МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 28

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2017

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2017 р.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 28 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – 296 с.

У збірнику висвітлюється література з точки зору поетики, семіотики, її функціонування в сучасних контекстах культури. Світовий літературний процес розглядається у зв'язку з філософським, соціальним та ін. дискурсами, проблемами ґендерної та релігійної ідентичності, в полі інтернет-комунікації та масової культури.

Для літературознавців, викладачів вищих, середніх спеціальних навчальних закладів та шкіл, аспірантів та студентів-філологів.

The journal deals with the literature in terms of poetics, semiotics, its function in the modern context of culture. The world literary process is discussed in relation to the philosophical, social and other discourses, the issues of gender and religious identity, in the field of internet communication and mass culture.

For literary scholars, tutors of higher institutions, teacher of colleges and secondary schools and students-philologists.

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** (відп. секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. О.В. Кеба
д-р філол. наук, проф. Т. М. Марченко

Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р. включено до нового переліку наукових фахових видань України.

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: http://mirlit.dp.ua

Журнал зареєстровано в Міжнародному центрі ISSN:
ISSN 2312-3079 (print)
ISSN 2313-609X (online)
Збірник зареєстровано у міжнародних наукометричних базах даних:
vsenauki.ru
CiteFactor
BASE
Open Academic Journals Index

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2017
© Автори статей, 2017

UDC 792; 82

M. Agayeva
Baku (Azerbaijan)

THE PATRIOTIC-THEMED STAGE PLAYS STAGED IN THE YEARS OF INDEPENDENCE THE PRINCIPLES OF MULTICULTURALISM PERSONIFICATION

У своїй статті ми звернулися до вистав «Джавад Хан» Нушаби Мамедлі (Гянджінський драматичний театр, 29.04.1990), «Делі Домрул» Алтаю Мамедова (Муніципальний театр, 30.07.1999), «Ганьба» Гусейнбала Міраламова (Академічний національний драматичний театр, 16.06.2006), «Гянджінського ворота» Гусейнбала Міраламова (Азербайджанський драматичний театр, 24.06.2012). Йдеться про різні режисерські, художні, композиторські підходи різних режисерів до постановки п'єс. Щороку, в чергову річницю окупації наших земель, глядачі дивляться драму «Ганьба», відзначену призами різноманітних театральних фестивалів. Його бачили глядачі Узбекистану, Туреччини, Ірану, Сербії, Польщі, Болгарії, Румунії. У 2012 році в Академічному національному драматичному театрі була показана вистава Гусейнбала Міраламова «Гянджінського ворота» (прем'єра відбулася 24 червня 2012 року). У центрі подій п'єси – війна грузинських князів проти Гянджінського ханства у XII столітті, що призвело до його ослаблення і подальшої окупації.

***Ключові слова**: історична тема, патріотизм, героїзм, драматург, режисер, актор.*

В своей статье мы обратились к спектаклям «Джавад Хан» Нушабы Мамедли (Гянджинский драматический театр, 29.04.1990), «Дели Домрул» Алтая Мамедова (Муниципальный театр, 30.07.1999), «Позор» Гусейнбала Мираламова (Академический национальный драматический театр, 16.06.2006), «Гянджинские ворота» Гусейнбала Мираламова (Азербайджанский драматический театр, 24.06.2012). Речь идет о различных режиссёрских, художественных и композиторских подходах разных режиссеров к постановке пьес. Каждый год, в очередную годовщину оккупации наших земель, зрители смотрят драму «Позор», отмеченную призами различных театральных фестивалей. Его видели зрители Узбекистана, Турции, Ирана, Сербии, Польши, Болгарии, Румынии. В 2012 году в Академическом национальном драматическом театре был показан спектакль Гусейнбала Мираламов «Гянджинские ворота» (премьера состоялась 24 июня 2012 года). В центре событий пьесы – война грузинских князей против Гянджинского ханства в XII веке, что привело к его ослаблению и последующей оккупации.

***Ключевые слова**: историческая тема, патриотизм, героизм, драматург, режиссер, актер.*

Nushaba Mammadli's "Javad Khan" at Ganja Drama Theater (29.04.1990), Altay Mammadov's "Deli Domrul" at The Municipal Theater (30.07.1999), Huseynbala Miralamov's "Shame" at The Academic National Drama Theater (16.06.2006), Huseynbala Miralamov's "Ganja Gates" at Azerbaijan Drama Theater (24.06.2012) are investigated in the article. It is spoken about different directing and artistic approaches in above-mentioned plays. Patriotism, heroism, fighting qualities in actors' performances are analyzed. Every year, during the anniversary of occupation of our lands, "Shame" is presented to an audience. "Shame" was shown in Uzbekistan, Turkey, Iran, Serbia, Poland, Bulgaria, Romania within the framework of the theatre festivals and awarded many prizes.

© Malahat Agayeva, 2017

"Ganja Gates" by Huseynbala Miralamov with Bahram Osmanov as a scriptwriter was demonstrated at The Academic National Drama Theater on June 24, 2012. The plot is based on the true story of Georgian dukes' fight against Ganja Khanate in 12th century which lead to it's weakening and later occupation.

Keywords: *historical theme, patriotism, heroism, playwright, director, actor.*

Since independence, heroic performances were made different from each other in Azerbaijan theaters.January 20 massacre had just experienced, it still has not reached the nation's independence At a time when important issues for our people in Ganja Drama Theater "Javad khan" of Nushaba Mammadli The staging of the play was a remarkable event.Genocide of "Javad Khan" has become a spectacle of light to dark periods of history making it common with today. Spectacle's events took place on the battlefield, in Russian Emperor Alexander Palace, in burned and looted villages,in Javad Khan's palace, in general Tsitsianov military camp, took place on the battlefield. The wealth of national qualities, universal, being strong of humanist ideas form Gurbanov Oruj's dramatic material were more clearly the work of a director.

The noise of the guns, groan of martyrs, mothers cry all started with the performance of a voice saying: Awake, O national dignity violated, oppressed nation, wake up!" 200 years ago was the foundation of our today's tragedy current period with Javad Khan's period was tied chain form.Javad Khan in particular, with the villagers, olders, young men and women, children of this nation preferred to live as a slave than to die. Honored Artist Alim Mammadov was presented as a historical figure image of Javad Khan who he is close to his root ,history, homeland and he sacrificed himself children in this way.The role of Meleknise Beim, Javad Khan's wife played honored artist Sumuzər Namazova belong to Azerbaijan mother the roles of high moral qualties Mələknisə lady's husband, son, teenage daughter's death didn't overcome in front of her enemies. Akhundova Nazmiyye Ph.D writes: "her saying to general Sisianov: "Tell Əlahəzrətə, the mothers do not accept his condolences saying" it was an echo in the hall" [1]. The people's Artist Mammad Burcaliyevin (old rural), honored artist Faig Gasimov (poet), Eldaniz Tagiyev (Orkhan), Parvana Gurbanova (Gulqoncə), Alican Azizov (Alexander I), Ramiz Veliyev (Portnyakin), Gholam Ahmadov (Huseynqulu aga), Sona Veliyeva (Salatin), Mammadali Balayev (Unknown) had a great contribution in the opening of the play depicted events. The artist Galib Mammadov and composer Asif Mammadov quite used to all the opportunities and talents for opening of the historical tragedy with language of art. In Baku Municipal Theater on July 30, 1999, Altay Mammadov's "The Book of Dede Korkut" was dedicated to the 1300th anniversary the work of the "Deli Domrul" the first performance of the work was shown. First of all, Amalia Panahova who formed the work scene reflected full of faithfully work, patriotism, heroic history. Acceptable in terms of dramatic art in its attractive, carefully crafted characters in "Deli Domrul" were committed on the work of contemporary notes. Amalia Panahova who director of performance, the performance of the actors, in result of a creative work, was able to create a valuable spectacle. Diversity and a deep sense

of monumentality performance with motley of mass scenes attracted attention. Both the women, the weeping stage, the girls' Domrul to the circle dance in the scene, or Domrul with Dondar to each other, swords out of that fight scene, making mass scenes , creating the prologue and epilogue nearly thirty actors great crowd, a more producer as a director Amalia Panahova had proven craftsmanship. April 11, 2000, the "Express" newspaper published reviewing about "Deli Domrul" "The triumph of love and defeated death" as the title natural and justified seems to choose. "Story in turning to theater language main direction of issue to find the original scene of the solution, which the director Amalia lady Panahova the actor, the quality of the inherent character of the second plan with the audience in a dialogue to be a virtue," Deli Domrul "The main performers inspire the actor's performance in terms of the good results had achieved" [2, p. 112]. In Spectacle's separate roles – Domrul (Azad Shukurov), Baba (Muhtar Avsharov), Mother (Mahira Yagubova), Azrael (Aydin Aliyev), obese (Arzu Huseynov), Bani (Husniya Murvatova) adroitly played their compositions in a group.

Honored artist of the Mukhtar Avsharov (Father), Arzu Huseynov (obese) Tofig Bayramov then in this role, Tofig Bayramov and others have increased the success of the play with their natural performance. Chorus girls who are sometimes even better performance intervene were committed. Performing traditional Azeri music with works of contemporary music Javanshir Guliyev, who developed the successful coordination of the motives of the "Deli Domrul" colored. Man's strong and weak, positive and negative aspects, speech facilitated got easier performance of the play. Artist Telman Aliyev, performance's artistic arrangement created a clear idea about space. In October 1999, Senol Demiröz and Tofig Ismayilov elected "Deli Domrul" performance of the Municipal Theater in the "Dede Korkut" days to participate in Istanbul, was officially invited to attend the Istanbul in December. On December 4 and 5, "Deli Domrul" was a great success where it was shown on the biggest stage at the Harbiye Muhsin Ertuqrul "Deli Domrul" was a great success, the audience was greeted by thunderous applause lengthy Municipal Theater actors outstanding craftsmen Amalia Panahova was invited to the stage again and again .On December 6, on the Kadıköy Haldun Taner Stage spectacle is played. In general, within the framework of the Days of Dede Korkut Municipal Theater artists acted four times in front of Istanbul audience. In Dede Korkut days for successful performance on the staff of the Istanbul Metropolitan Municipality was awarded Theater staff with a special certificate and a letter of thanks.Among the citizens and Huseynbala Miralamov's "Khacalet(Shame)" work is dealed with the family after 24 years ago by Armenians in Khojaly tragedy the refugees are living temporary the construction of the unfinished hospital building in the country. Murad and Vatan grew up together since childhood and went to the country to the Karabakh war, but later separated their ways of life and 10 years after the signing of the ceasefire agreement the friends meet again [1, p. 112].

But how? This longing for the land of Homeland lived with for ten years, Murad had during the war in Nagorno-Karabakh has been an investment of wealth. Now the

between two friends there was a difference of opinion with respect to the ground now the between two friends. Vatan his son put into boarding schools for bad life condition in the city. His daughter Gulyaz stays with them. It is also the lack of facilities, humidity is disease .Academic National Drama Theater presented the work "Shame" to the audience on June 16, 2006. Honored Art Worker Bahram Osmanov was able to put forward a completely different performance. The artistic designer of the play was honored artist Ismail Mamedov, the musical designer of play was the People's Artist Siyavush Karimi. Work playwright's called "Shame" and used a very correct and appropriate. 20% of our lands have been occupied, millions of people have fallen refugee at a time our nation live joyfully as if nothing had happened is embarrassment for us. Agalar İdrisoğlu the "Azad Azerbaijan" newspaper wrote who share their views on the performance of "Shame" the "Azad Azerbaijan" newspaper wrote:Throughout the whole performance this name (embarrassment) red line runs through the novel plot. More than a million countryman and Karabakh war and refugees displaced persons is the biggest shame in the history of this nation. And according to this shame, future generations will not forgive us, probably. They will be charged more for it [3, p. 12]. "Shame" performance today, relevance, attracts attention with artistic and aesthetic value. Academic National Drama Theater Karabakh realities to the world in spreading work with the spectacle of great importance has shown in the foreign countries. Every year, during the occupation of our lands, "Shame" work is presented to the audience. "Shame" performance Uzbekistan, Turkey, Iran, Serbia, Poland, Bulgaria, Romania awarded prizes by taking part in the festivals. Academic National Drama Theater in 2012 Huseynbala Miralamov made reference to the the "Ganja gates" work. The first performance on June 24, 2012, Bahram Osmanov made the structure of this work. The work dealed with Georgian dukes as military loot from a raid conducted by the weakening of Ganja khanate in the twelfth century after a strong earthquake in the city. Ganja gates were shown on role of under occupation and lost land on this performance.

There was not any design besides Ganja gates and its shadow on stage design of spectacle. But this is not staged any monotony, but rather it helped the opening essence of the work.Such a beautiful design would be considered successful work of people's artist of the republic of Tatarstan Sergei Skomorokhov. People's Artist Haji Ismayilov (Muhammad Khan), Rafik Azimov (Haji Malik), honored artists Kazim Abdullayev (Javad Khan), Abbas Jafarov (Having), Michelle Atakishiyeva (Shukufa), Asgar Mammadov (Wali Khan), Ali Nur (Georgi) T. Huseynov (priest), Parviz Bagirov (I Count), Mirza Agabayli (II Prince), Kazim Hasanguliyev (Ahmed), actors Shahla Aligizi (Mələknisə), Rada Nasibova (Astagul), Elnar Garayev (Portnyakin), Elchin Ahmadov (butler Yavar) and finally Mirsənan Kazimli (Boy) should emphasize hard work and creative success in spectacle. The music sounded harmonious in the spirit of the performance which Rufat Khalilov wrote it. 20 percent of our lands are under the occupation of the Armenian-Azerbaijani conflict is particularly importance at a time of

continuing staged of patriotic-themed plays, performances in the theaters. Such performances are awakening and strengthening of historical memory, as well as young people, the heroic struggle to inculcate the spirit of our people call for victory.

Bibliographic references

1. Akhundova Nazmiyye. The tragedy of the people // "Culture". – 1990, 30April
2. Kerimov Ingilab. Triumph of love defeated death. // "Express". – 2000, 11 April. №99 (3082).
3. Hayati Asil. The Baku Municipal Theater in Istanbul // "Our newspaper". – 1999, December, 13.

Надійшла до редколегії 24 квітня 2017 р.

UDC 82

N. Aliyeva

Baku (Azerbaijan)

INFLUENCE OF SUFI LITERATURE TO SHAHRIYAR'S CREATION

У статті розглядається творчість великого письменника Шахрияра і спадщина Мовлані, Шамс Табриза, Сана Казнаві, Фарідаддіна Аттара, Гафіза Ширазі. Твір Шахрияра також засновано на «багатстві слів» вищезазначених авторів. У той же час слід зауважити, що часові газелі Шахрияра діляться на три рівні: людська любов, любов до Бога, соціальна любов. У його творчості описувалися історичні процеси, соціальні зміни, події, викликані різними асоціаціями в художній уяві Шахрияра. Він вважав, що головне в житті – це любов до Бога. Так Шахріяр підходить до суфізму. Він удосконалює літературну і філософську спадщину Санаї, Аттара, Мевлана та ін. В цьому відношенні його ідеологом є Хафіз, поет, автор любовної лірики. Шахріяр присвятив йому більше 50 газелей. Твори Шахрияра нерозривно пов'язані з класичною спадщиною, але особливо треба підкреслити, що Шахріяр своєю творчістю підняв ірфан (релігійну філософію) на новий, більш високий рівень, давши друге дихання літературі XX століття.

***Ключові слова**: суфізм, божественна любов, містичні, релігійні думки, Мовлана, Шамс Тебрізі, Сана Казнаві, Фарідаддін Аттар, Хафіз Ширазі.*

В статье рассматривается творчество великого писателя Шахрияра и наследие Мовланы, Шамса Табризи, Санаи Казнави, Фаридаддина Аттара, Хафиза Ширази. Произведение Шахрияра также основано на «богатстве слов» вышеупомянутых авторов. В то же время следует заметить, что временные газели Шахрияра делятся на три уровня: человеческая любовь, любовь к Богу, социальная любовь. В его творчестве описывались исторические процессы, социальные изменения, события, вызванные различными ассоциациями в художественном воображении Шахрияра. Он полагал, что главное в жизни – это любовь к Богу. Так Шахрияр подходит к суфизму. Он совершенствует литературное и философское наследие Санаи, Аттара, Мевлана и др. В этом отношении его идеологом является Хафиз, поэт, автор любовной лирики. Шахрияр посвятил ему более 50 газелей. Произведения Шахрияра неразрывно связаны с классическим наследием, но особо надо подчеркнуть, что Шахрияр своим творчеством поднял ирфан (религиозную философию) на новый, более высокий уровень, дав второе дыхание литературе XX века.

© Нармин Алиева, 2017

Ключевые слова: *суфизм, божественная любовь, мистические, религиозные мысли, Мовлана, Шамс Тебризи, Санаи Казнави, Фаридаддин Аттар, Хафиз Ширази.*

The article deals with Shahriyar's lyrics and the heritage of Movlana, Shams Tabrizi, Sanai Qaznavi, Faridaddin Attar, Hafiz Shirazi. Shahriyar's work is considered as isnspired by their art. We should mention that time gazals by Shahriyar are divided into 3 levels: human love, love for God, social love. He describes historical processes, social changes, imaginative events; realistic, sometimes romantic, sometimes sentimental notes are among his artwork Shahriyar was closely interested in knowledge. He thought that the root of the things was love for God and that is why he came to Sufism. He improves Sanai, Attar, Mevlana and others literary and philosophical heritage. In this regard Hafiz is his ideal. His love lyrics are Shahriyar's source of inspiration. Shahriyar devoted to Hafiz more than 50 gazals. Whereas Shahriyar creation is based on classical heritage, the fact of raising the irfan (religous philosophy) to the new and higher level should be noted. Shahriyar gave it a second breath of life in the literature of the twentieth century.

Key words*: Sufism, divine love, mystical, religious thoughts, Movlana, Shams Tabrizi, Sanai Qaznavi, Faridaddin Attar, Hafiz Shirazi*

Life events, historical processes, social changes caused by different associations in Shahriyar's artistic imagination and sometimes realistic, sometimes romantic, sometimes sentimental notes had been apeared in his creation. Despite of conflicts of that period conflicts and resolute struggle of the past and today, rejection cases Shahriyar was more closely interested in knowledge. He thought that, all of the root of the things was love for God. Love for God is the root of everything. I am pround of poems. I love poems. I have begun from metaphoric love, but now i am on the way of reaching love for God" [2, p. 116]. Of course, religous poems by Shahriyar have great resources as poetry of the Middle Ages. His religous poetry is based on "word wealth" of great creators such as Movlana, Shams Tabrizi, Sanai Qaznavi, Faridaddin Attar, Hafiz Shirazi and other's. mesnevi Shahriyar put in the first stage sufian poets among great well-known of peotry world in his mesnevi. (The *Masnavi* is a Sufi masterpiece which was started by the Rumi during the final years of his life.) He presents even Firdovsi the native of the second "caravan".

سپس سنائ و پس ابو سعید و پس عطا ر
که مشگ و غالیهشان در همه اقطار.
به کاروان دومین،نخست فردوسییت
که پیش بارگهش پشت آ سمان قوسی [6, s.711]

(... then Sanai, then Abu Said, then Attar

All the caravan train covered with his fragrance of mushk (mushk - it is the best scent of the world, beautifull smell).

Firdovsi stands in the first stage of the second caravan, Govsi stands behind him.

Sincere attitude of master to his predecessors is favored a new spirit and magic to his peoms. Poet determines the place, position, style of sufi poets and specifes clearly, concret their creation nature in one, sometimes in a few couplets.

Shahriyar especially addresses to Movlana Jalaladdin Rumi and Shams Tabrizi in his religous poems. He calls both of these individuals "the inhabitants of the valley of love", "the suns of heaven and earths". He mentioned that poet Shams Tabrizi influenced

to Movalana and Shams played an important role in the formation of sufi philosophy. Poet compare the influence of Shams to Movlana by original simulating style – teshbeh (Teshbeh is an arabian word, that means comparison):

شهر شمس وکعبه ملاّی روم است آنکه گفت
مرحبا ای ساربان بگشای از اشتران
شمس ما تنها یکی ملاّی روم افروخته
که تجلّی خیره دارد چشم آفاق جهان
[6, p. 984]

(as Shams' city was Mollah Rumi's Kaba he said:
Hello, hey ariwan open the loads of camels.
Our Shams brightned Mollah Rumi
His light can dazzle the eyes of world horizons).

We can imagine a love consisting of 3 stages as a pyramid in gazals written by Shahriyar: human love, love for God and social love which consists between of both.

Doctor Maryam Musharraf writes: "Realism itself does not produce the value, his style is based on the trasfer method of sence experience. Mahbub is general and heavenly (religeous) in classical poetry. In fact, God and mahbub is the same here" [3, p. 44].

Shahriyar goes beyond from Muslim tenets in his poem titled "Apostate heart" and love inovolves him fault:

دل من تازه مسلمان شده بود
باز یکمرتبه مرتد شده رفت
[7, p.701].

My heart has just became a Muslim
But now it became a pagan again.

We can call character of "sun" (this character is from "Divani-Kebir") written by Movlana as a pearl treasure. This sun is lover's God and mahbub as well. It means it is heaven's sun and he is Shams Tabrizi as well.

مخدوم!خداوندی!شمس‌الحق تبریز!
هم نور زمینی‌تو و خورشید سمایی
[1]

(Hey Shamsul Tabrizi, the owner of heaven and earth, you are light of earth and sun in the sky!)

As it is known, among numerous symbols of sufism such as "Sun", "charming", "Bahram" as well, "Mass" (mirror), "somersault" (bird), "Shur", "harp", "fountains (spring)," and others symbols take a special place, too.

Shahriyar used them by creativity and added them the atmosphere of taht period.

For example, Attar writes:

ببین کایینهٔ کونین عالم
جمال بی نشانی را نشانه است
نگاهی می کند در آینه یار

که او خود عاشق خود جاودانه است

[5, p. 241]

(meaning and content is clear, that's why we do not translate the poem and explain it).

According to Doctor Sanayi's thoughts heart attracts reality and world matters as a mirrow and a venue. Sanayi means:

سوی حق دل شاهراه نفس و نفَس
آینهٔ دل ز دودن آمد و بس
صیقل آینهٔ یقین شماست
چیست ؟ محض صفای دین شماست

[4, p. 67]

As we see, Shahriyar approaches Sufism creative. He improves Sanai, Attar, Mevlana and others literary and philosophical heritage trying to turn the humanity into changable instrument in humanity point of view. In this regard Hafiz is his ideol. This love poet is more attractive like Shahriyar's creation recource. Shahriyar devoted to Hafiz more than 50 gazals. He even chose his nickname due to Hafiz's augury. Shahriyar wrote about Hafiz in his 2 volume prelude (introduction), he mentioned in his sweet Persian poem: "Hafiz is a mysterious poet and intellect one", "I dont reach to this level". Some researchers think that Shahriyar loves irfan – religous knowledge according to Hafiz, another one thought he loved Hafiz due to irfan – religous knowledge. We could be agree with the first opinion. But Shahriyar had not satisfied in his sufi philosophy expression only with Hafiz's opinion. He useful benefited almost all representatives heritage of classical literature. The most affected poet of Shahriyar is Hafiz. Shahriyar respects all classics deeply, but he feels always obliged to Hafiz. He compares Hafiz and Sadi in one of his gazals. He impresses clearly and concisely the principal, idea-philosophy features of these 2 great strars creation in the frame of several couplets. While compare moral and didactic poetry compared with the irfani (Muslim philosophy) gazalles we can see that Shahriyar is closer to Hafiz's poetry heartfeltly. Despite of this, Shahriyar calls Sadi a great poet as well. That gazall is very interesting in comparison point of view, it was based on two important development principles of classical literature – essense-idea and style charachteristics.

یک شعر عاقلی و دگر شعر عاشقی است
سعدی یکی سخنور و حافظ قلندر است
بگذار شهریار به گردون زند سریر
کز خاک پای خواجه شیرازش افسر است

[1]

One of the poem is about wisdom, and the other one is infatuation poem. Sadi is a poet, Hafiz is a priest, land under his (Shirazi's) feet is his crown).

The most important aspect of the poem is to declare the position among principal divison of two important aspects in classical poetry which are the subject of Shahriyar's

controversy – "poetry-wise" and "poetry-lover", as well as to declare its position among the principal division.

Generally, Shahriyar refers sufism and sufi lexicon in particular for the expression of his ideas. Shahriyar's poems were based on Hafiz's creation, he deeply used symbols such as "wine", "fire", "glass" and others. Content of theor creation is common.

برو از هفت خط نوشان پای خم می میپرس
که هر دردی شراب ناب مرد افکن نخواهد شد(1)

(the wine does not solve and forgotten any troubles).

Poet had expressed problems of seven points in his imagination successfully in his couplet. One of the famous intellectuals of Iran Seyed Mohammad Gerami writes about the seven lines: "to drink by the seven line is a point of heady. Their drunken sign is their stamering. The aim to mark on seven parts and pours wine to everyone according to defined size: wine waiter gives to one empty glass, and full glass to another one and it means seven lines. This term is still used as "the side of seven lines". This seven means as seven planets in sufi system: Sun, Moon, Mars, Venus, Saturn, Mercury, Jupiter.Main thoughtable point is arrangement of them in the sky. Other religions and faiths consider it evidence of the reality of the divine wisdom. It is said in Holy book of Muslims in Guran (Koran): "He (God) Who created the heavens seven layers on each other. He is Rahman (Rahman means Merciful) God is mercifull. You can not find any disorder in his creation. Look! Could you see (in the sky) any cracks ? (surah (chapter) Mulk). "We have a healthy seven-fold building over (in the center, too) the blue sky. We hung a lamp with plenty of light from sun" (surah (chapter): Naba). "Haven't you seen how God created seven-floored heavens? God created Moon as light, the sun as a chandelier (surah Jean) Shahriyar was an expert of classic literature, but also a connoisseur of classical religious and philosophical movements. In the twelfth century the following sects (sects religion – group of people with somewhat different religious beliefs) had been given as a separate line in Shahriyar's creation. Suhraverdism connected Suhrawardi and his nepew's name, kadirism that connected Abdulkadir's name, kubravism associated Najmaddin Kubran's name, yasevism associated Yasevi's, rifahism connected with Ahmad Rifahi's name. It should be noted that throughout history of Sufism has developed in two directions, including moderate and extreme. The moderate Sufis does not withdraw from Islamic monotheism and their training plans based on the tenets of the Koran. more extreme Sufis refers and tended to pantheism. Leader of peacfull movement Abunhafz Suhrawardi and his nephew Abunajjab Suhraverdi were one of the most powerful of representatives in moderate Sufism. Shahriyar considered himself the representative of this branch. That's why Hussein Mohammed Fizuli felt kinship to Seyid Azim Shirvani. Shahriyar approach İmamate (imamate means İmam, Leader) issues as Fuzuli, and glorified it as Seyid Azim. Becides of them, we may other Sufi-oriented philosopher-poets such as Baba Husi (Abulfaraj Zanjani), Said Mahmud Shabustari who influenced his creation. Shahriyar remembers Baba Kuhi in his poems useing "O God":

در آن میانه چه شیرین چو شکر اهواز
نوای یا حق بابی کوهی شیراز
[6, p. 717]

(in that level there was heard the sound: "Hey, God!" by Baba Kuhi).

As you can see, Shahriyar creation is inseparable based on classical heritage, but this fact should be special noted that Shahriyar had raised the irfan (religous philosophy) to the new and higher level with his creativity by giving a second wind to the literature of the twentieth century.

