації, постає Босфор. Орхан Памук називає Босфор «душею», «серцем величезного, стародавнього й осиротілого міста» [2, с. 72], в якому колись мешкали представники інших народів, а саме вірмени, греки, азербайджанці [4, с. 95]. Зіткнення культур у творах Памука проявляється не тільки на соціально-політичному, а й на особистісному рівні. Протистояння держави та ісламістських

угруповань, що розгортається у країні, яка з усіх сил намагається знайти свій новий історичний шлях, переростає у проблему вибору, яка постійно виникає перед героями творів.

Турецький письменник, звертаючись в своїх творах до конфлікту між Сходом і Заходом, показує, як культурологічні проблеми знаходять своє відображення в сучасній літературі.

Бібліографічні посилання

1. Батанова К. Орхан Памук: «Я дуже скромна людина...» / К. Батанова, А. Бондар // Дзеркало тижня. – 2004. – № 25 (500). – С. 4.
2. Памук О. Стамбул. Город воспоминаний / Орхан Памук [пер. з турецької М. Шатрової, М. Мелікової]. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006. – 504 с.
3. Посохова К.В. Феномен творчості Орхана Памука в контексті світового літературного процесу / К.В. Посохова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2009. – Вип. 3(1). – С. 145–154.
4. Сухомлинов О. Культурні пограниччя: новий погляд на стару проблему: монографія / О. Сухомлинов. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток Лтд», 2008. – С. 90–98.

Л. А. Губа (Днепропетровск)

Символистские истоки ОБЭРИУ

ОБЭРИУ представляет собой последнее явление модернистской литературы в России. Несомненно, обэриуты (Н. Алейников, А. Введенский, Д. Хармс), формируя свою эстетику под ощутимым влиянием модернизма, учитывали достижения символистов. Однако речь не идет о прямой преемственности: чересчур отличались их эстетические программы и творческие принципы. Тем не менее есть общий знаменатель, который позволяет связать эти явления, а именно то, что вызвало к жизни модернизм в целом и символизм в частности. Совершенные формы, созданные литературой реализма, не могли выразить принципиально иного мироощущения новой эпохи. Мир нуждался в новом языке, новом стиле, новых метафорах, новом стихе, новых ритмах и рифмах. Эту задачу и поставили перед собой символисты, что позволило им открыть первую страницу в истории современной литературы.

Идею о необходимости пересмотра традиционных способов изображения действительности подхватили все последующие модернистские течения. Обэриуты не были исключением. Открыто декларируя свое противостояние зауми, что подразумевало и отречение от символизма, они провозгласили себя «творцами нового поэтического языка» и «создателями нового ощущения жизни», а это, как ни парадоксально, подтверждает их внутреннюю связь с символизмом. Прежде всего обэриутов и символистов сближает отношение к слову. Именно символисты начали великое восстановление самооценности слова. Слово входило в произведения символистов только тогда, когда сохраняло свою «внутреннюю форму», то есть было многозначным, заряженным той таинственной энергией, которую получило при рождении. Заслугой символистов было оживление слова, воскрешение языка. Поэтому обэриуты, настаивавшие, что они никак не разрушают слово, а расширяют и углубляют его смысл, и считавшие своим долгом выразить реальность с помощью столкновения смыслов (т.е. той же многозначности, но усиленной за счет присоединения всевозможных «колеблющихся» значений), вполне могут считаться последователями символистов.

В связи с этим важно сопоставить ключевые понятия символа у символистов и иероглифа у обэриутов. Сходство между символом и иероглифом заключается в том, что, во-первых, оба они являются посредниками между духовным миром и физическим, а во-вторых, и тот, и другой многозначны по своей природе. Символ в понимании символистов предполагал противопоставление (в соответствии с платоновско-соловьевским учением о «двоемирии») мира идей и мира явлений. Художник должен стремиться не к отображению явлений реального мира, а к интуитивному познанию «высшей реальности», идеального

потустороннього мира. «Старшіе» символисти устанавлювали головним образом соотношения между душевними движениями человека и окружающим его реальним природним миром, «младшіе» искали связи между высшим «вечним» и низшим «земним» миром, устанавлювая таким путем их единство. Реальное как таковое не отвергається «младшими» символистами, но для них оно только неизбежная оболочка образа, при помощи которой художник-символист отражає во временном и реальном ирреальную и вневременную действительность. Обэриуты тоже прозревают в своих творениях «другой» мир, который практически всегда присутствует в подтексте, но нередко его образы материализуются и непосредственно в текстах.

И все-таки символ и иероглиф далеко не тождественны. Существует принципиальная разница в интерпретации функций этих ключевых понятий. У обэриутов это – столкновение смыслов, бессмыслица, игра, в результате которой открывается истина, а у символистов – мистическое приобщение к религиозной сути мира, исключающее любую игру. Кроме того, символ отрицает значимость реального мира, он позволяет прорваться сквозь покров повседневности к сверхвременной идеальной сущности. Обэриуты же провозглашают право феноменального мира существовать в формах ноуменального, и посредником, таинственно и органично соединяющим эти две формы существования, выступает иероглиф. Обэриуты, как и символисты, поймут и отразят в своем творчестве трагизм неизменной, повторяющейся жизни. Но источником его никогда не будет осознание невозможности отделить земное от небесного, грязное от чистого, безобразное от прекрасного. Они, хотя и безуспешно, станут искать их изначальную гармонию.

Быт и бытие сталкиваются, сближаются и у символистов, что очень важно для понимания философской стороны их творчества. Символисты, естественно, использовали иронию, но она принципиально отличается от обэриутской. Ирония для них одновременно и разрушающее святыни начало, и самозащита (за неимением лучших средств) от надвигающегося быта, перехлестывающего бытие. Но ирония никогда не станет у них принципом осмысления мира, где игра равнозначна акту творения. Обэриуты, наоборот, сохраняют иронически-игровой оттенок даже в самых страшных своих рассказах, отвергая ложную мудрость, к которой неизбежно приводит увлечение патетикой. В самом общем смысле обэриуты продолжали символистскую традицию жизнотворчества. У символистов в процессе взаимопроникновения искусство поглощало жизнь. Демонстративный же артистизм обэриутов переворачивал банальные представления об осмысленности и бессмысленности предметов и явлений. Нелепое действие, смешное своим нарочитым несоответствием логике повседневности, становилось знаком скрытого смысла, обновляя, но не разрушая восприятие жизни и таким образом дискредитируя не подлинную жизнь, а ее подобие.

А. В. Гусев (Дніпропетровськ)

Спортивний дискурс сучасних масмедіа

Як феномен сьгоднішнього дня, спорт, включений в загальний контекст соціокультурних трансформацій кінця ХХ – початку ХХІ ст., неминує набуває знаки приналежності до нової епохи, серед яких назвемо такі, як усе більш чітка інституціоналізація, жорсткіша професіоналізація, відвертіша комерціалізація та медіатизація суспільного життя. Спортивні змагання все частіше перетворюються на захоплююче видовище, яке не може існувати без підтримки масмедіа. Саме вони беруть активну участь у комерціалізації спорту і самі, у свою чергу, піддаються впливу ринку. Особливо яскраво ці процеси проявилися на телебаченні та нових медіа, які відіграють значну роль на сучасному ринку інформації.

Першими на ринку інформації затвердилися друковані ЗМІ, які мали велике значення в популяризації спорту. Для свого часу це були найбільш масові, доступні та оперативні засоби висвітлення подій, що відбуваються у світі спорту. Радіо зробило спортивну інформацію більш оперативною, використовуючи переваги прямої трансляції з місця події. Радіомовлення показало високу мобільність у реакціях на мінливі умови і обставини. Але

воно обмежене можливостями створення лише звукової картини спортивної події. Між тим сприйняття змагань завжди було зорієнтоване на зоровий образ, а звуковий лише доповнював його. Цим вимогам відповідало телебачення, яке стало для мільйонів телеглядачів своєрідним «вікном» у світ спорту, продемонструвавши всі переваги аудіовізуальної комунікації. Телебачення зробило популярними такі види спорту, як фігурне катання, синхронне плавання, снукер, керлінг...

У «суспільстві видовищ» доля тих, хто бере участь у спортивних змаганнях, і навіть тих, хто їх відвідує, значно менша за багатомільйонну телевізійну аудиторію. Спорт стає звичним явищем на телебаченні: за його допомогою змагання вийшли на глобальний рівень, що дозволило вболівальникам з усього світу стежити за свіжими спортивними подіями, збільшуючи лави вболівальників та симпатиків спорту. Завдяки розповсюдженню ЗМК інформація про те, що відбувається у спорті та навколо нього, поширюється (зокрема, повідомлення про особисте життя спортсменів, умови переходу із клубу в клуб, суми гонорарів спортсменів та ін.). Спортивні події, показані на телеекрані, набувають додаткової достовірності та значущості, перетинаючи межі передачі і з'являючись у програмах інших жанрів, таких як спортивна аналітика, документалістика, ток-шоу тощо. Спорт став одним із найбільш популярних світових шоу, у виробництві й поширенні якого ключову роль відіграють ЗМІ, зокрема телебачення та нові медіа.

З удосконаленням засобів масової інформації особливого значення набувають нові медіа. Цифрове радіо і телебачення, Інтернет органічно об'єднали текстову та аудіовізуальну інформацію, і спортивні ЗМІ успішно використовують ці нові можливості. Нові медіа принесли корінні зміни в розвиток спортивної журналістики. Якщо порівнювати Інтернет, радіо, телебачення і пресу, то варто визначити головну їх відмінність. Класичні медіа створюються професіоналами, радіослухач або телеглядач не бере участі у створенні їх контенту, адже інтерактивність цих засобів масової комунікації технічно обмежена. В Інтернеті при збереженні високої якості традиційних ЗМІ нові медіа (сайти газет, інтернет-радіо, сайти тих же футбольних клубів) створюють передумови для впливу на контент і дають змогу кожному користувачеві бути співтворцем медіаповідомлень. Мережа дає можливість споживачеві обрати саме ту інформацію, яка найбільшою мірою за змістом і формою відповідає його перевагам.

ЗМІ займають важливе місце у спортивному дискурсі, а саме: забезпечують спортивну комунікацію, надаючи можливість глядачам або читачам спостерігати, співпереживати і, нарешті, ставати свідками спортивних подій. Масмедіа є у своєму роді посередником між сферою «високого», професійного спорту і масовою аудиторією вболівальників та спортсменів-аматорів. Спорт, будучи невідривною частиною сучасної дійсності, виробляє свою систему культурних символів, що відображають характер епохи, а формують і поширюють їх засоби масової комунікації.

Історія спортивної журналістики показує, що вона знаходиться в постійному русі й розвитку та щоразу завдяки новим технологіям все більше наближається до спортивної події, яка відбувається тут і зараз. Спортивні ЗМІ ефективно формують сприйняття спорту сучасною людиною. Сьогодні жодний скільки-небудь значущий спортивний захід неможливо уявити без інформаційної підтримки. В той же час і вони багато чим зобов'язані спорту як яскравому видовищу. В усякому масштабному та видовищному спортивному поєдинку стороною, що виграла, стануть перш за все медіа, якщо не обійдуть його своєю увагою. Взаємодія розважальної, інформаційної, виховної, аналітичної, рекламної функцій є відмінною рисою сучасних спортивних ЗМІ. Друкована преса, радіо- і телепрограми, електронні медіа, освоюючи нові способи спілкування з аудиторією та конкуруючи між собою, створюють багатогранну, глибоку, яскраву картину сучасного спорту.

Как гимназист Шмелев встречался с Чеховым и не встретился с Толстым

Шмелев – современник, а в своем творчестве – преемник и последователь Чехова и Л. Толстого. Он рос в среде, во многом близкой к той, в которой жил молодой Чехов, и чрезвычайно далекой от той, что окружала знаменитого писателя графа Толстого. Образ Чехова возникает в автобиографическом цикле И. Шмелева «Мои встречи с Чеховым» (1934), который составляют три рассказа. Они созданы одновременно и в духе Антоши Чехонте и шмелевских воспоминаний о жизни в Замоскворечье. Об этом говорится уже в первом рассказе, открывающем цикл («За карасями»): «Это были встречи веселые <...>. Чехов был тогда еще А. Чехонте, а я – маленьким гимназистом. Было это в Москве, в Замоскворечье» [2, с. 549]. Автор вспоминает, что они с Женькой Пауновским не уехали на дачу, но выстроили вигвам и вели жизнь индейцев, занимаясь рыболовством в прудах Мещанского сада. Здесь мальчишки и встретились с Чеховым, который тоже увлеченно ловил рыбу на прикормленном ими месте. Интересен составленный из выразительных деталей портрет Чехова, каким его увидел и запомнил «маленький гимназист» Ваня Шмелев: «высокий, голенастый», с «приятным таким баском», «совсем молодой, усики только, лицо простое», «высокий молодой человек с открытым лицом, в пенсне», с ласковой «усмешливой улыбкой».

Вновь с Чеховым «краснокожие братья» встретились в библиотеке Мещанского училища (рассказ «Книжники... но не фарисеи»). Чехов, поедая вкуснейшие пироги с кашей, вспоминает, как много читал он когда-то в детстве: «Бывало, в неделю по аршину читал», и рассказывает историю о старом библиотекаре, которому надоело искать книги, и он дал такому рекомендации юному читателю читать все подряд, полка за полкой: «Вот я и отхватывал по аршинчику в неделю... очень интересно выходило, все книжки перемешаны были, всякие неожиданности получались».

И он ласково посмеялся, глядя на нас с прищуром. Мне опять понравилось добродушное его лицо, такое открытое, простое, как у нашего Макарки из бань, только волосы были не ежом, а волнисто зачесаны назад, как у о. дьякона» [2, с. 558]. Возник разговор о литературе, и выяснилось, что «краснокожие братья» хорошо начитаны. Затем Шмелев сталкивается Чехова в книжной лавочке Соколова, где тот искал Четьи-Минеи и перебирал стопочки «житий» [2, с. 562].

И последний рассказ, «Веселенькая свадьба», и вовсе напоминает сюжет ранней чеховской прозы: дочь скорняка Фени выходит замуж за землемера. Ей нравился студент Иван Глебыч, который был шафером на свадьбе; выпил студент, и вышел из этого скандал. И свидетелем всего этого стал сам Чехов, живший по соседству. Сюжет похож на чеховский, но, в отличие от Чехова, И. Шмелев изображает свадьбу во всех мельчайших деталях, в его рассказе возникаю развернутые описания, для прозы Чехова не характерные. Мальчишки ищут писателя в доме Клименкова, в заведении «для свадеб и балов». Однако того нигде нет, но возникает красочное описание готовящегося застолья. А в конце рассказа является и Чехов. «Возле зеленой двери – он, писатель! В сером пиджаке, в пенсне, с грустно-усмешливой улыбкой. Кто-то еще за ним. Женька меня толкает – там он... смотри...» – но дверь закрылась.

После мы прочитали на карточке: “Антон Павлович Чехов, врач”. Он жил внизу, под вывеской – “для свадеб и балов”. Он видел! Может быть, и нас он видел. Много он видел» [2, с. 571].

И. Шмелев описывает быт Замоскворечья 80-х годов, стремясь воскресить ушедшее время и включить в него фигуру молодого писателя. И не случайно первая встреча Вани Шмелева с Чеховым происходит на пруду в Мещанских садах. За тем речь идет о Мещанском училище, которое славилось своей библиотекой и пирогами, отмечается, что купцы много жертвовали на просвещение, говорится, как осваивало русское купечество дальние края, продвигаясь к Китаю. В завершающем цикл рассказе красочно и с любовью изображен купеческий быт. В 90-е годы Чехова нередко стремятся представить сторонником

русской буржуазии, русского мещанства – третьего сословия, этакой золотой середины общества, которой так не хватало. Скажем, Б. Парамонов замечает, что «лучшие вещи Чехова обязаны своим происхождением поэзии мещанского быта» [1, с. 261]. Правда, полагает он, писатель все же над этим бытом поднялся и глядел на него свысока, как и значительная часть русской интеллигенции, а зря: «Беда русской жизни в том, что Чехов все-таки вышел в гении» [1, с. 263], – сетует Б. Парамонов. Действительно, Чехову удалось выйти в гении, но он остался рядом со своим читателем, не возвышаясь над ним и не поучая его. А между тем некая дистанция между читателем и писателем необходима для учительства и характерна для русской классической литературы, но не для Чехова, как и не для Шмелева. Даже там, где у Шмелева все же звучат проповеднические интонации, он стремится их смягчить, погрузить в повседневность, соотнести бытие и быт, хотя художественные миры писателей очень различны. И, видимо, не случайно в любимой им Москве гимназист Шмелев встретил Чехова, а увидеться с Толстым ему не довелось. Юный Шмелев написал исторический роман и в благоговейном трепете направился в Хамовники, «чтобы умолить графа Толстого прочесть роман и решить судьбу автора» [3]. Чехов благоговейного трепета не вызывал, он был свой, да и жил рядом, в Замоскворечье, а Толстой – на другом берегу Москвы-реки. К Толстому надо было идти, добиваться встречи, а графа в опостылевшей ему Москве не было: он уехал в Ясную Поляну. И рассказ «Как я ходил к Толстому» (1936) завершается тоже не случайной фразой: «Так я и не повидал Толстого. Не повидал и после» [3]. Правда, в автобиографии Шмелев отмечает, что «чувство народности, русскости» окончательно закрепил в нем Толстой. Но все же встретился он не с Толстым, а с Чеховым, и эта случайная встреча через много лет стала представляться И. Шмелеву судьбоносной в выборе писательского пути.

Эти рассказы автобиографичны, в них автор описывает свое становление во времени, и цикл рассказов завершает следующая автореференция: «Думал ли я тогда, что многое и я увижу – “веселенького”», – свадеб, похорон, всего. Думал ли я тогда, что многое узнаю, в душу свою приму, как все, обременяющее душу, – для чего?..» [2, с. 571]. Сходный вопрос нередко задают чеховские герои. Разумеется, трудно судить, насколько достоверны автобиографические рассказы Шмелева, в какой степени документализм обращен в них в художественный прием. В автобиографической прозе Шмелев обращается к реальным фактам собственной жизни. Однако зачастую он апеллирует прежде всего к чувствам читателя, создавая художественные образы, субъективные, но обладающие эмоциональной убедительностью, и авторская искренность гарантирует их достоверность.