Bibliographic references

1. http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh3038
2. Shahriyar in the literaure of Persian Studies. Baku: "Nurlan", 2006.
3. دکتر مریم مشرّف." شهریار مرغ بهشتی" ، تهران. ۱۳۷۲، ۳۴۶ ص
4. سنای، حدیقة الحقیقه و شریة الطریقة، تصحیح مدرس رضوی، تهران ، ۱۳۷۷، ص
5. ۸۰ ۱۳۶۲ شیخ فریدالدین ، دیوان، به اهتمام و تصحیح تفضلی، تهران، نگاه ،
6. محمد حسین شهریار، دیوان شهریار (۲)، تهران، نگاه ،۱۳۷۵
7. محمد حسین شهریار، دیوان شهریار (۱)، تهران، نگاه ، ۱۳۹۱

Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

UDC 81

N. Aliyeva
Baku (Azerbaijan)

ABOUT THE TYPOLOGY RANGE OF DEVERBATIVES

Ми звернули увагу на термін «креативність» і його тип, у той же час нас цікавить створення нових слів та їх семантична характеристика. Ми пояснюємо кореневі слова і нові створені слова та іноді даємо словосполучення замість використання слів у тому чи іншому контексті. Нарешті, ми робимо висновок, що слова можуть використовуватися як у прямому значенні, так і в метафоричному, вони висловлюють відтінки різної семантики. Таким чином, у пояснювальних словниках відзначається, що, скажімо, слово «ресторан» позначає заклад, де можна з'їсти невелику порцію їжі або їжу на узбіччі, з іншого боку, це може бути маленький і дешевий ресторан, у якому обідають небагаті люди. Таким чином, девербативи можна розділити на дві групи. Перша група має особливий статус в основних словниках, а інші похідні від одних і тих же слів широко використовуються в мові (як усній, так і письмовій). Друга група «ad-hoc» не має особливого значення, але слова з цієї групи використовуються як у прямому сенсі, так і в переносному значенні. У багатьох випадках її семантику визначають конкретна ситуація і контекст.

***Ключові слова**: словотворчість, відтінок семантики, словник, контекст.*

Мы обратили внимание на термин «креативность» и его тип, в то же время нас интересует создание новых слов и их семантическая характеристика. Мы объясняем корневые слова и вновь созданные слова и иногда даем словосочетания вместо использования слов в том или ином контексте. Наконец, мы заключаем, что слова могут использоваться как в прямом значении, так и в метафорическом, они выражают оттенки различной семантики. Таким

© Nigar Aliyeva, 2017

образом, в пояснительных словарях отмечается, что, скажем, слово «ресторан» обозначает заведение, где можно съесть небольшую порцию или еду на обочине, с другой стороны, это может быть маленький и дешевый ресторан, в котором обедают небогатые люди. Таким образом, девербативы можно разделить на две группы. Первая группа имеет особый статус в основных словарях, а другие производные от одних и тех же слов широко используются в речи (как устной, так и письменной). Вторая группа «ad-hoc» не имеет особого значения, но слова из этой группы используются как в прямом смысле, так и в переносном. Во многих случаях ее семантику определяют конкретная ситуация и контекст

***Ключевые слова**: словотворчество, оттенок семантики, словарь, контекст.*

*The author learns the term "creativity" and its type. At the same time the word formation and semantic characteristic of these words are analysed in the article**.** The author explains root words and new words and sometimes gives word combinations instead of using words in this context. We conclude that the words can be used both in direct meaning and in it's metaphorical meaning which expresses semantical shades. According to the dictionaries "restaurant" means establishment where one can eat small portion and cheap dish or meal at roadside. But expression "the little and cheap restaurant" can suggest the conclusion that poor people may have dinner in these restaurants. Thus, the deverbatives can be divided into two groups. Ffirst group of deverbatives have special remarkable status in major dictionaries and other one consists from the words widely used in language (both oral and writing). Deverbatives in the second group ad-hoc don't have special purpose but these are used both in the direct meaning and in the metophorical one. In many cases, specific situation and context define the semantic.*

***Key words**: word creativity, shade of semantic, dictionary, context.*

Naturally, every language the system of word creativity has unique characteristics. A.I. Smirnitski notes that while he deals with word creativity of English,the word creativity of english may divided two types: a) word-building; b) complications. It may be concern word-creating models to word – building that ,the words contain same root, for example *man – manly, make – maker, black – blockish, do – undo, make – remake, man – manliness, boy – boyishness, differ – indifference, pay – payable, həmçinin love (v) – love (n), fall (v) – fall (n), look (v) – look (n), father (n) – father (v).* The roots of pattern words are the same. It may concern word- creating models to complications that compound words contain two word root and also these words root aren't the same and so they don't match up same word creativity model, in other word it doesn't concern same word creativity model.

For example: *horse, man – horseman; evil, do – evildoor;*

black , eye – blackeyed etc. [3, p. 70].

İt may be come across to convinving example in his studies while deal with word creativity of K.V. Pittukh. K.V. Pittukh writes that if we approach divisibility point of view *forbid, forgive, forbear, forget* with type of word-creating – *pen(n) – pen (v]; hand (n) - hand (v), eye (n) – eye (v)* etc. in case first group can divisable, second group can't dividable()*for-bid, for-giv-pen(n)- pen (v).* It is clear that, *forbid, forbear, forgive* and others aren't derivative words as derivativity or divisable of their derivative and on simultaneous plan. Other word, derivativity don't concern derivative words, indivisible words -*hand (n) – hand (v)* called derivative or these words concerned type of derivative words. In linguistic literature, the term of derivative complications (or compound word

creating) is exist and it is apply word creating statement. For example,it is called in the book of «*A course in modern English lexicology» the words of a break-down, a castaway, a runaway* are called (derivational compounds). While deals with derivational words V.D.Meshkov notes that, the word maker not only is one stem, two stems but also it can be make new word by combining to expression. For example: *blue-eyed, long-legged = blue + eye+ed, long + leg + ed* etc. [2, p. 25]. We try to indicate the derivative words existing which tipology on this writing,as saying above therotical bases.As noted that, deverbatives is exist in English. The majority of same deverbatives are substantives and adjective, in other words, noun deverbatives, adjective deverbatives. Of course, it is necessary to state, the same deverbatives are differentiate than other as being diversified and varied. We consider that the existing deverbatives in language (specially in English) is associated with the majority of words in English (specially from origin Anglo-saxon) are single-syllable.

Another aspect consists it, naturally the language belongs to society and the changes and development which happen in society must display itself in the same society sooner or later. The crating deverbatives both can be happen without using affixes and alternative affixes, can be real with their allomorphic versions. Deverbatives, in other words, derivational words are more at the time morphemic complications. Let's use some of them for example on context.

Communicate [kə`mju:nikeit] – (verb)

This poem communicates the author's despair.

The officer communicated his orders to the men by radio.

The police communicate (with each other) by radio.

A politician must be able to communicate.

My garden communicates with the one next door by means of a door.

Communication [kə`mju:nikeisn] (noun)

Being deaf and dumb makes communication very difficult.

Telephone communication between the two cities have been restored.

The heavy snow has prevented all communication with the highlands.

Communicative [kə`mju:nikətiv] (adj)

I dont find Peter very communicative.

We saw that word of *«communicate»* how have different semantic shade in the same context. Firstly, I would like to state that, naturally,the word can be used with some semantic shade is associated with society. These four sentence show that the development of society. If we say that, firstly poem, then officer and after politician can formulate by this word is the indicator of semantic shade,we dont make mistake.In any case ,the same word isn't in semantic charge in adequate context. Let 's we pay attention the meaning of *communicate* in adequate contexts.This (same) word expresses semantic shade while talk about poem-to express (to formulate), to profess; while talk about military officer – to command, to declare; while deal with police – to contact; while deal with politician – to get into touch; while talk about the garden-is adjacent.it

make noun by *«tion»* suffix and the same noun express some semantic shade and it happens more prosodic changes while make adjective from this word again, that the emphasis of word come back initial version.

Passive modal adjective makes with – able- suffix *bearable, thinkable*

Unemployment has reached a level that would not have been thinkable ten years ago.

Allomorphic version of suffix *-able* is *-ible*, for example, *comprehend comprehendible*, in subsequent stage *-comprehensible – comprehensibility – comprehension – comprehensive – comprehensively – comprehensiveness.*

The same deverbative – we use a derivative word in context and try to show prosodic peciluarities.

Comprehend (v) [k mpri'hend]

I can't comprehend how you could have been so stupid

The infinite distances of space are too great for the human mind to comprehend.

She could not comprehend how someone would risk people's lives in that way.

He stood staring at the dead body unable to comprehend [5, p. 248].

Education comprehends the training of many kinds of ability (comprehendere) [4, p. 201].

The child read the story but he didn't comprehend its meaning.

We saw interesting view while analyze deverbatives creating from the word of comprehend. In (OALED) Oxford *Advanced Learners Encyclopedic Dictionary* and also in *Collins English dictionary* the adjective is after verb-comprehensible, but in dictionary of New *Websters dictionary and the saurus of the English language the* noun-*comprehensibility* is after *comprend*. We consider that, the content of dictionaries of *Oxford and Collins* is more completion and also we consider more exact and urgent to continue on the basis of the same principle.

A book that is comprehensible only to specialists.

The noun of *comprehensibility (n)* had created on the basis of the word of *Comprehensible* and had been certain changes in its transcription; *comprehensibility* [,kəmpri`hensəbl – kəmpri, hensə`bılətı].This indicator may be consider the expression of prosodic characteristics of the same word while get(accept) new suffix.

In addition,we would like to emphasis that, have allomorphic suffixes in English, but they aren't allomorphic in all cases, also the word *-comprehensibility-* is allomorphic,that is word – *comprehend* – gets suffix *«sion»* again and creates the word – *«comprehension»* and at this time it happens prosodic change again, it spells in the form of [,kəmpri`hents'ən AmE. ka:m.]

The task requires a good comprehension of complex instructions.

His behavior was completely beyond comprehension (=it is impossible to understand). «Sibility» and *«siveness»* are allomorphic suffixes which it created by addition suffix to *Comprehensibility* and *comprehension* and both of them had been created abstract noun by addition to the word of – *comprehend-*.

New word adjective – *comprehensive* [,kəmpri`hentsiv AmE. ka:m] had been created from the word – *Comprehensibility-,* also –*comprehensivness*- had been created as abstract noun when look through dictionaries.Also, In the transcription of the same words have sound in the dictionary of Daniels Jones.Also it is intersting that the change of stress in word. We consider to start to talk detailed the experiments more than prosodic methods.

She has a comprehensive grasp of the subject.

The government gave a very comprehensive explanation of its plans for industrial development.

Later, the adverb had created addition to the adjective the -ly- suffix

comprehensively [,kəm,pri`hentsivli]

Our football team was comprehensively (i.e. throughly) defeated.

Comprehensive education was introduced in the UK during 1960s and 70s.

No system has failed as comprehensively as the prison system.

Kylie goes to local comprehensive (noun) [1, p. 196].

Nine out of ten secondary school children are in comprehensive schools.

The word creating, specially some deverbatives, in some cases, they are included to dictionaries in linguistic literature.

To some deverbatives «*ad-hoc*», in advanced formal unplanned word- creating. Naturally we don't adopt as being in conversion. Also, it have that casual conversion words in conversions, it had better to explain some of these words.

The mean of *eater* is not to eat something. *He is a big, greedy etc. – eater –* in here it abstract meaning -glutton i.e. *He eats a lot, eats greedily. I have never been a big eater. Doubter* – the origin of this word in old the French – *douter* – in the Latin *dubitare* (adj), *doubtably (adv), doubter (n) – doubtingly (adv).*

This word maintains semantic in word root in all cases, but it is not included to dictionaries as linguistic unit. This word-doubting- is used metaphoric in the Azeribaijani language.

I never doubted myself.

I always knew I could play tennis at this level.

She loved him, and had never doubted him.

I have no reason to doubt his words (=think that he is lying) – doubter

We consider that the meaning of this word the semantic of «doubter» was cleared at last of context and therefore, these «ad-hoc» are called deribatives as note above (diner – person who have dinner). But semantic shades hide in this word. So that, it is noted in explanatory dictionaries that usually the restaurant which can eat small portion and cheap dish or meal at roadside, on the other hand the little and cheap restaurant and we can conclude that poor people have dinner in these restaurants. We conclude that ,the deverbatives can be divided two groups, first group deverbatives have special remarkable status in major dictionaries and other derivatives from the same words are used widely in language(both oral and writing). The second group *«ad-hoc»*

deverbatives don't have special importance right, but these are used both the direct meaning and the metophoric semantic. In many cases, specific situation and context define its semantic.

Bibliographic references

1. Мешков О.Д. Словообразование современного английского языка / О.Д. Мешков. – М.: Наука, 1976. – 244 с.
2. Смирницкий А. И. Лексикология английского языка / Смирницкий А.И. – М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1956. – 259, 1 с. – (Библиотека филолога).
3. Jones D. Cambridge English pronouncing dictionary / Daniel Jones. Cambridge, New 17th edition 2009, 599 p.
4. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language, USA 1996, 1148 p.
5. Oxford Advanced Learners Dictionary Oxford University. Press 2005, 1537 p.

Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

UDC 82

O. Babayeva

Baku (Azerbaijan)

THE ROLE OF THE PERIOD AND ENVIRONMENT IN SEZAI KARAKOCH'S CREATION

У статті досліджуються життя і творчість великого турецького поета Сезана Каракоча. Основним об'єктом аналізу була обрана роль середовища в його філософських ідеях і критичный діяльності. До дослідження були залучені теми, що стосуються науки і мистецтва. Сезаї Каракоч вважав, що поезія – це доля. Літературна діяльність привела його до журналу «Стамбул». У той період він не збирався займатися поезією. Але його вірші («Аорта», «Чорна змія», «Сніг», «Куточок») були опубліковані в цьому журналі. Пізніше С. Каракоч заснував видавничий дім «Діріль» і почав публікувати там свої вірші. Його перша поетична збірка побачила світ у 1959 році. У 1966 році С. Каракоч почав видавати журнал «Діріли (Відродження)». На формування літературно-поетичного світогляду С. Каракоча впливав соціально-політичний процес і літератури Заходу, і. східно-мусульманської культури і літератури Туреччини. У творах поета домінує «ідея відродження (думки)». Згідно з дослідженнями Турана Караташа, Шакіра Діджлехана, Недіма Черекера, Рамазана Каплана, Шемсеттіна Сербеста та ін. Ця ідея покликана зберегти турецьку поезію, захистити її від впливу західної культури.

***Ключові слова**: Сезана Каракоч, поет, літературне середовище, поезія, праця, критик, громадськість.*

В статье исследуются жизнь и творчество великого турецкого поэта Сезаи Каракоча. Основным объектом анализа была выбрана роль среды в его философских идеях и критической деятельности. В исследование были привлечены темы, касающиеся науки и искусства. Сезаи Каракоч полагал, что поэзия – это судьба. Литературная деятельность привела его в журнал «Стамбул». В тот период он не собирался заниматься поэзией. Но его стихи («Аорта», «Черная змея», «Снег», «Уголок») были опубликованы в этом журнале. Позже С. Каракоч

© Ofelya Babayeva, 2017

основал издательский дом «Дириль» и начал публиковать там свои стихи. Его первый поэтический сборник увидел свет в 1959 году. В 1966 году С. Каракоч начал издавать журнал «Дирилы (Возрождение)». На формирование литературно-поэтического мировоззрения С. Каракоча влиял и социально-политический процесс, и литература Запада, и восточно-мусульманская культура и литература Турции. В произведениях поэта доминирует «идея возрождения (мысли)». Согласно исследованиям Турана Караташа, Шакира Диджлехана, Недима Черекера, Рамазана Каплана, Шемсеттина Сербеста и др., эта идеяпризвана сохранить турецкую поэзию, защитить ее от влияния западной культуры.

***Ключевые слова**: Сезаи Каракоч, поэт, литературная среда, поэзия, труд, критик, общественность.*

Great Turkish poet Sezai Karakoch's life and artwork was researched in this article. The main point of the article is the role of environment in poet's philosophical ideas and criticism. The cause of coming to the literature is studied here too. At the same time, his work had been researched by stages. Poet's main topics such as science and art were involved in the research. Sezai Karakoch's criticism was lightened up in the article. Sezai Karakoch believed that poetry is his fate and this fate led him to "Istanbul" magazine. In that period he wasn't going to write lyrics. But his poems "Aorta", "Black Snake", "Snow", "Corner" were publiched. Later he established the publishin house "Dirilish" and began to publish his poems there. His first book was printed in 1959. Poet started publishing the "Dirilish (Revival)" magazine in 1966. İn the formation of S.Karakoch's literary outlook was formed under the influence of social and political process, western literature and eastern Muslim culture, and literature of Turkey as well. The major idea of Karakoch's poems – "revival of thought". regarding his literary - theorical views and at the same time his poetry creation. According to Turan Karatash, Shakir Dijlehan, Nedim Chereker, Ramazan Kaplan, Shemsettin Serbest and others, the aim was to protect Turkish poetry of the influence of western culture.

***Key words:** poet, literary environment, Sezai Karakoch, poetry, work, critic, public*

One of the outsatnding representatives of Turkey literature Sezai Karakoch was born in a merchant family in 1933 in Osmaniyya settlement of Argani province in Diyarbakir region. His real name was mahammad Sezaid, but later he took "Karakoch" surname. Sezai Karakoch's mother Amina khanum and father Yasin Afandi (Mr, sir) take a special place in his memories. We can get a large impression about poet's family after reading these memories. Mister Yasin was a religious one, due to the economic problems he got his education in Madarsa – Moslem religious school, he had a little trade, he was a merchant, he countiuned trading till the end of his life. Sezai Karakoch mentioned in his memories the love his father to the poems. His fater knew most poems by heart. Sezai Karakock mentioned that his father was a religious one and attitude of his father to the religious sects had been mentioned in his memories, too. Poet stressed about captivity of his father, Mister Yasin during the World War I by Russians, his learning of Russian there, being aware of Russian environment in his own memories. Sezai Karakoc began fasting in his childhood. He lived in different cities in Turkey regarding his father's job. In 1938 went to school in Ardagin to the preparation class for primary education. In 1939, he was adopted the primary school. In 1944, he graduated from the primary school, in 1944–1947 years he completed his secondary school education in Maras. He entered high school in 1947, in Gaziantep and graduated from Liseum in 1950.

Sezai Karakoch's greatest wish to became education in Philosophy speciality of Literature faculty in Istanbul city. But his father wanted that his son was a theologian. In 1950, due to unknown reason he entered the faculty of Political Studies in Ankara University, and he graduated from the finance specialty of the university in 1955. Sezai Karakoch began to work in the Ministry of Finance at the same year. University life, his meeting with his master Najib fazil Kisaurak and Kisaurak's influence him played an important role in the formation of his creation. Of course, İstanbul and Ankara where has a strong life also influenced him. He wrote his first poets in his Liseum years by the nickname "Mehmet Leventoghlu". He had not included those peoms any of his book. His first works had been piblished in Ankara in his student's years. S. Karakoch had been published firstly in "Hisar" journal. İn 1951, his poem titled "Wind" is publihsed in "Hisar" journal. His poem titled "Rain prey" written in 1951 was publsihed in "Mulkiyya" journal in 1952. His poem "Mono Roza" written in 1952 was published in "Hısar" journal in 1953. We should mention that he did not know about this publication. He did not have any information. His poems titled "Monna Rosa I", then "Monna Rosa II" written in 1952 in summer, "Monna Rosa III", and the poem written the last night of 1952 titled "And Monna Rosa" had been published in 1953 in "Mulkiyya" journal. His poem written at the same year titled "New Monna Rosa" is not published anywhere and is lost. Bu illərdə davamlı olaraq şeirlər yazan S.Karakoç dövrün məlum hadisələri səbəbindən şeirlərini çap etmək üçün ya mətbu orqan tapmır, ya da tapdığı jurnal ilə razılığa gələ bilmirdi. After loosing of his poems titled "Rope", "Scissors", "New Moon ", "Badir", "New Monna Rosa" and other poems he decided to have his own journal. Only two numbers of journal "The art of Poem" can published in 1955.

Sezai Karakoch believed that to write poem is a fate and this fate followed them him. One fortune takes him to "Istanbul" journal. In that period he thought not to write poem. But his poems titled "Aorta", "Black snake", "Snow", "Corner" were publiched in this journal. Later he established the publishin house "Dirilish" and began to publish his poems there. His first book is published in 1959. Mostly his new poems had been published in this book. Poet began to publish the journal titled "Dirilish (Revival)" in 1966. Despite of his poetry sense, he worked state finance body in responsible positions till 1973. Death of his mother in 1957 inluenced his life and lieved hard tracks. İn 1959 Sezai Karakoch is called from istanbul to Ankara to work in the Department of Taxes. He served in military service in 1960–1961 years. In 1961–1965, he continued to work in the field of finance again. His father died in 1963, and loss of his father is reflected in several of his poems [2, p. 112]. In 1972, the charges against him and imprisonment to one year and other reasons to harassed Sezai Karakoch to work in public affairs and he had refused to work in state bodies after 1973. 1975–1990 ıts English is more extensive than the Turkish Writers Union. The unity of Turkey writters elected him "narrator of the year (1983) and "Man of the year" (1988). He was nominated several awards: "for the national service", Silver Medal of "Hungarian writters in deportation", Outstanding serving award of Tukish writters and etc. Affter 1990 Sezai Karakoch was interested in

politics. S.Karakoch created Reviavl Party in 1990 with the slogan of “Flower tree that blossoms” . S.Karakoch was a chairman of Dirchelish (Revival) party till 1997.

We should mention that his talent as a chairman, writter, poet, dramatist, publicist, scholar, politician playd a great role in his social-political and literary environment. Since 1940, socialist movements began to form in Turkey and shape, and the most popular representative of this movement was Nazim Hikmet. There are many artists was appeared in Turkey due to the influence of Nazim Hikmet. This literature was ideological, literature created from this influence mostly preached socialism. With effect from the ideological literature, mostly preached socialism. Hassanali Eduz, Rashad Enis Aygun, Suat Dervish Khadija, Suad Taser, Yujel, Ahmet Arif, Arif Joshkun and others’ target was to serve their nation, their people but they contiuned Nazim Hikmat’s ideals. Promoted ideas were considered alien and strange for Turkey. We should mention that, Turkism, Islamism and other meetings by Turkish writers of the twentieth century was aimed to build a national vision, saying with Ahmad Kabakli’s words "literature which tells the story of a country", and various creation movements were not devoid from national view any national thoughts. İf we specify exactly the siuation, we can say that the Turkic Z.Goyalp, Islamist M.A.Arsoy, the nationalist Y.K.Bayatli, the stinging writer Khalida Adivar, socialist N.Hikmat stood on the same line – Turkish national love and national [1, p. 72]. They were members of different movements but their thoughs about motherland and motherland love were the same. As a result of the military rebelion in 1980, cenzorship was significantly strengthened. Socialist and communist ideas and thoughts were banned in mind as banned, national and spiritual feelings was subjected to unwarranted attacks. Human Europeanzalizatio contexts based on Europe features were accepted in the art.

Democratic reforms starting in the early 90s of the last century had caused major changes in literary movement. Matin Timurtash, İsmat Ozalp, Orxan Yigit and other artists struggle for the new ideas had been followed via variety. Generation of “Fife syllable writters” Beş Hecaçılar” made inevitable application of national people soul in the art. Yusif Ziya Ortaj, Zaki Omar Dafna, AhmAd Tanpinar, Ahmad Muhip Diranas, Najib Fazil Qisakurak, Ahmad Gudsi and other poets increased the measure of national poem opportunities. Poet has the following books titled: “Creek”, “Aorta”, “fourty hours üith Khizir”, “Sounds”, “A book of God”, “Flower mustu”, “words dedicated to the time”, “Dance of fire”. Becides Sezai Karakoch is known an author of some books: “Plays”, “Stories”, “When the square appear” və “Portraits”. İn the formation of S.Karakoch’s literary-poetry outlook had influence of social-political process and literature of west, culture of East – Muslim and literature of Turkey as well. All of these were a content of literary – theorical thoughts Sezai Karakoch. Reseacrhed about S.Karakoch there is one idea – “revival idea (thought)” regarding his literary - theorical views and at the same time his poetry creation. According to the researches which belong to Turan Karatash, Shakir Dijlehan, Nedim Chereker, Ramazan Kaplan, Shemsettin Serbest and others, this idea reagrding Sezai Karakoch is given as a literature

thought and characterized as a treaining against the west. Later, he had used these ideas in the creation of ideas in Dirchalish Party. Poet reflects his thughts regarding "revival" (resurrection) follow:

I dislike to write lament,
I want to live, not to die.
I want to die only for the life after death
I dont want to write lament
I want to write a poem [5, p. 37].

In his creation on the basis of concrete and abstraction stands just "resurrection" concept. Political incidents happened on 14 May, 1950 had influenced to the changes of social-political and cultural life as well. Happened incidents were caused changes and development in all spheres. But on 17 May, 1960, after taking of Turkish Armed Forces the power was drew impenetrable barrier in front of a democracy. Leaving of the national parliament, arresting of state leader had been strenghtern the military atmosphere of the country, application of censorship had been ignored freedom. Of course, at this stage, development of literature created a void in the political process inevitably. But two mindedness in National Committee that promoted military system resulted the political bankruptcy of the Committee, in result new constitution had been adopted in 1961. Application of new constitution in Turkey spread political, economic, cultural changings more. Commitment to God stands in the center line of revival or awakening thought of Sezai Karakoch. According to the classic Oriental-Islamic values, human worships to God and eternity with his own nature in this trend. Undoubtedly, there is some influence of Sufism traditions. And this is closely related Sezai Karakoch's bears witness to the values of the East-Islamic literature and, it seems clearly the traces of these values in his creation:

We do not asked for the Merciful of Allah,
Presenting like a rose to the world reign.
To reach the rabble with the Rabban,
Muhiyeddini to the truth of Arabi and Mevlana
With the patience of the angels filling the sky.
To lift the glass of love for the humanity.
Letters and voices, and words
Bringing books to the fittest of the Prayer.
To make mercy the soul's innermost musical,
And to turn death into the resurrection life [3, p. 620].

S. Karakoch said his opinions about great turkish poet Yunis Emre, due to the Sufi trainings (sufism) he tried to give in the stage of "feeling, sense, belief" and associated his profession with the concept of "image of God in everywhere". According to S.Karakoch's mind, description of the stage and scenes of the real life like Yunis Emre's poetry, he confirms that the width of the range and subject to the possibility of covering the poetry. Sezai Karakoch dedicated his book entitled "Movlana" in 1996 to

the great poet J.Rumi's creation. He considered Rumi as a great representative of Tukish-Muslim thoughts like Y. Amra. In the process of analyzing J. Rumi's period, environment, education, the great stages of the life, as well as its individual works, essence and ways of his creation were in the centre of attention. Turan Karatash is an autor of great researches about Sezai Karakoch's creation and this area. His citation from Sezai Karakoch is very interesting.: "Movlana got a good education... His works can be accepted as a song, a poem, a speech, an advise" [6, p. 477]. S. Karakoch's thoughts about J. Rumi is very improrrtant for Turkish Literature. He coordinated Rumi's creation success, thickness of religious and philosophical art layer with his talent and his perfect education as well: "Mevlana Jalaladdin Rumi's lyrics is a source of mystical thought that unite a person for God's sake and love. He highligts a sence ans love as an initial way which takes us to God. His creation looks like a clear and pure ocean as tears that came from love waves in choppinness embrace the human. In the center of this art stands he unity of body, the philopy of İslam pantheism" [7, p. 72]. While Sezai Karakoch conducted this rich creation treasure, he reviewed all Jalaladdin Rumi's literary heritage and identified the real aim of his works. As he new French, he researched and refered the literature in French. He read the works in original written by Sant Fon Perze, Klaudel, Apollinar, Marks Yakop, Henri Micaucks and other French poets. "Art of poem", "Revival" and others had been translated by him. Besides these translations, S.Karakoch had translated eleven translations from Western poets and published in 1976 entitled "Translations from Western poems". It can be considered a step stone towards learning of Western literature. Poet had books entitled "Three odes", "Poem monuments of İslam" that translated by him. Sezai Karakoch had some books titled "Dante and Islam", "Western chorus and choir" which analyzing European literary values. Researchers conducted by Sezai Karakoch, which dedicated to the problem of Eastern – Muslim culture in the frame of literary-theoretical outlooks have a special place. The research was based on the Eastern-Islamic culture, history, formation and development sphere of influence and other issues. The poet mentioned Koran as a reliable source to establish the relationship between the former literature in his article entitled "Literature of this Land" published in 1975. Sezai Karakoch considered Koran the initial and at the same time a literary resource of Eastern-Muslim culture. Every time Sezai Karakoch mentioned the importance of Muslim literature representantives and samples in mutual environment. Especially he mention about it in his writting titled "Bent pyramids": "If one country has unrecognized and unknown literature, literature of country should not influence the human being or it means there is not country" [4, p. 7]. That's why, he considered the neccessity of recognition of Persian, Turkis and İndian literature in Mouslim world in traditionally and in the context of national recognition. He regrets not being of mutual recognition and acknowledgement. There is not any information about other Muslim cultures in the Arab world, in particular the representatives of Turkish literature. He thinks it is not a good case. He thinks, the good conduct of information, expansion of literary relations between nations are important:

"Our Divan literature, even Yahya Kamal and Mahmat Akif are not known in Arabian environment. We should introduce in abroad Ahmad Hashimi, Huseyn Rahmi, Shinasi, and other who moved from the world (died) and who lives (alive)" [4, p. 9]. Karakoch wrote basically metaphysical poems. His resarches about the creation by N. Kamal, A. Hamid, M.A. Arsoy, Y. Kamal, N.F. Gisakurak, also from N. Hikmat to Atilla İlhan who lived till the XIX–XX century attract attention in the historty of literature point of view and also scientific point of view. Poet evaluated the art and artist and master. He considered that, the art is closer one step to God and it does not sound random:

I am flied by one dear's breath,
In my heart has God's hands.
My pretty feet fasten with a rope,
I am in a longing for own,
I am in a longing for one's [3, p. 27].

Due to Sezai Karakoch thought poem must create his works with love, pomper his poems, eliminate shortcomings and have to be aware to the topic. Only by this way, one can achieve a positive result in poetry creation. In general, when we review literary-theorical outlooks and creation of the areal of the poem we saw the impoertance and the role of education, social-political and literary processes, read books, the role of cities environment where he lived. Next years Sezai Karakoch had been contunied his creation search as well. He gave his contribution as a poet, a writter and a critic to the literature of Turkey.

Bibliographic references

1. Biat (Special edition). Titled "A Gift from descendant resurrection to Sezai Karakocha", №6, 2000, 138 p.
2. Guliyev E. Literature of Turkish people. Baku: Conatant empare, 2011, 568 p.
3. Karakoch Sezai. Direction of new Turkish poem – I Şeir Sənəti Dərgisi, №, 15 January, 1955, p.25-34
4. Karakoch Sezai. Tomorrow is another day. Poems. 1st Edition. İstanbul: Dirilish Publications, 2013, 686 p.
5. Karakoch Sezai. Literature writtings – III. Bent Pyramids. İstanbul: Dirilish publications, 1996, 73 p.
6. Karakoch Sezai. Poems – VII. Dance of fire. 3rd edition. İstanbul: Dirilish publications, 1998, 39 p.
7. Karatach Turan. The seventh son of the East. Sezai Karakoch. İstanbul: Kaknus publications. 1998, 477 p.

Надійшла до редколегії 23 квітня 2017 р.

УДК 821.161.1.0Есенин

Д. С. Бураго
Киев

МИФОЛОГИЗМ ПЕЙЗАЖА КАК СОСТАВНАЯ КОНЦЕПТА «ДОМ ПОЭТА» В ВОСПОМИНАНИЯХ А. ЕСЕНИНОЙ

У статті аналізується функція пейзажу як складової концепту «Дім поета». Пейзаж виступає тут, з одного боку, як невід'ємна частина сільського житла, спочатку він поданий ідилічно, в інтонаціях «олюднення», і начебто укладається в рамки «просвітницького міфу» про підкорену природу. Але динаміка пейзажу таїть у собі попереджання про катастрофу, етапи якої – пожежа, яка згубила будинок Єсеніна, і перебування поета в чужому йому просторі «міської квартири». Вихід поета звідси ознаменований мотивом усе більш невідворотного розгортання лютої завірюхи, яка стає трагічним символом перемоги «розлюдненої» природи.

Ключові слова: *пейзаж, миф, просветительский миф, дом поэта, очеловечивание, расчеловечивание.*

В статье анализируется функция пейзажа как составной концепта «Дом поэта». Пейзаж выступает здесь, с одной стороны, как неотъемлемая часть деревенского жилья, сначала он дан идиллически, в интонациях «очеловечивания», и как будто укладывается в рамки «просветительского мифа» о покоренной природе. Но динамика пейзажа таит в себе предварение катастрофы, этапы которой – сгубивший дом Есениных пожар и пребывание поэта в чуждом ему пространстве «городской квартиры». Уход поэта отсюда ознаменован мотивом все более неотвратимо развертывающейся яростной метели, которая становится трагическим символом торжества «расчеловеченной» природы.

Ключевые слова: *пейзаж, міф, просвітницький міф, дом поэта, олюднення, розлюднення.*

The article deals with the function of landscape as a constituent part of concept "Poet's home". The landscape here is a part of country life, which is depicted in an idyllic way as if humanized and remaining in the frame of the enlightenment myth about the conquered nature. But the dynamics of the landscape is hiding the warning of a disaster with certain stages – fire, which destroyed Yesenin's house, and his life in a space of a town flat totally alien to him. The way out is heralded by a motive of unfolding and raging blizzard, which becomes a symbol of dehumanized nature victory.

Key words: *landscape, myth, Poet's home, enlightenment myth humanized nature, dehumanized nature.*

Х. Ортега-и-Гассет, характеризуя драму современной культуры, ввел в оборот емкий термин «дегуманизация искусства». При этом одним из закономерных итогов доктрины модерна стала *дегуманизация образа-вещи*, знаменующая победу Цивилизации над Природой. Вспомним нашумевший в свое время роман Ж. Перека «Вещи», текст которого составляет по преимуществу

© Д. С. Бураго, 2017

развернутое описание обстановки квартиры безликих Жерома и Сильвии[1]. Функция предмета тут – уже не деталь костюма или интерьера, призванная выступить средством типизации героя, но нечто самодовлеющее, причем активная мифологизация рукотворной вещи возвращает читателя в «заколдованный мир» до-позитивистской эры – поскольку здесь поставлена задача исчерпать реальность в ее описании [7, с. 20]. Но хотя вещь как бы снова приобретает черты пропповского «волшебного помощника», как раз предназначенность ее помогать людям становится предметом большого сомнения. Между тем русская фольклорная традиция в литературе вплоть до нашего времени не только сохраняет, но и развивает принцип «очеловечивания» предмета. Примером могут послужить мемуары о С. Есенине, созданные его сестрой Александрой и негромко названные «Родное и близкое». Трагическая фигура совсем недавно ушедшего из жизни поэта в полном смысле этого слова вырастает из родной почвы, из мягкой природы рязанского края, как будто перед нами портрет в рамке из живых, еще не увядших цветов. Пейзаж здесь едва ли не доминирует, именно благодаря созданному А. Есениной литературному портрету органическая «привязанность» поэта к природе рязанского края вошла, можно сказать, в канон есенинской биографии, о чем писали много и подробно – достаточно просмотреть комментария С. Кошечкина к этим мемуарам [3]: тут слитность личности поэта, личности мемуариста и личности самого комментатора образуют удивительный по однородности сплав. Надо сказать, что идиллический флер многих воспоминаний о Есенине очень часто определяется именно данным текстом, и определен он не в последнюю очередь магией пейзажа, который здесь выступает как естественное обрамление и продолжение дома, жилья.

Есенин неизменно томился в «чужой» культурной среде – включая созданную специально для него по распоряжению С. Кирова дачу в «восточном стиле»2, «железный Миргород» – Америку и, наконец, последнее свое пристанище – квартиру С.А. Толстой, ощущая замкнутость в «цивилизации» как губительную не-свободу. Не в последнюю очередь это было предопределено привычкой с раннего детства ощущать как родную среду «рязанские раздолья», и мемуары А. Есениной служат ярчайшей иллюстрацией органической принадлежности поэта родной «почве и судьбе». Поэтому задачей нашего исследования будет анализ функции «дома поэта» в данном мемуарном очерке в его неразрывном единстве с русским пейзажем: только-только начавшая втягиваться в урбанизацию русская деревня хранила еще в полном объеме

---

[1] В оценке творческого метода Ж. Перека критики колеблются; наиболее точна формула Е. Дмитриевой «Для большинства он – один из последних авангардистов и первых постмодернистов 1960-х годов» [2, с. 219].

[2]И. Шнайдер пишет: «Поселил его на одной из лучших бывших ханских дач с огромным садом, фонтанами и всяческими восточными затейливостями – ни дать, ни взять Персия! Жил Сергей Александрович на этой даче, говоря его же словами, “как некий хан”, но у него и в обстановке созданной ему иллюзии Персии не выходило из головы и сердца родное, рязанское» [6, с. 123].

архетипы русского коллективного бессознательного, которые во многом определили мироощущение Есенина и строй его художественной образности. Ведь, по И. Тэну, не только социальные обстоятельства, но и природа обступает человека как часть среды, изменяет или усложняет его расовую первооснову [см. развернутые обоснования этого тезиса в: 5]. К тому же, при обилии общих слов, до сих пор мало внимания уделялось тому, как именно отражена в этих мемуарах органическая «русскость» мировосприятия есенинской семьи, ближайшего окружения поэта. Собственно, в русском языке сохранено очень древнее значение слова дом – здесь это не просто строение, но и «ячейка культуры»: семья, ее традиции, любовь и забота близких и пр. [4, с. 117], и мемуары, о которых идет речь, проникнуты данным настроением, что внутренне противоположно той дегуманизации человека, которая так четко выразилась в западной культуре XX ст.

К сожалению, исследований мемуаров А. Есениной в таком ракурсе до сих пор, насколько нам известно, не существует. Они в основном использовались биографами поэта или краеведами, без особого углубления в литературно-художественную структуру концепта «Дом поэта», который здесь отчетливо выражен. В частности, не обращалось внимания на то, что образ крестьянского жилья, нашедший под пером С. Есенина запоминающееся, экспрессивное воплощение (чего стоит хотя бы уже образ «изба-старуха челюстью порога жует пахучий мякиш тишины»), естественно вплетается тут в панорамно-укрупненные по стилистике пейзажи. Очень лапидарно и точно описан домашний быт семьи Есениных, обстановка, окружавшая поэта с детских лет, и все это заслуживает отдельного подробного рассмотрения, равно как и экскурсы мемуаристки в «чужой» городской быт, погубивший ее брата. Но во всей этой коллизии последнее слово остается все же, как мы сейчас убедимся, за природой, которая в данном тексте выходит далеко за пределы роли «задника», пассивного пейзажного фона. Начало воспоминаний А. Есениной о брате – непринужденно и свободно взятый панорамный план, в чем-то определенный «стилем эпохи»; русское село, вписанное в широкий ландшафт, являет собою как бы вид с самолета: «Родина наша – село Константиново Рыбновского района Рязанской области <…> Широкой прямой улицей пролегло наше село, насчитывающее около шестисот дворов, вдоль крутого, холмистого правого берега Оки. Не прерывая этой улицы, подошла вплотную к Константинову деревня Волхона, а дальше – большое село Кузьминское. Проезжему человеку, не живущему в этих местах, не понять, где кончается одно село и где начинается другое» [1, с. 55]. И уже первый крупный план, «сближение с землей», дает ощущение неразрывной слиянности человеческого жилья и пейзажа: «Белый каменный двухэтажный кашинский дом утопал в зелени. На сравнительно маленьком участке разместились липовые аллеи, фруктовые сады, причем один из них, видимо, был опытным, так как посажен он был в искусственной низине, а со стороны села его защищал высокий

земляной вал. Сосны, тополя, березы, дубы, клены, ясени – каких только деревьев здесь не было! <…> Богатый деревьями, кустарниками, густыми травами, сад привлекал к себе неисчислимое множество пернатых жителей. Летом целыми днями за забором слышалась неугомонная щебетня и посвисты хлопотливых пичуг, а по ночам на все село раздавались истошные крики сов, дикий хохот филинов и искусные соловьиные трели <…> Барская часть подгорья была также очень красива. Все горы были засажены деревьями, и всюду росла буйная трава. Внизу, между четырьмя горами, – пруд, над которым задумчиво склонились березы и ивы. Вода в этом пруду была прозрачна и холодна, так как поступала в него из родников <…> Нам, деревенским ребятам, это имение казалось сказочным. Дух захватывало при виде огромных кустов расцветшей сирени или жасмина, окружающих барский дом, дорожек, посыпанных чистым желтым песком, барыни, проходившей в красивом длинном платье, или ее детей в соломенных шляпах с большими полями, резвящихся на этих дорожках [1, с. 59].

Нельзя не отметить литературного мастерства А. Есениной, которая довольно уверенно оперирует динамикой природных образов. Более того, не скажешь, что здесь вовсе не уместен термин «мифологизация», однако в самой структуре этого мифа наблюдается некое композиционное движение. Так, природа здесь вначале – как бы типичный персонаж «просветительского мифа»: она покорена, обжита, благоволит человеку, чье жилье мирно вписывается в ее стихийную мощь. Крестьянствование неуловимо перетекает в нехитрый быт: «Рано утром розоватая вода в реке теплая, как парное молоко. Разговоры баб в эту пору особенно гулко разносятся далеко по воде <…> Часа через полтора-два, с восходом солнца, возвращаются домой. Но спать уже некогда. Нужно выгнать в стадо овец, накормить свиней, принести воды, истопить печку. Да мало ли у бабы дел по хозяйству <…> Истопив печку, будят всю семью завтракать, а позавтракав, все отправляются на работу, в поле. Дома остаются только дряхлые старики да малые дети» [1, с. 60–61]. Идилличность усугубляется тем, что мемуаристка ни словом не обмолвливается о «классовых противоречиях». Оно конечно, барский и есенинский дома не сравнить: «Дедов дом не так красив, как барское имение, тесен и неудобен, но расположен на одном из красивейших мест села <…> На приобретенном участке дедушка выстроил двухэтажный дом, верх которого был жилым помещением, а низ складским, так как даже амбара дедушке поставить было негде. Этот дом простоял примерно до 1909–1910 года. Затем за ветхостью его сломали, а на его месте выстроили новый. Из нашей семьи в старом доме родились отец, Сергей и моя сестра Катя» [1, с. 69]. Однако между миром господского имения и миром крестьянской избы нет непроницаемых перегородок: «Приезжая летом в деревню, Сергей бывал в барском доме: он дружил с Л.И. Кашиной. Из барского сада он приносил домой букеты жасмина и сирени» [1, с. 59]. Описание же семейного гнезда Есениных пронизывает идиллическое, несколько даже буколическое настроение, и каждая вещь здесь, пропущенная

сквозь призму детского восприятия, согрета теплом искренней и глубокой человечности: «В этом доме были проведены самые благополучные и спокойные годы жизни нашей семьи. С этим домом у нас связаны лучшие воспоминания, и, вспоминая нашу прошлую жизнь, мы всегда представляем ее себе именно в этом доме <…> Это была простая деревенская изба, размером в 9 кв. аршин. Ее внутреннее расположение было удобно, а с улицы она выглядела очень красивой. Наличники, карниз и светелка на крыше были причудливо вырезаны и выкрашены белой краской; железная крыша, водосточные трубы и обитые тесом углы дома, срубленного в лапу, выкрашенные зеленой краской, делали ее нарядной. Три передние окна выходили в сторону церкви, и в пролет между церковной оградой и поповским домом из наших окон был виден синеющий вдали лес, излучина Оки и заливные луга <…> В доме у нас было чисто и уютно. Двери, перегородки, оконные рамы и наличники выкрашены белой краской, на окнах белые, с кружевными прошивками шторы <…> В передней комнате, так называемом “зале”, стоял посудный разборный шкаф, с деревянными дверками внизу и стеклянными наверху, стол с откидными крышками и шесть венских стульев. На стенах висели семейные портреты, похвальный лист Сергея, зеркало, часы с боем фирмы Габю, на полу веером расстелены полосатые домотканые половики <…> В переднем “красном” углу висели иконы и перед ними лампада. В предпраздничные вечера ее зажигали, и, когда все вымыто и вычищено, тусклый свет от нее придавал особенный покой <…> В правой стороне этой комнаты стояла голландка, или, как ее у нас называют, “лежанка”. Она и рядом с ней посудный шкаф отделяли зал от спальни. В спальне стояла лишь одна большая кровать, больше ничего, пожалуй, не уставилось бы. Войти в эту комнату можно было через “зал” и через кухню. Слева от входной двери была прихожая. Здесь вполне можно было отгородить еще одну комнату, но почему-то это не было сделано. Иногда зимой в ней помещали новорожденных телят и поросят <…> Этот дом, выстроенный на заработанные тяжелым трудом деньги, очень любил наш отец <…> С приездом его [отца] в доме у нас появилась железная кровать, выкрашенная серебряной краской, низенькая, с прутиками на спинках, без матраца и сетки, светлый, покрытый лаком сундук и икона с изображением двенадцати праздников. Это было все, что смог отец нажить за долгие годы тяжелого труда. Впрочем, на дне сундука лежал один десятирублевый золотой, который отец впоследствии продал соседу, а на вырученные деньги купил лошадь» [1, с. 86–88].

Неспешно текущая крестьянская жизнь не лишена возвышенных запросов, которые удовлетворяются достоянием старинной церковной культуры. Сестра Есенина не таит органической воцерковленности своей родни: «Часто собирались у нас дома слепцы, странствующие по селам, пели духовные стихи о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколе и о женихе, светлом госте из града неведомого» [1, с. 71]. Идиллически вспоминает А. Есенина и о сельской церкви: «В церкви нашей две половины, соединяющиеся большой, высокой аркой. В каждой половине по

алтарю, так как у нас два престола – основной Казанской божьей матери, в честь которой в XVIII веке была построена церковь, и второй – великомученицы Софии, выстроенный позже. В праздники служба происходит в алтаре Казанской, в будние дни – в алтаре Софии-мученицы <…> Очень удачна архитектура нашей церкви, в ней много света, и она очень уютна. На стенах изображения святых нарисованы светлыми, яркими красками. На потолках первого и второго отделения изображено звездное небо. Висят огромные позолоченные паникадила с лампадами, ярко освещавшими церковь во время всенощных. Лица святых на иконах были изображены добрыми, приветливыми, а лепные позолоченные украшения стен алтарей были похожи на сказочные дворцы» [1, с. 78–79]. Впрочем, мемуаристка не скрывает, что молодежь тяготилась службой и озорничала при всяком удобном случае [1, с. 79], но общего тона идиллии это не разрушает.

Образ брата-поэта у А. Есениной обычно вписан не столько в интерьер, сколько именно в пейзаж: более того, в его облике акцентированы лишь какие-то детали костюма, и он в целом предстает как бы естественным порождением животворящей стихии природы: «Помню приезд Сергея в мае-июне 1917 года. Была тихая теплая лунная ночь. Дома на селе, освещенные полной луной, казались какими-то обновленными, а на белой церковной колокольне четко отпечатались густые узорные тени от ветвей берез. Все спали. Не было видно ни одного освещенного окна, а мы еще сидели за самоваром. Напившись чаю, Сергей вышел погулять и остановился у раскрытого окна. Он был в белой рубашке и серых брюках. С одной стороны его освещала наша керосиновая лампа, стоявшая на подоконнике, а с другой – луна. В барском саду громко пел соловей. В ночной тишине казалось, он совсем рядом. Захваченный чудесной песней, Сергей стал ему подсвистывать. Эта картина мне хорошо запомнилась» [1, с. 74]. Появление брата собственно в доме воспринимается тоже не «портретно», а как бы «через интерьер»; этот приезд неизменно «овеществлен»: «Помню, как к его приезду (если он предупреждал) в доме у нас все чистилось и мылось, всюду наводили порядок» [1, с. 83]. Однако все эти пертурбации были не в состоянии нарушить привычной идиллии: «С его приездом в доме сразу нарушался обычный порядок: на полу раскрытые чемоданы, на окнах появлялись книги, со стола долго не убирался самовар. Даже воздух в избе становился другим – насыщенным папиросным дымом, смешанным с одеколоном. На следующий день происходило переселение. “Зал” (большая передняя комната) отводился Сергею для работы, а в амбаре он спал. В комнате матери, из которой выносили кровать, или в прихожей устраивали столовую. В “зале” Сергей переставлял все по-своему, и, хотя особенно переставлять было нечего, комната все же как-то сразу преображалась. Снимали и выносили стеклянный верх посудного шкафа. Накрыв нижнюю часть шкафа пестрым шелковым покрывалом, Сергей устраивал что-то вроде комода. По-своему переставлял стол. На его столе, за которым он работал, лежали книги,

бумаги, карандаши (Сергей редко писал чернилами), стояла настольная лампа с зеленым абажуром, пепельница, появлялись букеты цветов. В его комнате всегда был идеальный порядок» [1, с. 83].

Однако идиллии не суждено длиться вечно.

Во впечатляющих описаниях колоссальных пожаров, испепеляющих подчас целые деревни, воскресает память об исконной непокорности и враждебности природы по отношению к человеку: «А на следующее утро, когда ночная прохлада остудила раскаленную землю, с красными глазами от слез и едкого дыма, который еще просачивался из недогоревших и потрескивающих бревен, бродили по пожарищам измученные и похудевшие за одну ночь погорельцы, собирая оставшийся после пожара железный лом: ухваты, петли и ручки от дверей и окон, изуродованные кастрюльки и миски, горелые гвозди и ножи. В хозяйстве все пригодится. Хозяйки разыскивали в стаде овец, не нашедших своего дома и ночевавших неизвестно где, собирали уцелевших и сразу одичавших кур <…> В это утро по своему пожарищу бродили и мы. Вместо нашего дома остался лишь битый кирпич, кучи золы и груды прогоревшего до дыр, исковерканного и ни на что не пригодного железа <…> Мы так же собирали и стаскивали в одну кучу оставшиеся вынесенные из дому и на улице обгоревшие от жары вещи, среди которых были книги и рукописи Сергея (часть их находится сейчас в Институте мировой литературы)» [1, с. 86]. Погубленный пожаром, дом этот остался в памяти мемуаристки незыблемой твердыней, опорой в жизненных треволнениях. Исчезновение его становится началом катастрофы, но чувство «земного рая» не умаляется: «Отец с матерью, получив страховку за сгоревший дом, купили маленькую шестиаршинную избушку и поставили ее в огороде, чтобы до постройки нового дома иметь хоть какой-нибудь, но свой угол. В этой избушке мы прожили до начала 1925 года, так как строиться стали только после приезда Сергея из-за границы <…> Все здесь было бедно и убого. Почти половину избы занимала русская печь. Небольшой стол для обеда, три стула, оставшиеся от пожара, и кровать. Но стоило распахнуть маленькое оконце – и перед глазами вставала чудесная картина. Кругом яблони и вишни. Сидя у окна, чувствуешь себя как в сказке. Отойдешь, и еще какое-то время тебя не покидает это сказочное ощущение» [1, с. 90–91]. Пожар непоправимо нарушает лад семейного бытия, гармонию общения с приезжающим братом: «В этот свой приезд Сергей спал в амбаре. Ему снова нужно было работать, а в риге нельзя было курить, опасно зажигать лампу. Работал Сергей очень много. Я помню, как часами, почти не разгибаясь, сидел он за столом у раскрытого окна нашей маленькой хибарки. Условия для работы были очень плохие. По существу, их не было совсем. Мы старались не мешать Сергею, но так как дом наш был слишком мал, а амбар служил кладовой, где хранили и платье, и продукты, то поневоле нам приходилось его беспокоить» [1, с. 98].

«Роковым» смыслом наполняется и следующий эпизод мемуаров: городское житье Есенина. Опуская описание дома Галины Бениволенской с его «крайне бедной обстановкой», но полного шуток, смеха и веселья (тут Есенин чувствовал себя сносно), перейдем к его последнему городскому жилью – квартире С.А. Толстой. Вот каким увидела его мемуаристка: «С переездом Сергея к Софье Андреевне сразу же резко изменилась окружающая его обстановка. После квартиры в Брюсовском переулке, где жизнь была простой, но шумной, здесь в мрачной музейной тишине было неуютно и нерадостно. В Померанцевом все напоминало о далекой старине: в массивных рамах портреты толстовских предков, чопорных, важных, в старинных костюмах, громоздкая, потемневшая от времени мебель, поблекшая, поцарапанная посуда, горка со множеством художественно раскрашенных пасхальных яичек и – как живое подтверждение древности – семидесятипятилетняя горбатенькая работница Марфуша, бывшая крепостная Толстых, прослужившая у них всю свою безрадостную жизнь <…> Серый, мрачный шестиэтажный дом. Сквозь большие со множеством переплетов окна, выходившие на северную сторону, скупо проникал свет. Вечерами лампа под опущенным над столом абажуром освещала людей, сидящих за столом, остальная же часть комнаты была в полумраке» [1, с. 116]. Сергей очень любил «“уют, уют свой, домашний” <…> где каждую вещь можно передвинуть и поставить как тебе нужно, не любил завешанных портретами стен. В этой же квартире, казалось, вещи приросли к своим местам и давили своей многочисленностью. Здесь, может быть, было много ценных вещей для музея, но в домашних условиях они загромождали квартиру. Сергею здесь трудно было жить» [1, с. 117]. И еще: «У Софьи Андреевны же было как-то тихо и чуждо» [1, с. 118]; «В этой квартире жили люди кровно родные между собой, но внутренне чужие друг другу и почти не общались» [1, с. 116]. «Перебравшись в квартиру к Толстой, оказавшись с ней один на один, Сергей сразу же понял, что они совершенно разные люди, с разными интересами и разными взглядами на жизнь» [1, с. 117]. Он с раздражением писал: «слишком все здесь заполнено “великим старцем”, его так много везде, и на столах, и в столах, и на стенах, кажется, даже на потолках, что для живых людей места не остается. И это душит меня...» [1, с. 117]. Разрыв с Толстой становится композиционно переломным на пути к трагической развязке: «Сергей был злой. Ни с кем не здороваясь и не раздеваясь, он сразу же прошел в другую комнату, где были его вещи, и стал торопливо все складывать как попало в чемодан. Уложенные вещи Илья, с помощью извозчиков, вынес из квартиры. Сказав всем сквозь зубы “до свидания”, Сергей вышел из квартиры, захлопнув за собой дверь.