Библиографические ссылки

1. Парамонов Б. Конец стиля. – СПб.: Алетейя; М.: Аграф. –1997. – 464 с.
2. Шмелев И. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. – М.: Худож. лит-ра, 1989. – 606 с.
3. Шмелев И. Избранные рассказы [Электронный ресурс] / И. Шмелев. – Издательство имени Чехова. Нью-Йорк, 1955. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_1937_kak_ya_hodil_k_tolstomu.shtml

Е. А. Гусева (Днепропетровск)

Традиции путевого очерка в современной литературе non-fiction

Литературное «путешествие» как форма познания мира и человека имеет многовековую историю, продолжено оно и в современной литературе.

Жанр «путешествия» занимает промежуточное положение между документальной и художественной литературой. Синтетизм его жанровых составляющих неоднократно отмечался исследователями. «Путешествие» рассматривается как «собирательная литературная форма», включающая «на правах целого элементы разных жанровых образований, не делая разграничения между видами научными и художественными» [2, с. 83]. Скажем, в числе жанровых особенностей «путешествия» Н. Маслова упоминает создание целостной картины отображаемой социальной действительности, многосторонность её

описания и активную роль автора-путешественника «как действующего лица описываемых событий, субъективность авторского подхода» [1, с. 72]. Это же можно утверждать и по поводу путевого очерка, который, как и всякий другой художественный очерк, находится на грани между публицистикой и беллетристикой. И как во всяком другом виде этого жанра, в нём есть место вымыслу и домыслу, а в пределах одного текста легко сочетаются документализм и художественность. Ещё раз подчеркнём: литература «путешествий» и путевой очерк чётко не разграничены. Если рассматривать «путешествие» как самостоятельный жанр, то можно предположить, что в нём по сравнению с очерком яснее проявляется сюжетное начало и большую роль играет художественный вымысел. Во всяком случае, «путешествие» и путевой очерк – близкие художественные явления.

Развивая очерковую традицию, писатели всё чаще отказываются от безличных повествовательных структур в пользу автора-персонажа, формирующего концептуальный взгляд на описанные в очерке события с точки зрения их свидетеля и участника.

Библиографические ссылки

1. Маслова Н.М. Путевой очерк: проблемы жанра / Н.М. Маслова. – М.: Знание, 1980. – 116 с.
2. Стеценко Е.А. История, написанная в пути... (Записки и книги путешествий в американской литературе XVII–XIX вв. / Е.А. Стеценко. – М.: ИМЛИ РАН, 1999. – 312 с.

О.М. Данильчук (Миколаїв)

Тематичний різновид творів жаху в художньому доробку С. Кінга

У сучасному літературному процесі масова культура становить основний об'єм літературної продукції. Ускладнення її проблематики, мови, поява в її межах по-своєму значних фігур, здатність до швидких модифікацій і вдосконалення формул – усе це дає можливість по-новому поглянути на природу й соціальні функції масової культури та вимагає її наукового аналізу.

Незважаючи на комерційну орієнтацію й рамки «низького жанру», твори жаху С. Кінга дають вагому підставу для наукових досліджень. Прозаїк активніше від інших представників популярного мистецтва використовує досягнення «авторської літератури», чим істотно збагачує виражальні засоби масової літератури.

Закладена в першому творі С. Кінга «Long walk» («Довга дорога», 1979) компонента художнього пошуку автора стала властивою для всього його доробку. Роман відіграв роль розгорнутої експозиції до подальшої творчості С. Кінга. У творі наявні яскраві образи, розмовна мова, численність кривавих сцен, дія роману відбувається в рідному автору штаті Мен.

У романі «Жереб Салема» відбилися дитячі спогади прозаїка. Як і в інших його творах, у романі Зло виникає нізвідки, й невідомо, скільки воно живе на світі. Його коріння в Німеччині – можливо, це натяк на Гітлера й фашизм. «Жереб Салема» С. Кінга – «це така ж сільська сага, як “Передодні” В. Белова чи “Прощання з Матерою” В. Распутіна, де роль Барлоу грає залізна хода прогресу» [2], – вважає В. Ерліхман.

Особливістю художнього методу С. Кінга є уникнення «осучаснювання» вампірів. За С. Кінгом, людину від монстра може врятувати тільки віра в чудо. «Без віри хрест – просте дерево, хліб – спечене зерно, а вино – сік винограду» [1, с. 54], – наголошує автор.

У творчості С. Кінга вкоренилася тема проклятих міст, населення яких століттями розплачується за гріхи батьків-засновників, тема, що бере витoki з готичної містики («Людина на дорозі»).

Усіх монстрів С. Кінга можна умовно поділити на три групи: вампіри («Нічний літун», «Темна вежа»), підступні космічні прибульці – пам'ять про фантастичні часописи, прочитані письменником у дитинстві, і Безіменна Тварина, яка у свідомості С. Кінга міцно поєдналася з його дитячим жахом.

Крім того, героями творів автора стають і механізми, що ожили, і примари, і зомбі, і перевертні («Цикл перевертня», «Талісман»). У С. Кінга відсутня казкова нечисть – дракони, велетні, джини – можливо, тому, що письменника цікавлять переважно страхи жителів Америки.

У творах прозаїка відтворюється асортимент й інших типових героїв: Супермен, його Подруга, Хоробрий Хлопчик, Мудрий Радник, Боягузливий Представник Влади тощо. Іноді автор доводить кількість дійових осіб до сотні («Протистояння», «Воно») – у різноманітності вікових категорій і характерів читач має можливість відшукати когось схожого на себе.

Тож, тематика прози жаків С. Кінга дозволяє говорити про масштабність його планів і задумів. Головна думка багатьох творів автора – зло завжди можна перемогти; це залежить від самої людини. Кращі твори С. Кінга насичені гуманістичним пафосом.

Бібліографічні посилання

1. Кинг С. Странствующий дьявол / Стивен Кинг / Пер. с англ. – К.: ПКО «Украина», 1993. – 390 с.
2. Эрлихман В. Король тёмной стороны. Стивен Кинг в Америке и России / Вадим Эрлихман [Эл. ресурс]. – Реж. доступа: www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html. – Загл. с экр.

А. П. Елисеенко (Харьков)

Звукопись в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов»

В 1932 году Б. Поплавский завершил роман «Аполлон Безобразов», в котором звуки окружающей среды, произведения известных композиторов, звуки музыкальных инструментов передают особую мистическую атмосферу жизни русских эмигрантов в Париже. Звукопись широко применена в романе. Эмигранты часто оказываются рядом с музыкальными оркестрами. Несмотря на то, что традиционно уличные оркестры отождествляются с весельем и празднованием, в произведении Б. Поплавского они всегда играют плохо, невпопад, перебивая друг друга. Эмигранты часто поют русские песни «фальшивыми голосами, но с нескрываемой болью». Даже нежные и грустные песни они пытаются исполнить весело и грубо, что говорит о попытке искусственно создать ощущение радости и счастья.

Особого внимания требует фрагмент, в котором описывается воздействие «Патетической сонаты» Бетховена, которую Тереза слышит в исполнении пожилого человека на скрипке. Вероятно, обращение именно к этому произведению Бетховена не случайно. Известно, что в этой сонате выражена тревога, отчаяние перед лицом судьбы. Человек как бы пытается изменить свою жизнь, но предначертания судьбы преодолеть не может. Упоминание «Патетической сонаты» очень точно отражает то, что происходит в жизни Терезы. Помимо скрипки неоднократно упоминаются звуки других инструментов. Так, Авероэс играет на сломанном рояле, клавиши которого издают глухой, дребезжащий звук. Он путает этюды и фуги Баха, звуки которых наполняют пустые комнаты дома. Аполлон бесконечно повторяет какой-нибудь режущий диссонанс. Однако герои не пытаются его остановить. Они чувствуют в этой страшной музыке «больную прелесть». Когда Тереза слушает игру Аполлона, ей кажется, что рядом, корчась, пробегают звуковые чудовища. Эти звуки напоминают повествователю круги преисподней. Тереза в оцепенении часами слушает автоматические звуки пластинок. Она считает, что эта музыка была создана погибшими, спившимися композиторами, которые вложили в нее «всю душу своих неосуществленных симфоний». В четвертой главе романа, посвященной описанию бала русских эмигрантов, особое значение приобретает музыка граммофона. Она как бы притягивает эмигрантов, заставляя их прийти на бал. Граммофон, как отмечает автор-повествователь, смог свести «огонь на землю», подарив эмигрантам мнимое, ирреальное кратковременное счастье.

Таким образом, звукопись играет важную смыслообразующую роль в романе Б. Поплавского. Постоянный шум транспорта, дождя, фейерверков, фальшивой игры создает

состояние напряжения, беспокойства, предчувствия опасности, которые преследует героев даже дома из-за «мучительной» игры Аполлона Безобразова. Творчество знаменитых композиторов и музыкантов помогает автору более полно выразить эмоциональное состояние героев.

Н. М. Змінчак (Одеса)

Своєрідність психологізму у прозі Валентина Тарнавського

Сучасне українське літературознавство звертає неабияку увагу на прояви психологізму в українській літературі. Дослідники виділяють дві його форми в художньому тексті: інтровертну, яка має свої засоби (пряме втілення внутрішнього світу героя, психологічних процесів, емоцій, рефлексів) та екстравертну, що виявляється у прояві душевних переживань шляхом зовнішнього вияву (жести, міміка, психологічний портрет, інтер'єр, екстер'єр, пейзаж тощо).

Однак очевидно, що соціальна та загальнокультурна ситуація кінця ХХ початку ХХІ століття сприймається нами як ситуація перехідна. Формується нове світовідчуття, моральні пріоритети та етичні норми, тому новочасні концепції людини зламу століть дають літературі новий тип героя, а відтак, змінюється й тип психологізму. Аби відобразити характер такого героя, Валентин Тарнавський вдається до розкриття художніми засобами глибин його психології.

Яким же постає герой творів Валентина Тарнавського? Якими засобами послуговується прозаїк, аби справити етичне й естетичне враження на читача? Саме ці питання піддаються літературознавчому аналізу в доповіді.

Е.Г. Иванцов (Днепропетровск)

Читатель в оценках и суждениях писателей

Проблема «писатель – читатель» остается одной из сложных проблем литературоведения, требующей комплексных усилий психологов, социологов, психолингвистов. Целостной теории читателя и чтения на сегодня ещё не создано. Содержание самого понятия «читатель» таит в себе множество абстракций и субъективных оценок. Читатель, однако, существует лишь потому, что есть сочинители, удовлетворяющие самые разные потребности читающей публики. Каким же представляют себе читателя именно писатели, – интересный и продуктивный аспект проблемы. Можно обнаружить суждения и оценки читателя у И. Гете, Ги де Мопассана, Н. Гумилева, В. Набокова, А. Караваевой, Л. Надя, У. Эко и других. Важно, что в каждом отдельном случае мы сталкиваемся даже не с реальным читателем как таковым, а, скорее, с «адресатом» или образом читателя, который существует в сознании автора. Здесь важными становятся как критерии эстетического порядка, так и та социокультурная ситуация, в которой существует писатель и его потенциальный адресат.

Оценки и суждения о читателе у И. Гете и В. Набокова, Н. Гумилёва и У. Эко и других различны, эти писатели являют разные социальные, культурные, временные ситуации их творчества и географического пребывания. Всё же можно выделить в их суждениях о читателе/адресате оценки и констатации от, условно говоря, «позитивной» до «негативной». Так, к примеру, Ги де Мопассан «позитивность» своего читателя видит в его «темпераменте», который соответствует форме текстуального сообщения; И. Гете соединяет в своей «положительной» оценке читательские эстетические и рациональные способности, которые в своем синтезе приводят к «правильному» пониманию произведения; у Н. Гумилева «сноб» и «экзальтированный» читатель – лучшие его типы; В. Набоков в «перечитывателе»

видит «идеального» потребителя художественной литературы; У.Эко предложил дефиницию «идеального» читателя.

На наш взгляд, писатель любого времени, любой эстетической парадигмы, рассчитывающий или на массового потребителя и хороший гонорар, или на элитарного, составляющего очень тонкую прослойку в общей массе читателей, так или иначе, видит в своем представлении читателя **адекватного** или **неадекватного**, сочиненному им разного по форме и содержанию послания.

А. В. Калашникова (Днепропетровск)
Цы (ь) Ли Цинчжао в интерпретации Анны Буйатти

Картина восприятия лирики средневековой «китайской Сафо» – Ли Цинчжао в Италии не столь впечатляющая, как в России, где и общий уровень теоретической рецепции китайской литературы (труды В. Алексеева, Н. Конрада, Л. Эйдлина, Л. Меньшикова и др.), и серьезная переводческая традиция (М. Басманов, Л. Меньшиков) обусловили активную творческую вторичную рецепцию средневековых цы в современной русской литературе.

Сборник "Come in sogno" («Как во сне»), подготовленный Анной Буйатти (Li Qingzhao. Come in sogno. Venti ci con testo cinese a fronte. A cura di Anna Bujatti. – Milano: Libri Scheiwiller, 1996. – 70 p.), является чуть ли не единственным фактом «общения» итальянской литературы с творчеством Ли Цинчжао. Интерпретационный перевод известного в Италии китаеведа, поэта и переводчика А. Буйатти, которой принадлежат поэтические переводы-интерпретации таких мэтров китайской литературы, как Лу Синь (ь 迅 Дэн Ден Йоумэй (ь 友梅 Ай Цин (艾青), выполняет обе функции перевода в процессе межлитературной рецепции, выделенные А. Дюришином, – посредническую и самостоятельную, становясь художественным явлением принимающей литературы.

Вторичный характер рецепции в поэтических переводах итальянского автора отчасти обусловлен несомненным использованием переводческого прецедента, каковым для А. Буйатти, владеющей не только китайским, но и русским языком, стал сборник переводов цы Ли Цинчжао «Строфы из граненой яшмы» М. Басманова (1970) – самая большая антология лирики «китайской Сафо» в переводе на европейские языки. Однако самостоятельный характер итальянских поэтических переводов-интерпретаций А. Буйатти предопределил популярность в Италии сборника "Come in sogno", занявшего в восприятии Ли Цинчжао итальянским читателем место, подобное знаменитому не только в России, но и в мире басмановскому сборнику «Строфы из граненой яшмы».

Антология А. Буйатти может соперничать с басмановской и в достаточно большом для европейской традиции переводов Ли Цинчжао или И Ань Цзю ши (易安居士) количестве отобранных для перевода цы: их 20, и все они посвящены любовной тематике, что позволяет итальянской поэтессе-переводчику создать свой лирический монолог о драматической любви, прочитывая «чужое» как совпадающее со «своим». Такое отношение к инокультурному тексту отражено и в особой структуре сборника, где каждое цы дано параллельно на двух языках – китайском и итальянском.

Сохраняя ключевые для мировидения средневековой китайской поэтессы образы-символы (цветок сливы мей, хризантема), итальянский поэт трансформирует их, отражая иной, западноевропейский ментальный код, избегая открытой эмоциональности и многозначности китайского оригинала, отказываясь от характерной для Ли Цинчжао дубликации как способа усиления эмоционального воздействия ("声声慢" – "Lenta modulazione"; "– 剪梅" – "Il susino reciso").

Итальянский поэтический перевод А.Буйатти, как и другие европейские переводы китайской поэзии, не передал сложную систему намеков (дяньгу), основанную на метафоризации иероглифов, имеющих неисчерпаемое семантическое поле, и являющуюся одной из конструктивных констант цы Ли Цинчжао (обыгрывание полисемантики

иероглифа Шуанси 喜喜, -"двойное счастье" в топониме Шуанси в цы "武陵春"; зрительный образ иероглифа 人 (человек), рождающий цепь образных ассоциаций в цы "-剪梅").

Недостижимой для итальянского переводчика становится и передача ритма и метрики, заданных мелодией, на которую создается цы. Разрушая стройную структуру китайского цы, в основе которой лежит принцип чередования 7-ми и 5-сложных строк, А. Буйатти отказывается от сколько-нибудь последовательного принципа количественной характеристики каждой строки в строфе; изменяет форму рифмовки или вообще соединяет в итальянском тексте две противоположные методики, характерные для европейских переводов китайской поэзии: «вольного перевода» без рифм и перевода рифмованного, в котором неизбежно меняется в соответствии с языком перевода сама система рифмовки. Не переданным в переводах А. Буйатти оказывается и чередование тонов, повторяющих движение тональностей в мотиве и создающих определенную тонально-интонационную мелодию.

Однако выявленный в итальянских переводах интегральный тип межлитературных связей в форме перевода-интерпретации, предполагающий позитивное включение инолитературного явления в структуру принимающей литературы, позволяет с оптимизмом оценивать перспективы дальнейшего «вхождения» лирики Ли Цинчжао в литературное и культурное пространство Италии.

Н. В. Калиберда (Днепропетровск)
**Художественное пространство в «Памеле»
С. Ричардсона (линкольнширский эпизод)**

Памела приезжает в Линкольншир в сумерках. Перед читателями вновь возникнет образ усадьбы: "...the court-yard of this handsome, large, old, lonely mansion... with all its brown nodding horrors of lofty elms and pines about it, as if built for solitude and mischief" [4, p. 146], и одной из ее характеристик оказывается удаленность от Бэдфордшира и Лондона. Линкольнширское поместье сквайра Б. обрисовано более подробно, нежели бэдфордширский особняк, на что указывает и Дж. Баллен: "While rather general in its terms... the passage nevertheless provides a much more explicit exterior view of the mansion than anything we are told about the Bedfordshire place; hence it aids the particularization of action that begins in this section" [2, p. 36]. Памела постепенно знакомится с домом. В Линкольншире многое ей кажется вызывающим опасения: "...I feared much both him and the place I was in" [4, p. 119]. Добротность и грандиозность постройки пугают девушку. Пространство дома здесь представлено несколько по-иному. У Памелы есть своя комната ("Pamela's closet"), где она проводит дни, не обременяя себя обязанностями служанки: "...there is a double door to the room with different locks..." [4, p. 148]. Внутреннее устройство Линкольншира постепенно открывается читателю. Автором обозначены господские опочивальни (chambers), гостиные (drawing rooms), рабочий кабинет сквайра (parlour), комнаты слуг (the maids' rooms). Дом насчитывает несколько этажей, упомянут чердак (the leads). Памелу помещают на втором этаже. Мир, в котором теперь суждено пребывать Памеле, она поначалу воспринимает как замкнутый и враждебный. Тягостно переживает Памела недоброжелательность среды, в которую попадает. Юная служанка не может свыкнуться с одиночеством ("...my deplorable bondage..."), невозможностью общения с родителями [4, p. 155]. Памеле запрещают писать письма, и роман из эпистолярного превращается в дневник-исповедь.