Мы с Софьей Андреевной сразу же выбежали на балкон <…> У меня вдруг к горлу подступили спазмы. Не знаю, как теперь мне объяснить тогдашнее мое состояние, но я почему-то вдруг крикнула:

– Сергей, прощай!

Подняв голову, он вдруг улыбнулся мне своей светлой, милой улыбкой, помахал рукой, и санки скрылись за углом дома. Мне стало как-то невыносимо тяжело в опустевшей квартире» [1, с. 122–123].

Эта нота неуклонно нарастает: в финале воспоминаний А. Есениной отчетливо пробуждается древний ужас недоброго предчувствия и всевластия выходящего из-под власти человека «заколдованного мира». Последняя встреча с братом дана на тяжелом эмоциональном фоне разрыва поэта с С.А. Толстой, а вокруг, как бы издеваясь над людской драмой, царит как бы все та же пейзажная идиллия: «…был теплый, тихий вечер. Большими хлопьями, лениво кружась, падал пушистый снег» [1, с. 122]. Но начатый с этой мягкой ноты мотив снегопада безудержно развивается; снеговая стихия становится все более коварной и грозной: «Много дней подряд не переставая шел снег. В безветрии он ровным глубоким слоем лег на поля, на сельские улицы, на крыши домов. Сплошные серые облака были так низко, что, казалось, сползают на землю. Но 28 декабря как-то вдруг налетел порывистый ветер, закрутил и поднял вверх вихревыми столбами еще не слежавшийся снег с земли, а с крыш сбрасывал на землю. В воздухе все перемешалось и поднялась снежная буря <…> Тоскливую, жалобную песню тянули телеграфные провода, неспокойно скрипели качающиеся деревья, временами монотонно, тревожно бил на колокольне большой колокол, помогая путникам выбраться к жилью» [1, с. 123]. Человеческое жилье, родной дом Есениных, служит в этом бурном и мертвящем пространстве островком уюта и надежды, но – ненадолго: «Вечером этого дня отец, мать, Катя и я были дома. На улице все еще бушевала метель, с визгом бросая в стекла окон снежную пыль, но в доме у нас было тихо и тепло, керосиновая лампа мягко освещала белую лежанку, иконы в переднем углу, золотящиеся бревна стен нашего еще нового дома. Было уютно и спокойно <…> Забравшись с вечера на печку, мы с Катей так там и улеглись спать. А 29-го утром мама долго будила нас. Мы никак не могли проснуться, словно предчувствуя навалившееся на нас тяжелое горе» [1, с. 123].

Итак, в мемуарах А. Есениной обнаруживается достаточно искусное построение жизненного материала по логике «сюжета судьбы»: «просветительский миф» о покорности природы человеку, трактованный в идиллической интонации в начале повествования, описание мирного и гармоничного существования дома Есениных на лоне безоблачной природы сменяется картиной пожара, напрочь уничтожившего эту идиллию (обгорелые рукописи поэта – одна из самых тревожных сигнификаций грядущей гибели). Возрождается древний ужас «околдованного мира» стихий, среди которого жалкая хибарка, заменившая для Есениных уютный дом, выглядит сжимающейся светлой точкой в разбушевавшейся смертоносной метели. Предваряет сообщение о гибели С. Есенина сдержанное, но оттого не менее волнующее описание городского жилья, которое так и не заменило ему погибшего деревенского дома. При этом любопытно, что сила есенинского таланта породила легко

улавливаемую здесь эманацию есенинских приемов, органически субъективных – при всей очевидной народности его поэзии. Ведь в лирике XX ст. субъективное переживание природы доминирует над «предметно-изобразительной» стороной образа. Вот и в данных мемуарах, при всей их историко-географической точности, документальности, господствует и ведет некая лирическая мелодия, в которой звучит отражение есенинского голоса. Это дает интересный материал для уточняющих оценок резонанса русского модернизма в целом и имажинизма в частности.

Библиографические ссылки

1. Есенина А.А. Родное и близкое / А.А. Есенина // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент А. Козловского. – М. : Худож. лит., 1986. – Т. 1. – С. 55–125.
2. Дмитриева Е. Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек / Екатерина Дмитриева // НЛО. Независимый филологический журнал. – 2010. – № 106. – С. 219–231.
3. Кошечкин С. Его звали Сергей Есенин / С. Кошечкин // Жизнь Есенина / Сост., вступ. ст. и прим. С. П. Кошечкина. – М. : Правда. 1988. – 608 с.
4. Тихомирова Е. А. Образ дома в русской лирике XX века / Елена Александровна Тихомирова // Русский язык: система и функционирование (к 80-летию профессора П.П. Шубы) : материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 6–7 апр. 2006 г. : в 2 ч. Ч. 2. – Минск : РИВШ, 2006. – С. 117–120.
5. Тэн И. Об уме и познании / Ипполит Тэн. – Спб.,изд-е Л.Ф.Пантелеева, 1894. – XXI. – 542 с.
6. Шнайдер И. Встречи с Есениным. / Илья Шнейдер. – М. ; Советская Россия, 1974. – 176 с.
7. Siguret P. Savoiretconnaissancesdansl'oeuvredeGeorgesPerec. Thèse. Ottawa, 1995. Электронный ресурс. – Режим цитирования: natapa.org/wp-content/uploads/2011/03/pakhsarian.pdf

Надійшла до редколегії 1 червня 2017 р.

УДК 821.161.1 – 312.4.091

Н. М. Валуєва
Кам'янське

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖУ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ АВТОРА

Метою дослідження є розкриття мовної особистості Б. Акуніна через призму створених ним образів. Матеріалом дослідження є романи серії «Пригоди Ераста Фандоріна». Мова головного героя Ераста Петровича літературна, логічна, лаконічна й коректна, він справжній інтелектуал-поліглот, що вільно володіє декількома іноземними мовами. Мова другорядних освічених персонажів також насичена іноземними виразами, переважно літературна, проте розмовний стиль також представлений у повній мірі: у дискурс героїв входить багато приказок, жаргонізмів, просторічних виразів. Романи серії стилізовані під

© Н. М. Валуєва, 2017

літературу XIX століття, тому в текстах є історизми та архаїзми. Для передачі мовлення героїв-іноземців автор використовує різноманітні засоби. Б. Акунін зображує і внутрішній світ своїх героїв, їх моральні цінності. Окреме місце займає тема взаємодії східної й західної філософії. Г. Чхартішвілі – широко обізнана й освічена людина, що знаходить віддзеркалення у своїх проектах, у яких його мовна особистість представляється на суд читача і аналіз критика під різними письменницькими масками.

***Ключові слова**: мовна особистість, мовна картина світу, мідл-література, епітет, метафора, жаргонізм, інтертекст.*

Целью исследования является раскрытие языковой личности Б. Акунина через призму созданных им образов. Материалом исследования являются романы серии «Приключения Эраста Фандорина». Эраст Петрович говорит на литературном русском языке, его речь логична, лаконична и корректна, он настоящий интеллектуал-полиглот, свободно владеющий несколькими иностранными языками. Язык образованных второстепенных персонажей также литературный, насыщен иностранными выражениями, однако в полной мере представлен и разговорный стиль: дискурс героев включает поговорки, жаргонизмы, просторечные выражения. Романы серии стилизованы под литературу XIX века, потому в текстах употребляются историзмы и архаизмы. Для передачи речи героев-иностранцев автор использует разнообразные средства. Б. Акунин описывает и внутренний мир своих героев, их нравственные ценности. Отдельное место занимает тема взаимодействия восточной и западной философии. Г. Чхартишвили – разносторонний образованный человек, что находит отражения в проектах, в которых его языковая личность предстает на суд читателя и анализ критика под разными писательскими масками.

***Ключевые слова**: языковая личность, языковая картина мира, миддл-литература, эпитет, метафора, жаргонизм, интертекст.*

The aim of the article is to reveal the identity of Akunin's linguistic persona through its reflection in character images which he has created. The material of the research is a series of novels "The Adventures of Erast Fandorin". Fandorin speaks Standard Russian language, his speech is logical, concise and correct, he is a true polyglot, fluent in several foreign languages. Language of the other characters is decent and saturated with foreign expressions, however, they often use proverbs, colloquial and slang expressions. B. Akunin wrote his novels in the tradition of the literature of the XIX century, that's why historicism and archaisms are used in the texts. To render the speech of the foreign heroes, the author uses a variety of means. B. Akunin also describes the inner world of his characters, their moral values. The interaction of Eastern and Western philosophy has a special place in the novels. G. Chhartishvili is highly educated person and his knowledge finds reflection in his projects, in which his language personality is presented to the reader and critic analysis under different writer's masks.

***Key words:** linguistic identity, linguistic world-image, Middle literature, epithet, metaphor, slang, intertext.*

Літературна творчість Б. Акуніна вже кілька десятиліть користується популярністю у найширшого кола читачів, а його різнопланові проекти все частіше стають предметом наукового аналізу. Більшість критиків і літературознавців пояснюють секрет успіху письменника вірно обраною стратегією: врахуванням вимог сучасного літературного ринку, потребою читачів у якісних романах, в яких інтелектуальність і розважальність гармонійно поєднуються, текстів із «подвійним кодуванням» у стилі У. Еко для вітчизняного читача. Борис Акунін – один з творців актуального напряму мистецтва рубежу XX–XXI століть – «пограничного» варіанту серединної літератури, або «мідл-літератури», яка, з одного боку, характеризується динамічним сюжетом, вона легка і прагматична, орієнтована на сучасність, а з іншого, їй притаманна

літературна гра, наявність міжтекстових зв'язків, концептуальної поезії, відсиланням до різних літературних жанрів і т. ін. Популярність Б. Акуніну здобули його проекти «Новий детектив» («Пригоди Ераста Фандоріна»), «Провінційний детектив» («Пригоди сестри Пелагії»), «Пригоди магістра», «Жанри». Ретродетективи письменника стали своєрідною спробою поєднання стереотипів детективного жанру з ретростілістікою, їм властиві ретельність розробки форми, складна поетика алюзій, наявність інтертексту, залучення у контекст літературної традиції, іронічність, гарна літературна мова, що співвідносить їх зі зразками високої літератури. У літературній критиці неодноразово відзначалося, що Б. Акунін часто вводить у художню тканину своїх творів «чужий голос», вступає в діалог з багатьма класичними текстами попередніх культур, цікавим є й організація мовленнєвого простору детективів письменника, використання великої кількості лінгвістичних зворотів і прийомів, що робить цікавим постать письменника та його творів для наукового аналізу. Дослідження реалізації мовної особистості у художніх текстах представляє науковий інтерес й обумовлює актуальність нашого дослідження, метою якого є розкриття мовної особистості Б. Акуніна через призму мовленнєвих характеристик створених ним героїв, аналізу їх світогляду й світорозуміння.

Різні аспекти мовної особистості – словесного мислення автора, мовленнєвої структури образа автора, мовної картини світу – були у центрі уваги науковців починаючи з 20-х років XX ст. (роботи Г.О. Вінокура, Б.О. Ларіна, Ю.Н. Караулова, Ю.Д. Апресяна, Т.О. Трипольської, В.Д. Черняк та інших мовознавців) і становлять суттєвий елемент сучасних лінгвістичних досліджень, зокрема у галузях лінгвостилістики й лінгвопоетики. Проте на сьогоднішній день немає однієї загальноприйнятої наукової трактовки самого терміну, який би найбільш точно відбивав поняття мовної особистості. У лінгвістичних довідниках цей термін лише починає знаходити відображення: «комунікативна особистість» (В.В. Красних), «мовленнєва особистість» (Ю.Є. Прохоров), «мовна особистість» (Ю.Н. Караулов, В.П. Тимофєєв), у сучасних дослідницьких роботах перевага віддається останньому. Більш того, феномен мовної особистості оцінюється як інтегративне філологічне поняття, як «…початок нового етапу в розвитку мовознавства – антрополінгвістіки» [4, с. 15]. Цей термін активно використовують у наукових працях з лінгвокультурології, психолінгвістики, комунікативної лінгвістики тощо, що, у свою чергу, свідчить про синтезуючий характер цього явища. Аналізуючи сучасні трактовки поняття у різних галузях лінгвістики, К.В. Іванцова засвідчує варіативність його семантичного наповнення, в багатьох випадках термін «мовна особистість вживається надлишково широко для позначення колективу носіїв мови» [3, с. 31]. Поняття «мовна особистість» тісно пов'язане з поняттям «мовна картина світу», які взаємообумовлюють й доповнюють один одного. Так, мовну картину світу В.М. Борисова визначає як «об'єктну картину в суб'єктивному її відображенні у вигляді індивідуальної та

творчої репрезентації. Характер такої картини світу залежить від авторської цілеустановки, мовної системи та біографії письменника, тому структурування завершеної картини світу можливе лише на основі встановлення ієрархії смислів і цінностей для окремої мовної та біографічної особистості» [2, с. 187]. Саме таке бачення мовної особистості автора видається нам доречним для розкриття мовної особистості Б. Акуніна.

Григорій Шалвович Чхартішвілі – перекладач, історик, фахівець японської мови й культури, літературознавець та літературний критик, сценарист, драматург, есеїст, белетрист і громадський діяч; псевдонімами, або, вірніше, авторськими масками якого є Борис Акунін, Анатолій Бруснікін, Анна Борисова. Таку багатовекторність письменника дослідники пояснюють його «постійним прагненням не набриднути ні читачеві, ні собі: "нове ім'я тотожне оновленню суті"» [9, с. 176]. Успішність проекту «Б. Акунін» принесла йому славу творця російського слова кінця XX – початку XIX ст. [8], його називають одним із найпопулярніших сучасних авторів Росії, його твори перекладені на тридцять п’ять мов світу, видаються в Японії, Нідерландах, Германії, Італії, Франції… Г. Чхартішвілі не обмежує свою літературну діяльність окремим жанром, він експериментує з різними, використовує всі наявні на даний момент переваги інноваційних комп’ютерних та інтернет-технологій. Він активно експериментує з випуском електронної та аудіокниги, вважаючи, що літературний текст може і має існувати у форматі різних носіїв, веде свій інтерактивний блог «Любов до історії», розробляє нові експериментальні жанрові форми «роман-Квест», «роман-Кіно», розраховані на інтернет-покоління. Така різнопланова особистість Григорія Шалвовича не могла не привернути уваги і до різноаспектного вивчення його мовної особистості – аналізу авторської стратегії моделювання національного дискурсу [7], проявів мовної особистості Б. Акуніна у його блогах [1], розгляду Б. Акуніна як «російської» мовної особистості [8], аналізу мовлення головних й другорядних героїв [6] тощо. Зрозуміло, що кожне дослідження присвячене вивченню лише певного аспекту прояву мовної особистості автора у створених ним текстах і не може містити всебічний аналіз, проте кожне з них робить свій внесок у комплексне вивчення мовної особистості письменника.

У нашій статті ми розглядаємо віддзеркалення особистості Б.Акуніна у мовній системі персонажів серії романів «Пригоди Ераста Фандоріна», їх світогляді, філософських твердженнях, що, у свою чергу, дозволить нам зробити висновки стосовно ціннісних орієнтирів самого письменника, його авторської стратегії та мовній особистості. Проте не слід ототожнювати реальну «мовну особистість» і «мовну особистість письменника», яка здатна перевтілюватися у своїх героїв та створювати їх художні образи [6, с. 16]. У першу чергу звернемося до головного персонажа серії – Ераста Петровича Фандоріна, для розкриття образу якого Б. Акунін використовує різноманітний арсенал засобів – від детального зовнішнього зображення, ретельного підбору мовних засобів для діалогічного й

монологічного (у тому числі й інтеріоризованого) мовлення, до розкриття його ідей, життєвих принципів, філософії, пріоритетів. Б. Акунін створює головного героя у рамках романтичної традиції: самотнього, не завжди зрозумілого для оточуючих, загадкового. Як і романтичні персонажі, Фандорін гарний, розумний, з доброю вдачею, денді, любить подорожувати, зі справжнім кодексом джентльменської честі, він «супермен минулої епохи» і був би абсолютно ідеальним, якби не деякий нальот незавершеності або навіть «примороженості», що сам автор визначає як understatement (зменшення, недомовленість). Як і герой-романтик, він переживав розлад зі своєю епохою та сподівався на прийдешні позитивні зміни.

Зовнішність Фандоріна підкреслює його винятковість, незвичність: «Сразу видно – особенный человек. Лицо красивое, гладкое, молодое, а вороные волосы на висках с сильной проседью. Голос спокойный, тихий, говорит с лёгким заиканием, но каждое слово к месту, и видно, что повторять одно и то же дважды не привык» – таке перше враження складає Ераст Петрович на Анісія Тюльпанова (роман «Любовник Смерти»). Фандорін отримав добру домашню й гімназичну освіту; вдома гувернантка навчила хлопчика багатьом речам: гігієні, порядку, англійській мові. Французьку й німецьку мови, як і багато інших корисних речей, Ераст засвоїв у гімназії. Фандорін – справжній поліглот: під час російсько-турецької війни він вивчив турецьку й болгарську мови, японську – під час перебування в Японії, іспанську та італійську – у зрілому віці. Створення такого інтелектуально-бездоганного образу не випадкове, оскільки в арсеналі самого письменника кілька мов, володіння якими в повній мірі і проявляється в мовленні як центрального, так і другорядних героїв, які розмовляють як літературною, так і розмовною французькою, німецькою, японською, турецькою мовами. «Стилізаторська філігранність тексту Б. Акуніна безумовна, але “чистота” російської мови завжди відтінена, розбавлена і підкреслена іншомовністю найрізноманітнішої властивості і характеру» [7, с. 334]. Мова Фандоріна літературна, логічна, лаконічна й коректна: *«простите великодушно», «разумеется», «предостаточно», «благодарю покорно», «мои доводы были голосновны»*. Б. Акунін не позбавляє мовлення героя емоційної виразності: в висловах Ераста Фандоріна багато епітетів, образних виразів (“*здесь пахнет политикой*”), метафор (“*Вот он, ваш б-буцефал”*), іронії (“*Агент коварного Дизраэли из него никак не вырисовывается”)*. Фандоріну не властиво багато говорити, він стриманий, більше слухає, ніж говорить. Якщо ж Ераст Петрович вдається до філософських сентенцій, то робить це логічно та аргументовано. У романах часто характеристика головного героя представлена через враження інших персонажів, до створення образів яких письменник також підходить дуже ретельно. Б. Акунін не просто описує їх зовнішність, деталі туалету, але й звички, їх життєві установи, багато уваги приділяє їх мовленню. Мова освічених персонажів переважно літературна, іноді автор навмисно включає просторіччя, варваризми та екзотизми, щоб додати винятковості їх мовленню. Автор

збагачує мову другорядних персонажів народними приказками, розмовними й іронічними виразами. Навіть при зображенні епізодичних персонажів автор вибагливо дотримується лексичних формальностей. Світ акунінських текстів багатонаціональний. Серед другорядних персонажів чимало іноземців, для передачі мовлення яких Б. Акунін застосовує цілий арсенал засобів:

– у фонетичному плані: «О-о, ви дама? ... Однако какой мэскарад! Я не знал, что русские используют дженщин для эспинаж. Ви хироуиня, мэдам. Как вас зовут? Это будет отчен интэрэсно для моих тчитателей» (для передачі мовлення ірландця Маклафліна, «Турецкий гамбіт»); «Сняла пегчатку?... Да это не шутки, господа» (француза д'Евре «Турецкий гамбіт»), «Господин ситяс нет. Потом есчь» (вимови Маси на японський манер);

– написання виразу латиницею: «Pobeda! My v Plevne! Nekogda, gospoda, srochnoye doneseniye!»; «А, вон они возвращаются, и, конечно, как говорят русские, ne solono khlebavshi» (Маклафлін); «...ее купил сам алжирский дей – тот самый, у кого по утверждению monsieur Popristchine под носом шишка» (д'Евре);

– часто початок фрази передається «ломаною» російською, а далі зазначається, що персонаж переходить на рідну йому мову, щоб звучати природно й пристойно: «Пгошу пгощения, мадемуазель, но это не совсем спгаведливое замечание, – снова заграссировал по-русски д'Эвре, однако сразу же перешел на французский. – Видите ли, за годы странствий по Востоку я неплохо изучил мусульманский быт» («Турецкий гамбіт»).

У текстах багато фраз на англійській, французькій, німецькій та інших мовах. Це дуже показово, адже романи серії стилізовані під XIX століття, час, коли аристократія вільно спілкувалася французькою й іншими мовами, у тому числі і класичними, тому мовлення освічених персонажів часто представлене іноземними виразами: *«Les caprices de la fortune», «Салям-алейкум, Анвар-эфенди», «Exclusive information from most reliable sources! И какая information!», «There is a lady here», «Oh, c'est toute une histoire, mademoiselle», «Вот уж воистину quod licet Jovi».* Зображаючи персонажів-іноземців, Б. Акунін надає їх образам характерні риси нації: англійцям – непохитність, прискіпливість, французам – живий характер, відкритість; шанобливе ставлення японця Маси до навколишнього світу, вірність дружбі, самовідданість, впертість, у певній мірі – нарцисизм. У «Коронації» зразком англійської стриманості й незворушності виступає дворецький Фрейбі (персонаж, за маскою якого стоїть сам автор: адже, якщо набрати "Freyby" у російському регістрі англійськими літерами, отримаємо «Акунін»). Це своєрідний персонаж, який проводить дозвілля за читанням, незважаючи на зовнішню відстороненість, завжди в курсі того, що відбувається, дає лаконічні філософські настанови, наприклад, «жити своїм власним життям» (Live your own life). Для створення правдоподібності епохи автор використовує архаїзми: *флигель-адъютант», цесаревич, шпацировать, кёльнская вода, телефонировать, нумер* тощо, як

правило, автор обирає лише ті, що зрозумілі масовому читачеві. Тим виразам, які можуть бути незрозумілими, пояснення надають самі герої.

Оскільки географія сюжетних перипетій не обмежується лише Росією – герой побував у багатьох містах світу, – у романах можна зустріти і екзотизми, зокрема їх багато у романі «Турецкий гамбит»: *султан, башибузук, ікбал, падишах* тощо. Використання екзотизмів свідчить про гарні лінгвістичні знання письменника, його країнознавчу обізнаність. Слід відзначити, що Б.Акунін відповідально ставиться до вживання історизмів та архаїзмів, він детально «створює мовну атмосферу епохи царювання Катерини II, де все – від золотистої пудри на щоках ясновельможного князя Зурова і діамантових пряжок на туфлях імператриці до любовних послань царського фаворита і наукових досліджень Миті Карпова – виглядає дуже достовірно і переконливо; автору вдається відтворити граматичний лад мови героїв, від фонетичних особливостей слова до побудови складного синтаксичного цілого» [10, с. 14]. Але не лише особливості мовлення виокремлюють героїв Б. Акуніна. Так, головний герой Фандорін – це складний образ, образ «російського європейця», він поєднує у собі кращі риси російського інтелігента, британського джентльмена і японського самурая. У його поведінці й характері російська, англійська (ширше – європейська) та японська (ширше – східна) культурні традиції гармонійно переплітаються. «Одночасно в такому синтезі прочитується характерна для постмодернізму манера кодування авторської думки за символічними елементами тексту» [5]. І у цьому виявляється дійсно російський національний характер як поєднання полюсних елементів у національній картині світу, герой досліджує інші культури, вбирає з них найцінніше і, таким чином, образ Фандоріна стає більш виразнішим та об’ємним. Невипадково, що акунінський художній світ представлений багатьма націями. О.В. Подчиньонов та Т.О. Снігірьова, досліджуючи авторську стратегію Б. Акуніна моделювання національного характеру, відзначають, що письменник «не міг не загострити проблему національної ідентичності та національного modus vivendi у всій їх складності і суперечливості» [7, с. 343] внаслідок як свого походження, виховання, освіти і професії, так і поглядах щодо світового устрою. У романах циклу читач знайомиться з особливостями мислення й поведінкою різних націй. Невипадковим є й улюблений атрибут Ераста – нефритові чотки, які не тільки допомагають своєму власнику сконцентруватися, досягти стану просвітництва, а й символічно представляють цілісність світу: кожна чотка – це окрема нація зі своїм устроєм, традиціями, філософію життя; вони різни, але, зібрані воєдино, утворюють гармонійне ціле. «Саме тому улюблений герой Б. Акуніна з російського сищика стає людиною світу» [7, с. 345], яка здатна навести порядок, відновити справедливість, знайде злочинців у різних куточках світу.

Попри те, що образ головного героя створений у дусі романтичної традиції, Фандорін далеко не романтик, він позбавлений марних ілюзій, любить, як і його творець, занурюватися у психологію людей, їх внутрішній світ, ціннісні орієнтирі,

що допомагає йому знайти злочинців. «Ця риса в характеристиці образу зближує персонаж з автором, який, як відомо, серйозно займався питаннями осягнення психології нестандартних характерів, підсумком чого і з'явилася його монографія “Писатель и самоубийство”» [5]. Злочинці в романах – переважно люди зі своєю філософією, вони мріють змінити світ на краще і йдуть на злочини заради вищої цілі (баронеса Естер, «Азазель»). У багатьох романах автор приділяє увагу особистостям злочинців (Ахімас в «Смерти Ахиллеса», Момус і Декоратор в «Особых поручениях», Грін в «Статском советнике»), розкриває їх філософію та мотивацію вчинків. Ідея порядності й честі, погляди щодо вад системи державного устрою, життєві погляди – ці теми також неодноразово підіймаються на сторінках акунінських романів. Скажімо, в «Азазеле» – це шляхетна місія порятунку світу й криваві методи її досягнень, в «Декораторе», «Любовнике Смерти» і «Статском советнике» виникають питання соціального устрою суспільства. В романі «Статский советник», наприклад, кожен персонаж висловлює свою точку зору щодо стану справ у державі, дає оцінку революційним і терористичним методам зміни суспільства, їхньої доцільності; побічно автор запрошує й читача взяти участь у цій дискусії, підтримати точку зору однієї з дійових осіб, зрештою, сформулювати свою. Окремо можна говорити про діалог культур Сходу й Заходу в детективах серії. Письменник – японіст, що переклав російською багато творів сучасних японських письменників і неодноразово зазначав у своїх інтерв’ю, що все життя знаходиться під впливом японської культури, японського ставлення до життя, йому імпонують деякі риси японського характеру, зокрема вірність; своє бачення Сходу він відкриває і для свого читача, починаючи від реалій у побуті до незвичного для європейця розуміння буття й призначення людини.

Отже, Б. Акунін (Г. Чхартішвілі) у силу своїх професійних та особистісних інтересів – широко обізнана й освічена людина; організація мовленнєвого простору його творів широко представлена використанням різноманітних лінгвістичних зворотів й металінгвістичних засобів, зображенням національно-лінгвістичної картини світу. Ретельна увага до дрібниць, деталей характеризують письменника як прискіпливого мовознавця-аналітика, історика, країнознавця. Б. Акунін – високоінтелектуальна мовна особистість. Кожний його персонаж – це приклад багатства мови самого письменника. Він присутній у кожному своєму персонажі, вербалізує їх думки, вчинки і таким чином сам віддзеркалюється в них, тому вивчення такої багатогранної особистості автора не може обмежуватися лише аналізом його детективної серії. Г. Чхартішвілі продовжує експериментувати, з’являються його нові неоднозначні в оцінках проекти, він створює нові письменницькі маски, реалізуючи нові стратегії, застосовуючи інші художні тактики, що становить цікавий матеріал для подальших наукових досліджень.

Бібліографічні посилання

1. Алексеевская А.И. Блог писателя как проявление его языковой личности (на материале блога Б. Акунина) / А.И. Алексеевская, В.И. Бортников // Актуальные вопросы

филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). – Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. – С. 22–28.
2. Борисова М.В. Проблема языковой личности автора как категории художественного текста / М.В. Борисова // Филологические науки. – 2006. – № 5 (2). – Издательство: Удмуртского гос. ун-та. – С. 185–190.
3. Иванцова Е.В. О термине «языковая личность»: истоки, проблемы, перспективы использования / Е.В. Иванцова // Вестник Томского гос. ун-та. Серия Филология. – 2010. – № 4 (12). – С. 24–32.
4. Кочеткова Т.В. Проблема изучения языковой личности носителя элитарной речевой культуры: Обзор / Т.В. Кочеткова // Вопросы стилистики: Язык и человек. – Вып. 26. – Саратов, 1996. – С. 14–25.
5. Мегрелишвили Т. Шляпа Агаты Кристи, очки Умберто Эко, борода Льва Толстого (комментарии к прозе Бориса Акунин) / Татьяна Мегрелишвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://kholmy-gruzii.klamurke.com/01/megrelischwili_akunin.htm
6. Менькова Н.Н. Языковая личность писателя как источник речевых характеристик персонажей (По материалам произведений Б. Акунина): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Наталья Николаевна Менькова. – М., 2004. – 175 с.
7. Подчиненов А.В. Творчество Б. Акунина: авторская стратегия моделирования национального характера / А.В. Подчиненов, Т.А. Снигирева // Пушкинские чтения: Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст. – 2014. – Вып. XIX. – С. 342–346.
8. Руденко К.В. Б. Акунин как русская языковая личность: трудности перевода / К.В. Руденко, А.А. Буров // Молодая наука. Секция: Филоллогические науки, литературоведение и журналистика. – 2015. – Часть 07. – Изд.: ПГЛУ. – С. 58–62.
9. Снигирева Т.А. Псевдонимное речетворчество Б. Акунина / Т.А. Снигирева, А.В. Снигирев // Уральский филологический вестник. Серия Язык. Система. Личность. Лингвистика креатива. – 2014. – 1. – С. 172–184.
10. Хоминская В. Борис Акунин: загадки популярности / В. Хоминская, Е.И. Вечеринина, Л.В. Торопчина // Русский язык. Приложение к газете «Первое сентября». – 2006. – № 14. – С. 14–17.

Надійшла до редколегії 20 березня 2017 р.

УДК 82

А. А. Велибекова
Baku (Azerbaijan)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТА ВОДЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ВЕРОВАНИЯХ

Вода є найдавнішою та священною істотою турків. Вона також займає важливе місце в міфології багатьох народів. У статті зазначено, що вода вважається святою і в деяких місцях символізує родючість, а в деяких – очищення духу, джерело безсмертя. У міфології вода відіграє роль матері, що дає нове життя людині і очищає від гріхів. За нашими народними

© Айтен Абульфаз кызы Велибекова, 2017

віруваннями, те, що бачать очі, має свого ангела і духа. Дух є володарем і повелителем води. У міфологічних уявленнях дух води описаний у вигляді людини або риби. Головна особливість води – її здатність зцілити, надати красу і силу, оживити. У тюркських міфологічних джерелах головним образом є «дервіш», що зустрічається біля джерела. Згідно з переконаннями древніх турків, Бог створив людину у вівторок («Джанік Ахшам»). Спочатку Він взяв землю, потім вітром змішав її з водою, надав вигляд людини і залишив сушитися під сонцем. А в четверту «Джанік» (середу) людина була одухотворена. Це дозволяє зробити висновок, що в міфологічному мисленні знаходять своє відображення різні вірування, пов'язані з водою. Віра в такі міфічні якості води, як святість, чари, життєдайність, життєздатність, плодючість, здійснення бажань підняла її до рівня культу.

***Ключові слова**: міфологічне мислення, культ води, шаманізм, народна віра, жива вода, легенда, сакральна сила. вода, легенда, сакральна сила.*

Вода является самым древним и священным существом турок. Она также занимает важное место в мифологии многих народов. В статье указано, что вода считается святой и в некоторых местах символизирует плодородие, а в некоторых – очищение духа, источник бессмертия. В мифологии вода играет роль матери, дающей новую жизнь человеку и очищающей от грехов. По нашим народным верованиям, то, что видят глаза, имеет своего ангела и духа. Дух является властелином и повелителем воды. В мифологических представлениях дух воды описан в виде человека или рыбы. Главная особенность воды – ее способность исцелить, придать красоту и силу, оживить. В тюркских мифологических источниках основным образом является «дервиш», встречающийся у источника. Согласно убеждению древних турок, Бог создал человека во вторник («чаршамба ахшамы»). Сначала Он взял землю, затем ветром смешал ее с водой, придал облик человека и оставил сушиться под солнцем. А в четвертую «чаршамба» (среду) человек был одушевлен. Это позволяет сделать вывод, что в мифологическом мышлении находят свое отражение различные верования, связанные с водой. Вера в такие мифические качества воды, как святость, волшебство, животворность, жизнеспособность, плодовитость, осуществление желаний подняла ее до уровня культа.

***Ключевые слова:** мифологическое мышление, культ воды, шаманизм, народная вера, живая вода, легенда, сакральная сила.*

Water is the most ancient and sacred creature of the Türks. Water is not only in the Turkish belief system, it also holds an important place in the mythology of many peoples. The article says that water is considered to be sacred and in some places it represents fertility, and in others symbolizes cleansing the spirit or the source of immortality. In mythological views, water plays the role of mother, is able to give a new life ,to clean from sins. According to our folk beliefs, what is seen with an eye has its own angel and spirit. These spirits are the owner and master of the water. In mythological representations, the spirit of water is described as a fish. The most important feature of water is its ability to improve people, to give beauty and strength, to revitalize people. In Azerbaijan folk tales, too, there are such moments. In Turkic mythological sources, the main image is "dervish", who is found beside the source. According to the belief of the ancient Turks, God created man on Tuesday ("charshamba akhshami"). First, the earth is taken, then the wind blends the earth with water, formed a man and let him dry under the sun. And in the fourth "charshamba" (Wednesday) he was animated. We conclude that in mythological thinkin, various beliefs associated with water are reflected. The belief in such mythical qualities of water as holiness, magic, vitality, vitality, fertility, the attainment of all desires raised it to the level of cult.

***Key words**: mythological thinking, cult of water, shamanism, people's faith, living water, legend, sacral force.*

У нашего народа имеются богатые фольклорные образцы, которые, веками обретая различные варианты, живут в его памяти. Для тюрков вода является самым древним и святым существом. Наряду с тем, что вода является источником блага и силы, включает в себя особенности защищающего и наказывающего Бога, символизирует начало жизни, она занимает достойное место не только в турецкой мифологии, но и в мифологиях других народов. В турецкой мифологии с момента возникновения воду, дарованную Богом, правители во все времена защищали от вреда. Турки верили в то, что и вода обладает духом и всегда старались его ублажить. В некоторых местах воду считали благословенной, а в некоторых – источником бессмертия, очищения. Во время засухи анатолийские турки для того, чтобы пошел святой дождь, использовали камень «Йада», благодаря которому люди спаслись от засухи и нехватки воды, а в случае ее чрезмерного количества спасали себя от врагов.

Древние тюрки, получая от природы благо, верили, что это разрешено природой. Из-за того, что вода является важным элементом с создания мира, люди создали о ней множество легенд. Прежде всего в них указывается на наличие воды; до создания земли и неба все состояло из воды [7, с. 47]. В мифологии вода выполняет роль матери и способна плодиться, давать потомство. Она с присущей ей чистотой, возможностью вдохнуть жизнь очищает грехи. В турецком мифе о рождении вселенной космос также происходит от воды. Другими словами, начальным ядром возрождения является вода, да и конец света в различных верованиях тоже связан с водой: с наступлением конца света реки и моря затопят весь мир. К. Велиев пишет: «По алтайской мифологии, прежде всего появилась вода, называемая “Талай”. В ней имеется особый дух, называемый “ийя воды”. Якуты дух воды называют “Гараном”. На Алтае известны духи, именуемые “земля-вода”. Якобы эти духи живут вместе с людьми. По широко распространенному мнению, теплые воды пришли из ада, а холодные – из рая» [3, с. 34]. По народным верованиям, все, что можно увидеть, имеет свой дух. Дух воды является властелином и повелителем воды. Согласно мифологии, дух воды имел облик человека или рыбы. Он был настолько священным, что женщины, чтобы зачать ребенка, приходили к краю водоема и приносили жертву духу воды. В фольклорных образцах говорится: «Дух воды живет в воде. На краю воды живут “йейи”. Когда мы здороваемся с духом воды, “йейи” злятся. Поэтому, когда мы наклоняемся для того, чтобы пить воду, они нас толкают в спину, у нас искривляется лицо, и мы с ума сходим» [4, с. 52]. В турецких мифологических текстах отмечается, что огузы и монголы в воде не купаются. Это показывает, что из-за святости воды установлены определенные запреты. Нельзя портить воду; нельзя купаться в воде и др. Нарушающие эти табу будут серьезно наказаны, даже изгнаны из племени. По нашим народным верованиям, «нельзя плюнуть в текущую воду», «ночью нельзя окунать руку в текущую воду, потому что вода по ночам принадлежит ангелам. Если их беспокоить, тебе причинят вред» [6, с. 248].

В архаичных текстах в «церемонии гамлыг», являющейся основной церемонией шаманизма, встречается также мистическое очищение гама. Турки очень боялись речного духа и после захода солнца из реки воду не брали. А если брали, то очень тихо, по направлению течения и в это время молились. Самое главное свойство воды – ее способность оздоровить, наделить красотой, силой и даже оживить. Такие качества воды описаны и в азербайджанских народных сказках. Например, в «Сказке Гарагаша (чернобровый)» дервиш говорит Гарагашу: «Сын мой, тебя я привел в этот мир. Теперь я тебе дам такую воду, что никто тебя не сможет победить. Но ты должен выполнять то, что я скажу». Благодаря этой воде герой превращается в рыцаря, потому что вода всегда символизирует перерождение и обновление. Здесь дервиш является духом воды, в которого верили люди. Главным героем, встречающимся в турецкой мифологии, является дервиш, обитающий у источника. Если дервиш дает герою воду, яблоко, то это означает, что он ему дарит потомство или силу. Фольклороведы отмечают, что в мифологическом мышлении вода играет роль матери и встречающийся у воды дервиш является духом воды в человеческом облике. У ряда тюркских народов дух воды представляется как гигантская рыба с человеческим телом.

В сказках анатолийских турок, таких как «Келоглан, готовивший халву в могиле», «Лягушка и сын падишаха» и др., описываются существа, живущие под водой в виде получеловека и полурыбы, т. е. духи воды. Подобные примеры есть и в наших народных верованиях: «Одна невеста пошла за водой на реку Араз. Как только она окунула ведро в воду, из воды появилась голова молодого человека, который смотрел на нее. День, два, пять невеста от страха никому об этом не рассказывала, и юноша продолжал смотреть. Люди увидели, что с невестой происходит что-то неладное. Сестра ее жениха узнала об этом и рассказала брату о случившемся. Тот взял винтовку и принялся следить за невестой. И действительно увидел, как она подошла к реке, а из воды показалась голова молодого человека. Мужчина выстрелил в него и убил, вода окрасилась кровью. Но спустя несколько дней он и сам умер» [4, с. 53].

В древнем Азербайджане можно было попросить детей у воды. Чтобы стать матерью, женщины ходили в Азыхскую пещеру, пили капающую с потолка воду и протирали ею свои животы. Таким образом, они верили, что эта вода поможет в рождении ребенка. Р. Ализаде отмечает: «...наряду с тем, что известно мужское происхождение воды, выясняется и ее участие в реальном проявлении верования магически-мифического отношения вода-пещера и этим объясняет характер культа воды» [7, с. 53]. Даже сейчас люди посещают места, вода, деревья, камни которых считаются священными. В частности, примером тому является пещера Асхаби-Каф в Нахчивани. Минеральный источник в этом святилище по своим загадочным свойствам считается священным. Сюда приходят люди с самыми разными заболеваниями. Существует поверье, что самый благоприятный период для исцеления – когда вода интенсивно пенится. В это время, умываясь водой,

больные верят в свое исцеление. Наиболее благоприятным временем для умывания этой водой является весна и период до середины лета. По широко распространенному верованию, после «рождения хвоста» минеральная вода уже не так эффективна. Осенью, когда листья деревьев желтеют, вода восстановливает свою эффективность.

Подобные верования имеется также у алтайских турок. Самое лучшее время для посещения Аржана – весна и осень. В пещере Асхаби-Каф есть место, которое называется «Дамджыхана», где с потолка капает вода. Люди сидят в этом месте, и если вода капает на них, они верят, что их мечты сбудутся. В Джалилабаде тоже есть место паломничества, вода которого считается святой. В ручей святыни «Три могилы», загадав желание, бросают монету, и если вода закипит, верят, что желание сбудется. В наших верованиях вода также является символом успеха. Поэтому вслед идущим в поход людям бросали воду. Говоря «в добрый путь», азербайджанские турки выполняют этот обряд до сих пор. Согласно древним верованиям, вода была в руках бога засухи. Люди представляли его в виде многоголовой змеи, извергающей огонь изо рта. Этот огромный бог зла сидел у истоков рек и отпускал воду ценой человеческих жертв. Огнепоклонники превратили это существо в дракона. Бог засухи дошел до наших времен под названием «Дракон» [8, с. 147].

В некоторых фольклорных источниках отмечается даже наличие у воды божественной философии. Человек, вставший рано утром, после сна, должен умыться водой и посмотреть в зеркало и помолиться Богу. Потому что Господь Бог создал людей по своему образу и подобию. Этим человек выражает свою любовь Богу. Надо также принять во внимание, что в мифологии не было никакого зеркала и люди видели свои изображения в воде. Человек, смотревший в зеркало и в воду, считается поздоровавшимся с богом. В древних верованиях вода принимается также как символ блага, да и сейчас известна поговорка: «Когда идет дождь, с неба падает благо». Согласно поверью, одну градину бросают в маслосборник. Град – это вода в форме льда. Значит, град – это вода, а вода считается добром. Записанный в Шеки текст верования тоже подтверждает ту же истину: «Поселение на берегах текущих вод бывает полезным». Святость воды встречается и в эпосе «Кероглу», в котором Али посылает своего сына Ровшана для обретения силы и здоровья на “Парные источники” (Гошабулаг).

– Сын, – сказал Али, – в этих горах есть пара источников, которые называются “Парные источники”. Через каждые семь лет, в четверг вечером восходят две звезды – одна на восточной стороне, другая – на западной. Эти звезды столкнутся посреди неба. Когда они столкнутся, “Парные источники” переполнятся пенистой водой. Тот, кто искупается в ней, будет сильным и могучим, и ему равных в мире не будет» [6, с. 14]. В мифологических верованиях живая вода занимает особое место, она дарит людям силу, мощь и бессмертие. Такое свойство воды показано во многих эпических образцах. Скажем, в сказке

«Сын купца» вода спасает людей от смерти, оживляет: тело юноши три дня остается на полях. Налетели вороны и начали клевать его тело. В это время пришли его друзья и увидели, что сын купца мертв.

Старший сказал воронам:

– Иди, быстро принеси живую воду.

Одна из птиц улетела и принесла живую воду. Птицы, соединив куски тела юноши, полили его живой водой» [2, с. 155].

Подобные мотивы встречаются и в наших верованиях. Однако здесь вода не всегда является источником жизни: «Один парень искал живую воду. Нашел источник. Увидел, что у этого источника сидит один старик. Он сказал:

– Старик, эта что за вода?

Старик ответил:

– Это живая вода.

Парень хотел попить, но старик не разрешил и сказал:

– Сынок, не пей. Я выпил и знаю ее вкус. Я в возрасте, и мое тело гниет. Смерть – это прекрасная вещь, сынок.

Парень послушал его, не выпил живой воды» [4, с. 48].

Один из ритуалов связан с праздником Новруз. По народному верованию, с приходом весны возрождаются четыре элемента природы (огонь, вода, земля, воздух) – все обновляется и очищается. В это время источники воды очищаются, выполняются различные ритуалы. Все еще до восхода солнца приходят на источник, умываются пресной водой, обрызгивают друг друга, перепрыгивают через воду, раненые поливают водой свои раны. По верованию, «пресная вода», или, вернее, белопенная вода, на рассвете в первую «чаршамба» (среду) является лекарством от многих недугов. Скорее всего, Хызыр живую воду пил в «чаршамба» (среду) и Кероглы «Парные источники» (Гошабулаг) обнаружил в тот же день. До сих пор в Лянкяранской зоне в праздничный день Новруз бросают цветы в воду, загадывая желания.

Согласно убеждениям древних турок, Бог создал человека во вторник («чаршамба ахшамы»). Сначала Он взял землю, затем с помощью ветра смешал ее с водой, придал облик человека и оставил сушиться под солнцем. А в четвертую «чаршамба» (среду) человек был одушевлен. Это позволяет сделать вывод, что в мифологическом мышлении находят свое отражение различные верования, связанные с водой. Вера в такие мифические качества воды, как святость, волшебство, животворность, жизнеспособность, плодовитость, осуществление желаний подняла ее до уровня культа. Наряду с наличием у каждого человека своеобразной особенности связанной, имеется также типологическая близость.

Библиографические ссылки

1. Азербайджанские мифологические тексты. – Баку: Наука, 1988. – 194 с.
2. Азербайджанские народные легенды. – Баку, 1985. – 286 с.
3. Ализаде Р. Культ природы в азербайджанском фольклоре / Р. Ализаде. – Баку, 2008. – 165 с.

4. Бабек М. А. Стихия воды в азербайджанском фольклоре. – Баку, 2012.
5. Гафарлы Р. Миф и сказка / Р. Гафарлы. – Баку, 1999. – 441 с.
6. Гафарлы Р. Мифология азербайджанских тюрков / Р. Гафарлы. – Баку, 2010.
7. Мифы, легенды и рассказы. – Баку, 2005. 302 с.
8. Тахмасиб М. Кероглу / М. Тахмасиб. – Баку: Молодежь, 1975. – 365 с.
Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

УДК 821.111

М. В. Вєтрова
Дніпро

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ГОЛОВНИХ ГЕРОЇНЬ МАЛОЇ ПРОЗИ АНДЖЕЛИ КАРТЕР (на прикладі оповідань «Чоловік, закоханий у контрабас»[3] та «Поцілунок»)

Категорія фемінінності, якій притаманні такі характеристики, як м'якість, пасивність, беззахисність, вразливість, емоційність, турботливість, тривалий час вважалася суто жіночою складовою, тобто була біологічно обумовленим фактом. Феміністські течії сприяли дискусіям та зміні акцентів у трактуванні та репрезентації жіночої ідентичності. Своїм постмодерністським здобутком Анджела Картер наголошувала на соціальній необхідності наукового підходу до жіночої ідентичності, жіночих потреб, проблем сімейного та гендерного насильства. Вважаємо доцільним порівнювати характеристики жіночих образів ранньої та зрілої прози Картер, щоб визначати ґендерні проекції її героїнь. У статті аналізуються образи головних героїнь двох оповідань, хронологічна різниця між публікацією яких складає 15 років: «Чоловік, закоханий у контрабас» (1962) та «Поцілунок» (1977). Так, Лолу, героїню «Чоловік, …» принижено тим, що було використано у дешевому брудному пабі, її фізичне втілення зламано. Визначено, що складовими жіночого образу Лоли є пасивність, вразливість; вона – жертва обставин. З героїнею «Поцілунку» все навпаки: єдиний поцілунок робітника визволяє жінку від стереотипної скованості почуттів та самосприйняття. Ця безіменна героїня – не пасивна іграшка свого чоловіка або долі, а рішуча і сильна жінка; нею узагальнено образ Нової Жінки, здатної змінювати правила суспільного устрою. Своїми характеристиками картерівска героїня зрілої прози (1977) ілюструє різновид «фемінізму сили», чим цілковито відрізняється від героїні початкової прози (1962), в якій творчо відтворений «фемінізм жертви». Це свідчить про належність зрілої прози А. Картер до постфеміністської течії.

Ключові слова: *Анджела Картер, жіноча ідентичність, маскулінність, фемінінність, андрогінія.*

Категория фемининности, которой присущи такие характеристики, как мягкость, пассивность, беззащитность, впечатлительность, эмоциональность, заботливость, долгое время считалась чисто женской составляющей, то есть была биологически обусловленным фактом. Феминистские течения способствовали дискуссиям и изменению акцентов в трактовке и репрезентации женской идентичности. Своим постмодернистским творчеством Анджела Картер подчеркивала социальную необходимость научного подхода к женской

© М. В. Вєтрова, 2017

[3] Це – авторський переклад назви оповідань. Інших перекладів українською або російською поки не існує.

идентичности, женским потребностям, проблемам семейного и гендерного насилия. Считаем целесообразным сравнивать характеристики женских образов ранней и зрелой прозы Картер для определения гендерных проекций ее героинь. В статье анализируются образы главных героинь двух рассказов, хронологическая разница между публикацией которых составила 15 лет: «Мужчина, влюбленный в контрабас» (1962) и «Поцелуй» (1977). Так, Лола, героиня «Мужчина, ...» унижена тем, что была использована в дешевом грязном пабе, ее физическое воплощение сломано. Выяснено, что составляющими женского образа Лолы являются пассивность, уязвимость; она – жертва обстоятельств. С героиней «Поцелуя» все наоборот: единственный поцелуй рабочего освобождает женщину от стереотипной скованности чувств и самовосприятия. Эта безымянная героиня – не пассивная игрушка своего мужа или судьбы, а решительная и волевая женщина; в ней обобщен образ Новой Женщины, способной менять правила общественного устройства. Своими характеристиками Картеровская героиня зрелой прозы (1977) иллюстрирует «феминизм силы», чем полностью отличается от героини начальной прозы (1962), в которой творчески отражен «феминизм жертвы». Это свидетельствует о принадлежности зрелой прозы Картер к постфеминистскому течению.

***Ключевые слова**: Анджела Картер, женская идентичность, маскулинность, фемининность, андрогиния.*

Femininity as category, which includes such characteristics as softness, passivity, defenselessness, impressionability, emotionality, caring, for a long period of time used to be considered as pure women's attribute, it supposed to be caused by biological fact. Feminism approaches facilitated discussions and changing of emphasis in the interpretation and representation of women's identity. By her postmodern writings Angela Carter emphasized the social need for the scientific approach to women's identity, women's needs, problems of family and gender violence. It is appropriate to compare the characteristics of women characters of Carter's early and mature prose for the aim of determining the gender projections of her heroines. In this article, the characters of the heroines of two stories are analyzed: "The Man Who Loved a Double Bass" (1962) and "The Kiss" (1977). The chronological difference between their publications was 15 years. Lola, the heroine of "The Man ..." is humiliated by being used in a cheap dirty pub, her physical embodiment was broken. The components of Lola as woman character are: passivity, vulnerability; she is the victim of circumstances. The heroine of "The Kiss" showed opposite characteristics: the only kiss of the worker made woman free from her stereotyped stiffness of feelings and self-perception. This unnamed heroine was not a passive toy of her husband or destiny, but strong and active woman. There generalized the character of New Woman in her, capable for changing the rules of the social order. Carterian heroine of mature prose (1977) illustrates the kind of "power feminism" that completely differs from the heroine of her initial prose (1962), which displayed "victim feminism". This indicates that Carter's mature prose belongs to postfeminism approach.

***Key words:** Angela Carter, Female Identity, Masculinity, Femininity, Androgyny.*

Творчість видатної британської письменниці Анджели Картер (1940–1992) являє собою яскравий приклад літературної екстравагантності, сміливого гендерного виклику та постмодерністської різнобічності. «Be advised, <…> she is a rocket, a Catherine Wheel» [6, с. x] (Зауважте, <…> вона – ракета, Катерининське

колесо[4]), – коментував потенціал картерівських початкових оповідань її сучасник, майстер магічного реалізму С. Рушді (Salman Rushdie). Як Свята Катерина вважається покровителькою освічених людей та науковців, так і А. Картер наголошувала на науковому підході до жіночої ідентичності, жіночих потреб, проблем гендерного та расового насильства тощо.

А. Картер почала письменницьку кар'єру з журналістики; випробовувала свої здібності та вишукувала свій, не схожий ні на кого, неповторний «голос» у поезіях та малій прозі, мріючи, щоб: «people will instantly recognize & say, "That's Angie"» [12, с. 63] (*люди миттєво впізнавали й відмічали: "Це ж Анджі"*). «Чоловік, закоханий у контрабас» (*'The Man Who Loved a Double Bass'*) – найперше опубліковане оповідання Картер; воно посіло перше місце у змаганні на краще оповідання, що проводив журнал "Storyteller" у 1962 [12, с. 64]. "Measured by Carter's later standards, this story is only mildly weird" [10, с. 46] (*за пізнішими стандартами Картер, це оповідання лише трохи чудернацьке*) – зазначала С. Гембл (Sarah Gamble), літературний критик і подруга письменниці. В ньому, дійсно, нема нічого від фантастичних або інтертекстуальних вкраплень, які, пізніше, стануть невід'ємними складовими славнозвісних оповідань та романів Картер. Але це оповідання, окрім неочікуваної сюжетної розв'язки, привертає увагу актуалізованим феміністським аспектом. "The women's movement has been of immense importance to me personally and I would regard myself as a feminist writer, because I'm a feminist in everything else" [9, с. 46] (*Жіночий рух мав величезне значення для мене особисто, і я вважаю себе феміністською письменницею, тому що я феміністка у всьому іншому*), – ретроградно проаналізувала свою діяльність Картер у 1983 р. Її тексти дійсно завжди вміщували феміністський заклик разом із виправдувальним вироком сексуальним меншостям та протестом культурним і соціальним стереотипам. Вже у початкових оповіданнях та журналістських есе Картер звертала увагу суспільства на звільнення жінок від гендерного приниження та сімейного насильства, відстоювала однакові гендерні права працевлаштування та оплати праці. Сміливе гендерне протистояння письменниці вражало сучасників, але прикладів наукового обґрунтування гендерного аспекту її творів було не багато, адже гендерна теорія не встигала за революційною винахідливістю письменниці. Сама письменниця зауважувала, що "my work has changed a good deal in the last ten or fifteen years, it would have been rather shocking if it hadn't, since, during that time, I have progressed from youth to middle age, and, for me, growing into feminism was part of the process of maturing" [9, с. 46] (*моя творчість дуже змінилася за останні 10 чи 15 років, це було б шокуючим, якби цього не сталося,*

---

[4] Різновид фейєрверка, що складається зі спеціальних трубок з ракетою у центрі. Завдяки швидкому обертанню, виробляється яскраве об'ємне кольорове колесо. Названо на честь християнської великомучениці Катерини Олександрійської (282–30), що була приречена на смерть колесуванням. Колесо її не пошкодило – розпалося на шматочки.

адже протягом цього часу, я перейшла з юності у середній вік, і для мене, зрости до фемінізму стало частиною процесу дорослішання). Треба відзначити, що і творча репрезентація жіночої ідентичності головних героїнь Картер змінювалась протягом накопичення нею життєвого досвіду та феміністських пріоритетів. Цікаво, що ті ж самі тексти Картер, що вважалися провокуючими для сучасників 60-х та 70-х років, на сьогоднішній день не тільки не втратили актуальності, але й сприяють сучасному перегляду взаємодіїї таких гендерних категорій, як фемінінність та маскулінність, а також новому тлумаченню жіночої ідентичності. Отже, вважаємо доцільним проводити порівняльний аналіз творчої проекції жіночої ідентичності у ранній та зрілій малій прозі Картер. Це дозволить визначити феміністські течії, яким відповідав здобуток Картер у різні роки її діяльності. Тож мета даної статті полягає в тому, щоб визначити трансформацію картерівського відображення жіночої ідентичності, проаналізувавши образи головних героїнь двох оповідань, хронологічна різниця публікації між якими складає 15 років: вищезазначене оповідання «Чоловік, закоханий у контрабас» (1962) та «Поцілунок» (*"The Kiss"*, 1977).