Интерьер усадебного дома в Линкольншире отчасти напоминает Бэдфордшир и несколько отличается от него: автор, отбирая реалии, передает эмоциональные реакции Памелы на внешнее окружение, которое будто бы буквально несёт ей угрозу: "...the details are clearly selected to show the effect of the place on Pamela's mind, the threat to her virtue for the first time being embodied in the physical world that surrounds her" [2, p. 36]. Первые дни заточения девушка чувствует себя в безопасности лишь в своей комнате: "In the Lincolnshire house, where Pamela is a prisoner in every room, the closet becomes her only haven, her privacy" [3, p. 31]. Жизнь Памелы в Линкольншире психологически трудна, но у нее появляется время

для досуга, она заполняет его беседами с миссис Джервис, мистером Уильямсом, прогулками по саду, который окажется обширным, прекрасно обустроенным (“...I <...> pretended to sit by the window, which looks into the spacious gardens”) [4, p. 149]. В романе замкнутый интерьер дома дополняется открытым природным пейзажем. В саду разбиты клумбы, сохранены и естественные природные «островки» (“...the pasture, by the side of the garden...”) [4, p. 180], возведена летняя беседка (“...a little alcove, in the further part of the garden, which having a passage through it...”) [4, p. 247], есть озеро, около которого приятно коротать часы, читать книгу (“...the turfted slope of the fine fish-pond...”) [4, p. 159]. Именно в Линкольншире Памела укрепляется в решении противостоять несправедливости, замечает один из литературных критиков: “...by the pond, her spiritual self relieves her moral self of the necessity to escape and gives it strength to endure confinement” [3, p. 32]. Природное пространство воздействует на настроение девушки, обостряет чувство отчужденности и самодостаточности (“Refuge in the corner of an out-house”) [4, p. 237]. Полагают, что сад в романе становится пространством свободы от запретов и гендерного унижения, а мотивы окна и калитки являются своеобразными маркерами обретения этой свободы [1, p. 108].

Библиографические ссылки

1. Bending S. *Green Retreats: Women, Gardens, and Eighteenth-Century Culture* / S. Bending. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – 323 p.
2. Bullen J. *Time and Space in the Novels of Samuel Richardson* / J. S. Bullen // *Utah State University Monograph Series*. – 1965. – Vol. XII. – No. 2. – 53 p.
3. Fisher J. «Closet-Work»: The Relationships between Physical and Psychological Spaces in *Pamela* / J. W. Fisher // *Samuel Richardson: Passion and Prudence* / [ed. by V. Grosvenor Myer]. – L.: Vision and Barnes & Noble, 1986. – P. 21–37.
4. Richardson S. *Pamela; or Virtue Rewarded* / S. Richardson. – L.: Penguin Books, 1985. – 539 p.

Г. С. Ключко (Дніпропетровськ)

Пошук культурної ідентичності як детективний сюжет

У романах «Смерть у Візантії» («Meurtre à Byzance») [Крістева 2008] Ю. Крістевой та «Музей покинутих секретів» О. Забужко у жанровій формі детективу відбуваються пошуки культурної ідентичності головних героїв. Це так звані трансісторичні детективи, у яких розслідуються пов'язані між собою вбивства, що сталися у минулому й сучасності. Однак використання жанрової матриці – лише яскраве пакування, у яке письменниці загортають ряд суспільно-політичних і філософських ідей – феміністських, постколоніальних, антиглобалістичних (роль релігії в Європі, імміграція та еміграція, відносини між Західною та Східною Європами тощо). Центральні проблеми й образи втілені вже в назві романів «Смерть у Візантії» й «Музей покинутих секретів». Для Ю. Крістевой це Візантія, що знаходилася між варварами-хрестоносцями й фанатиками-мусульманами так само, як сучасна Європа знаходиться між Америкою та ісламським світом. Для О. Забужко «музей покинутих секретів» – це Україна та її традиційні духовно-культурні цінності, приховані, немов землю, східним варварським безкультур'ям і західним конформістським споживацтвом. Тому й сюжетна лінія на узагальненому рівні в цих романах однакова – пошук сучасними героями своїх коренів, культурної ідентичності. І хоча в світовій літературі існує чимало успішних прикладів втілення в детективі складної філософсько-естетичної проблематики (Дж. Барнс, П. Остер, У. Еко та ін.), роман Ю. Крістевой визнаний більшістю читачів і критиків невдалим, спірним є й успіх «Музею...». Можливо, причину цього слід шукати в тому, що в постмодерністській формі подається аж ніяк не характерний для неї ідеологічний зміст.

Ю. В. Кобзар (Харків)

Відлуння віденської народної комедії у кабаретистській творчості Юри Зойфера

Йоганн Нестрой, творчість якого, безсумнівно, є невід'ємним складником австрійської гротескно-сатиричної традиції, а разом з ним віденський народний театр, що бере свій початок ще у 1705 році в доробку свого корифея Йозефа Страницького, «дебютували» у кабаретистській творчості Ю. Зойфера, про що свідчать численні паралелі як у цілях, так і в методах сатиричного моделювання дійсності. Легітимність такої тези засвідчують компаративні літературознавчі розвідки Алессандри Скініної, Горста Яркі, Фабріціо Камбі, Юргена Доля, в яких відображені рефлексії щодо впливів Йоганна Нестроя та Фердинанда Раймунда як корифеїв народної комедії на становлення Юри Зофера як кабаретиста.

Домінантні методи сатиричного моделювання народної драми виявилися досить практичними для митців малої сцени або кабаре, що репрезентувало собою унікальний мікс літературного мистецтва, дидактики та розваги (нім. *Die Unterhaltung*). Засадничим принципом таких театральних форм було сприйняття публіки не як пасивного адресата, а як активного учасника дійства: формується своєрідний контакт або діалог між автором та його цільовою аудиторією через актора, завдяки якому створюється естетичний продукт (у офіційному театрі глядач конзумує п'єсу як готовий продукт).

До основних методів сатиричного зображення віденської народної комедії, наявних у драматичній творчості Юри Зойфера, належать уведення елемента фантастики, експлікація мовних рівнів у п'єсах сатирика; центральною фігурою в театрі Юри Зойфера виступає аутсайдер. Останньою, але не менш важливою характеристикою віденської народної драми, яка знайшла своє віддзеркалення у театральному доробку Юри Зойфера, є мультимедіальність, тобто введення до тексту пісень, зонгів та шансону.

Н. А. Кобилко (Суми)

Символіка образу дороги в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу...»

Помітним явищем української літератури 70–80-х років ХХ століття стала химерна проза, започаткована «романом з народних уст» «Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка. Письменник, як знавець української народної творчості, звичаїв, традицій, активно використовує у своєму творі різні міфообрази, серед яких є дорога.

Образ – реалія шляху чітко простежується в житті синів Саливона Глека. Для всіх трьох дорога стала символом небезпеки, смерті, адже пролягала через облогу рідного міста. Так, старший син Прудивус, ставши визначним лицедієм і не отримавши від батька благословення й підтримки в цій справі, вирішує повернутися назад на навчання в Київ. Середній брат, який мав віднести листа в Москву цареві, так і не повернувся. Для нього ця мандрівка стала останньою.

А для найменшого – Омелька Глека – дорога плекала великі надії. Хлопець був останньою спробою миротворців достукатися до великого царя, розповісти про зраду Гордія Пихатого, привести допомогу для оборони міста. Ми можемо зазначити, що дорога таким чином стала символом надії та віри. «Ще в перший день Омелько ахнув з подиву, коли, кінець кінцем, за два десятки днів таки добувся до столиці і, охайно підбривши собі козацький чуб та вуса, як те робив дорогою щодня, став на горі, в селі Воробійові, та й поглянув звідти на стольний град...» [1, с. 619].

Омелько Глек – відчайдушний, щирий, непохитний у своїх рішеннях, справжній патріот. Він уособлює моральну й духовну вищість козацтва над московськими боярами. Навіть у тяжкій дорозі він не втратив почуття поваги до себе й свого народу. При зустрічі з царем не став його підлабузником, не падав на коліна, а вів себе достойно, як дипломат із далекої України. Метафоризоване значення дороги простежується від подоланого реального шляху до досягнення своєї значущості для власної родини, міста, країни.

Отже, в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» через потрактування образу-символу дороги розкриваються етнокультурні риси українців. Для одних героїв шлях став надією на порятунок, другом і порадиником, для інших – символом смерті, невідомості, розчарування.

Бібліографічні посилання

1. Ільченко О. Є. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: укр. химерний роман з народних уст / О. Є Ільченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 700 с.

С. А. Комаров (Бахмут)

Стихотворный фельетон в творчестве Саши Черного 1900–1910-х годов

Представитель блестящей плеяды поэтов «Сатирикона» Саша Черный (А.М. Гликберг) в своем творчестве разрабатывал жанр стихотворного фельетона. Специфической особенностью фельетонного метода автора является синтез сатирической направленности (традиционная жанровая характеристика фельетона) и лиризма («развертывание рефлексии “лирического” я» – нетипичная для фельетона черта). Наиболее показательным это соединение выражено в фельетонах, пародирующих элегию: например, «Безвременье» (1908), «Перед началом думских игр» (1909), «Воробьиная элегия» (1913) и др. Поэт вводит печальные интонации и описания возвышенного характера в сатирический текст, сосредоточенный на приземленных материях. В подобной интерпретации классического жанра Саша Черный следует за Н. Некрасовым. Обличительный эффект усиливается за счет использования натуралистических деталей и образов.

Фельетониста С. Черного интересуют различные стороны российской действительности: политика, повседневный быт разных слоев населения, моральное состояние общества, литературная жизнь страны. Подчас автор касается событий за рубежом. Точкой отсчета в развертывании фельетонного сюжета у Черного может служить как конкретный факт, так и злободневная общественная проблема. Тематический пласт произведений писателя позволяет выделить в его творчестве такие жанровые типы, как социально-политический, социально-бытовой, литературный, внешнеполитический фельетоны.

Среди постоянных приемов фельетонистики С. Черного: маска и сатирический портрет. Маска обывателя – наиболее часто используемая фельетонистом («Культурная работа» (1908), «Европеец» (1908), «Стилизованный осел» (1908), «Читатель» (1911)). Поводом для создания сатирического портрета в его фельетонах становятся социальное положение, профессия, политические убеждения, внутренняя сущность человека. В поле зрения сатирика попадают бюрократы разных уровней, церковники, интеллигенты-обыватели. Иногда автор предлагает обобщенный аллегорический портрет, как в знаменитом фельетоне «Пошлость» (1910).

Указанные свойства поэтики фельетонов Саши Черного будут развиты в его творчестве периода эмиграции. Тематическая палитра фельетонов сатирика 1920-х годов расширяется за счет обращения к вопросам большевизма, повседневной жизни эмигрантов и политической ситуации в Европе.

Б. В. Корнелюк (Запоріжжя)

Шекспірівський «Ричард III» як десакралізація концепту влади

Історична хроніка В. Шекспіра «Ричард III» – невичерпне джерело творчої рецепції. Універсальність колізій, амбівалентність персонажів, майстерно виписані сцени дозволяють реалізувати різноманітні, а почасти і протилежні інтерпретаційні модуси. Загостреним трагізмом виділяється в театральній-рецептивній дискурсі Шекспірового «Ричарда III» постановка театру ім. Є. Вахтангова, телевізійна версія якої була знята у 1982 році. М. Ульянов, який виконав головну роль, а також виступив режисером вистави, акцентує

увагу глядачів на патологічних рисах Глостерової натури, його схильності до знущань та безжальності.

Ричард Ульянова – боязкий та бридкий маніяк, що поставив собі за мету помститися лихий Природі, яка до часу випустила його у світ. Глостер у цій постановці насправді відразливий: горб та хода з кумедним підстрибуванням доповнюються звичкою говорити із посмішкою про свої злодіяння, тваринною жорстокістю та неприємним голосом, який почасти зривається на різко-крикливі високі ноти. Герцог Йорк страждає від численних комплексів – про психічну нестійкість протагоніста свідчать, зокрема, часті й немотивовані зміни настрою, епатуючі інтонації та фанатичний погляд. Образ Ричарда Глостера М. Ульянов доповнює також характерними жестами – герой постійно витирає губи великим та вказівним пальцями, кусає нігті та висолоплює язика.

Втім, цей Глостер викликає не лише огиду й відразу, але і жаль та співчуття. Саме такі почуття має пробудити перший монолог Ричарда – своєрідне зізнання зацькованого, розчарованого та закомплексованого відлюдька, що зносячи численні образи, водночас будував власні амбітні плани помсти. Кпини близьких, ненависть матері перетворили його на покидька, для якого совість та бажання кохати поступилися місцем жорстокості та владним амбіціям. При цьому Глостер у російськомовній постановці ще й боягуз. Під час вирішальної битви він малодушно ховається, спостерігаючи за смертями воїнів, а почувши крик: «Рятуйтесь!», – промовляє свою знамениту фразу «Коня, корону за коня!» Таким чином, кінь знадобився королю не для звитяжної смерті на полі борні, а для ганебної втечі заради порятунку власного життя.

Ричард-король у постановці театру ім. Є. Вахтангова – справжній тиран, що не має й крихти жалю до підданих. Він почасти відкрито знущається з них – раптово починає душити їх, наступає їм на руки, б'є їх по обличчю, погрожує заколоти власним мечем. Він оточує себе командою підданців-покидьків, у якій особливо виділяється граф Реткліф. Цей персонаж вистави російського театру, на перший погляд, здається таким собі добродушним блазнем: він постійно їсть цукерки, має хриплий, однак веселий голос та безтурботний погляд. Проте саме Реткліф виявляється найжорстокішим героєм постановки: його руками здійснюються злочини Ричарда. Аби підкреслити аморалізм протагоніста, творці п'єси трансформують Шекспіровий сюжет: найманці Ричарда вбивають леді Анну ще до її сходження на англійський престол, а також чинять ще одне злодіяння, позбавляючи життя королеву Єлизавету. Прикметно, що й сам Ричард помирає не від руки Річмонда, а від руки ватажка власної шайки головорізів – все того ж сумнозвісного Реткліфа, який відтепер готовий служити Тюдорам.

Вдалою режисерською знахідкою є сценічний трансформер – величезний королівський трон, який функціонує і як поміст, і як драбина, і як плаха, а також прихисток для заляканого Річарда. Аскетична сценографія, практично повна відсутність декорацій та переважання темних відтінків дозволяють передати тривожну атмосферу середньовічної Англії часів міжусобної війни.

Ричард у постановці театру ім. Є. Вахтангова десакралізує концепт влади як божественного дару. Він сходить на королівський трон завдяки лицедійському таланту, жорстоким злодіянням та майстерному політичному розрахунку. Крім того, в постановці М. Ульянова вдало втілилася когнітивна амбівалентність художнього образу Глостера, тобто його спроможність породжувати у свідомості реципієнта різні, інколи навіть полярні смисли та умовиводи.

С. К. Криворучко (Харків)

**Осмилення інституту шлюбу у творі
Ф. Бегбеде і Ж.-М. ді Фалько «Я вірую – Я теж ні»**

У творі Ф. Бегбеде та єпископа Жан-Мішеля ді Фалько «Я вірую – Я теж ні» (2004) виокремлено біографічні події Ф. Бегбеде, які вплинули на його естетичні погляди. Підкреслено, що шлюб Ф. Бегбеде так само формується із суперечностей. Письменник

вказує, що вінчався у церкві, після чого через три роки розлучився: «Буваю у церкві лише на весіллях і похоронах. Так що я – людина церковна в урочистих випадках. А оскільки мій шлюб належав саме до таких випадків, я заключив його у 1991 році. Через три роки я розлучився» [1, с. 30]. Останнє речення є алюзією на роман Ф. Бегбеде «Кохання живе три роки». До церковного ритуалу письменник ставиться як до гри: «... це була дуже красива церемонія, для мене у ній було щось романтичне і наївне, начебто продовження мого дитинства... Я грав у цю гру, я виконав усі обов'язки маленького доброго християнина...» [1, с. 30–31].

У творі письменник відзначає, що відчуває себе католиком, який в отроцтві став атеїстом. Дуалізм Ф. Бегбеде виявляється у відкритті істини між релігійною та «атеїстичною» позиціями, які він вважає «крайнощами». «Атеїстичність» письменника не завадила йому охрестити свою дочку в церкві Сен-Жермен-де-Пре. Підкреслено, що цей акт здійснився під впливом «краси» церковних обрядів. У вихованні розмежується: церква – як інститут і віра – як світовідчуття, коли Ф. Бегбеде вказує, що найважливіше «... передати віру, зберігаючи свободу. Це як любов... Однак, ніхто не зможе примусити людину покохати, якщо вона цього не хоче» [1, с. 36]. Навіть своє ставлення до дочки письменник розкриває через релігійну символіку: «...моя дочка – це Месія! Насправді, коли бачу таку чистоту, я вірю у мою дочку. Я в неї вірю» [1, с. 52]. Ф. Бегбеде несвідомо продовжує естетичні пошуки А. Жіда, який намагався відчути сенс релігійного покликання, коли стежив за соціальним розвитком СРСР 20–30 рр. ХХ ст., знаходячись під впливом християнської концепції творів Ф. Достоєвського, і з часом розчарувався у вульгарній комуністичній доктрині. Власну працю в політичній кампанії Робера Ю 2002 р. Ф. Бегбеде пояснює ймовірністю знайти «...у комунізмі своє забуте християнство!» [1, с. 38].