Відомо, що фемінінність є однією з важливих складових гендерних досліджень, ця категорія представляє собою сукупність характерних форм «м'якої» поведінки; традиційно до неї відносять «такі риси, як пасивність, чуйність, м'якість, поглиненої материнством, дбайливість, емоційність і т. п.» [1, с. 34]. Тривалий час фемінінність була біологічно обумовленим фактом, тобто всі вищезазначені характеристики були цілковито пов'язані із жіночою статтю. Але феміністський рух заперечував пряму відповідність соціокультурних характеристик суто біологічним особливостям: фемінінність було визначено не природним атрибутом, а психологічним конструктом, основи якого закладаються з дитинства.

Історично склалося так, що існує декілька феміністських течій із різним ступенем важливості та насиченості загальних складових феміністського руху. В. Мотьє (Véronique Mottier) зазначає, що "relations of power between men and women have shifted dramatically over the past few decades, as have normative models of femininity and masculinity" [15, c.121] (*відносини влади між чоловіками й жінками, як і нормативні моделі фемінінності та маскулінності значно змінилися за останні кілька десятиліть*). Н. Вольф (Naomi Wolf), К. Руіф (Katie Roiphe), Р. Денфельд (Rene Denfeld), згадуючи про жіночу ідентичність другої хвилі фемінізму, визначають її як "'feminism of the victim'" [11, с. 64] (*'фемінізм жертви'*). Ми дотримуємося цієї ж точки зору, адже згідно неї, перехід від другої хвилі фемінізму до третьої (інакше кажучи – до постфемінізму) був обумовлений тим, що "The second wave's reliance on women's victim status as a unifying political factor is seen as disempowering and outdated and therefore should be replaced with 'power feminism" [11, с. 64] (*ставка другої хвилі на жіночий статус жертви, як об'єднуючого політичного фактору, стала сприйматися обмеженням*

можливостей і застаріла, тому її було заміщено ‘*фемінізмом сили’*). Відповідно, новими репрезентаціями жіночих характеристик стали: “‘free thinking’, ‘pleasure-loving’ and ‘self-assertive’” [11, с. 64] (‘*вільне мислення’, ‘любов до задоволення’ і ‘самоствердження’*). Користуючись наведеним термінологічним апаратом, розглянемо оповідання Картер, щоб визначити проекції жіночої ідентичності її головних героїнь.

Оповідання «Чоловік…» зосереджене на історії кохання контрабасиста Джоні Джеймсона до свого інструменту. Музикант його обожнював, ставився до нього як до живої істоти; куди б не йшов, обов’язково брав із собою. Свій великий струнний інструмент Джоні назвав Лолою. Музикант використовував вишукані шовкові хустинки для полірування Лоли. Ніхто не засуджував сентиментальних почуттів хазяїна до інструменту, навпаки, всі відзначали величність, статність, обтічність форм, а також схожість контрабасу із реальним жіночим тілом: “Her shape was that of a full-breasted, full-hipped woman, recalling certain primitive effigies of the Mother Goddess” [6, с. 3] (*Своїми формами повногрудої жінки із повними стегнами, вона нагадувала відповідні первісні статуї Богині Матері*). Відвідуючи кафетерії (а Джоні брав її тільки у пристойні місця), хтось із друзів музиканта завжди пригощав «леді» коктейлем; ніякої магії – коктейль залишався недоторканим по завершенні вечірки.

Учасники музичного колективу насолоджувалися славою та грошима за творчу віддачу. Всі, крім Джоні. Його увага була цілковито зайнята Лолою; доходило навіть до ревнощів. Колеги з розумінням і захопленням ставилися до такої надприродної, майже сексуальної, пристрасті Джоні до Лоли: творче коло навіть поважає тих, “who have the courage to be genuinely a little mad” [6, с. 3] (*хто відверто здатний на деяку безумність*). Крім того, чоловіче товариство об’єднано було думкою, що Лола представляє собою ідеальну жінку: “so gloriously, essentially feminine was she, stripped of the irrelevancies of head and limbs” [6, с. 3] (*славної, особливої жіночості їй надавала відсутність непотрібної голови та кінцівок*) – майстерно іронізує Картер над суспільним феноменом непотрібності жінки як мислячого суб’єкту.

Одного разу колектив опинився у незвичних обставинах дешевого брудного пабу. Такі умови не відповідали їх поточному статусу, але виїзд за місто, із виступом у клубі та розташуванням нагорі були узгоджені за декілька місяців до їх кар’єрного буму. Протягом концерту п’яна клубна молодь зчіпилась у бійку, була пошкоджена вся електрика. Лолу, як і інші інструменти, було залишено без нагляду. Коли музиканти розшукали «кохану» Джоні, від неї залишилося “no more than a few graceless splinters” (*не більше ніж кілька негарних осколків*), а точніше: “a heap of chestnut-coloured firewood” (*купа дров каштанового кольору*) [6, с. 9]. Друзі піднялися до кімнати Джоні – той висів на проводі, а біля його бовтаючихся ніг лежав, наче труна, відкритий футляр від Лоли... В цьому оповіданні головний

(і єдиний) жіночий образ представлено Лолою; на фоні її гіперболічних ознак із пишними формами Картер наголошувала на прямо протилежному: вразливості й тендітності внутрішнього стану Лоли, нездатності її до протистояння. Дуже влучною знахідкою жіночого образу у вигляді інструменту авторка відобразила об'єктне (а водночас єдине з можливих) існування головної героїні. Складовими жіночого образу Лоли є пасивність, вразливість; вона – жертва обставин. Пізніше, у 1979, Картер висловить квінтесенцію такого пасивного існування жінки у суспільстві: "To exist in the passive case is to die in the passive case – that is, to be killed" [8, с. 88] (*існувати у пасивному стані передбачає і померти у пасивному стані, тобто, бути вбитим*).

Оповідання «Поцілунок» вперше з'явилось у журналі "Harper's and Queen" у 1977 [5, с. 6]. Ним Картер започаткувала третю авторську збірку «Чорна Венера» (*Black Venus*, 1985). В оповіданні переказується давня легенда про найкрасивішу пам'ятку Самарканду – мечеть Бібі-Ханим (Bibi-Khanym). Згідно з дослідженнями Е. Гордона (Edmund Gordon), цієї легенди Картер дізналась під час своєї довгої наземної подорожі з Японії до Британії; коли однією з декількох зупинок був Самарканд [12, с. 240]. Цим містом у різні часи правили і араби, і китайці, і перси, і греки, ним проходив великий шовковий шлях. Востаннє Самарканд було відбудовано Тимуром Аксаком (1336–1405), більш відомим як Тамерлан. Центром його володіння був Самарканд, і Тимур намагався зробити це місто найкрасивішою столицею у світі. Він долучав до праці полонених учених, художників, архітекторів, ремісників. До наших днів дожили лише декілька пам'ятків тогочасного багатства та сили, серед них – соборна мечеть Тимура, її ще називають Бібі-Ханим, на честь його коханої дружини [2, с. 366–367]. Картер була вражена красою міста, але більш за все вона була у захваті від його історії та легенд. Творче око письменниці цікавили всі зовнішні прояви існування місцевих жінок: "They always seem to be frowning because they paint a thick, black line straight across their foreheads <…>. They fasten their long hair in two or three dozen whirling plaits" [5, с. 27] (*Здається, що вони завжди похмурі, тому, що малюють товсту чорну лінію, що перетинає їхні чола <…>. Вони заплітають своє довге волосся в двадцять-тридцять вихрових косичок*). Картер відзначає тривале дотримання старовинного обрядового стилю; розмірковуючи, скільки сил і часу це потребує, вона доходить іронічного висновку: "They do not know that this city is not the entire world" [5, с. 28] (*Їм не відомо, що це місто – далеко не всесвіт*). Короткі спостереження у вигляді розрізнених, але вдалих і кмітливих коментарів прикрашають переказ легенди.

Сюжетну лінію «Поцілунка» складають відносини трьох головних героїв – Тамерлана, найулюбленішої дружини його гарему та архітектора. В оповіданні Картер немає місця жодній конкретній назві або імені героїв, окрім Тамерлану.

Жінка дізнається, що Тамерлан повертається з військового походу раніше запланованого часу. Вона наказує головному архітекторові прискорити роботу і зробити все можливе, щоб завершити будівництво мечеті до дня повернення хазяїна у Самарканд. Архітектор погоджується, але лише за умови її одного-єдиного поцілунку. Героїня була не тільки дуже вродливою, але й найрозумнішою жінкою свого часу. Вона наказала приготувати десяток різнокольорових крашанок і запропонувала сміливцю їх з'їсти. Він скуштував красне, зелене, пурпурове... Почувши, що за смаком вони всі однакові, вона звернула його увагу на своїх служниць: "Each of these eggs looks different to the rest but they all taste the same. So you may kiss any one of my serving women" [5, с. 29] (*Кожне з цих яєць зовнішньо відрізняється від інших, але вони всі одні за смаком. Отже й Ви можете поцілувати будь-яку з моїх служниць*). У відповідь на це архітектор запропонував їй випити три чарки з напоями однакового прозорого кольору: "This vodka and that water both look alike but each tastes quite different, he said. And it is the same with love" [5, с. 29] (*Ці горілка й вода дуже схожі між собою, але відрізняються за смаком. Саме так і з любов'ю*). Спробувавши останню чарку, дружина Тамерлана із задоволенням прийняла поцілунок архітектора. Письменниця не додержується детального переказу давніх почуттів архітектора до красуні, що існували у легенді [4]; замінює напої з білого вина [13] на горілку, натякаючи на визволення інстинктів та вільний прояв почуттів і бажань. Так, після ковтка свободи, героїню вже не задовольняє статус жінки з гарему, **однієї з інших** жінок володаря. Коли Тамерлан, "the scourge of Asia" [5, с. 27] (*бич Азії*), повернувся з походу і прийшов до дружини, вона відмовила йому у близьких стосунках. Так героїня обирає новий шлях буття: чесний рішучий вибір свого чистого серця. Картер запевняє: "no woman will return to the harem after she has tasted vodka" [5, с. 29] (*жодна жінка не повернеться до гарему тільки-но спробує горілки*). Розгніваний правитель бив її, і, дізнавшись про поцілунок, наказав знищити сміливця. Коли солдати наблизилися до архітектора, у того виросли крила, і він відлетів до Персії.

А. Маундер (Andrew Maunder) у довіднику з британської малої прози влучно відзначив, що образом Тамерлана, безжалісного завойовника країн та народів, Картер "demonstrating the tyranny that men have historically used to subjugate their wives, who have much in common with conquered people" [14, с. 228] (*демонструє*

тиранію, якою чоловіки історично користувались, щоб підпорядковувати собі своїх дружин; ці жінки мають багато спільного із підкореними людьми). Легенда [4; 13] замовчує про те, як було покарано жінку. Але Картер, відтворивши історію кмітливої красуні, зробила її образ безсмертним: “After she ran away from him perhaps she made her living in the market. Perhaps she sold lilies there” [5, с. 29] (*Після того, як вона втекла від нього, можливо, вона стала заробляти на ринку. Можливо, вона продавала там лілії*). Пізніше, в кульмінаційний період своєї творчості, в романі «Ночі у цирку» (*Nights at the Circus*, 1984) Картер прокоментувала незламність і рішучість схожої героїні: “Had she not been so proud, she would have broken down” [7, с.323] (*якби не почуття власної гідності – вона би зламалася*).

Картер прикрашає «Поцілунок» символізмом і наділяє героїню суб’єктивністю: ця жінка з ліліями, наче несе благу вість про вільних духом жінок, адже здавна лілія – це «емблема чистоти, непорочності, світла - і одночасно, завдяки своїй "фалічній" формі, емблема родючості» [3, с. 550–551]. Авторка припускає, що серед сильних духом працьовитих жінок, яких вона бачила на ринках Самарканду, торгує квітами і її героїня; а також творчо попереджає, що ця легенда буде жити до тих пір, поки не станеться “a final dawn” [5, с. 28] (*остаточний світанок*) свідомості узбецьких жінок. Адже про їхні нав’язані патріархальною традицією побут та світосприйняття Картер була сповнена іронії та співчуття: “The Revolution promised the Uzbek peasant women clothes of silk and on this promise, at least, did not Welch” [5, с. 27] (*Революція обіцяла узбецькій жінці шовкове вбрання, і тільки цієї обіцянки і дотрималась*). Тільки тоді, коли відбудеться зміна суспільної парадигми з підкорення жінок, може замовкнути Шахерезада, а з нею і “the lily-seller might vanish” [5, с. 28] (*продавець лілій може зникнути*). Це відбудеться тільки за умови жіночого самоствердження та підсилення маскулінних рис характеру, тобто Картер наголошує на необхідності трансформації менталітету місцевих жінок до збірного образу Нової Жінки, в якій легко побачити «фемінізм сили» та андрогінію. Андрогінія – це комбінація в людині фемінінних та маскулінних характеристик; «з початку 1970-х років набула широкого поширення як нова статєво-рольова альтернатива дихотомії психологічних характеристик і ролей, традиційно приписуваних статям» [1, с. 7].

У героїні «Поцілунку» Картер втілила свої сподівання (зрілого періоду творчості) щодо нового типу жіночої ідентичності – авторка наділила Нову Жінку такими характеристиками, як свобода мислення, вільне прийняття рішень та самоствердження. Сподіваємося, що всі ці якості героїня поступово поширить

(разом із ліліями) серед жінок всього світу. Адже легендарний образ рішучої й розумної жінки нагадує інтернаціональний казковий мотив про Сплячу Красуню, яку в даному випадку було розбуджено й визволено поцілунком від злих чар патріархальної парадигми.

Висновок. Сучасним гендерним підходом у літературознавстві можна розкрити невидимі нашарування майстерних оповідань А. Картер. Характер картерівскої героїні початкової прози (1962) цілковито відрізняється від героїні її зрілої прози (1977). Так, героїню «Чоловік, закоханий у контрабас» пошкоджено, її принижено тим, що було використано у брудному громадському місці (дешевому пабі), її фізичне втілення зламано. З героїнею «Поцілунку» все навпаки. Ковток горілки та єдиний поцілунок робітника (головного архітектора) сприймаються як визволення від стереотипної скутості відчувань та самосприйняття героїні. Ми бачимо в цьому вичерпний доказ еволюції картерівської репрезентації жіночої ідентичності.

Отже, вразливість, «ламкість» духу, образливість, пасивність, що були складовими жіночого образу ранньої А. Картер, характеризують жертву обставин, чим ілюструють фемінізм другої хвилі, тобто «фемінізм жертви». Протягом різнобічного життєвого досвіду письменниці та зміни вектора її творчого виклику політичному та суспільному устрою, образ жертви було трансформовано в образ Нової Жінки. Героїня зрілого оповідання Картер вже не пасивна іграшка (або інструмент, як у наведеному прикладі раннього оповідання) свого чоловіка чи долі, але активна рішуча сила. В ній ідентифікується категорія андрогінності. Нова Жінка здатна змінювати правила суспільного устрою, а з ним і поведінку чоловіків, що встановлювали ці правила. Характеристики героїні «Поцілунку» належать до нового жіночого образу третьої хвилі фемінізму (постфемінізму), а саме «фемінізму сили». Отже, творчий здобуток зрілої прози Картер відноситься до постфеміністської течії.

Бібліографічні посилання:

1. Англо-русский словарь с толкованием гендерных терминов / Сост.: Х.Х. Нурсеитова, С.В. Башаева, Ю.И. Безрукова и др. – Павлодар : Кереку, 2009. – 221 с.
2. История народов Узбекистана. Том 1 / ред. С.П. Толстов, В.Ю. Захидов и др. Ташкент: Из-во АН УзССР, 1960. – 475 с.
3. Королев К.М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Кирилл Михайлович Королев. М.: Эксмо, СПб.: Мидгард, 2005. – 608 с.
4. Bibi-Khanym Mosque [online resource]. Access at: http://www.centralasia-travel.com/en/countries/uzbekistan/places/samarkand/bibi_khanum
5. Carter A. Black Venus [short stories] / Angela Carter. L.: Pan Books Ltd & Chatto & Windus, 1986. – 128 pp.
6. Carter A. Burning your Boats: Collected Short Stories [short stories] with Introduction by Rushdie S. / Angela Carter & Salman Rushdie. – L.: Vintage, 2006. – 480pp.
7. Carter A. Nights at the Circus [novel] / Angela Carter. L.: Vintage Books, 2006. – 350 pp.
8. Carter A. The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History [non-fiction] / Angela Carter. L.: Virago Press, 2013. – 183 pp.

9. Carter A. Notes from the Front Line / Angela Carter // Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings [non-fiction] / Ed. Jenny Uglow. L.: Vintage Books, 2013. – P. 45–53.
10. Gamble S. Angela Carter: Writing from the Front Line / Sarah Gamble. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. – 196 pp.
11. Genz S., Brabon B. A. Postfeminism: Cultural Texts and Theories / Stéphanie Genz & Benjamin A.Brabon. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. – 206 pp.
12. Gordon E. The Invention of Angela Carter: A Biography / Edmund Gordon. L,: Chatto & Windus, 2016. – 525pp.
13. Legend of Bibi-Khanym [online resource]. Access at: http://www.advantour.com/uzbekistan/legends/bibi-khanym.htm
14. Maunder A. The Facts on File Companion to the British Short Story / Andrew Maunder. N.Y.: Facts on File Inc., 2007. – 528 pp.
15. Mottier V. Sexuality: A Very Short Introduction / Véronique Mottier. N.Y.: Oxford University Press, 2008. – 156 pp.

Надійшла до редколегії 31 травня 2017 р.

UDC 82

A. Gasimova
Baku (Azerbaijan)

THE IMAGE OF THE NATURE AS A SUBJECT OF PHILOSOPHICAL GENERALIZATION OF AZERBAIJAN POETRY IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Стаття заснована на різноманітних літературних фактах, які показують образи природи в азербайджанської поезії як предмет філософського узагальнення. Розповідь про людину і кохання, а також конкретні літературні зразки згадуються у зв'язку з творами Османа Сарівелі, Хусейна Аріфа, Набі Хазрі, Аліага Курчайлі, Алі Каріма. Починаючи з 50–60-х років минулого століття ця стилістична тенденція стимулювала творчі пошуки в наступні десятиліття, коли зв'язок молодої літературної традиції і попередньої творчої спадщини привертає пильну увагу дослідників. Головним мотивом тут стає зв'язок між долею людини і природою. З другої половини XX століття в Азербайджані поетичний образ характеру перетворюється на одну з фігур поезії, заснованих на різноманітті відтінків сенсу і розуміння, а людина виражає себе в художній та поетичній єдності.

***Ключові слова**: фактор природи, людина і природа, поезія, ландшафтний дизайн, художник (рукоділля), навколишнє середовище.*

Статья основана на разнообразных литературных фактах, которые показывают образы природы в азербайджанской поэзии как предмет философского обобщения. Рассказ о человеке и любви, а также конкретные литературные образцы упоминаются в связи с произведениями Османа Саривели, Хусейна Арифа, Наби Хазри, Алиаги Курчайли, Али Карима. Начиная с 50–60-х годов прошлого века эта стилистическая тенденция стимулировала творческие поиски в последующие десятилетия, когда связь молодой литературной традиции и предшествующего творческого наследия привлекает пристальное внимание исследователей. Главным мотивом здесь становится связь между судьбой человека и природой. Со второй половины XX века в Азербайджане поэтический образ характера превращается в одну из фигур

© Aygun Gasimova, 2017

поэзии, основанных на многообразии оттенков смысла и понимания, а человек выражает себя в художественном и поэтическом единстве.

***Ключевые слова**: фактор природы, человек и природа, поэзия, ландшафтный дизайн, художник (рукоделие), окружающая среда.*

The article is based on the recearsch of various literary facts and samples which demonstrate the image of the nature as a subject of philosophical generalization of Azerbaijan poetry. History of person and love, certain literary samples are given in regard toartwork by Osman Sariveli's, Huseyin Arif's, Nabi Khazri's, Aliagha Kurchayli, Ali Karim's creation. Since 50-60 years of the last century, extension and development of this stylistic trend caused the scientific search of the next decades: the relations of new literary tradition with clssic heritage. The relationship and ties between the human fate and the nature became the main motif of the whole series. The poet's aim and goal to mean this contact and communication as a model of a nature. In general, in the second half of the twentieth century the nature character turns into one of the main poetry figures based on different shades of meaning and understanding, and person expresses himself through this poetic union.

***Key words:** factor of nature, human and nature, poetry, landscaping, artist (handcraft) and environment.*

New tendencies of Azerbaijan poetry happen as an extension and development of previous creation stages in the second half of the last century: so, writers who has such experience take an active part in this proccess, traditional poem forms, theme gain an important position in idea and mastership point of view. However, Samad Vurgun's creation experience and trace in the poem had been demonstrated enough in this creative stage, too. It seems especially clearly in the description of nature's beauty, in the specific poetry expression of nature and human factors, its poetic expression of the human factor is clearly noticeable, especially in the beginning. At the same time, we cannot deny the fact of creation different view and approaches in the poetry to the environment, nature and human relationships implemented thanks to the interaction of the combination of tradition and innovation.

Professor Mikayil Rafili came to such conclusion regarding poetry expression of human and nature relationship via symbol and emblems referred traditional creation that formed historical: "development of symbol was based on mutual imagines as we see in the folk poem. Firstly, the events of human life are compared with nature incidents. For example, making love of two lovers are compared like relationship between flower and bird. Later, as these images repeated more and more, there had not any necessities for such comparison" [4, p. 141]. It is known that, figurativeness is based on complex concept in poetry thoughts. According to the presented consideration we came the right conclusion: "the main resources of imagination thought is alive folk speech, oral and written literature, comparison of important created style, very effective expressions and poetic figures. Word art is an extensive resource art museum of every nation, but figures with rich metaphor and poetic thoughts are beaten with these poetic styles – with the most valuable and attractive style – heart of this museum" [7, p. 5]. Azerbaijan poem creation has the most specific characteristics belong people poem: one can follow theme and idea, language and style, national-moral values and ethnografic lines in the poetic samples with whole scenenary. In this sense, the 60 years of the last century had been a

special stage in poetry as well as in other creative fields. A characteristic feature of this phase was that, poetry, folklore plot and motives, and archetypes (Archetyp) are brought into literary circulation rapidly, expression and narrative style of the traditions of folk literature and creative way to take advantage of other writers creations. Since the second half of the twentieth century, creation of an active attitude towards nature in Azerbaijan poetry takes its beginning from the folk tradition; it is gradually becoming a leading factor to the craft pointed out that as a virtue. Since the second half of the twentieth century, an active attitude towards the creation of the image of poetry in nature takes its beginning in the folk tradition; this factor gradually becoming the handicraft issues as a leading virtue. Choosing of the concepts and imagines that belong to the nature as a subject of philosophical summarizing play an important role in hard period of ideological force and national existence, fighting determination, freedom and independence struggle as well. It creates a useful background to realize unreal truth in the result writer's special maneuver opportunity. This aspect is more attractive in following writers' works: Osman Carivalli, Suleyman Rustam, Mammad Rahim, Rasul Rza, Zeynal Khalil, Nigar Rafibayli, Mirvarid Dilbazi, Balash Azəroghlu, Gasim Gasimzadeh, Huseyn Huseynzadeh (Huseyn Arif) Nabi Khazri, Bakhtiyar Vahabzadeh, Gabil, Ali Tuda, Əliagha Kurchaylı, Sohrab Tahir, Nariman Həsənzadeh, Khalil Rza Uluturk, Mammad Araz, Jabir Novruz, Huseyn Kurdoghlu, Mastan Gunər, Musa Yaqub, Mammməd Araz, Mammad Ismayil, Nusrət Kasamanli, Sabir Rustamkhanli, Ramiz Rovshan, Eldar Bakhish, Zalimkhan Yagub and others. Nature and its concepts sound serious philosophical issues, life and time thoughts n literary and poetic heritage of writers who represent different generation. In this sense, these issues are gained special characteristics in poetic heritage of some authors who started their creation in the 20–30 years and have enough experience. Close contacts of people life, national traditions, habits with nature are expressed in series titled "Bring by son, bring!" written by Osman Sarivalli. The writer dedicated this work his son Babak. Author described the nature of the village, natural landscapes distinctly. It is good case that in introduction poetic discourse is not compared by idealizing of village or city. On the contrary, it helps us to follow closely the differences between these two geographical locations, support and assist moments to each other.

Conceps regarding nature take an active part in the presenting of the main idea:

I was born in the village; you're in the city,
You sleep at the cradle, I in the saddle.
I slept in a gray pasture like a gray rabbit ...
While our eyes were opened to the world
I took a bludgeon; you took a pen and a paper,
A bludgeon is other world; a pen is another world… [6, p.123–124]

As we see in these hemistiches, there is not any comparisons between village and city. Both characteristic features of venues, natural properities, and individual points are imagines in this poem. Nature is not evaluated an important factor for human life, it is

evaluated having moral completeness, healthy conviction and thought as a specific form that creates an opportunity as a natural being. Due to the poet's thoughts springs, herbs, delicate flowers, trees and plants informs us amazing beauty of nature, human beings are able to get the spiritual power and energy in this contact and communication, and becomes an integral part of nature. At the end of the ridge, memorable hemistiches with the deep philosophical generalizations are extremely characterized eternal contact and communication call challenges:

My dear, if you want to fly as my soul
Love and be close your land!.. [6, p.128]

Choosing the subject of the nature as a living being is became a leading features in the next creative stages. Transferring of sign and features belong to human beings to the nature, communication of nature with human gain an active position in these creation experience. National poet Huseyn Arif describes nature with special love and passion, its relation with human, contact and communication with special features in his poems. Poet's creation of various concept series regarding nature in the poetic samples are confirmed visually. In this regard, attitude – relationship-nature is not a subject in poet's mentioned poems: "Mountain and fog", "Fallen blossom", "At the pick", "Wait in the valley", "Every mountain", "Springs looks at the sea", "Motherland", "Cloud", "Willow piles", "Shade of the tree". Poet shows incidents and facts, which can be a model with deep generalization. Poet creating charming view of the natural beauty as well as the most delicate moments of this unprecedented attitude towards the world skillfully managed in the poem titled "The nature thinks":

Let's climb up the high mountains,
There is no need a carpet when we have meadow.
Let's drink water from icy springs,
There is no need a jug if we have Lilpar (it is a plant) [3, p. 27].

A part of the nature in the poem a scent of the land, human mood, beauty sence are brought the same flatness, which moved the psychological experiences are realized with great skill, thanks to the imagination of the artist:

While thinking smell of the soil,
Wear flowers to your silk hair.
When remember the mirror in the morning,
Look the lake, where deer is looking [3, p. 27].

Human and nature contacts are highlighted as a requirement and demand in the last hemistich of the poem, globally – philosophical direction with whole parameters is inevitable considering the introduction:

In the darkness of the night shining thunder,
It is lighthouse on the road.
Let's think about nature,
As it thinks itself all things as well [3, p. 28].

It is known that nature contains some concepts and ideas in itself. Natural creatures such as mountain, meadow, valley, flower, tree, oak, plane tree, stone-rock, spring and sea are brought to the poetry as a part of the nature. Above mentioned concepts are turned into the subject that completed and integrated its coloful palette. In this regard, Huseyn Arif's poetry can reflect the regulation of the nature, philosophy of existence and life with all color and shades. The poet animates alive (animated) nature plques and named his first sample "Trees shiver" from the series "The bird in the forest" (from "Forest senses" series). Shivering the trees are not described and informed as a simle fact or information in the poem. The had face of the nature, whiteness that close the ways creates a beauty and also exam the hornbeam, ash, pine, sycamore trees which has green crown and a special charm:

Paths are cut, roads are closed
It is snowing in the forest,
Sun rises from the clouds,
Nature and winds put off,
Snow covers oak –tree, pine tree and plane tree
To whom should I give my warm jacket?
Trees are cold….I am sad [3, p. 45].

This poem is a real attraction to the nature as a human. Feelings, sence are kind and undoubtedly here. The concepts of nature are not limited in Azerbaijan poem. Sometimes, an ordinary word such a straw, bush, leaf, moss mean raloizing of thought and idea indivisibility of the people and nationality love. It brings handicraf issues as a new manner and new poetry style with the language of the nature, so a philosophical signs, associative searches, expanding the horizons of meaning and beauty that they bring a new freshness. National poet Nabi Khazri expresses patriotism and loyalty via natural assets and poetic sincere. And this tans a special quality to Nabi Khazri's poetry that based on kind senses.

For example, poet use concepts such as plane tree and Green lake skillfully in the following poem and achieves to express idea (taking into account the similarities and regularities) extremely concise and instructive:

If I fall, show me plane tree
I was leaning on him, watching Aran place.
If I am blind, show me Green Lake
I will look through this Lake to universe [5, p. 137].

Poet's presenting national sense and feelings that based on delicate details attract our attention. Indeed, to look at the universe through the Green Lake (Goy Lake) creates an opportunity to imagine a wider in the scope and frame of national barrier and limits.

Since the 60s of the last century, the nature and such concepts gain a broader circle in Azerbaijan poem. At this stage, sound and color shades, impact issues to human psychology are described in the poetry with specific features. Series "Colors" written by national poet Rasul Rza can be a good example of such creation activities. Of

course, the nature is not dry, lifeless and static concept; it has rage, anger like a human, and a thousand shades. In this regard, arch attracts an attention as a natural wonder, bright colors. Ties and coordination between color and human character, public essence, serious social-political, moral – ethical problems are appeared in the series of "Colors" in whole essence. In fact, it is hard to say that, adoption of these series by literary – scientific public is easy in one-step. This tendency is associated with abstraction in the creation of poet, difficulties regarding directions of understanding and perception of philosophical summarizing which evaluates symbol and emblems like a riddle in visual form. Since this period, apply to the stone, as a part of the nature was a leading topic in the poetry. "Stone" poem by Ali Karim, "Stones" poem by Aliagha Kurchayli can be a good example in the poetry of 60-70yy. Associative philosophical attitude to the subject of the nature - stone is the main basis of these poems. Expression of "to throw a stone" is a word combination based on definite thoughts in tale and myth world. This expression has characteristic meaning. Ali Karim expressed the reality of that period in his poem titled "Stone" written in 60yy:

Half – naked,
Ancient man
Threw a stone at the enemy,
Stone became blood
Stone did not fall
on the ground,
İt flew,
From horizons,
To horizons
Do not say that the stone was disappeared.
Stone has been an axis
It has been a sword
A bullet [2, p. 33].

Falling and flying of the stone to the ground is given in a real form, it makes a visual tale and myth imagination in a real form. Stone is given in different form by Aliagha Kurchayli's creation and poetry:

Since understanding himself (herself)
Human fasten his (her) fate to the "rock."
Strive flown for lip from the deep
Stone cried like a fountain [1, p. 296].

The relationship and ties between the human fate and the stones with the fate is the main motif of the whole series. The poet's aim and goal to mean this contact and communication as a model of a nature. In general, since the second half of the twentieth century, in Azerbaijan poetry nature character turns into one of the poetry figures based on variety shades of meaning and understanding, and human expressed itself artistic and poetic expression in union.

Bibliographic references

1. Aliagha Kurchayli. Ulkar, Poems and poetries, Baku, Publishing house “Writer”, 1980.
2. Ali Karim. Selected works, Baku, Azerbaijan State Pubishing House, 1991.
3. Huseynzadeh H. Go with me. Baku, Publishing house Ganjlik (“Gənclik”) 1970.
4. Mikayil Rafili. Introduction of Literature Theory, Baku, Publishing house of Azerbaijan Pedagogical named İ.V.Lenin adına, 1958.
5. Nabi Khazri. Selected works, in four volumes, I Volume, Baku, puboishin house “Writer” (“Yazıçı”), 1983.
6. Osman Sarivalli. Selected works, in two volumes, the first volume, Baku, Azerbaijan State Press, 1958.
7. Khasay Jabbarov. Craftsmen, keyword, style. (The problem of Figurativeness in literary style), Bakı, Azerbaijan State Publishing house, 1993.

Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

УДК 82

А. Э. Гейдарова

Баку (Азербайджан)

КОНФЛИКТ ЧЕЛОВЕКА И СРЕДЫ В ПОВЕСТИ ГУСЕЙНА АББАСЗАДЕ «ПРОСЬБА»

Для творчості Гусейна Аббасзаде людина завжди була основним об'єктом дослідження. Він, описуючи людину в макро- і мікросередовищі, намагався вивести на поверхню її характерні риси. Основною суттю повісті «Прохання», написаної в 1979–1981 рр., є «прохання», що ставало бідою для кожного періоду. Національно-моральні цінності, морально-психологічні чинники утворюють основну лінію твору. Автору вдалося реалістично відобразити соціальне середовище і людську проблему. Соціальне середовище і людина, боротьба між добром і злом роблять цей твір колоритним і незабутнім. Як сказав Бахтіяр Вагабзаде, у творі проти того, хто підняв руку на свого батька, стоять Бахман, гюландами, Хурі, Афет і Кяміл. Дійсно, із самого початку добро і зло борються один з одним. А людина – то на боці добра, то на боці зла – знаходиться в центрі конфлікту. Письменник у своєму творі намагається показати не те, ким є людина, а те, ким вона може стати, на що може бути здатна.

***Ключові слова**: Г. Аббасзаде, людина, сім'я, громадський осуд, жіноча свобода, покарання.*

Для творчества Гусейна Аббасзаде человек всегда был основным объектом исследования. Он, описывая человека в макро- и микросредах, пытался вывести на поверхность его характерные черты. Основной сутью повести «Просьба», написанной в 1979–1981 гг., является «просьба», становившаяся бедой для каждого периода. Национально-нравственные ценности, морально-психологические факторы образуют основную линию произведения. Автору удалось реалистично отразить социальную среду и человеческую проблему. Социальная среда и человек, борьба между добром и злом делают это произведение колоритным и запоминающимся. Как сказал Бахтияр Вагабзаде, в произведении против поднявшего руку на своего отца стоят бахманы, гюландамы, хури, афеты и кямилы. Действительно, с самого начала добро и зло борются друг с другом. А человек – то на стороне добра, то на стороне зла

© Айгюн Эйюб гызы Гейдарова, 2017

– находится в центре конфликта. Писатель в своем произведении пытается показать не то, кем является человек, а то, кем он может стать, на что может быть способен.

Ключевые слова: *Г. Аббасзаде, человек, семья, общественное порицание, женская свобода, наказание.*

Person is a main object of investigation in Huseyn Abbaszadeh's artwork. He describes a human being in the macro and micro environment, trying to discover it's characteristic features. The main essence of the story "Please" (1979-1981) is "request", it becomes a disaster. The trouble with all its causes and results introduces the research plane. The author succeeded in realistic reflecting the social environment and the human problems. The man in social environment, the struggle between good and evil make this story colorful and memorable. According to Bakhtiyar Vahabzadeh, "In this work there are bakhmans, gyulandams, huris, aphetes and kamilas against Birman Alihul who raised his hand against his father". Indeed, there is war between good and evil, and a man, alternately, both is on the side of good and evil. Then in a number of evil is at the center of the conflict. The author don't triy to show what a person is, but what he is capable of, what he can become.

Keywords: *G. Abbaszadeh, person, family, public rebuke, female freedom, punishment.*

Человек всегда был основным объектом исследования в творчестве Гусейна Аббасзаде. Описывая человека в макро- и микросредах, он старался определить его характерные особенности. Своеобразие писателя заключалась в том, что он умел видеть все слои общества и описать человека в в каждом из них. Читая его повесть «Просьба», написанную в 1979–1981 годы, вновь становишься свидетелем этого. Основной сутью произведения является «просьба», которая становилась общей бедой для каждого периода. Однако эта показывается в произведении не сама по себе, исследуются также ее причины и следствия. Другой своеобразной особенностью повести является то, что в ней человеческий фактор изучается в его самых разных проявлениях. Описание таких проблем, как родители-дети, соседство, семья, гражданский долг, увлекает, и «Просьба» прочитывается, что называется, на одном дыхании.

В центре описываемых проблем находятся человек и среда. Судьба, образ жизни персонажей заставляет читателя много размышлять. Особенно автора интересуют взаимоотношения родителей и детей. И если линия Гани-Алигулу является линией отцов и сыновей, то Пари-Хуру – линией матери и дочерей. С этой темой на переднем плане оказываются такие вопросы, как семья, ее зашита, воспитание детей, любовь, самосознание и самовыражение человека, свобода женщины. Линия Гани и его сына Алигулу своей тяжестью усиливает драматический пафос произведения. В повести Гани представляется как честный, привязянный к семье, любящий своих детей, всеми уважаемый и любимый человек. Однако его сын является его полной противоположностью. И эта проблема становится близкой и актуальной для читателя.

В чем же причина такого противоречия? На протяжении всего произведения этот вопрос заставляет читателя задуматься. На наш взгляд, причиной такого противоречия является чрезмерная скромность, неуверенность в себе Гани, что подтверждается и словами тети Гюльандам: «Если Алигулу неблагодарный, то в этом большая вина самого Гани… Несмотря на то, что я неграмотная, но я

согласна с теми учеными, которые говорят, что "детей портят родители". Дорогой дорог, а воспитание дороже. Терпеть не могу, когда около меня родители жалуются на детей. Если дети невоспитанные, негодные, то в этом виноваты их родители. Какие же эти родители, которые превратились в игрушку в руках своих детей?!» [1, с. 313]. Гани не сопротивляется даже тогда, когда его ругает и избивает сын. Даже удар, пришедшийся в бровь Бахмана, не тревожит Гани. Правда, он беспокоится, ругает сына и даже сожалеет. Однако это беспокойство и сожаление не для Бахмана. Он беспокоится за своего сына, боится, что того накажут. И, конечно, случается то, чего он так боялся: капитан Тахмазов составил акт, и все происходящее из тайного стало явным. Реакция Гани на события не случайна. Есть две причины для этого. Первая – отцовское чувство, а вторая – критика окружающих. «Точка соприкосновения отцовства и гражданства является психологической и драматической сторонами этой повести», – полагает Б. Вахабзаде [3, с. 123]. Несмотря на то, что окружающие, с одной стороны, осуждают Гани за самозащиту и за то, что тот закрывает глаза на поступок сына, а с другой – он не может пожаловаться на собственного сына. Представленные как мысли Бахмана слова: «На самом деле, я ненавижу Алигулу, но написать заявление об аресте сына Гани нехорошо» [1, с. 354], –еще раз подтверждают роль общественного осуждения. Победившее Гани общественное осуждение и, самое главное, отцовская любовь приводят к тому, что нравственное бремя на Бахмане остается на всю жизнь. И, самое главное, «прощение» подготавливает почву для будущих трагедий Бахмана. Несмотря на то, что эта трагедия не показывается в произведении явно, но предвидеть это нетрудно. И хотя поступок Гани неправильный, мы согласны со словами Б. Вахабзаде: «…мы его прощаем за его отцовство» [3, с. 123], но не должны забывать, что самые великие бедствия порой начинаются с просьбы.

Одним из интересных персонажей романа также является Хури. Рассказ Хури взят из реальной жизни и поэтому близок нам. Хури – сильный образ, это обобщенный женский образ нового типа 70–80-х годов. Хури – уверенная в себе, способная нести моральную ответственность за принятые решения женщина, которая решилась на рождение ребенка без отца. И здесь линия Пери-Хури-Афет выдвигает на первый план конфликт мать-дочь. В лице Хури автор затронул такие вопросы, как женское счастье, самоутверждение и самозащита, нравственная ответственность. Вопрос свободы женщины актуален для каждого периода. Свобода Хури для других, а самое главное, для окружающих, понимается как безнравственность, но в действительности это не так. Хури свободна, она делает свой выбор и до конца остается ему верной и одна растит дочь. Каждый человек может ошибаться, сделать неверный шаг. Но главное – это умение сделать выводы из ошибок. Но, к сожалению, наши ошибки и достижения, как правило, определяются окружающей средой. Да, Хури расплачивается за свой выбор – растит ребенка без отца, лишается матери, которая, не приняв этот выбор,

умирает. И боль от такого выбора будет мучать Хури всю жизнь. И все же мы не можем принять негативное отношение к ней окружающих, которые обвиняют ее в безнравственности.

Однако в своей повести Г. Аббасзаде сумел показать и воспитательную сторону общественного осуждения: «Но... что было, то было, дело не в этом, Бахмана мучало то, почему Алигулу так жесток по отношению к своему отцу. Почему таких детей не наказывают прилюдно, как суд над преподавателем института за взятку, передаваемого по телевидению?!» [1, с. 314]. При взгляде на каждую проблему, поставленную в этом произведении, четко прорисовывается позиция писателя. Здесь мнение общества играет основную роль. Автор своеобразно подходит и к вопросам ограничения прав женщин, раннего брака. Замужество девочек за взрослыми мужчинами за деньги описаны простым языком. Писатель не зря обращает внимание на то, что отец Салтанат прерывает ее учебу, чтобы выдать ее замуж за директора коньячного завода. Если внимательно изучить творчество Г. Аббасзаде, то можно увидеть, что в них женщина представляется как символ чистоты и чести. Пожалуй, в его произведениях нет женских персонажей, представленных исключительно негативно. Воздействие окружающей среды, общественное осуждение являются ведущим и в линии Бахмана. Бахман своим воспитанием, поведением завоевал всеобщее уважение. Здесь автор, противопоставляя Алигулу и Бахмана, как бы противопоставляет городскую и деревенскую среду, причем деревня представляется автору более нравственной. Бахман не может понять, что Алигулу сделал со своим отцом. Потому что в его понимании сын должен быть защитником отца. Поэтому первой его мыслью был вопрос: в чем вина Гани? На самом деле, этот вопрос не только для Гани, но и для Пери, умершей из-за выбора дочери, живущей с угрызениями совести и общественным осуждением.

В противостоянии город-село автор оценивает также и позитивную роль города. Дружба между Бахманом и Афатом, относительная свобода горожан в отличие от деревенских жителей – эти моменты делают город более привлекательным для жизни. «Бахман до этого еще никогда на улице, беседуя с девушкой, не гулял, – пишет Г. Аббасзаде. – Если бы они это сделали в своем районе, то сразу возникли бы разные неприятные сплетни. Эти слухи молниеносно распространились бы по всему району, и бедные молодые люди были бы опозорены» [1, с. 338]. Автор является сторонником современности, новаторства. Но все же главное – не забывать, откуда мы пришли. В повести даны такие понятия, как «социальное место» и «социальное время», влияющие на общественное сознание, формирующие его. Общественное сознание, как бы оно ни «осовременивалось», наряду с положительными качествами обретает и отрицательные, потому что источником изменений в общественном сознании является экономическая и социально-политическая жизнь. Как отмечает Н. Алиева, «в 1970-х годах склонность к критике советской реальности, показ

болезненных конфликтов в литературе расширялись. Этот процесс развивался сначала в русской прозе, а позднее и в национальных республиках. Как только появлялась возможность, рассказы о социальных конфликтах и противоречиях, различных уродствах бедного, жестокого, фактически поделенного на классы советского общества, бесконечных человеческих трагедиях, тысячах несчастных судеб приходили в литературу. А это сломало мифы правящей советской идеологии о не соответствующих действительности реальных преимуществах социализма, разрушило веру людей в справедливость строя. Таким образом, в советской литературе формировалось направление, противоположное проводимой в стране уродливой и ложной идеологической системе» [2, с. 302]. В творчестве Г. Аббасзаде эти изменения также проявились естественным образом. В его повести, как и в реальной жизни, на передний план выдвигались такие социально-общественные проблемы, как протекционизм и взяточничество. В «Просьбе» нашли свое отражение проблемы, с которыми в реальной жизни сталкивается и автор, и его читатели. Писатель показывает таких отрицательных героев, как Муса, Пота (толстый) Йахйы. (Муса был избран председателем группкома, «правдой не правдой, говорят, что он близкий родственник какого-то преподавателя факультета и он помогает Мусе» [1, с. 303].) Показана и власть денег. Скажем, девочка-паспортистка в домоуправлении терпеливо ждет подачки в 5-6 рублей, за которую готова быстро прописать Бахрама.

Другой проблемой являются взаимоотношения богатых и бедных. Слова Бахмана: «Хорошо, что есть школьная форма, все ученики без исключения одевались одинаково, было незаметно, кто из богатой, а кто из бедной семьи. Почему в высших учебных заведениях для студентов не было такой формы?» [1, с. 330], – являются также мыслями автора. Как сказал Вагиф Юсифли, «в 60–70-е годы азербайджанская проза начала обретать оригинальные качества, выделяться характерными чертами. Эти характерные черты можно группировать следующим образом: преобладание морально-этических тем, повышение склонности к психологическому анализу, глубокое проникновение во внутренний мир личности, при выборе героев отдается предпочтение простым людям, конкретность, собранность в описании...» [4, с. 10]. Эти слова актуальны и для Г. Аббасзаде. В своей повести автор затрагивает множество проблем. Это история семьи и быт, любовь, городская и сельская жизнь… Национально-нравственные ценности, морально-психологические факторы составляют основную линию произведения. Автору удалось реалистично отразить социальную среду и общечеловеческие проблемы. Социальная среда и жизнь человека в ней, борьба между добром и злом делают повесть Г. Аббасзаде колоритной и запоминающейся. Б. Вагабзаде как-то сказал: «В твоем произведении напротив поднявшего руку на своего отца стоят бахманы, гюландамы, хури, афеты и кямилы» [3, с. 123]. Действительно, с самого начала добро и зло противоборствуют друг с другом. А человек находится то на стороне добра, то на

стороне зла. Писатель попытался показать не то, кем является человек, а то, кем он может стать, на что может быть способен.

Библиографические ссылки

1. Аббасзаде Г.А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 1-й. Рассказы, повести / Г.А. Аббасзаде. – Баку: Азернешр, 1983. – 366 с.
2. Алиева Г.Ф. Азербайджанская литература советского периода (1941–1991) / Г.Ф. Алиева. – Баку: Наука и образование, 2013. – 664 с.
3. Вагабзаде Б.М. Свет в глубокие слои / Б.М. Вагабзаде. – Баку: Языкы, 1986. – 320 с.
4. Юсифли В.А. Проза: Конфликты, характеры / В.А. Юсифли. – Баку: Языкы,1986. – 166 с.

Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

УДК 821.133.1-31.09

І. В. Гетьман

Дніпро

ВИНАХІДЛИВІСТЬ І ПЕРЕДБАЧУВАНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМУ ЖІНОЧОМУ РОМАНІ (на прикладі роману Анни Гавальди «35 кіло надії»)

У статті досліджується сучасний французький жіночий роман з точки зору його ієрархічної приналежності до одного з рівнів новітньої літератури. Розглядається роман сучасної французької письменниці Анна Гавальди «35 кіло надії». Поняття масової літератури – поняття соціологічне. Воно стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки його соціального функціонування в загальній системі текстів, що становлять дану культуру. Таким чином, це поняття у першу чергу визначає відношення того або іншого колективу до певної групи текстів. Один і той самий твір може з однієї точки зору включатися в це поняття, а з іншого – виключатися. Масова література – це сукупність популярних творів, які розраховані на читача, не залученого (або мало залученого) до художньої культури, невимогливого, що не володіє розвиненим смаком, не бажаючого або не здатного самостійно мислити й по достоїнству оцінювати твори, такого, що шукає у друкованій продукції головним чином розвагу. О. Хакслі вважав, що одна з головних функцій масової белетристики – давати людям примарний, уявлюваний засіб задоволення незадоволених потреб. Такий твір головним чином підкорюється законам жанру. Читач у цьому випадку виявляється в центрі уваги, тому що саме його потреби визначають стиль, зміст, навіть оформлення книги: формат видання звичайно відповідає вимогам побуту, зручності (pocket-book). Дж. Кавелті підкреслює, що основу масової літератури становлять стійкі базові моделі свідомості, властиві всім людям, зрозумілі й привабливі для величезної більшості населення.

Ключові слова: *масова література, інтертекстуальність, белетристика, мотив.*

В статье исследуется современный французский женский роман с точки зрения его иерархической принадлежности к одному из уровней новейшей литературы. Рассматривается роман современной французской писательницы Анны Гавальды «35 кило надежды». Понятие массовой литературы – понятие социологическое. Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов,

© І. В. Гетьман, 2017

которые представляют данную культуру. Таким образом, это понятие в первую очередь определяет отношение того или другого коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может, с одной стороны, включаться в это понятие, а с другой – исключаться. Массовая литература – это совокупность популярных произведений, которые рассчитаны на читателя, не вовлеченного (или мало вовлеченного) в художественную культуру, нетребовательного, не обладающего развитым вкусом, не желающего или не способного самостоятельно мыслить и по достоинству оценивать произведения, который ищет в печатной продукции главным образом развлечение. О. Хаксли считал, что одна из главных функций массовой беллетристики – давать людям призрачное, фантазийное средство удовлетворения неудовлетворенных потребностей. Такое произведение главным образом покоряется законам жанра. Читатель в этом случае оказывается в центре внимания, потому что именно его потребности определяют стиль, содержание, даже оформление книги: формат издания обычно отвечает требованиям быта, удобства (pocket-book). Дж. Кавелти подчеркивает, что основу массовой литературы составляют стойкие базовые модели сознания, свойственные всем людям, нечто понятное и привлекательное для большинства населения.

***Ключевые слова**: массовая литература, интертекстуальность, беллетристика, мотив.*

The article examines the modern French female novel from the point of view of its hierarchical belonging to one of the levels of the newest literature. This article reviews the novel of the modern French writer Anna Gavalda «95 Pounds of Hope». The concept of mass literature – is a sociological concept. It concerns not so much the structure of one or another text, as how its social functioning in the general system of are designed for the reader, not involved (or little involved) in the art culture, texts which are representing this culture. Thus, this concept, first of all, determines the attitude of one or another collectivity to a certain group of texts. The same composition from one point of view can be included in this concept, and on the other hand – be excluded. Mass literature is a collection of popular compositions which undemanding, who does not have a developed taste, who also does not want or is not able to think by himself and deservedly to evaluate compositions, who seeks in print production mainly entertainment. O. Huxley believed that one of the main functions of the mass fiction is to give people a phantom, fantasy way of satisfaction of the unsatisfied need. Such composition is mostly subjugated to the laws of the genre. The reader in this case is in the "spotlight", because his needs exactly determine the style, content, even the design of the book: the format of the publication usually responds to the requirements of everyday life, convenience (pocket book). J. D. Cawelti emphasizes that the basis of mass literature compose resistant "basic models" of consciousness, that are common to all people, something that is understandable and attractive for the majority of the population.

***Key words:** mass literature, intertextuality, fiction, motive.*

У сучасному літературознавстві поширена ідея синтезу двох типів літератур. У творах масової літератури можна виявити елементи літератури високої у використанні цитат, звертанні до знаменитих літературних героїв, образів письменників-класиків. У цьому випадку масова література апелює до устояної традиції, яку створила висока література минулого. Тим часом класичними (канонічними) стали ті твори, які колись сприймалися як щось нове, не схоже на попереднє. «Цінність теорії або твору мистецтва, – вважає Б. Гройс, – виникає винятково від операції переоцінки цінностей, які вони створюють і яка вбудовує їх в культурну традицію. Тільки тому, що така інтеграція в культурну пам'ять відбулася, у цих культурних творах знаходять глибину, тонкість або вічну правду,

які, втім, аж ніяк не рідше можна зустріти в розмовах з людьми, що зовсім не мають відношення до культури» [4, с. 119].

Американський дослідник Р. Браун пропонує розділити високу і масову літературу за принципом «винахідливості» (invention) і «передбачуваності» (convention): у справжній літературі переважає «винахід», вільне художнє мислення, що створює своєрідний образ світу; у масовій домінує штамп, її поетика передбачувана, тому що не є способом незалежного естетичного пізнання, будучи строго обмеженої рамками уявлень аудиторії.

Масовій літературі не притаманне утворення нових виразних засобів, вихід за межі жанрового канону, переосмислення літературної й культурної традиції; вона відтворює звичні норми культури й моралі, відкидаючи «дух екзистенціального пошуку», властивий високій літературі [5]. Саме в цьому сенсі «загальна, визначальна риса всієї паралітератури – ескапізм, відхід від реальності» [6, с. 120]. Масова література не знає авторської індивідуальності: «мистецтво комбінації» виявляється нерідко єдиним умінням автора, що виявляється в тексті, однак відмінність від «природних справжніх письменників» не піддається сумніву ні читачами, ні самими авторами, які в численних інтерв'ю підкреслюють ремісничий характер своєї діяльності [7, с. 159].

У розумінні Р. Барта «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури й тексти навколишньої культури. Кожен текст представляє собою нову тканину, виткану зі старих цитат» [1, с. 88]. У статті «Смерть автора» (1968) учений стверджував, що епоха авторської літератури завершилася: «Тепер ми знаємо, щоб забезпечити письму майбутнє, потрібно перекинути міф про нього – народження читача доводиться оплачувати смертю автора» [1, с. 88]. Головну роль грає читацьке сприйняття. У цьому контексті будь-яка література сприймається як масова.

Саме до таких творів можна віднести роман відомої французької письменниці Анни Гавальди «35 кіло надії» (2007). Анна Гавальда – талановитий автор, специфікою творів якого є глибина і тонкий психологізм, саме тому ядром мотивно-тематичного комплексу її прози виступають внутрішній світ людини та стосунки між людьми. Мотиви романів письменниці характеризуються людяністю та оптимізмом, виникає враження, що вони підібрані за принципом «для людей і про людей». Персонажі Гавальди – звичайні люди, які намагаються знайти вихід з власних життєвих проблем, вони прості й зрозумілі читачу, але разом з цим глибокі, здатні до саморозвитку. Мотивно-тематичний комплекс прози Анни Гавальди цікавий своєю спрямованістю на особистість, а не на зовнішній світ.

Мотиви стосунків батьків і дітей письменниця яскраво зображує у творі «35 кіло надії» – романі про виживання підлітка у світі, до якого він не може адаптуватись. Роман відображає складний дитячий світ, проблеми визначення подальшої долі дітей. «35 кіло надії» – це погляд на людські стосунки очима

тринадцятирічного хлопчика. Завданням автора було показати цей погляд і змусити дорослих замислитися проблемами дітей, зробити крок у бік розуміння.