Розмірковуючи над власним сенсом існування, письменник припускає, що «Сенс життя – Бог» із уточненням: «...мистецтво або кохання» [1, с. 40]. Сенс письменництва Ф. Бегбеде вбачає у спробі зрозуміти себе, з'ясувати, хто ти, навіщо живеш, чому кохаєш. Дуже важливим для розвитку французького колективного несвідомого зіграли травневі події 1968 року, до яких письменник відсилає як до точки змін, провідною ідеєю яких було розкріпачення. Однак свобода, якої так прагнули модерністи поч. ХХ ст., не може трактуватися лише як благо на межі ХХ–ХХІ ст. Тут так само слід зауважити, що А. Жід порушив цю проблему ще на поч. ХХ ст. у книзі «Іства земні», коли розкрив інший бік свободи, що призводить до пересичення. Наслідки сексуальної революції викликають полеміку між авторами діалогу, в якому Ж.-Ф. ді Фалько наполягає на негативних результатах, оскільки у період отроцтва засилля порнографії «може згубно вплинути на доросле життя у шлюбі» [1, с. 289]. Єпископ наголошує, що потрібно відродити орієнтири для молоді на євангельських засадах, що сприятиме розвитку цивілізації кохання. На його думку, любов виявляється й у ставленні до ближнього, і в стосунках між чоловіком і жінкою.

Ф. Бегбеде, навпаки, вважає, що «еротика, розбещення і порнографія були в усі часи. Секс в усі часи правив світом, це реальність, яка розповсюджується на всю історію людства» [1, с. 289]. Таким чином, письменник вважає, що важливо відкрити істину. Тут і постає дилема вірності. З одного боку, Ф. Бегбеде інтерпретує сексуальну свободу як позитивне явище, оскільки «стає менше табу» [1, с. 293], з іншого – він визнає: «Я ревнивець і власник... Суперечностей у мене хоч відкидай» [1, с. 300]. Розмежування кохання і сексуального спілкування письменник пояснює страхом перед стражданнями та спробі їх уникнути: «...вимога вірності веде до фрустрації – непотрібного страждання» [1, с. 300]. Висловлювання власних поглядів письменник конструює на інтуїтивних відчуттях, зауважуючи, що це лише гіпотези, а не аксіоми. Однак він не сумнівається, що прагнення відшукати істину є домінуючим: «...приховування істини за непроникливим муром аморальніше, ніж теперішній ексгібіціонізм. На мою думку, мовчання небезпечніше, ніж повна прозорість» [1, с. 304].

Однак визнання істини сприяє виникненню нових питань, які сьогодні не можуть отримати однозначної відповіді. Наприклад, Ф. Бегбеде і Ж. Ф. ді Фалько обговорюють проблему шлюбів гомосексуалістів. Як християнин, Ж.-Ф. ді Фалько визнає, що ця категорія не заслуговує агресивного ставлення, оскільки вони не обирали власне єство, проте що робити із дітьми, яких ці пари всиновлюють: «...для гармонійного розвитку дитині необхідно мати поруч із собою і мати і батька, а не двох жінок або чоловіків... що ми робимо з правами дитини?» [1, с. 306]. Ф. Бегбеде висловлює власне нерозуміння саме традиційної поведінки нонконформістів: «Мені не зрозуміло, чому геї, які представляють рух скоріше опозиційний, хочуть жити буржуазною родиною, за зразком класичного “гетеро”-шлюбу... Жан Жене перевернувся б у труні від таких новин» [1, с. 307].

Ж.-Ф. ді Фалько відзначає, що серед цих «меншин» є багато християн, які хотіли б залучати усиновлених дітей до церкви, хрестити їх. І тут істина полягає в тому, що сучасний індивід має право на вибір. Інститут церкви лише намічає правила, але що обирати він не вказує. Цією книгою Ф. Бегбеде представляє себе перед читачем як «текст» (виступ мистецтва, який прагне увійти в історію) і, здається, робить це не для сучасників, а для нащадків, які з часом зможуть розставити правильні акценти.

Бібліографічні посилання

1. Бегбедер Ф. Я верую – я тоже нет / Ф. Бегбеде, Ж.-М. ди Фалько; [пер. с франц. Н. Кисловой]. – М. : Иностранка, 2006. – 351 с.

О. А. Крикун (Бахмут)

Власне американська міфологія в романі «The Catcher in the Rye»

Роман «The Catcher in the Rye» залишається надзвичайно популярним і зараз, коли йому виповнилося вже 65 років. Його читають, критикують, аналізують із застосуванням усіх можливих методик. Дуже часто науковці досліджують причини такої великої популярності роману. У творі світ зображується так, як його бачить шістнадцятирічний хлопець Голден Колфілд. Саме риси його вдачі, його погляди на життя та роль у суспільстві виявилися напрочуд співзвучними читачам, американцям насамперед. З огляду на це не дивно, що цілий ряд досліджень англомовних авторів присвячений саме образу Голдена як американського героя.

Так, Річард Льюїс у своїй праці «American Adam» ставить Голдена в ряд з героями особливого типу, що сформувалися в американській літературі ще у ХІХ ст. Мова йде про власне американську міфологію, центральною постаттю якої є герой з необмеженим потенціалом, що творить нову історію. У ХІХ ст. в американській культурі панує відчуття самого лише початку історії, нового світу, який твориться американцями. Тож, герой-американець асоціюється із біблійним Адамом – першою людиною на землі, яка не має минулого, лише починає творити історію, тому має безмежні можливості. Рисами Адама наділені герої цілої низки знакових американських поетів і письменників того часу: Марка Твена, Уолта Уїтмена, Ф. Скотта Фіцджеральда, Натаніеля Готорна та ін. У праці «The American Adam» Селінджер був визнаний одним з небагатьох сучасних авторів, співтворців американського міфу [3, с. 199].

У свою чергу, дослідниця творчості Селінджера Памела Хант Стайпл називає твір післявоєнною американською байкою [4]. 2000 року у статті «The Catcher in the Rye as Postwar American Fable» вона ретельно проаналізувала роман, застосовуючи методику Льюїса. Уже в першому абзаці роману Селінджер представляє свого героя в адамовій традиції: не бажаючи розповідати про своє минуле, батьків, дитинство, Голден прагне лише розповісти історію, яка сталася з ним напередодні Різдва.

Проте випава Голдена призводить його до поразки, зрештою, він, як і біблійний Адам, падає. Та Льюїс стверджує, що падіння лише зміцнює його, завдяки йому він здобуває статус героя. Блукаючи Нью-Йорком Голден зіштовхується із брудом і жорстокістю дорослого світу, і його мрією стає вберегти дітей від цього, ловити їх над прірвою. Як зазначає Памела Хант Стайпл, у цьому полягає парадокс американського Адама: він покращує суспільство, не перебуваючи в ньому, і Голден має намір рятувати дітей від світу дорослих, та сам не бажає перебувати в цьому світі. Однак сучасний Адам, селінджерівський Голден, не тікає від світу, він залишається, роблячи «абсурдні донкіхотські вчинки» [4, с. 138]: витирає зі стін непристойності і так само, як Дон Кіхот, сповнений надії на краще. Це, на думку Іхаба Хассана, найбільш усвідомлений його вчинок у творі, він розглядає Голдена узагальнено як абсурдистський, водночас героїчний американський характер. Девід Геллоуей продовжує екзистенціалістський аналіз, роблячи висновок про подібність селінджерівського героя до людини абсурду Камю: вони намагаються жити за етичними стандартами в байдужому, часто нігілістичному світі [2, с. 28].

Бібліографічні посилання

2. Eberhard A. The Catcher in the Rye / Alsen Eberhard // Bloom's Modern Critical Views: J.D. Salinger / Alsen Eberhard. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 145–174.
3. Galloway D. The Love Ethic / David Galloway // Bloom's Modern Critical Views: J.D. Salinger / David Galloway. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 27–52.
4. Lewis R. W. B. The American Adam / R. W. B. Lewis. – Chicago: University of Chicago Press, 1955. – С 199.
5. Steinle P. H. The Catcher in the Rye as Postwar American Fable / Pamela Hunt Steinle // Bloom's Modern Critical Views: J. D. Salinger / Pamela Hunt Steinle. – New York: Infobase Publishing, 2008. – С. 129–144.

К. В. Лабай (Чернівці)

Угода з дияволом як основа фаустівського сюжету

Сюжет про Фауста слід розглядати в контексті світового значення через універсальність проблематики: звернення до теми угоди з дияволом, яка лежить в основі даного сюжету, характерна для різних національних літератур та культур, що визначається спробою людини вийти за межі своїх можливостей.

Як відзначає А. Є. Нямцу в дослідженні «Російська фаустіана», «XX століття є Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму. Одночасно сучасна епоха є Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини, які не тільки і не стільки відкидають загальновідоме, скільки творчо його перестворюють, що долає одночасність попередніх інтерпретацій». Слід зазначити, що сюжет про укладення пакту між людиною і дияволом заснований на людському прагматизмі, тим самим з розвитком товарно-грошових відносин, продаж душі за матеріальні блага, стає буденністю.

У творах актуалізується онтологічний аспект, адже не у всякої душі є ціна, що по-різному інтерпретують письменники: безцінність розглядається як свого роду унікальність, яка виокремлює її володаря з ряду інших обивателів, що можна було спостерігати у Фауста Й. Гете. Також присутнє інше трактування того, що душа залишається без ціни через свою

непридатність навіть служителям Ада, які не бажають брати її під заставу для подальшої конфіскації.

Й.В. Гете вдалося наповнити сюжет такими алюзіями і смислами, які й дали поштовх письменникам XIX–XXI століття використовувати в якості сюжету-зразка саме гетівську складову у фаустівському сюжеті, але, незважаючи на зразковість гетівського сюжету, інші варіації також мають місце у функціонуванні фаустівської традиції.

О. В. Лавриненко (Днепропетровск)
**Возможности поэтического корпуса русского языка
в качестве инструмента исследования поэзии**

Поэтический корпус является частью Национального корпуса русского языка (далее – НКРЯ), который был открыт в апреле 2004 года по адресу <http://ruscorpora.ru> (подробнее о процессе подготовки проекта см. [2]). Поэтический корпус НКРЯ был открыт в декабре 2006 года. В него входят русские поэтические произведения (за исключением стихотворных драматических сочинений, которые пока еще не интегрированы в этот корпус), начиная с XVIII века. Сейчас продолжается работа по наполнению корпуса новыми текстами. Последнее его пополнение было 30 декабря 2015 года, когда были добавлены тексты некоторых поэтов второй половины XX в. (Сергея Петрова, Виктора Кривулина, Михаила Айзенберга, Ивана Жданова, Александра Еременко, Сергея Гандлевского). Таким образом, к марту 2016 года поэтический корпус НКРЯ насчитывает свыше 78 тыс. текстов (это около 10,9 млн. словоупотреблений). Поиск по поэтическому корпусу НКРЯ доступен по адресу <http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>.

Главной особенностью поэтического корпуса является специальная разметка, структурирующая и описывающая различные параметры поэтического текста, которая функционирует в поэтическом корпусе наряду с основной разметкой НКРЯ. Параметры специальной разметки текстов поэтического корпуса НКРЯ (подробнее см. [1, с. 75–98]):

1. Автор и сопутствующие параметры

Для текстов с неочевидным авторством предусмотрены различные решения. У народных произведений автор помечен как *обобщенный*. При полной анонимности автора ненародного произведения соответствующий параметр определен пометой *неизвестен*. При сомнительном авторстве (например, некоторые тексты из собраний сочинений М. Лермонтова, Ап. Григорьева и др.) тексту присваивается помета *dubium*.

2. Название произведения

Помимо авторского названия (если оно есть), в поэтическом корпусе НКРЯ всегда указывается первая строка произведения. В некоторых случаях дополнительно определяются параметры *книга* и *цикл*.

3. Дата написания произведения

Случаи с произведениями с сомнительной датировкой и с несколькими хронологически обозначенными редакциями фигурируют по техническим причинам как недифференцированно неточные датировки, то есть никак не противопоставляются по хронологическим параметрам при запросах.

4. Жанр

Проблема жанровой размытости, неоднозначности, комбинированности в корпусе обычно игнорируется. В поэтическом корпусе НКРЯ выделяется шесть основных жанров: *стихотворение*, *поэма*, *пьеса*, *роман в стихах*, *кинофильм*. Как *кинофильм* помечаются фильмы, в основе которых стихотворные драмы (например, «Собака на сене», «Гусарская баллада» и др.) [1, с. 78]. Стихотворения и пьесы далее делятся на ряд поджанров.

5. Собственно стиховая разметка включает следующие параметры:

5.1. Метр

5.2. Строфика и графическая строфика

5.3. Клаузула

5.4. Рифма

5.5. Мера стиха

Концепция корпусной разметки поэтических текстов в НКРЯ предполагает, что тексты разных систем стихосложения имеют соответственно разные стихотворные меры строк. Таким образом, тексты силлабической системы в корпусе исчисляются в слогах, тонической – в иктах, силлабо-тонической – в стопах.

5.6. Формула

Это компактное объединение трех основных параметров поэтического текста (*метр, число мер, клаузула*), которое позволяет упростить поиск нужного типа стихотворения. Формула *Я4ж*, например, будет означать четырехстопный ямб с женской клаузулой. При регулярном чередовании разнотипных строк формулы объединяются знаком +, например: *Я5м+Я3ж, Аф3ж+Ан2м* и т. д.

5.7. Зона рифмовки

Зона рифмовки представляет собой клаузулу, расширенную до ближайшего словораздела, то есть правая граница зоны рифмовки – это конец строки, а левая находится в зоне последнего словораздела, предшествующего последнему икту.

5.8. Икты

В текстах силлабо-тонической системы с помощью специального знака грависа (˘) размечаются автоматически все сильные места.

Таким образом, тексты в поэтическом корпусе имеют стандартную общую разметку НКРЯ, четыре общих параметра (авторство, название, дата написания и жанр), а также восемь собственно стиховедческих параметров, часть из которых может иметь и дальнейшее дробление. Все эти параметры, по отдельности или в различных комбинациях, могут использоваться не только как фильтр поискового запроса, но и в качестве самостоятельного запроса.

Библиографические ссылки

1. Гришина Е.А. Поэтический корпус в рамках НКРЯ: общая структура и перспективы использования / Е.А. Гришина, К.М. Корчагин, В.А. Плунгян, Д.В. Сичинава // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 71–113.
2. Сичинава Д.В. Национальный корпус русского языка: очерк предыстории // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. – М.: Индрик, 2005. – С. 21–30.

А. В. Левченко (Днепропетровск)

Русская поэзия в переводах Григория Дашевского

В предлагаемом докладе речь идет о попытке обозначить наметившийся в современной культурной ситуации способ диалога настоящего с прошлым, отличный и от почтительного отношения к традиции в «классическую» эпоху, и от непочтительного переписывания и разрушения традиции в эпоху постмодернизма, и от объективно внеличностной позиции научного позитивистского разъяснения-перевода традиции прошлого на язык современности. Представляется, что творчество Григория Дашевского (1964–2013), поэта, переводчика, ученого-филолога, литератора (которое в этом лишь аспекте может быть включено в широкий и, на первый взгляд, ничем не связанный ряд имен и явлений – от современной зарубежной классики: проза Дж. Барнса и М. Каннингема; русской поэзии 1990–2000-х (Д. Веденяпин, М. Гронас, М. Степанова); эссеистики Т. Толстой – до современного кинематографа и изобразительного искусства) в этом смысле уникально. Тем более что сам Дашевский не раз обращался к этой теме («Как читать современную поэзию», лекция о природе перевода и другие отдельные наблюдения). Самый поверхностный анализ стихотворения Г. Дашевского «Карантин» (из цикла «Имярек и Зарема», созданного в диалоге с лирикой Катулла), который предлагается в данной статье,

возможно, станет материалом не только для дальнейшего разговора о поэзии Г. Дашеского, о новом способе существования и роли перевода в современной литературе, но и о том новом художественном языке, на котором современный автор и читатель оказываются способны говорить друг с другом и с прошлым.

Е. В. Максютенко (Днепропетровск)
**Мартин баттестин о религиозно-философских истоках
«Сентиментального путешествия» Л. Стерна**

В 1994 г. М. Баттестин опубликует статью «Сентиментальное путешествие». «Книга-искупление» Стерна» – работу, вызвавшую широкий резонанс в среде критиков и по сей день сохраняющую актуальность вследствие незатихающего спора вокруг проблемы, волновавшей еще современников писателя, постоянно задававших вопрос, а сентиментально ли «Сентиментальное путешествие»?

Согласно Лео Шпитцеру, именно в XVIII столетии, в эпоху Просвещения, угасает вера в мировую гармонию, нарастают процессы секуляризации христианской гуманистической традиции, происходят радикальные перемены в философской мысли, ощущим кризис религии. В Англии эмпирицизм Бэкона стремительно сменяют материализм Гоббса, субъективная эпистемология Локка, достигающая высот в деятельности Юма, особенно в его трактате «О человеческой природе» (1738–39), дерзкой декларации сомнения в идее причинности. Именно в Кембридже, центре либеральной англиканской теологии, Стерн познакомится с положениями новой философии, заявит о себе как об остроумце и либертине, найдет друзей, почитателей Рабле, поэзии Рочестера.

Напомним, что Ньютон и его толкователь С. Кларк, архиепископ Тиллотсон, выразитель позиции «низкой церкви» латитудинаризма, также были выпускниками Кембриджа, их сочинения были доступны для чтения в университете. В Кембридже Стерн впервые ознакомится с «Опытом о человеческом разумении» (1689) Локка, о чем он позже расскажет журналисту Сюару и назовет трактат Локка “a holy philosophy”. Внимание Стерна к теме субъективизма в учении Локка позволит ему предложить читателю текст «Тристрама Шенди», произведение оригинальное, неожиданное по форме и содержанию. В будущем его назовут подлинным модернистским романом. М. Баттестин упомянет еще одно обстоятельство из кембриджского эпизода жизни Стерна, вскоре – пребендария Йоркского собора. Проснувшись однажды утром в своей комнате колледжа Иисуса, молодой человек обнаружит, что у него открылось легочное кровотечение. С этого момента образ смерти, «длинноногого бездельника», «пугала грешников», преследует Стерна. И, несмотря на неиссякаемую веселость, вопросы конечности жизни, неумолимого бега времени, дисгармонии души и тела более не станут для него предметом легковесных рассуждений, и впредь, по мнению М. Баттестина, Стерн будет стремиться примирить мирские радости и требования сана.

Пройдут годы, Стерн задумается над выбором имени, которое поставит на титульной странице «Дневника к Элизе», а также собственных проповедей. Он вспомнит о весельчаке Йорике из шекспировской трагедии. В «Тристраме Шенди» тезка любимца Гамлета, пастор Йорик, выступит alter ego Стерна, героем, живущим с «усмешкой в сердце». Он появится в начальных сценах романа, болезненный, тощий, напоминающий Дон Кихота. Читатель не напрасно опасается, что слабые легкие погубят его. О смерти Йорика напомнит траурная страница, как если бы печатник нечаянно залил ее черной краской, замечает М. Баттестин. Однако Йорик, почивший в первом томе «Тристрама...», воскреснет в последней книге для того, чтобы произнести прощальные слова в одном из самых необычных английских романов. Стерн также введет Йорика на роль эксцентричного перипатетика из «Сентиментального путешествия», он станет протагонистом «книги-искупления», так несколько интригуяще автор назовет путевые заметки о Франции и Италии.

Какова же была, – вопрошал М. Баттестин, – персональная установка Стерна, когда он написал полуавтобиографический роман, заставив своего протагониста покинуть дом и

отправиться в Европу? Критик убежден, что предчувствующий уход из жизни Стерн задумает «Сентиментальное путешествие» не только для того, чтобы восстановить свою репутацию в литературных кругах Лондона. По мнению М. Баттестина, в «Путешествии» Стерн объединит религиозную доктрину и взгляд на человека материалистов. В «книге-искуплении» Стерн вознамерится смягчить положения новой философии, прежде определявшей экстравагантный и в то же время замкнутый мир Шенди-холла.

Д. А. Москвітіна (Запоріжжя)

Американська живописна шекспіріана XIX століття

Рецепція творчості й постаті Вільяма Шекспіра у площині високої культури Америки XIX століття більшою мірою нагадувала релігійний культ з усіма притаманними йому зовнішніми атрибутами – монументалізацією, іконізацією, уславленням, паломництвами тощо. Популяризації творчості та постаті Великого Вілла сприяла рецепція шекспірівських сюжетів та образів у американському зображальному мистецтві. В каталозі «Шекспір в американському живопису від XVIII століття до сьогодення» (1993), упорядкованому Р. Стадінгом, нараховується 987 скульптурних та живописних робіт, на створення яких митців надихнули Шекспір та його герої. З 1770-х рр. (саме тоді створюються перші картини шекспірівської тематики) в американському мистецькому просторі сформувалися певні традиції шекспірівського живопису. Ці традиції оприявнюються у трьох провідних різновидах мистецької рецепції Великого Барда в Америці – театральних портретах, живописних сценах з п'єс Великого Вілла та портретах самого англійського генія.

У другій половині XVIII ст. американські актори долучились до європейської моди на створення так званих театральних портретів, тобто зображень акторів і актрис у образах тих чи інших драматургічних персонажів. Ці портрети містили свого роду подвійне візуальне кодування: з одного боку, вони зображали людину-актора, а з іншого – являли собою ілюстрацію до певної п'єси, адже зовнішній вигляд, одяг, режим тіла зображуваної на портреті людини належав не акторові, а певному образу. Створення таких живописних зображень було однією із тогочасних стратегій творення актора-зірки, адже фактично театральні портрети та гравюри з них були засобами популяризації актора, прототипами сучасних постерів.

В кінці XVIII ст. американські митці долучилися і до популярної у Європі практики живописної репрезентації сцен із драматичних творів Великого Барда. Піонером цього жанру на теренах США вважається Бенджамін Вест, один із перших американських художників, який здобув визнання в Європі і був удостоєний титулу «Американський Рафаель». Переносячи шекспірівських героїв на полотно, Вест не орієнтувався на сцени з вистав, а черпав натхнення безпосередньо з текстів Великого Барда. Шекспірівські полотна Томаса Саллі, який зробив значний внесок у американську живописну шекспіріану першої половини XIX століття, менш динамічні, але просякнуті глибоким психологізмом.

Тенденція до шекспірівської іконографії сформувалася в американській живописній традиції досить пізно – у другій половині XIX ст. Судячи зі створених у той час на теренах США живописних та скульптурних зображень Великого Вілла, американські митці в цілому не намагались подати власну візію того, як міг би виглядати Шекспір. Вони лише наслідували і копіювали вже існуючі зразки – зокрема, Чандоський портрет, який приписують пензлю Річарда Бербеджа, та гравюру Мартіна Дройсхута з обкладинки Першого Фоліо 1623 року. Один із перших портретів Великого Вілла, створений Т. Саллі до 300-річного ювілею англійського генія у 1864 р., та полотно Вільяма Пейджа «Портрет Шекспіра» (1873) являють собою майже повну копію Чандоського портрету. Співпадають і постава, і ракурс, і навіть одяг: художники скопіювали чорне вбрання з білим комірцем із

зав'язками. Той самий комірець бачимо й на іншому полотні В. Пейджа – «Шекспір за читанням» (1873). Думається, що, зображаючи Великого Барда на полотні, тогочасні американські митці прагнули не стільки самовиразитися за рахунок живописної інтерпретації вигляду Шекспіра, скільки продемонструвати власну підключеність до вже існуючої традиції, яка, по суті, являла собою усталений іконографічний канон, подібний до того, що існує у християнській традиції зображення святих.

Г. Є. Нікітіна (Дніпропетровськ)

Поетика метонімії: до витоків «речизму» в естетиці рококо

Чимало заголовків в літературі XIX–XX ст. висувають на перший план речі, що опиняються в центрі інтриги: «Стоптані черевички», «Нове вбрання короля», «Шагренева шкіра», «Золотий жук», «Гранатовий браслет». Вони настільки звичні, що, зустрівши в «Декамероні» характерний для Відродження описовий заголовок «Федеріго дель Альберігі любить без взаємності і розтрачує все своє багатство; коли в нього залишився лише сокіл, він, не маючи нічого іншого, подає його на обід своїй дамі, що приходить до нього в гостину. Довідавшись про те, вона виходить за нього заміж і робить його багатим», сучасний читач, не замислюючись, замінить його на «Сокіл» або «Новела про сокола». Так вчиняли й самі автори: повчальний випадок, що ліг в основу «Нового вбрання короля» Андерсена, у збірці Хуана Мануеля «Граф Луканор» (XIV ст.) позначається як «Випадок, що стався між королем і ошуканцями, які вдавали, ніби тчуть чарівне сукно»; в Аксакова, казка, написана за мотивами «Красуні і Звіра» Лепренс де Бомон, дістає назву «Червоненька квіточка».

Своєрідність цих заголовків – в тому, що в них сюжет зводиться до речі, яка, відтак, стає його метонімічною емблемою. Нерідко її матеріально-тілесний образ служить відправною точкою для оповіді, як талісман із шагреневої шкіри у Бальзака, напис «АНАГКН» на стіні келії в Соборі Паризької Богоматері у Гюго, мадленка у Пруста або картина в «речистському» романі «В лабіринті» Робб-Гріє. У зв'язку із цим неможливо не згадати про тяжіння до метонімії естетики рококо, що знайшло відображення в романі про ніжку Фаншетти Ретіфа де Ла Бретона, поемі про викрадений локон Поупа або назвах, які Стерн дає главам «Сентиментальної подорожі» – «Табакерка», «Лист», «Перчатки», «Троянда» – роману, що поклав початок естетиці сувеніра, речі на згадку, яку бережуть заради пов'язаної із нею історією. Так, у казці Андерсена «Принцеса на горошині» горошину, за допомогою якої королева-мати з'ясовує, що перед нею справжня принцеса, поміщають до кунсткамери, а роман Гюго рятує Собор Паризької Богоматері від зносу.

Т. Е. Пичугина (Днепропетровск)

«Прекрасный декаданс» в философской и литературно-критической рефлексии XIX века

Применительно к литературе термин «декаданс» был впервые использован Шарлем Бодлером в эссе об Эдгаре По, в дальнейшем Теофиль Готье в предисловии к «Цветам зла» (1868) подхватывает это определение для характеристики творчества самого Бодлера. «Декаданс» соотносится не с определенной исторической эпохой, не с упадком Римской империи или упадком сил (первоначальные значения слова), а с «прекрасным декадансом» – виртуозным стилем современности. Готье, как до него Бодлер, отстаивает автономность и бесполезность искусства, его служение лишь одному идолу – красоте, говорит об изощренности формы и неожиданности мысли современной литературы. С этого момента декаданс будет ассоциироваться не только с неврозом и слабоволием, но и с виртуозностью стиля, моментом не только упадка, но и перехода, нового начала. В дальнейшей рецепции декаданса – от Бурже до Ницше – болезнь будет интерпретироваться как неотъемлемая часть жизни и природы, критика же декаданса будет связана с его фрагментарностью, обособленностью части от целого.

Поль Бурже в эссе о Ренане (1882) введет еще одно важное для литературы декаданса понятие – понятие дилетантизма. Декадент – всегда эстет и дилетант, он творит свой собственный искусственный рай и бежит от жизни и истории, он – безучастен и склонен к созерцанию, а не активному действию. Во Франции уже к 1883 году идея о компенсации упадка жизненных сил утонченностью чувств и чувствительностью нервов будет представляться сомнительной. Если у Бодлера физическое вырождение способствовало творчеству, то декаденты Гюисмансового образца – «художники без рук», коллекционеры безделушек и впечатлений, одержимые идеей красоты последыши великих предков, которым грозит духовная тьма.

Н. В. Подмогильная (Днепропетровск)
Культура стиха в ранней лирике А. Блока

Редкое исследование, ориентированное на изучение особенностей поэтического стиля писателя, обходится без такого обязательного момента, как анализ формальной стороны его произведений. Результатом подобного изучения нередко бывает обнаружение ранее незамеченных выразительных находок автора, которые, с одной стороны, обогащают национальную литературную традицию, а с другой – существенно расширяют парадигму уже известных форм, сообщая таким образом импульс художественной практике последующих поколений литераторов.

Исходным тезисом нашей работы послужило замечание Ж. Жанетта о том, что в литературе историческим, то есть длящимся и изменяющимся объектом может быть не произведение, а те трансцендентные произведениям элементы, образующие набор возможностей литературной игры, которые для простоты назовем формами, – например, риторические коды, приемы повествования, поэтические структуры и т.д. Существует история литературных форм, как и всех эстетических форм и всех технических приемов, поскольку с течением времени эти формы и продолжают свое существование, и меняются. Историю литературных форм исследователь и называет историей литературы в подлинном смысле слова.

Словосочетание «культура стиха» не является устоявшимся или терминологизированным; в известных монографиях авторитетных стиховедов оно не встречается вообще (М. Гаспаров, Б. Гончаров, В. Жирмунский, Б. Томашевский и др.). Под культурой стиха мы понимаем принципиальное внимание поэта к формальным особенностям текста – выверенность метра и размера, ритмическая упорядоченность, своеобразие рифм, соблюдение орфоэпических норм литературного языка, – причем все эти имманентные качества стихотворного текста могут рассматриваться не только как преемственность, традиция, но и как обновление уже известных, существующих форм. Отмеченные особенности предполагают серьезную и вдумчивую работу над словом, что, кстати сказать, отличает поэзию А. Блока, говорившего, по воспоминаниям Е. Книпович, что «работа везде одна – что печку сложить, что стихи написать», предьявлявшего строгие требования к технической стороне стихов, небрежность в которой словно бы лишает стихи авторства, делает их ничьими.

Обращение в ранней лирике Блока позволяет увидеть как интродукцию к будущим наиболее значительным произведениям мастера, так и проследить эволюцию принципов и приемов версификации – от «Ante lucem» до «Скифов». Как любой начинающий поэт, Блок осваивал традиции русской классической поэзии, и, опираясь на имеющийся репертуар стихотворных метров, своеобразного общего знаменателя корпуса национальной поэзии, искал выразительность ритмических шагов и фигур. Следуя логике М. Гаспарова, выделяющего в истории русского стиха эпохи М. Ломоносова, А. Пушкина, Н. Некрасова и других поэтов, определивших облик своей эпохи, XX век ученый персонифицирует только именами А. Блока и В. Маяковского как мастеров, чье творчество ощутимо повлияло на общую картину русской поэзии. Можно, по-видимому, говорить о двух основных векторах в развитии русского стиха XX века – силлаботоническом, с которым совпадает все раннее

творчество Блока, и тоническом – активно и оригинально разрабатываемом Маяковским. Изучение особенностей творчества поэта может стать особенно продуктивным при условии локализации исследовательских задач: не изучение поэтики вообще, а изучение частных вопросов – составляющих этого художественно-эстетического феномена. Результаты такого анализа могут оказаться перспективными как для литературоведения в целом, поскольку реально будут способствовать объективизации представления о формальных особенностях творчества конкретного автора, так и для стиховедения как одного из аспектов этой науки, в частности.

В качестве материала исследования были взяты стихотворения А. Блока, написанные в течение 1898–1901 годов, т.е. выборка текстов вполне репрезентативна и составляет 297 текстов. Массив проанализированных нами стихотворений представляет собой самые разнообразные рисунки силлаботоники, а метры этой системы стихосложения, если их расположить по вертикали – от наиболее часто используемых к наименее используемым, будут выстроены в такой последовательности: ямб – хорей – анапест – дактиль. Конечно, варьируется стопность этих метров, т.е. размеры – конкретная реализация метров, встречаются перебои ритма – случайные или намеренно задаваемые, за счет чего, на наш взгляд, исключается механистичность восприятия текста. Абсолютно доминирующим метром в ранней лирике Блока следует признать ямб: стихи, написанные этим метром, составляют более 90 % всех произведений указанного периода. Значительный интерес для дальнейшей разработки заявленной темы представляют трехсложные метры у раннего Блока, поскольку их появление на общем преобладающем фоне двухсложных метров, практическая разработка, оттачивание, придание им особой – блоковской – «походки» можно рассматривать как первые подступы к последующей тонизации стихов через включение в формально-стиховой регистр произведений, написанных дольником.

Из приведенных наблюдений видно, как минимум, какие метры находятся в эпицентре поэтики Блока раннего периода, а какие вытеснены в периферическую область его сознания. Система метрических приоритетов и фиксация доминантных размеров в поэтических текстах Блока, как нам кажется, – чрезвычайно существенный банк данных для всестороннего изучения стиля поэта, обеспечивающий конкретность и объективность будущих исследований.

Ю. А. Помогайбо (Одесса)

Немецкий межкультурный роман (Герта Мюллер, «Качели дыхания»)

Немецко-румынская литература, фактически эмигрировавшая в Германию в период диктатуры Чаушеску и признанная впоследствии «пятой немецкой литературой» (наряду с литературами ФРГ, ГДР, Австрии и Швейцарии), сегодня воспринимается как одно из направлений межкультурной литературы (К. Кьеллино). К этому направлению относится и роман Г. Мюллер «Качели дыхания» (2009), который, в отличие от ее эмигрантских романов, содержащих преимущественно критику режима Чаушеску, посвящен послевоенной судьбе этнических немцев Румынии.

Во-первых, он затрагивает тему коллективно пережитой травмы немецко-румынского меньшинства Трансильвании. Он описывает травматический опыт человека, который после окончания Второй мировой войны был депортирован в советский трудовой лагерь Ново-Горловка на территории Украины и пережил все тяготы лагерной жизни, а потом эмигрировал в Австрию. Судьбу героя и рассказчика Лео Аугберга разделили тысячи этнических немцев Румынии, которые после 1945 г. оказались жертвами социально-политической дискриминации и культурной изоляции. Роман о травматических потрясениях Лео Аугберга (депортация, принудительный труд, унижения и голод, гомосексуальность) стал уникальным художественным обобщением переживания человеком своей инаковости в пороговой ситуации между жизнью и смертью, когда главным становится сохранение достоинства и поиск внутренней опоры.

Во-вторых, межкультурный компонент творчества Герты Мюллер, принадлежащей к банатским швабам, объясняется «гетерогенной идентичностью» автора. Воспринимая свое творчество как часть немецкой культуры, она признает при этом свою культурную инаковость. Благодаря «двойному взгляду» на проблему, обозначенную в романе, возникает дистанция между автором и описываемыми им событиями. При помощи воображения воспоминания румынского поэта Оскара Пастиора, послужившие основой для романа, преобразуются в фиктивный, поэтический текст, насыщенный неожиданными образами и метафорами.

Кроме того, роман Герты Мюллер отличается эстетической усложненностью и стилевым новаторством, что также является одним из признаков мультикультурного текста. Образность автора и метафоричность стиля, выступающие средствами отстранения от банального языка, превращают «Качели дыхания» в «поэзию в прозе».

Т. Н. Потницева (Днепропетровск)

О путях к счастью человека и человечества (Дж. Барлоу vs. Э. Берк)

Джозл Барлоу (Joel Barlow, 1754–1812) – активный защитник идеалов Американской революции. Он непосредственно принимал участие в событиях, будучи полковым капелланом в войсках Вашингтона, и не только сполна наслаждался успехами своих соотечественников, но стал убежденным сторонником революционного пути социальных изменений. Бесконечная и непререкаемая вера в такой путь отражена в его поэтическом творчестве.

Революционный пафос одной из главных поэм Барлоу «Заговор королей» (*The Conspiracy of Kings; A Poem: Addressed to the inhabitants of Europe from Another Quarter of the world*, 1792) был обусловлен не только революционным пафосом самого автора, но скорее его яростной полемикой с «первым из консерваторов Европы» – Эдмундом Берком, выступившим в конце XVIII века «против течения» общественной политической мысли. Его «антиреволюционная» позиция была, как известно, высказана в знаменитом труде «Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне» (1790) и вызвала немедленную реакцию того знаменитого круга английских радикалов, членом которого был и Барлоу.

Написанные в форме письма «юному парижскому дворянину», размышления Берка трогают своей искренностью, а интимный характер общения с адресатом ничуть не умаляет их убедительность. Сегодня, в наш век революций и бурь, позиция первого консерватора оказывается удивительным образом понятной и актуальной. Революционная борьба, сметающая все преграды на своем пути «до основанья», по мнению философа XVIII в., ведет к катастрофе в обществе. Толерантность, законность, компромисс – ключевые понятия в риторике Берка.

Возвращение в XXI веке моды на Эдмунда Берка, на взгляды «первого консерватора» – ответ сегодняшнего времени на вопрос о целесообразности революционного пути преобразования и революционного пафоса в целом. Цветные революции и иные варианты революционных вспышек в далеких и таких близких частях света заставляют вновь задуматься о двух главных путях к счастью человека и человечества: компромисс и законность по Берку или по Барлоу – революционная борьба «до основанья...» из «любви к людям, во имя которых их и уничтожить не жалко».

Е. А. Прокофьева (Днепропетровск)

Особенности русской исторической сентименталистской драматургии и возможности рассмотрения ее литературоведением

Русская сентименталистская драматургия изучена явно недостаточно. Фундаментальные труды С.С. Данилова и В.А. Бочкарева, касающиеся этой проблематики, вышли более полувека назад. Заслуживающими внимания являются изыскания П.Е. Бухаркина, О.В. Гаврильченко, В.А. Лукова, И.З. Сермана, И.А. Кряжимской, Г.Н. Поспелова, А. Зорина, Л.Н. Киселевой, А.Н. Кудиновой. В них рассмотрены отдельные стороны, избранные персоналии, специфические черты, выразительные детали русской сентименталистской драматургии.

Большинство работ, затрагивающих развитие этого стиля в русской литературе, сосредоточено преимущественно на творчестве авторов эпических произведений. Лирике в таких исследованиях традиционно отводится второе место. Драма, как правило, или упоминается для подтверждения характеристики описанных тенденций – чаще других встречаются отсылки к «Недорослю» (1781) Д.И. Фонвизина и «Розане и Любиму» (1776) Н.П. Николева, – или не включается в анализируемый предмет.

В качестве наиболее существенных – и показательных в плане недостаточного внимания к сентименталистской драматургии – изысканий укажем труды В.И. Федорова, П.А. Орлова, Г.П. Макогоненко, Л.И. Кулаковой, Г.Н. Поспелова, В.И. Каминского, А.В. Архиповой, В.А. Западова, К.А. Назаретской, Э. Вагеманса, Л.В. Пумпянского, Е.Б. Мирзоева, Е. Талиповой. Значительный вклад в осмысление функционирования этого стиля в русской литературе внесла Н.Д. Кочеткова. Мы, в целом соглашаясь с воззрениями этой исследовательницы, отнесли к представителям сентиментализма тех драматургов, которые названы ею в обширном и основательном разделе «Трагедия и сентименталистская драма начала XIX в.» фундаментального коллективного труда «История русской драматургии» (1982). В одной из своих статей, содержащей основательный обзор источников, Н.Д. Кочеткова отмечает минимальный научный интерес к сентименталистской драме. Такое отношение вызвано, вероятно, отсутствием ярких авторских имен и драматургических произведений, безусловно стоящих в одном ряду с западноевропейскими пьесами. Однако оно вряд ли оправдано, поскольку ограничивает представления о русском литературном процессе конца XVIII – начала XIX веков – периоде эволюционных культурных преобразований.

Русская драматургия второй половины XVIII века отмечена появлением жанров «слезной комедии», мещанской драмы, комической оперы. В них значительно демократизировался объект художественного изображения: главными действующими лицами стали не монархи и выдающиеся личности, а простые смертные. Героический пафос классицизма постепенно был вытеснен интересом к внутреннему миру человека, обыденным чувствам, каждодневным вопросам существования. Главным предметом, интересующим сочинителей, стало не умение представить частное противоречие бытийным и общезначимым, а способность в глобальном и всемирном видеть личное, присущее каждому человеку. Так сентиментализм превратился в ведущий литературный стиль. Его представители считали своей главной творческой задачей воспроизведение «обычной» действительности. Авторы отказались от создания условных «высоких» персонажей, решающих, как правило, глобальные проблемы миросостояния ценой собственной жизни, от приподнятой декламационной манеры речи. Н.М. Карамзин, А.Н. Радищев, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, П.А. Вяземский обратили внимание на иную сторону бытия – психологию «обыкновенного» индивида.

Сентименталистский период развития русской драматургии отличается ярким проявлением традиций Просветительства. Особенно выразительна та их часть, которая способствует изучению и прославлению «добрых начал» в человеке. Авторы-сентименталисты Г.Р. Державин (1743–1816), Ф.Ф. Иванов (1777–1816), С.Н. Глинка (1775–1847), М.В. Крюковский (1781–1811), П.И. Сумароков (1760–1846), А.Н. Грузинцов (1779–

1840-е?) изображают лирические или гражданские переживания, мечтательность, борьбу чувств, «голоса сердца» своих персонажей, живущих и действующих в декоративных сюжетных схемах исторического прошлого, актуализирующих события современности в виде героического мифа.

Н. М. Раковская (Одесса)

Критический текст. К проблеме интерпретации

1. Сегодня трудно встретить литературоведческое исследование, в котором не употреблялись бы такие понятия, как интерпретация, рецепция, стратегия, парадигма и т. д. Вместе с тем проблема интерпретации была заявлена еще в 1912 г. А. Горнфельдом в статье «О толковании художественного произведения», где он утверждал, что произведение можно считать оконченным лишь тогда, когда оно соприкасается с читательской аудиторией, «что образы, созданные художником, остаются неподвижными формами, которые заполняются новым содержанием, новым смыслом, различными поколениями читателей».

2. В исследованиях, касающихся литературно-критического текста, внимание ученых в основном сосредоточено на социокультурных, психоаналитических и других междисциплинарных подходах. В этом плане интересными являются работы В. Тюпы, связанные с коммуникативно-рецептивными стратегиями и разнообразными гуманитарными технологиями. Сложность анализа критического текста в XXI веке заключается в следующих показателях. Во-первых, критический текст рассматривается как метатекст, имеющий свою научную парадигму. Во-вторых, метатекст является имплицитным критическим текстом, определяющим условия, условности, характер самого общения, внутренний комментарий в процессе создания данного текста. В-третьих, критический текст, представляет собой и социокультурную институцию, ориентированную на «публичную сферу». Таким образом, критический текст соединяет в себе целый ряд аспектов (философских, социологических, поэтологических и т. д.).

3. Изучение современной литературной критики кардинально отличается от классической критики XIX века. Возникает необходимость в новых методах и интерпретациях. В этом плане важным оказывается концепция рецептивной эстетики и последовавшие эмпирические описания реальных практик смыслопорождения. Если в XIX веке для интерпретационной практики важен был эстетический критерий, позволяющий определить художественность литературы, то в конце XX – нач. XXI вв. на первый план выходит проблема текстоцентризма, интерессубъективности автора (критика) и читателя, находящихся в ситуации «катастрофического мышления» (И. Физер). Этот факт способствует выдвиганию на первый план принципов и методов онтологической герменевтики. Неслучайно Г. Гадамер приходит к мысли о том, что в акте интерпретации как «онтологической встрече» осуществляется самоутверждение интерпретатора. Интерпретация в данном аспекте принимает вид вычленения из художественной структуры текста «ответа», связанного с идеей осознанного, «истинного бытия» (М. Бахтин). Заметим, что критик находится в сходной с читателем гносеологической ситуации. В этой ситуации критический текст представляет ответы на вопрос «кто есть Я». «Вопрос» критика определяет тот аспект интерпретации и тот содержательный план текста, который будет актуализирован. Р. Ингартен называл данное явление «конкретизация», Я. Мукаржовский – «реконструкция», Х. Яусс – «выстраивание текста» и т. д. Безусловно, речь идет об акте сотворчества, в ходе которого текст либо дополняется читателем, либо подвергается трансформации (М. Мерло-Понти).

4. Для критики рубежа XX–XXI вв. (Н. Иванова, И. Роднянская, В. Шатов, А. Немзер, Ю. Говорухина и др.) значимым является вопрос о способах выживания (существования) в ситуации кризиса. Н. Лейдерман формулирует этот вопрос так: «Как жить внутри хаоса?». Этот вопрос, на наш взгляд, коррелирует с тем инвариантным вопросом, который определяет интерпретационное усилие критики, – «что есть я?».

В данном контексте для критики важен опыт литературы, создаваемой в экзистенциальной ситуации. Ответы, которые дает современная литература, могут быть сгруппированы по стратегиям выживания: уход от реальности (мистицизм, постмодернистский релятивизм), поиск новых форм самопрезентации, диалог с хаосом и т. д. Одновременно интерпретация позволяет осуществить поиск духовных скреп, ценностных ориентиров, возвращение от социоцентризма к антропоцентризму (статьи А. Немзера о В. Распутине, Н. Ивановой о В. Макашине).

5. Современный критик – неизменно интерпретатор. В данном плане показательны статьи Н. Скатова о Н. Некрасове, Н. Ивановой о литературе постмодерна. Критик-интерпретатор постепенно приходит к понятию «центра мира», фиксируя варианты его наполнения: человек, другая личность, идея, Бытие. Т. Касаткина, размышляя об обретении реальности, указывает, что в центре мира находится прежде всего система диалогических отношений между автором, критиком, читателем. Исследователь пишет, что в состоянии катастрофичности собственного и всеобщего Бытия выход в том, что в библейских текстах называется «ходить перед Богом». В связи с этим Т. Касаткина указывает: «Не для бегства от реальности, а для создания реальности нужен человеку и автору – другой. Если ты хочешь узнать нечто достоверное о мире, а не заблудиться в собственных миражах, не смотришь в зеркало – посмотри в другие глаза».

6. Взаимозависимость и взаимосвязь интерпретации и рецепции в критическом тексте соотнесена с философско-эстетической концепцией «Я – критика» и принимает вид самоинтерпретации. Коммуникативная ситуация, в которой функционирует критика XXI века, акцентирует внимание читателя на единстве «власти» текста, «власти» автора, «власти» читателя.

И. В. Русских (Днепропетровск)

Образ повествователя в романе Т. Смоллетта «Фердинанд Фатом»

В своем романе «Приключения Фердинанда, графа Фатома» ('The Adventures of Ferdinand Count Fathom', 1753), заслужившем весьма противоречивую репутацию и в то же время уважение и признание со стороны критиков и читателей, Смоллетт, продолжая экспериментировать, прибегает к новому, неожиданному решению образа повествователя. Во многом это соотнесено с теми ролями, которые он дает автору имплицитному, объединяющему произведение, проявляющему себя в раме текста: выборе заголовка, внутренних оглавлениях, посвящении, – и автору-повествователю, ведущему, как ранее в «Перегрине Пикле», рассказ от третьего лица. Однако повествователь «Фердинанда Фатома» будет отличаться от рассказчика «Перегрин Пикля» прежде всего личностной эмоциональной окраской тона, важной для самого Смоллетта, фигура которого проступит в знаменитом посвящении, адресованном некоему ученому, гуманисту-мыслителю ('To Doctor'). Представляя собой «маску, за которой прячется автор» [2], не желающий выступать прямо, 'Dedication' окажется «наиболее запоминающейся частью» произведения благодаря концепции жанра романа, уподобленного полотну, где Смоллетт разместит отличающиеся поступками и родом занятий группы людей, выделит на их фоне центрального персонажа.

Любопытно, что в «Перегрине Пикле» Смоллетт предложит фигуру сдержанного, хранящего молчание рассказчика, предоставив читателю самому «разбираться» с протагонистом, а в «Фердинанде Фатоме» – создаст абсолютно иной тип повествователя, многословного, эмоционального, в «назидание и поучение читателя» взявшегося записывать мемуары вероломного, несущего зло и разрушение героя. Нарратора отличает активная позиция: он «энергично вмешивается в изложение событий», «размышляет о поведении действующих лиц либо о жизни в целом», предстает то как хроникер и свидетель, разделяющий увлечения историей и литературой, то как человек чувств, отстаивающий принципы правильности и справедливости [3, с. 367], [6, р. 53]. Не удивительно, что его речь

богата эмоциями, включениями восклицаний ('Perfidious wretch! Thy crimes turn out so atrocious, that I half repent me of having undertaken to record thy memoirs...') [7, p. 375, 309], в которых слышатся возмущение и негодование, обличение, сменяющееся раскаянием и сожалением о том, что «согласился документировать мемуары героя разрушительного, воплощающего умное, но безудержное зло. В отличие от своего предшественника, ему свойственна привычка говорить не короткими, а длинными фразами, создавая «неторопливую повествовательную интонацию», прибегать к патетическим отступлениям (о пороке и добродетели, о репутации), пользуясь «специфичным словарем чувствительной, эмоционально окрашенной лексики», затуманивать смысл, обыгрывать тайны, а затем давать правдоподобную «мотивировку сверхъестественных событий и явлений» [4], [5, с. 12], [1, с. 11]. Он создает собственную тактику ведения рассказа: не все описывает ('His feelings are not to be described...'); 'Here let me draw the decent veil, that ought to shade the sacred mysteries of Hymen...'), раздавая обещания читателю ('He found her in the attitude of writing a letter to her inconstant lover, the contents of which the reader will be acquainted with in due time'), многое утаивает (историю кастильца, Дона Диего) и скрывает ('He ...communicated some circumstances, which shall appear in due season'), до конца не разрешая все загадки, располагает если не абсолютным всеведением, то полным знанием, налагая, как и рассказчик в «Перегрине Пикле», определенные ограничения на свои знания. Паузы, которые он делает, сочетаются с частыми предчувствиями будущего и ретроспекциями, объясняющими текущую ситуацию (особенно в последних главах – LVII–LXVII) – 'He then proceeded to unfold his misfortunes as they have already been explained in the first volume of these memoirs...' [7, p. 385, 391, 420, 433, 442].

Библиографические ссылки

1. Аксельрод А.Ш. Гротеск в романах Т. Смоллетта: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / А.Ш. Аксельрод. – Минск, 1986. – 18 с.
2. Галкина И.В. Паратекстуальность в романе В. Пелевина «Generation П» [Электронный ресурс] / И.В. Галкина. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paratekstualnost-v-romane-v-pelevina-generation-p>.
3. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения / А.А. Елистратова. – М.: Наука, 1966. – 472 с.
4. Пахсарьян Н. Сентиментализм: попытка определения [Электронный ресурс] / А.А. Елистратова. – Режим доступа: <http://natapa.org/biblio/articles/sentimentalism>.
5. Федорова Е.В. Позднее творчество Смоллетта в литературно-философском контексте эпохи: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / Е.В. Федорова. – Спб., 1998. – 18 с.
6. Kahrl G. Tobias Smollett traveller-novelist / G. Kahrl. – Chicago : University of Chicago Press, 1945. – 166 p.
7. Smollett T. The Adventures of Ferdinand count Fathom / T. Smollett ; edited with an introduction and notes by P.-G. Bouce. – London : Penguin books, 1990. – 512 p.

К. А. Самойленко (Харьков)

К проблеме пародического в «Ошибке Смерти» В. Хлебникова

В докладе предпринимается попытка рассмотреть «Ошибку Смерти» (1915) В. Хлебникова как пародическую пьесу, направленную против одного из аспектов символистской эстетики – опоэтизации смерти.

Образ смерти и ее «атрибуты» (умершие, потусторонний мир) нарочито снижены. В отличие от символистов, В. Хлебников изображает потусторонний мир не ужасным и таинственным: он предстает перед зрителем/читателем «харчевней», хозяйка которой – персонифицированная смерть (Барышня Смерть), а ее обитатели – веселые «мертвецы-трупы», которые пьют, поют и веселятся. Персонифицируя смерть, автор дистанцируется от

нее как экзистенциального понятия, высмеивает ее. Авторская концепция «победы над смертью» является полемичной по отношению к символистскому мироощущению и изображению смерти как чего-то мистически пугающего и неотвратимого. В пьесе фигурирует Тринадцатый, действующее лицо, которое восстает против смерти и, более того, – побеждает ее. Наличие героя, борющегося с потусторонней силой, характерно для фольклора и балаганных представлений. Однако в пьесе В. Хлебникова зло не просто осмеяно и наказано, – ситуация доведена до абсурда: Смерть умирает.

На наш взгляд, вторым планом пародического произведения являются пьесы М. Метерлинка «Слепые» и Ф. Соллогуба «Победа смерти»: во всяком случае, семантика заглавия пьесы В. Хлебникова свидетельствует именно об этом. Так, в пьесе «Слепые» дезориентированные слепые люди испытывают мистический ужас, ожидая прихода смерти. В. Хлебников, подчеркнуто снижая этот образ, представляет смерть жалким, слепым скелетом с грязным носовым платком вместо головы.

В пьесе «Ошибка Смерти» можно обнаружить и творческую полемику с «Победой смерти» Ф. Сологуба. Она проявляется в обыгрывании сходных мотивов (сна, выбора, смерти-воскрешения, обмана, ошибки), приемов («пьеса в пьесе»), образов (Смерть)) в комическом ключе. Для создания пародийного эффекта поэт использует приемы, присущие балагану, – омонимическую игру слов, преобладание просторечной лексики, разговорных синтаксических конструкций, – что является полемикой с высоким слогом, используемым символистами.

Обращение В. Хлебникова к приему «пьеса в пьесе», по нашему мнению, является попыткой дискредитации жизнотворческих стремлений, «сближения театра с жизнью» А. Блока, Ф. Сологуба, Н. Евреинова и др.

В. А. Спивачук (Хмельницкий)
**Особенности судебной системы в рассказе
Пантелеймона Романова «Суд над пионером»**

Пантелеймон Сергеевич Романов (1885–1938) – один из ярких и оригинальных русских писателей 1920-х годов. Сатирические, юмористические, психологические рассказы – это вершина его творчества, в них он сумел ярко осветить характернейшие черты до- и послереволюционной эпохи. Романов был в числе наиболее ругаемых критикой писателей. Но даже они признавали присущую ему остроту зрения, умение подмечать и характерное в жизни, и чуть заметные нюансы, черточки, детали

В рассказе «Суд над пионером» (1926) события разворачиваются в пионерском лагере. Здесь состоялся суд над пионером Чугуновым, обвиненным в «систематическом развращении пионерки Марии Голубевой» [1, с. 248]. Суд – центр, благодаря которому раскрывается сущность пионерской организации, которая создала атмосферу слежки и доносительства под флагом борьбы против буржуазной морали. Именно суд выявляет далеко не лучшие человеческие качества пионеров – нетерпимость, предательство, стадность, которые они представляют нравственными добродетелями. А. Солженицын замечает: «Фарс? Нет. Истинная картина, живые Двадцатые годы! — и не будем притворяться, забывать их» [2, с. 202].

Рассказ П. Романова в гротесковой, гиперболизированной форме дал модель вульгарно понятой классово-идеологической борьбы, распространенной на быт, мораль, идеологию. Больше того, писатель показал, как какая-то общественная группа, сконцентрировавшая в своих руках власть и узурпировавшая право решения всех проблем и вынесения единственно справедливого приговора, может творить произвол и извращать сущность любых человеческих поступков и любых проявлений действительности.

Библиографические ссылки

1. Романов П.С. Избранные произведения / П.С. Романов. – М. : Худож. литература, 1988. – 400 с.
2. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197–204.

Л. П. Статкевич (Хмельницький)

Теоретичні передумови дослідження поетичної картини світу у сфері гуманітарного знання

Філософське осмислення картини світу і важливість цього поняття для сучасного гуманітарного дискурсу вписані у контекст теорії постмодернізму. Передумовою для виділення художньої та поетичної картин світу як іншого способу зображення світу є дослідження специфіки поетичного мислення, котрі проводилися у межах теорії постмодернізму. В епоху постмодернізму відбулася чергова спроба легалізації ірраціональних способів пізнання, оскільки на межі століть і тисячоліть раціональна домінанта у філософії втрачає свою монументальність і стрімко витісняється емоційно-чуттєвими чинниками. Відтак природа поетичної мови стала предметом інтересу теоретиків постмодерністської філософії у межах якої було сформоване розуміння тексту і мови з урахуванням суб'єктивності ментальних структур: теорія тексту Р. Барта, теорія деконструкції Ж. Дерріди, лінгвістичний аналіз несвідомого у структурі суб'єктивності Ж. Лакана, теорія поетичної мови Ю. Крістевої та ін. Для наукового філологічного дискурсу резонансним є те, що у роботах цих науковців при аналізі тексту відбувається зміщення акцентів: текст не розглядається як вираження цілісного світосприйняття автора, натомість домінуючою є суб'єктивність авторської свідомості, а текст характеризується відкритістю для множинного прочитання. При цьому автор сприймається не як цілісна індивідуальність, а як «розщеплений» суб'єкт. Теоретик постмодернізму Ж. Лакан стверджував, що аналіз мови може адекватно розкрити структуру несвідомих процесів. Разом з тим у міркуваннях Ж. Лакана простежується думка про те, що мова наділена безумовною здатністю зберігати і передавати досвід. Ю. Крістева розуміє суб'єктивність як характеристику «суб'єкта, що розмовляє», при цьому дослідниця виокремлює семіотичний та символістський рівні, які активізують процес означування певних ментальних процесів. Відтак у згаданих роботах домінує акцент на важливості антиномії свідомого і несвідомого, маніфестованого у поетичній мові. Факт існування мовленнєвого та немовленнєвого мислення наразі є істиною, котра не потребує жодних підтверджень, так само як і те, що мовленнєва діяльність пов'язана з мисленням, емоційною формантою та підсвідомістю.

А. А. Степанова (Днепропетровск)

Повествовательные стратегии живописи Уильяма Хогарта

На литературный характер живописи Уильяма Хогарта (1697–1764), выдающегося английского живописца, графика, иллюстратора, теоретика искусства эпохи Просвещения, обратили внимание уже его современники – как английские писатели-просветители (Дж. Свифт, Г. Филдинг, Т. Смоллетт), так и авторы сочинений, развивавшие хогартовские сюжеты, разъясненные самим художником в сопровождавших гравюры текстах (Дж. Траслер, Дж. Ирленд, Г. Лихтенберг и др.). Позднее об этом феномене заговорили английские критики, соотнося в своих сочинениях живопись Хогарта с литературной эстетикой (Ч. Лэмб, У. Хезлитт). Поставил Хогарта в один ряд со Смоллеттом и Филдингом и У. Теккерей в лекциях об «Английских юмористах XVIII в.». Да и сам художник в «Автобиографии» признавался в тяготении к литературе и театру: «Я решил создать на полотне картины, подобные представлениям на сцене, и далее надеялся, что они будут проверены тем же самым испытанием и подвергнутся критике по тем же критериям» (курсив наш – А.С.) [4, с. 64].

Вопрос о творческом методе Хогарта довольно сложен. Многие исследователи называют его представителем просветительского реализма, что, на наш взгляд, не совсем точно. Хогарт был сыном своего века, исходившего, по мнению Л. Гинзбург, «из иного, несовместимого с реализмом миропонимания» [2, с. 9–10], миропонимания рокайльного, с его пристальным вниманием к повседневности, стремлением отстоять «естественно-скандальную основу человеческой жизни» и исследовать «двойственно-двузначные взаимоотношения сердца и ума» [3, с. 205], и, безусловно, миропонимания просветительского с его интенцией усовершенствовать человеческую природу. Но, как ни странно, именно из этого рокайльно-просветительского миропонимания проросли в живописи Хогарта ростки того нового понимания искусства, которое позволяет говорить о близости эстетических поисков художника к реализму, о характерных признаках реализма, «накапливавшихся постепенно» в работах художника, и, главное, о том, как эти «накопления» послужили формированию эстетической целостности последующих литературных эпох, «обретению своей сознательности и специфики» [2, с. 9–10] будущих литературных направлений, что проявилось в более глубоком, чем у предшественников, погружении в повседневность. Но это погружение происходило уже по-новому: во-первых, Хогарт равно обращался как к жизни фешенебельных районов Лондона, так и к самым неприглядным его уголкам – тюрьмам, трущобам, – и акцентировал картины нищеты, порока, человеческой деградации. Во-вторых, Лондон на его полотнах перестает быть фоном, на котором разворачиваются события, и становится полноправным действующим лицом (серия «Лондон. Четыре времени суток»).

Таким образом, Хогарт перешагивает как рамки устойчивых канонов просветительской живописи, так и границы поэтики просветительской литературы, и предвосхищая тем самым вектор развития литературного процесса в Англии вплоть до конца XIX в., и интуитивно открывая те возможности искусства, которые вскоре или практически одновременно с ним будут теоретически осмыслены философией. Из автобиографии художника известно, что процессу копирования классических образцов изобразительного искусства он предпочитал пристальное «изучение природы во всем разнообразии ее форм», с тем чтобы «научиться рисовать предметы, более близкие природе... Найти грамматику искусства путем соединения в один фокус различных наблюдений, мною сделанных» (курсив наш – А.С.) [4, с. 62]. С этой целью художник выходил на улицы Лондона, пристально всматриваясь в уличные сценки, интерьеры кофеен и кабачков, но более всего – в людей, и делая пометки карандашом на ногтях. Это было что-то вроде стенограммы, фиксирующей движения, повадки, жесты людей. Так рождался метод Хогарта, названный М. Алексеевым мнемотехникой: видеть, запоминать, анализировать и воспроизводить, подвергая осмеянию порок [1, с. 13].

Библиографические ссылки

1. Алексеев М.П. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» / М.П. Алексеев // Хогарт У. Анализ красоты. – Л.: Искусство, 1987. – С. 6–104.
2. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург // Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 4–57.
3. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов: Монография / Н.Т. Пахсарьян. – Днепропетровск: «Пороги», 1996. – 270 с.
4. Хогарт У. Из автобиографии художника / У. Хогарт // Мастера искусства об искусстве. Избранные страницы из писем, дневников, речей и трактатов в четырех томах / Под ред. Д. Аркина и В. Терновца. – М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1933. – С. 60–76.

С. О. Сушко (Краматорськ)

Шекспірова проблематика у сучасному літературознавстві: до проблеми жанрової модифікації пізніх п'єс Шекспіра

Шекспір є, напевне, найбільш дослідженим автором світової літератури, а шекспірівський канон досліджено, здається, у всіх можливих вимірах і площинах. Але дослідницький пошук складових шекспірівського феномену триває і в наш час, про що свідчать часописи з шекспірівської тематики в різних країнах світу, регулярні та спеціальні конференції з питань шекспірознавства, як, наприклад, цього року, коли спливає 400 років від того дня, як Шекспір пішов з життя. Найбільш актуальною проблемою, проте з мізерним шансом її остаточного вирішення, залишається проблема авторства того Шекспіра, який відомий історії під ім'ям William Shakespeare (from Stratford-upon-Avon). Чому цього питання не виникало за часів Шекспіра, залишається найбільшою містифікацією літературознавства.

Поетику чотирьох останніх п'єс Шекспіра, їх жанрову природу, зокрема, визначає складна комбінація чинників, домінуючими з яких є синкретизм трагічного й комічного та трагікомічний ефект. Ці п'єси відомі під термінологічною назвою «трагікомедії», а в англійському літературознавстві, здається, переважає термін "romances". Попри широке визнання цих п'єс як найвищого досягнення англійського Барда, існує їх оцінка, згідно якій вони свідчать про послаблення творчого потенціалу поета. У статті ми розглядаємо широку гаму оцінок та інтерпретацій жанрової специфіки трагікомедій, предметом наукового пошуку визначаємо споріднені та відмінні риси ранніх і «проблемних» п'єс Шекспіра та його пізніх, «прощальних» п'єс, відомих як трагікомедії. Таке співставлення вважаємо продуктивним під кутом зору визначення домінант шекспірівської комедії та їх відтворення і модифікацій у трагікомедіях драматурга.

Н. М. Горкут (Запоріжжя)

Солілоквій як різновид внутрішнього монологу: термінологічна концептуалізація поняття

Поняття «солілоквій» останнім часом набуває активного вжитку в літературознавчих працях, сфокусованих на дослідженні поетологічної специфіки драматичних текстів. Помилково ототожнюваний із будь-яким внутрішнім монологом персонажа, солілоквій репрезентує досить специфічну форму автокомунікації, для якої обов'язковою є наявність своєрідної бінарної опозиції. Ця опозиція може поставати у вигляді аксіологічних альтернатив, між якими рухається свідомість героя, який перебуває в межовій ситуації, стоїть перед моральним вибором чи переживає екзистенційну кризу. Інколи солілоквій структурується за моделлю діалогу, учасниками якого є різні іпостасі особистості персонажа або навіть амбівалентні начала його внутрішнього «я», що вступають у своєрідний двобій.

Багатовікова історія розвитку мистецтва слова демонструє широке розмаїття солілоквіїв, і хоча традиційно цей тип нарративної організації мовлення асоціюється з драмою (своєрідною візитівкою справедливо вважається монолог Шекспірового Гамлета «Бути чи не бути...»), його оригінальні модифікації зустрічаємо і у середньовічній прозі («Сповідь» Августина Блаженного), і у поезії модерністів («Геронтіон» Т.С. Еліота), і у романістиці ХХ–ХХІ століть (література «потому свідомості»). З огляду на широку репрезентативність солілоквійної модальності в художніх текстах різних епох і різних жанрів, правомірно говорити про нагальну потребу теоретичного осмислення солілоквія як оригінального механізму вербального відтворення мисленнєвої стихії персонажа, що дозволяє простежити процес зародження і визрівання певних інтенцій у глибинах його психіки.

Попри доволі високу частотність використання поняття «солілоквій» на сторінках сучасних літературознавчих праць, його термінологічний статус, як і кореляція з монологічною та діалогічною формами мовлення, все ще залишаються невизначеними.

Так, приміром, однією із проблем, розв'язання якої породжує наукову полеміку в дослідницьких колах, постає співвідношення понять «солілоквій» та «монолог». Одні вчені

(І. Ільїн, О. Журчева) припускають повну синонімічність їхнього вжитку, інші ж (О. Брокет і Р. Болл, С.Г. Голмен і В. Гармон, М. Добсон, С. Мерфі, П. Паві, Ж. Руссе,) акцентують увагу на принциповій нетотожності цих термінів.

Солілоквій постає метародовим нарративним конструктом, у якому спостерігається інтенсивна інтерференція драматичного, епічного і ліричного начал. Перед глядачем розгортається динамічна і напружена картина мисленнєвих пошуків персонажа, який одночасно описує ситуацію (епічне), висловлює суб'єктивні оціночні судження стосовно неї (ліричне) і зрештою чи то приймає певне рішення, чи то виносить гіркий і болісний вердикт стосовно неможливості такого прийняття. Незалежно від того, як саме корелюється солілоквій з розвитком сюжетики, він завжди вводить реципієнта в інтелектуально-психологічну лабораторію персонажа, відкриваючи можливість глибшого розуміння мотивації його вчинків, долучення до його потаємних думок і переживань. У такий спосіб, по суті, здійснюється самоконституювання особистості героя, а глядач чи читач стають свідками цього процесу.

Таким чином, солілоквієм слід вважати драматичну промову монологічного типу, яку виголошує герой, що перебуває поза комунікацією з іншими персонажами, звертаючись до самого себе, до глядачів чи уявного предмету або персонажа.

До важливих характеристик солілоквія правомірно відносити його зв'язок зі стихією інтелектуальних розмислів героя, кореляцію з проблемою морально-етичного чи психологічного вибору, а також підвищену філософічність і психологізм. Зазвичай солілоквій представляє собою діалог персонажа із власним «Я» (власною совістю, сумлінням) і слугує однією з головних стратегій репрезентації внутрішнього універсуму літературного героя. З огляду на це його можна вважати продуктивним засобом самоексплікації особистості в мистецтві драми.

Т. А. Устінова (Дніпропетровськ)

Мотиви П. Б. Шеллі в романі Е.М. Форстера «Найдовша подорож»

Роман Е.М. Форстера «Найдовша подорож» (“The Longest Journey”, 1907) вважали таким, що має сильний елемент автобіографічності. Назва роману походить з рядку поеми П. Б. Шеллі «Епіпсихідіон» (загадкова назва, предмет багатьох інтерпретацій, одна з яких – «те, що в душі») (“Eipsychidion”, 1821).

З огляду на те, що вислів «найдовша подорож» – це синонім «шлюбу» в П. Б. Шеллі, Н. Ройл пропонує читачеві взяти до уваги, що роман Форстера міг би мати назву «Шлюб» (“Marriage”). Присвячення роману (“Fratibus” – «Братам») робить очевидним те, що книга Форстера адресована чоловікам [2, с. 22–23].

Присвячення «Братам» є референцією до близького зв'язку Форстера з філософським братством у Кембриджі, Апостольськими братами. А. С. Хеннінгс вважає таке присвячення тонким натяком на гомосексуальність [1, с. 40–42].

Роман можна вважати втіленням модерністського змісту, цілком нового й «забороненого» у вікторіанській літературі; але це втілення відбувається у Форстера у традиційній, класичній романній формі.

Бібліографічні посилання

1. Hennings, Anne Sofie. The Essence of E.M. Forster – on the basis of the novels & selected short stories. Copenhagen: Copenhagen University, 2001. – 118 p.
2. Royle, Nicholas. E.M. Forster. Plymouth: Northcote, 1999. – 99 p.

Своеобразие читательских рецептов литературного on-line пространства

Актуальность заявленной проблемы обусловлена интересом литературоведческой мысли к активному функционированию в web-среде литературных проектов.

Особую остроту для современной культуры приобретает погруженность человеческого сознания в on-line пространство. Интернет-пространство, отличаясь принципиальной общедоступностью, неизменно воздействует на пользователя, в данном аспекте оказывающегося особой разновидностью реципиента и читателя. Характерно, что взаимодействие с интерактивными технологиями претерпевают также литературные поиски и эксперименты. Интернет часто становится платформой как для определения начинающим художником слова писательского статуса, так и может способствовать популяризации творчества и завоевания более широкой аудитории актуальными современными авторами. Подобная ситуация касается общедоступности и вовлеченности классики в киберкультуру.

Интернет обладает весьма широким спектром возможностей для осуществления самых разнообразных авторских стратегий, а также мистификаций и в определенной степени модифицирует привычные читательские рецепты. Практически любой человек может создать свой сайт, участвовать в разных чатах и уже существующих информационных ресурсах. В рамках соцсетей публикуются тексты под именем автора, псевдонимом, или же они приписываются другому лицу, связанному с литературным миром.

Проблема мистификаций на сегодняшнем этапе литературного процесса получает новый виток в связи с развитием информационных технологий и явного влияния on-line пространства на сознание человека. Как справедливо отмечено в ряде статей научного сборника с показательным названием «Влияние Интернета на сознание и структуру знания», зародившись в конце прошлого столетия, Интернет символизирует своеобразие культурной среды нового тысячелетия. Web-сеть – фактор, трансформирующий прежние культурные модели коммуникации, познания, самоопределения. Так несомненна вовлеченность человечества в той или иной степени в киберкультуру – от бытового до бытийного уровней, – что ставит данный феномен в один ряд с доминантными эпистемами конца XX – начала XXI века.

Несомненно, представляет интерес для научного изучения новый вид литературной мистификации, осуществляемой непосредственно в on-line пространстве и, по сути, порожденной спецификой Всемирной паутины. Игровая позиция, соответствующая своеобразным правилам Сети, роднит выбор пользовательского псевдонима – «ника» – со стратегиями, присущими литературным мистификациям.

Web-универсум по своей природе способствует виртуализации современной реальности. Не менее показательным его воздействие на сознание пользователей, что формирует рецептивную специфику. Интернет дает не только расширенный доступ к информации, но и событийную сопричастность осуществлению литературных on-line проектов. В подобном культурном контексте интерактивный читатель неизменно оказывается в позиции потенциально мистифицируемого или же активного участника интеллектуальной игры. Более того, включение любого человека в интернет-пространство с принятием его игрового поведенческого кодекса в определенной степени подобно семиотике мистификации. В данном контексте показательны современные литературные мистификации, осуществляемые средствами Всемирной сети, и специфика их рецепции читателями-пользователями. Своеобразие читательской рецепции литературного on-line пространства определяет вовлеченность сознания современного человека в игровые стратегии Интернета, модифицирующие его прежний читательский опыт.

Е. В. Хинкиладзе (Харьков)

Литература за границами высокой словесности: некоторые итоги изучения

Многорядность литературы начала XXI столетия, о которой так много пишут в последние двадцать лет, складывалась уже в начале XX в. и воплощала усложнившуюся культурную стратификацию. Именно тогда в литературе обнаружили три потока – элитарная литература, обращенная к узкому кругу ценителей, массовая, потребителем которой были широкие круги невзыскательных читателей, и беллетристика – «серединное» поле литературы.

В литературе русского Зарубежья 1920–1930-х гг. активно развивалась литература элитарная, ставившая глубинные бытийные проблемы, и беллетристика, обращавшаяся к актуальным вопросам современности и историческому прошлому. Ее создателями были писатели разного социального происхождения, писательского опыта и дарования. Они по разным причинам оказались в эмиграции, однако по мере сил сохраняли верность своему ремеслу, время от времени выпуская в свет произведения, ориентированные на ожидания читателей.

Специфическая социокультурная ситуация нередко выдвигала на первый план творчество литераторов, лучше ощущавших запросы читающей публики, быстро становившееся популярным, но не поднимавшееся на вершины художественности. Его изучение укрупняет и уточняет картину литературного развития, делает ее более объемной. Беллетристика во многом «вторична», поэтому в ней отчетливо прослеживаются и характерное, обращенное к традиции, и разнообразные тенденции, сложившиеся в русской литературе. В этом аспекте рассматривается творчество Г.Д. Гребенщикова, П.Н. Краснова, В.П. Крымова, С.Р. Минцлова, А.М. Ренникова, Е.Н. Чирикова и др. Незаслуженно забытые, нередко и вовсе неизвестные, их произведения дают представление о том, чем жила и что читала обычная публика вдали от родины.

Г. М. Храброва (Запоріжжя)

Специфіка антикізації в ранніх поемах В. Шекспіра

Поеми Шекспіра «Венера і Адоніс» (1593) та «Збезчещення Лукреції» (1594) принесли авторові шалену популярність і зробили його одним із модних літераторів у колах елизаветинської молоді. Попри те, що античні сюжети, на які спирався поет, були широко відомими, запропоновані ним версії-інтерпретації добре знаних колізій вразили читацький загальний оригінальністю і свіжістю звучання.

Сам факт звернення до античного матеріалу повністю відповідав суто ренесансній тенденції антикізації, яка проявлялася на різних рівнях поезики художніх творів та виводила їх у високий літературний регістр. Ефектний прояв антикізації нарративу можна спостерігати в «Евфуесі» Джона Лілі – засновника специфічної манери письма, яка демонструє ерудицію автора і доречно використання міфем, міфонімів та імен видатних греків і римлян.

У процесі антикізації нарративу Шекспір якісно оновлює смисловий діапазон запозичених магістральних колізій, уводячи розлогі медитації Секста Тарквінія, ламентации Венери і Лукреції, численні діалоги персонажів, екфрасис. Усі ці текстові стратегії, а також описи тілесних практик, підвищена увага до відтворення психологічного стану героїв призводять до появи нових ідейно-смислових акцентів, причому деякі з них виявляються гендерно маркованими.

Крім того, в поемах Шекспіра відчувається суто маньєристичне прагнення кинути виклик існуючому авторитетному зразку, перевершити неперевершену античність. Саме тому, звернувшись до легендарного сюжету про Лукрецію, англійський поет зводить до мінімуму патріархатний пафос, який домінував у версіях античних авторів Діонісія Галікарнаського, Діодора Сицилійського, Тіта Лівія. Водночас він продовжує започатковану «Фастами» Овідія тенденцію формування у читача співчутливого ставлення до страждань

героїні. Більш того, у Шекспіра центральний конфлікт набуває яскраво вираженого гендерного забарвлення.

Н. О. Шапарєва (Харків)

Жанрова специфіка новели Т. Бенаквіста “L’aboyeur”

Сучасна французька література дуже багата на талановитих авторів, що своєю творчістю сприяють розвитку літературного процесу та збагаченню сучасного літературного дискурсу. Одним з найвідоміших представників сучасної французької літератури є письменник та сценарист Тоніно Бенаквіста (1961 р. н.), який уже давно знаний та шанований у своїй країні, проте його доробок ще, на жаль, не увійшов до українського літературознавства та потребує гідного осмислення і тлумачення. Предметом дослідження обрано одну з його останніх новел “L’aboyeur” (у перекладі з французької «Людина, що голосно проголошує») (2013 р.), зважаючи на те, що особливу шану Т. Бенаквіста дістав саме своєю новелістичною творчістю.

У більшості випадків Т. Бенаквіста обирає для своїх творів жанр новели, що найбільш лаконічним чином здатен передати глибокі думки найстилішими художніми засобами. У “L’aboyeur” можемо простежити ознаки новели в чіткій композиційній структурі, гострій інтризі, що не зникає до останніх сторінок, а сам сюжет має відкритий фінал, що залишає читачеві право інтерпретувати авторську інтенцію та домислити бажану розв’язку. До того ж, цей твір зосереджений на подіях одного дня, що представляють для персонажа неординарну ситуацію, в якій проявляються його психологічні характеристики та переживання.

Новела Т. Бенаквіста надає узагальнюючий портрет сучасного суспільства, розбещеного грошима, де заможність стала вимірювальною одиницею якостей особистості. Провідною ідеєю новели є протиріччя між наявністю матеріального статку та відсутністю при цьому щастя в житті. Як свідчать події новели, багата людина опиняється покинутою, зневаженою, облишеною сенсу життя саме через бажання хизуватися своєї розкішшю, в той час як бідний чоловік, що веде скромне існування, вміє насолоджуватись тим, що подарувало йому життя, і від того почуватися щасливим.

В. К. Шереметьєва (Запоріжжя)

Специфіка самоідентифікації автора в ренесансному літературному тексті

Неоднозначною є проблема множинності та співіснування ідентичностей в особистості автора. Дроблення ідентичності стає не стільки деталізацією прояву особистості, скільки припущенням щодо неможливості існування «людського Я» в якомусь одному прояві чи значенні. Ще Ф. В. Й. Шеллінг наполягав на здатності створювати єдність як головному принципі самості. Юм називає цю множину «республіка Я-образів», Й. Гейзінга – «образи гри», Дж. Мід – «відповідність узагальненням інших», але в кожному разі мова йде про множинність самоідентифікації, яка мала б «кріпитися» до певної самості, на якій створюється єдність. Цікаво, що таке бачення суперечить самій природі ідентичності як ототожнення чи «віддзеркалення Я». Логічнішим видається розуміння ідентичності як своєрідної проекції суспільного оточення на самого себе. Тоді самоідентифікація – це процес підбору для себе тих ознак та якостей, які найкраще підходять в певних умовах співвіднесення себе з Іншим.

Модель «формування особистості» (Self-fashioning) С. Грінблатта виявилася досить популярною в літературно-критичних студіях з ренесансознавства. Вона якнайкраще вписується в парадигму Ренесансу як епохи всеохопного «маскараду». Від виконання ролей (у прямому і переносному смислах) могло залежати не лише просування на вищі щаблі соціальної ієрархії, а й власне життя. Концепція формування «суб’єктивності» (subjectivity) чи «ідентичності» (identity) людини С. Грінблатта описує не стільки про самоідентифікацію чи «самовизначення» як ізольований чи відособлений процес визначення своєї самості самою людиною, скільки про сприйняття та зіставлення Себе з Іншим. Мова йде про накладання

вирішального відбитку пануючих в суспільстві культурних практик на ідентичність автора та його літературні тексти.

Ю. В. Штельмухова (Одесса)

Английский театр на сломе культурных эпох рубежа XIX–XX вв. (обзор)

Характерной чертой переходного эстетического и культурного периода всегда является старение общепринятых подходов к искусству и появление новых, сначала разрушительных, а затем и положительно важных для следующего этапа процессов и форм отражения. Именно этим обозначил себя и рубеж XIX–XX в. в искусстве вообще и в театральном искусстве в частности. Эта закономерность заявляла о себе в литературах почти всех стран, где до последней четверти XIX в. господствующим художественным направлением являлся реализм.

Европейская драматургия начала демонстрировать признаки эстетической переориентации со времени постановки драм К. Гамсуна, Г. Гауптмана и М. Метерлинка. Рядом с ними рос талант Г. Ибсена, который вдохновлял современников на дальнейшие эксперименты. Его поклонником и самым настойчивым учеником вскоре стал ирландец по происхождению Б. Шоу, чье творчество иллюстрирует ведущие закономерности поисков нового в искусстве того времени.

В театральной жизни Великобритании в начале 1890-х годов произошел мощный подъем драматургической литературы – и это именно тогда, когда состоялись премьеры ранних «неприятных» и «приятных» пьес Б. Шоу. Почти одновременно на английской сцене появились комедии и трагедии О. Уайльда. Несколько позже складываются основные черты творческого метода Джона Голсуорси-драматурга.

Начали спорить между собой два художественных направления – реализм и символизм. Этим процессом их противостояния, а иногда и сосуществования, обозначила себя английская драма и английский театр рубежа XIX–XX вв. Реалистической воспринималась драматургия Б. Шоу и Дж. Голсуорси, подкрепленная деятельностью «Независимого театра» и «Сценического общества». Символистские искания обусловили содержание и форму ряда пьес О. Уайльда и постановок актера, режиссера и художника театра Гордона Крэга.

Несмотря на сложность и очевидную «пестроту» названных процессов, драматургическое творчество Б. Шоу во многом определило собой развитие английского театра на рубеже XIX и XX веков, а также в первые десятилетия XX в.

Ю. В. Юферева (Запорожье)

Эстетизация «жизнетекста» и трэвел-блог в интермедиальной перспективе

Предметом изучения настоящей работы является трэвел-блог, который развивается в транссемиотической зоне: к фотографии и вербальному выражению, ставшими уже традиционными элементами повествования о путешествии, добавляется кинотекст. Это сложное образование находится в становлении, поэтому говорить о стабильной «формуле» соединения различных медиа в трэвел-блоге сложно. В каждом из интернет-дневников осуществляется индивидуальный поиск их взаимодействия с ориентацией, как признаются авторы, на «лучшие образцы» кинодокументалистики, журналистики и литературы.

Существенным катализатором в трансформации путевого текста выступает выдвижение категории опыта, через которую преломляется изображение и описание пространства. Репрезентация социального эксперимента во многом опирается на литературные стратегии. В этой связи одним из рассматриваемых аспектов является роль литературных техник в интермедиальном тексте о путешествии.

Для анализа был избран «завершенный» блог путешественника Алексея Коровина, дающего возможность рассмотреть жизнетекст в его целостности – от зарождения идеи

странничества (одиночного длительного мотопутешествия) до гибели автора в 2014 г. в Египте.

В докладе планируется рассмотреть формирование битекстуальной природы фильмографии блогера. Специфика мышления автора, причем автора наивного, неискушенного не только в письме, но и съемке, обуславливает особенности этого травелога как интермедиального образования. Важной задачей исследования является обнаружение того, как проявляется символическая глубина отобранного в обыденном тексте, как проступает образность в увиденной автором «жизни».

Образ Алексея Коровина – своеобразная антитеза собирательному представлению о современных «странниках» или «длительных» путешественниках. Об этом свидетельствует усиление признаков паломника в авторепрезентации (саморефлексия, панорамность показа пространства, аскетизм, метафора «костыля», путешествие как труд, испытание, путь «к себе», акцент на опасностях), которые активизируются с началом путешествия. Примечательно, что в и в кинотексте ощутима символическая граница, меняется драматургия кинематографии – от телевизионного фильма-портрета к репортажу спонтанного действия.

Интенсивность линии внутренних переживаний, лиризация приводит к доминанте словесной составляющей. Линейное развертывание сюжета, присущее литературному травелогу, в фильмах держится на словесной структуре. Преобладание закадрового текста, отвлеченных рассуждений Алексея Коровина подавляет выразительность кинематографического материала. Скудость технических приемов, ракурсов – дальний (для дороги) и крупный (автопортрет), – которые находятся в распоряжении одиночного путешественника, выступают своеобразным композиционным средством раскрытия основного конфликта блога – борьбы человека и обстоятельств.

ЗМІСТ

Е. А. Андрущенко	
Хам и черт как метафоры в прозе Д. Мережковского.....	3
А. V. Bezrukov	
Henry Vaughan's Silex Scintillans: the Sacred Experience.....	3
Н. М. Блинова	
Засоби створення експресивності у публіцистиці І. Я. Франка.....	4
А. А. Бондаренко	
Функции песни и пения в рассказе М. Горького «На Чангуле».....	5
К. В. Борискіна	
Специфіка сучасних театральних модифікацій п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезарь»: на перехресті гендерних і транскультурних кодів.....	5
С. А. Ватченко	
А. Уотт о возвышении жанра романа в Англии XVIII ст.....	6
Н. Г. Велигина	
Журналистика рубежа XX–XXI веков, вдохновленная «новым историзмом».....	7
В. В. Виниченко	
Система мотивов и интертекстуальный фон повести Н. В. Баршева «Большие пузырьки».....	8
Г. Ю. Гаджисва	
Творчість Орхана Памука в контексті взаємодії культур.....	8
Л. А. Губа	
Символистские истоки ОБЭРИУ.....	9
А. В. Гусєв	
Спортивний дискурс сучасних масмедіа.....	10
В. А. Гусєв	
Как гимназист Шмелев встречался с Чеховым и не встретился с Толстым.....	12
Е. А. Гусєва	
Традиции путевого очерка в современной литературе non-fiction.....	13
О. М. Данильчук	
Тематичний різновид творів жаху в художньому доробку С. Кінга.....	14
А. П. Елисеєнко	
Звукопись в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов».....	15
Н. М. Змінчак	
Своєрідність психологізму у прозі Валентина Тарнавського.....	16
Е. Г. Иванцов	
Читатель в оценках и суждениях писателей.....	16
А. В. Калашникова	
Цы (*) Ли Цинчжао в интерпретации Анны Буйатти.....	17
Н. В. Калиберда	
Художественное пространство в «Памеле» С. Ричардсона (линкольнширский эпизод).....	18
Г. С. Клюйко	
Пошук культурної ідентичності як детективний сюжет.....	19
Ю. В. Кобзар	
Відлуння віденської народної комедії у кабаретистській творчості Юри Зойфера.....	20
Н. А. Кобилко	
Символіка образу дороги в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу...».....	20

С. А. Комаров	
Стихотворный фельетон в творчестве Саши Черного 1900–1910-х годов.....	21
Б. В. Корнелюк	
Шекспірівський «Ричард III» як десакаралізація концепту влади.....	21
С. К. Криворучко	
Осмыслення інституту шлюбу у творі Ф. Бегбеде і Ж.-М. ді Фалько «Я вірую – Я теж ні».....	22
О. А. Крикун	
Власне американська міфологія в романі «The Catcher in the Rye».....	24
К. В. Лабай	
Угода з дияволом як основа фаустівського сюжету.....	25
О. В. Лавриненко	
Возможности поэтического корпуса русского языка в качестве инструмента исследования поэзии.....	26
О. В. Левченко	
Русская поэзия в переводах Григория Дашевского.....	27
Е. В. Максютенко	
Мартин баттестин о религиозно-философских истоках «Сентиментального путешествия» Л. Стерна.....	28
Д. А. Москвітін	
Американська живописна шекспіріана XIX століття.....	29
Г. Є. Нікітіна	
Поетика метонімії: до витоків «речизму» в естетиці рококо.....	30
Т. Е. Пичугина	
«Прекрасный декаданс» в философской и литературно-критической рефлексии XIX века.....	30
Н. В. Подмогильная.	
Культура стиха в ранней лирике А. Блока.....	31
Ю. А. Помогайбо	
Немецкий межкультурный роман (Герта Мюллер, «Качели дыхания»).....	32
Т. Н. Потничева	
О путях к счастью человека и человечества (Дж. Барлоу vs. Э. Берк).....	33
Е. А. Прокофьева	
Особенности русской исторической сентименталистской драматургии и возможности рассмотрения ее литературоведением.....	34
Н. М. Раковская	
Критический текст. К проблеме интерпретации.....	35
И.В. Русских	
Образ повествователя в романе Т. Смоллетта «Фердинанд Фатом».....	36
К. А. Самойленко	
К проблеме пародического в «Ошибке Смерти» В. Хлебникова.....	37
В. А. Спивачук	
Особенности судебной системы в рассказе Пантелеймона Романова «Суд над пионером».....	38
Л. П. Статкевич	
Теоретичні передумови дослідження поетичної картини світу у сфері гуманітарного знання.....	39
А. А. Степанова	
Повествовательные стратегии живописи Уильяма Хогарта.....	39

С. О. Сушко	
Шекспірова проблематика у сучасному літературознавстві: до проблеми жанрової модифікації пізніх п'єс Шекспіра.....	41
Н. М. Торкут	
Солілоквій як різновид внутрішнього монологу: термінологічна концептуалізація поняття.....	41
Т. А. Устінова	
Мотиви П. Б. Шеллі в романі Е.М. Форстера «Найдовша подорож».....	42
С. А. Фокина	
Своеобразие читательских рецепций литературного on-line пространства.....	43
Е. В. Хинкиладзе	
Литература за границами высокой словесности: некоторые итоги изучения.....	44
Г. М. Храброва	
Специфіка антикізації в ранніх поемах В. Шекспіра.....	44
Н. О. Шапарева	
Жанрова специфіка новели Т. Бенаквісти “L'aboyeur”.....	45
В. К. Шереметьєва	
Специфіка самоідентифікації автора в ренесансному літературному тексті.....	45
Ю. В. Штельмухова	
Английский театр на сломе культурных эпох рубежа XIX–XX вв. (обзор).....	46
Ю. В. Юферева	
Эстетизация «жизнетекста» и трэвел-блог в интермедиальной перспективе.....	46