Проте радикальне новаторство – рідкий гість у масовій літературі, де індивідуально-авторське начало, підкоряючись вимогам жанрово-тематичного канону, зводиться до мінімуму. Тематика твору відсилає нас до відомого американського роману Джерома Селінджера «Над прірвою у житі», або «Ловець у житі» (англ. The Catcher in the Rye). Ці невеликі за обсягом ліричні романи написані від першої особи у вигляді щоденника. Обидва твори створені з невловимою легкістю, живою образною молодіжною мовою.

У романі Анни Говальди життя головного героя Грегуара затьмарює одне – школа – місце де потрібно сумирно сидіти, красиво писати, складати числа. Грегуар був цілком щасливою дитиною, доки не пішов до школи. Потім виявилося, що він має синдром розсіяної уваги, через який йому дуже складно навчатися [2].

Сам Грегуар говорить про себе: *“Tout ce qui se passe à l’école, c’est comme si c’était du chinois por moi. Ça rentre par une oreille et ressort par l’autre”* [8, с.12]. «*Все, чого навчають у школі, для мене китайська грамота. В одне вухо влітає, в інше вилітає*» [3]. Він кілька разів залішається на другий рік, бешкетує, зрештою, його зовсім виганяють зі школи й не приймають загалом до жодної. Грегуар мотивує свою поведінку ненавистю до школи: *“Je hais l’école. Je la hais plus que tout au monde. Et méme plus aue ça encore... Elle me porrit la vie”* [8, с. 7]. «*Я ненавиджу школу. Ненавиджу її більше всього на світі. Ні, навіть ще сильніше... Вона зіпсувала мені усе життя*» [3, с. 37].

Майже такі самі проблеми і в героя Селінджера – Холдена. Він кочує зі школи в школу, не може знайти спільної мови ні з батьками, ні з однолітками. Холден – нестандартний підліток, занадто образливий, конфліктний, гарячкуватий, він явно не вписується в суспільство. Це не може не травмувати героя: *“I hate it. Boy, do I hate it. But it isn't just that. It's everything. I hate living in New York and all. Taxicabs, and Madison Avenue buses, with the drivers and all always yelling at you to get out at the rear door, and being introduced to phony guys that call the Lunts angels, and going up and down in elevators when you just want to go outside, and guys fitting your pants all the time at Brooks, and people always...”* [9, с. 70]. «*Як же я все це ненавиджу! Не тільки школу. Все! Ненавиджу жити в Нью-Йорку, і взагалі. Ненавиджу таксі, автобуси на Медісон-авеню з їхніми водіями, які щоразу кричать на тебе, щоб виходив у задні двері. Ненавиджу знайомитися з кривляками, які називають Лантів ангелами. Ненавиджу щораз їздити в ліфті, коли хочеш просто вийти на вулицю. Отих типів у Брукса, в яких весь час доводиться приміряти штани, і що люди завжди...*». Обох підлітків захлинає ненависть до світу, що їх оточує, до того, що вони мають бути такими як всі попри свої бажання і можливості.

Попри твердження Анни Гавальди, що всі її сюжети – вигадка, а герої не мають прототипів, у Грегуара Дюбоска праобраз є – це учень самої письменниці, яка у свій час працювала вчителькою французької мови. І взагалі подібних Грегуарів можна зустріти у будь-якій школі світу, де прийнято всіх учнів стригти під один гребінець. Він, як казала улюблена вихователька Грегуара (єдина у школі, з ким герой знайшов спільну мову), народився іншим, у нього голова як решето, золоті руки і величезне серце. Просто ніхто не хоче попрацювати з ним і не намагається зрозуміти його, налагодити з ним контакт. Ніхто, крім його діда Леона, з яким хлопчик дружить по-справжньому і дружбу цю ні на що не проміняє. Дід Леон став головною людиною в житті героя – авторитетом і підтримкою. Так само і Холден має у своєму оточенні близьку людину, молодшу сестру Фібі. Дід Грегуара і сестра Холдена відносяться до різних вікових категорій, проте вони обоє стали для хлопчиків найкращими друзями. Обидва герої зізнаються, що це єдина людина, якій можна довірити найпотаємніші думки.

До речі, Грегуар не ненавидів школи усі взагалі. Точніше, так було до певного моменту – він просто збирався якось протриматися ще три роки і потім займатися тільки тим, що подобається, – майструвати. Але, коли виникла необхідність обрати собі школу, герой зрозумів раз і назавжди: він хоче вчитися лише в технічному ліцеї Граншан, тому що там була можливість робити те, що Грегуар любив понад усе на світі, – працювати руками. Однак хіба його приймуть в Граншан з його успішністю? Про талант хлопчика не здогадувалися в школі Грегуара, куди він щодня ходив, як на гірку каторгу. Звичайно ж, про здібності героя до винахідництва та праці знали його батьки. Але це не заважало їм щодня влаштовувати синові скандали з приводу його огидною успішності: *“Dans ces moment-là, je me bouche les oreilles de l’intérieur, et je me concentre sur ce que je suis en train de construire… Après il y a le supplice des devoirs. Si c’est ma mère qui m’aide, elle finit toujours par pleurer. Si c’est mon père, c’est toujours moi qui finis par pleurer”* [8, с. 39]. «*Я, коли вони кричать, подумки затикаю собі вуха і намагаюся думати тільки про те, що в даний момент роблю... А потім починається катування уроками. Якщо мені допомагає мама, завжди закінчується тим, що вона плаче. Якщо батько – плачу я*» [1, с. 39]. Грегуар дуже переживав через ці сварки, поки дідусь не пояснив йому, що батьки кричать і лаються не так через нього, а через проблеми між собою. Справжньою віддушиною для хлопчика були прогулянки і бесіди з дідом в його «закутку»: *“Le cagibi de mon grand-Léon, c’est toute ma vie. C’est mon refuge et ma caverne d’Ali Baba”* [8, с. 31]. «*Закуток діда Леона – це все моє життя. Мій притулок і моя печера Алі-баби*» [3, с. 44]. Однак дідусь не завжди був на боці свого онука. Коли Леон дізнався про те, що Грегуара знову залишили на другий рік в 6 класі, він був незадоволений і дуже обурений. Саме тоді він сказав герою найважливіші слова: *“Sois heureux, merde! Fais ce qu’il faut pour être heureux*!*”* [8, с. 40] «*Будь щасливим, чорт забирай! Роби що-небудь, щоб бути щасливим*!» [3, с. 51]. З іншого боку, зрозумілий і молодий максималізм

Холдена Колфілда, зрозуміла його ненаситна жага справедливості й відкритості в людських відносинах. Те, що найбільше пригнічує Холдена і про що він судить цілком «по-дорослому», полягає у відчутті безвихідності, приреченості всіх його спроб влаштувати своє життя в цьому світі. Вдивляючись в майбутнє, він не бачить нічого, крім тієї сірої буденності, що вже стала долею переважної більшості його співвітчизників.

Читач XXI століття прагне відчути, що все буде добре. Тому головними героями роману Гавальди стали надія і віра. Надія на те, що коли-небудь все обов'язково вийде, навіть попри нескінченні невдачі, і віра в свої сили, віра близьких людей в тебе. Саме дідусева віра в Грегуара допомагає йому подолати страх, лінь, апатію і змінитися, перемогти своїх внутрішніх ворогів, довести собі, що він теж чогось вартий.

Сподіваючись виправдати надії діда, хлопець сповнюється рішучості. І невдовзі стає зрозуміло, що Грегуар не тільки отримає атестат зрілості, але й розвине свій талант до майстрування й налагодить власне життя. Ні на що не сподіваючись, хлопець вирішує написати листа директору ліцею Граншан з проханням прийняти його. Підкреслюючи своє становище, Грегуар іронізує, що все, що у нього є, – це «35 кіло надії». І диво у житті головного героя таки трапляється – директор ліцею вирішує прийняти хлопчика, якщо той складе іспит. Водночас ця новина вже не могла порадувати Грегуара – він дізнався, що його дідусь лежить у лікарні і згасає в комі. Ця звістка зовсім підкосила героя – він ніби заціпенів, впав у повну байдужість. Саме в такому стані він прийшов на іспит і вже приготувався провалити його, адже в завданнях Грегуар не міг зрозуміти ані слова. Однак раптово на хлопця зійшло осяяння: Грегуар почув голос дідуся Леона, який ніби диктував йому правильні рішення. Хлопчик здав іспит і після цього випадку вирішив за будь-яку ціну допомогти дідусеві – передати йому свої сили, адже якщо Леон допоміг онукові, то і він зможе допомогти своєму дідусеві. Пересічні читачі зізнаються, що цей момент викликає сльози на очах. Читач живе, дихає, відчуває і переживає разом з героєм, інакше й не може бути при читанні творів масової літератури. Книги, що відносяться до масової белетристики, не роблять глибокого впливу на духовний світ людини, але їхнє завдання – в іншому: «"Масова белетристика" у цілому формує й утримує у свідомості суспільства повсякденну картину світу» [6].

Подальший розвиток подій також цілком відповідає цьому завданню. Заради одужання діда Грегуар зробив майже неможливе – виліз на верхівку каната, який, як він вважав, йому ніколи не здолати. Отже, віра і «35 кіло надії» можуть творити дива: хлопчикові стало набагато легше існувати в школі – нехай він погано вчився, але користувався здобутим авторитетом у вчителя праці та однокласників, а завдяки його безперервним молитвам дідусь Леон вижив і навіть сам приїхав до онука у Граншан.

Обидва хлопці, і Грегуар, і Холден, залишилися самими собою до кінця, залишилися вірними самим собі, коли навколо одне пристосуванство, конформізм, маскування під бажане і видача цього за дійсне. Грегуар зумів обрати справу, що прийшлася йому до снаги і до душі, а Холден не став лицемірним, як того вимагало його оточення.

«35 кіло надії» – це тепла історія зі щасливим фіналом про формування характеру, зусилля над собою заради того, кого любиш, про підтримку рідних. Автор ніби закликає читачів прочитати, посміхнутися, закрити книгу і зважити власні кіло надії і діяти [2]. Отже, мотивно-тематичний комплекс роману «35 кіло надії» формує низка питань: доросле життя очима дитини, суспільство, яке відштовхує тих, хто не хоче або не може бути такими, як усі інші, родинні негаразди, через які діти опиняються в зоні відчуження віч-на-віч зі своїми недитячими проблемами, духовне дорослішання через самопожертву і любов. Ця книга зворушлива і ніжна, наївна і чарівна і разом з тим глибока. За всіма цими критеріями ми відносимо роман А. Гавальди до творів так званої масової белетристики: адже роман цей невеликий за розміром, охоплює багато тем чим привертає увагу різних за віком і соціальним статусом читачів. «35 кіло надії» – і для підлітків, і для їх батьків, і для вчителів, і для їх нестандартних учнів.

Обравши мотивом цього твору просту життєву історію, Анна Гавальда дуже ненав'язливо та невимушено дає своїм читачам безцінні уроки терпіння, завзятості і, найголовніше, – надії. Саме тому цей легкий роман має здебільшого позитивні відгуки в читачів, чого не скажеш про «скандальний» роман Селінджера. Це ще раз доводить, що на відміну від «Ловця у житі», що став сьогодні класикою американської літератури, роман «35 кіло надії» є яскравим прикладом сучасного бестселеру.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / [пер. с фр./ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – С. 88.
2. Вздульська В. Блог про сучасну дитячу літературу. – 2012. – [Електронний ресурс] / В. Вздульська. – Режим доступу: http://kazkarka.com/books/35-kilo-nadiji.html
3. Гавальда А. 35 кило надежды: [роман]/ А. Гавальда / [пер. з фр. Н. Хотинская; худож.-оформлювач А. Сучкова]. - М.: Флюид, 2007.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1993. – С. 119.
5. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул//Новое лит. обозрение, М., 1996. №22. С 44-45, 61-63.
6. Гудков Л. Массовая литература как социальный феномен / Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда // Литература и общество: введение в социологию литературы. — М.: РГГУ, 1998.
7. Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.
8. Gavalda A. 35 kilos d'espoir – Montrouge Cedex: Bayard jeunesse, 2009.

9. Salinger J.D. The catcher in the rye. – Режим доступу: http://www.pu.if.ua/depart/Inmov/resource/file/samostijna_robota/Catcher_In_The_Rye_-_J_D_Salinger.pdf

Надійшла до редколегії 30 травня 2017 р.

УДК 821.161.1 – 2.09 ”18 / 19”

Е. А. Гулич
Харьков

СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Л. Я. ГУРЕВИЧ «ПЛОСКОГОРЬЕ»

У статті зіставляються та аналізуються приклади вживання символіки простору в романах Л.Я. Гуревич «Плоскогорье», Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» і Ф.М. Достоєвського «Преступление и наказание». Зазначено, що Л.Я. Гуревич використовувала апробовану Ф.М. Достоєвським і Ф.К. Сологубом символіку, занурювала своїх героїв у ідентичні просторово-подієві контексти. Так, спільними для досліджуваних авторів є місця-символи: сходи, міст, берег річки, міст, квартира та ін. Однак письменниця часто надавала експлуатованим символам іншого значення. В цілому просторова символіка відіграє в романі Л.Я. Гуревич важливу роль: занурюючи своїх героїв у певну просторову обстановку і використовуючи додаткові характеристики деталей опису фізичного світу, письменниця створювала емоційно-психологічну атмосферу подій, яка, у свою чергу, допомагала авторці краще передати психологічні процеси, що відбувалися в душі її героїв. Створюючи «простір дії», Л.Я. Гуревич великого значення надавала будь-якій деталі просторового фону подій (звук, запах, колір), пов'язаній з його сприйняттям. Думки і переживання героїв вписані в навколишню дійсність і взаємопов'язані з нею.

Ключові слова: *символіка простору, емоційно-психологічна атмосфера, просторовий фон, зовнішня дійсність.*

В статье сопоставляются и анализируются примеры употребления символики пространства в романах Л.Я Гуревич «Плоскогорье», Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Отмечается, что Л.Я. Гуревич использовала апробированную Ф.М. Достоевским и Ф.К. Сологубом символику, погружала своих героев в идентичные пространственно-событийные контексты. Так, общими для исследуемых авторов являются места-символы: лестница, мост, берег реки, город, квартира и др. Однако писательница зачастую придавала эксплуатируемым символам иное значение. В целом пространственная символика играет в романе Л.Я. Гуревич важную роль: погружая своих героев в определенную пространственную обстановку и используя дополнительные характеристики деталей описания физического мира, писательница создавала эмоционально-психологическую атмосферу событий, которая, в свою очередь, помогала автору лучше передать психологические процессы, происходившие в душе её героев. Создавая «пространство действия», Л.Я. Гуревич большое значение придавала любой детали пространственного фона событий (звук, запах, цвет), связанной с его восприятием. Мысли и переживания героев вписаны во внешнюю действительность и взаимосвязаны с ней.

© Е. А. Гулич, 2017

Ключевые слова: *символика пространства, эмоционально-психологическая атмосфера, пространственный фон, внешняя действительность.*

The article compares and analyzes examples of the use of space symbols in the novels of L.Ya. Gurevich "Ploskogore", F.K. Sologub's "Heavy dreams" and F.M. Dostoevsky's "Crime and Punishment" . The article notes that L.Ya. Gurevich used symbolism approved by F.M. Dostoevsky and F.K. Sologub, immersed her heroes in identical spatio-event contexts. So, common for the authors are the places-symbols: a staircase, a bridge, a river bank, a city, an apartment, etc. However, the writer often gave a different meaning to the exploited symbols. In general, spatial symbolism plays an important role in the novel of L.Ya. Gurevich: immersing her characters in a certain spatial environment and using additional characteristics of details of the physical world's description, the writer created an emotionally-psychological atmosphere of events, which helped to convey the psychological processes that took place in the soul of her heroes. Creating the "space of action" L.Ya. Gurevich attached great importance to any details of the spatial background of events (sound, smell, colour) associated with its perception. The thoughts and emotions of the heroes are inscribed in the external reality and are interconnected with it.

Key words: *space symbolism, emotional-psychological atmosphere, spatial background, external reality.*

Категория пространства была предметом изучения для многих выдающихся ученых, среди которых Н.П. Анциферов, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский, Р.Г. Назиров, В.Н. Топоров и др. В своих работах они выработали основные теоретические положения, являющиеся базовыми для последующих исследований. Так, Р.Г. Назиров отмечал: «Пространство всегда психологично и через характеристику деталей физического мира писатель выражает эмоционально-психологическую атмосферу происходящего» [6, с. 86]. Н.В. Карева в своей работе утверждала: «Художественный текст заключает в себе многосложный авторский мир, построенный по принципам объективной действительности в определенном, художественно преобразованном пространственно-временном континууме» [3, с. 3]. Исследуя роман Л.Я. Гуревич «Плоскогорье», мы пришли к выводу, что пространство в этом произведении играет важную роль, являясь не только частью общей структуры, но и главным организующим звеном, без которого невозможно существование всех остальных уровней текста. Герои Л.Я. Гуревич оказываются вписанными в ту или иную пространственную обстановку, потому как сюжетные события могут разворачиваться лишь в определенном месте, в определенных пространственных условиях.

Рассмотрим пространственные символы в романах Л.Я. Гуревич «Плоскогорье», Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны» и Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». На первый взгляд, сопоставление этих романов представляется нецелесообразным, однако беллетристические произведения могут изучаться как в горизонтальном контексте, в сравнении с равновеликими им произведениями, так и в контексте, так сказать, вертикальном, когда некоторые их особенности выясняются путем сравнения с высокой прозой, достижения которой они эксплуатируют. При создании романа «Плоскогорье» для Л.Я. Гуревич таким

образцом был роман Ф.К. Сологуба «Тяжелые сны», который, в свою очередь, был написан под влиянием «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. Таким образом, выстраивается цепочка Л.Я. Гуревич – Ф.К. Сологуб – Ф.М. Достоевский. Анализируя роман Л.Я. Гуревич, мы неоднократно сталкивались с необходимостью провести параллели между этими произведениями. Исследователи неоднократно обращали внимание на использовании места-символа лестницы в романах Ф.М. Достоевского. Л.Я. Гуревич также использовала этот пространственный символ. Перед тем как совершить самоубийство, сестра главного героя прощается с ним на лестнице: «Сырая каменная лестница, уходившие вниз ступеньки... Голова так кружится, что можно упасть» [1, с. 254]. Это была последняя встреча героя с сестрой, на следующий день он узнал, что она повесилась. Автор-повествователь подчеркивает, что девушка уже стояла на пути к падению, к греху, и использует символ лестницы, ведущей вниз. Герой Ф.К. Сологуба убегает от «тяжести жизни» на чердак, который близок к небу, к раю.

Общим пространственным маркером, используемым этими авторами, оказывается место-символ моста. В романе «Преступление и наказание» Раскольников после страшного сна об убиваемой на мосту лошади испытывает ощущение освобождения от страшного наваждения, и возможность духовного возрождения он тоже чувствует на мосту. Там же у него мелькает мысль покончить собой. Главный герой Л.Я. Гуревич в момент полного отчаяния тоже оказывается на берегу реки, и мысли у него такие же: «Утопиться, что ли?» [1, с. 204]. Последняя встреча Раскольникова с Дуней происходит на мосту: их пути пересеклись, а дальше каждый пошел своей дорогой. Именно на мосту Андрей (главный герой «Плоскогорья») видит свою возлюбленную и понимает, что им не по пути: «По мосту, перекинутому через Мойку, с треском пронеслась пролетка, на ней мелькнули лица Нины и Суровцева» [1, с. 199]. Андрей отвернулся, сделал вид, что не заметил их. Стремительная жизнь понесла Нину с попутчиком вперед, а Андрей остался со своими мыслями на месте.

Образ моста как сквозной проходит и через весь роман Ф.К. Сологуба, но смысл этого символа варьируется: то это настоящий мост, лишь косвенно отражающий состояние героя («Жизнь колебалась, как непрочный мост на шатких устоях» [7, с. 25]), то является метафорической передачей сознания героя: «Но чаще огонь сознания горел на мосту, между двумя половинами души, и чувствовалось томление нерешительности. Устои моста шатались и трещали под напором жизни, и брызжущий огонь сознания озарял иногда их белопенные верхи и страшное шатание устоев» [7, с. 144]. Символ моста связан с символом воды, реки. У Ф.К. Сологуба стихия воды несет в себе вольность, чистоту, равняет всех, очищает, дает чувство свободы: «На реке ему стало спокойно и весело от холодной воды» [7, с. 146]. В воде, как в зеркале, герой видит свое подсознание – детский кошмар. Отношение Ф.М. Достоевского к воде иное. Для Раскольникова

она наполнена отрицательной эмоцией: «Нет, гадко, вода, не ст*о*ит [2, с. 367]. Так же относится к воде и Свидригайлов. В.Я. Кирпотин пишет: «Описание обстановки последней ночи Свидригайлова имеет свой лейтмотив: это ужас надвигающейся неотвратимо водной стихии. Вода – страшный аккомпанемент последнего суда» [4, с. 257]. У Л.Я. Гуревич вода передает внутреннее состояние героя: «Андрей шел по набережной канала, безосновательно поглядывая на его мутную воду. Тревога, боль и напряжение перешли в глубокую усталость» [1, с. 204].

Андрей Тропинин, как и Раскольников, бродит по городу без цели. Во время одной из прогулок Раскольников вспоминает притчу об «аршине пространства»: «Где это я читал, как один приговоренный за час до смерти думает, что если бы ему пришлось жить где-нибудь, стоя на вершине на аршине пространства всю жизнь, тысячу лет, вечность, – то лучше так жить, чем сейчас умирать!..». Раскольников задыхается в своей неуютной каморке, задыхается в квартире старухи. Ф.М. Достоевский указывает на связь духовных устремлений своего героя и того «аршина пространства», на котором он находится. Л.Я. Гуревич тоже помещает своего героя в «аршин пространства»: «Теснота этой дрянной квартирки давила его» [1, с. 206]; часто употребляет выражения: «низкий потолок», «узкая и низкая комната», «большая низкая комната». Главный герой Л.Я. Гуревич постоянно чувствует духоту и тесноту: «Низкий потолок давил, стены были слишком близко друг от друга. Клетка какая-то, – думал он, проникаясь ненавистью к этим стенам» [1, с. 190]. Пространственная теснота подчеркивает безвыходность положения, в котором оказался Тропинин. Пытаясь изменить свою жизнь, герой уезжает из города, и автор-повествователь отмечает, что тот не просто меняет обстановку, а пытается вырваться из клетки: «Эта неопределенность казалась выходом из той тесноты, в которой он жил последнее время» [1, с. 190]. В романе Ф.М. Достоевского комнатки Сони и Раскольникова становятся олицетворением пространства всего Петербурга. Огромный город является каморкой, где задыхаются люди. Так, мать Раскольникова размышляет: «Пусть пройдется, воздухом хоть подышит... а где тут воздухом дышать? Здесь и на улицах, как в комнатах без форточек» [2, с. 124]. Это же ощущение возникает и у Тропинина: «Комнаты как коробки… Как будто и воздуха на всех не хватает, – не только пищи, за которую торгуются и злятся все эти булочники и мясники. И как люди могут выносить это?» [1, с. 191]. Так авторами создается символ замкнутого, бездуховного пространства всего мира, который отделен стеной от живой жизни.

Образ стены становится динамичным в кошмарном сне Андрея Тропинина: «Когда тени от ночника вздрагивали и скользили по стене с отставшими обоями, казалось, что стена колебалась, медленно передвигаясь. Духота становилась невыносимой. Он хотел двинуть рукой, но рука была не свободна: она упиралась в стену. Он понял, что ему нельзя двигать руками, потому что иначе все обрушится

и завалит его. Он должен был удерживать огромную тяжесть и напрягать все силы, но она уже навалилась на грудь и давила острыми углами. Он хотел стряхнуть тяжесть, но руки его стали дряблыми, длинными, как змеи, и бессильно обвились вокруг тела. Какие-то волосы попали в рот и душили его» [1, с. 198)]. Сон главного героя Л.Я. Гуревич наполнила символами стены – тяжести рутинной жизни, которая так тяготила Андрея, волос – это семейные узы (жена и маленькая дочка), которые связали его по рукам и не давали возможности работать для души. Примечательно, что все три автора отводят снам очень важную роль: они служат толчком к принятию важного решения в жизни героев.

Отметим, что в создании пространственного фона событий Л.Я. Гуревич внимательно относится к любой детали: цвет, звук, запах, любая топографическая деталь создают особое «пространство действия» героя, связанное с его восприятием. Мысли и переживания героев вписаны во внешнюю действительность, взаимосвязаны с ней. Так, Л.Я. Гуревич нередко говорит о запахах (смрад, вонь, чад): «Это была маленькая, бедно меблированная комната, натопленная до духоты и полная кухонного чада. Ему казалось, что он чувствует через стены духоту и тяжелый смрад обывательской жизни. <….> После комнатного чада воздух, чистый и прозрачный, казался душистым» [1, с. 191]. Описывая место службы Андрея, автор отмечает: «В комнате пахло жженым сургучом и пылью. Воздух был спертый, до тошноты теплый» [1, с. 226]. Используя описание запахов, писательница максимально усиливает неприязненное отношение героя к месту, где квартировала его сестра: «Грязная прачечная дохнула на него своим зловонным паром» [1, с. 185].

При создании романа «Плоскогорье» Л.Я. Гуревич шла за художественными открытиями Ф.К. Сологуба и Ф.М. Достоевского. Она избрала сходную тематику, прибегала к использованию уже апробированной ими символики, пространственно-событийных контекстов. При помощи использования символики пространства, а также дополнительных характеристик деталей описания физического мира Л.Я. Гуревич удалось создать эмоционально-психологическую атмосферу событий, что, в свою очередь, помогло ей лучше передать психологические процессы, происходившие в душе её героев.

Библиографические ссылки

1. Гуревич Л.Я. Плоскогорье / Л. Я. Гуревич. – СПб., 1897. – 359с.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 15 тт./ Федор Михайлович Достоевский / [Гл. ред. Г.М. Фридлендер]. – Л.: Наука, 1988 – 1996. –
3. Т. 5. Преступление и наказание [Под ред. Г.М. Фридлендера]. – Л.: Наука, 1989. – 576 с.
4. Карева Н.В. Символика пространства в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: автореф. дис. на соиск. научн. ст. канд. филол. наук: спец.. 10.01.01 «Русская литература» / Надежда Валерьевна Карева. – Саратов, 2016. – 22 с.
5. Кирпотин В.Я. Мир Достоевского: Статьи, исследования / В.Я. Кирпотин. [2 изд.] – М.: Советский писатель, 1983. – 471 с.
6. Клейман Л. Ранняя проза Федора Сологуба / Л. Клейман. – Л: Эрмитаж, 1983. – 194 с.

7. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского / Р. Назиров. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – 160 с.
8. Сологуб Ф.К. Тяжелые сны. Роман. Рассказы / Ф.К. Сологуб. – Л.: Художественная литература, 1990. – 496 с.

Надійшла до редколегії 21 березня 2017 р.

УДК 82.09

В. А. Гусев
Днепр

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И МНОГОУКЛАДНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ЕЁ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

На початку нинішнього століття відбулася зміна звичних культурних кодів, змінився і характер художньої комунікації. З одного боку, читацька аудиторія і література диференціюються, з іншого – між різними складовими літературного процесу виникає своєрідна конвергенція. У зв'язку з цим є сенс відмовитися від традиційної вертикальної шкали оцінок («висока», «низька» література) і розглядати три складових сучасного літературного процесу як явища, до кожного з яких застосовні свої критерії якості. І в цьому сенсі масова і «серединна» література не менш художня, ніж висока експериментальна. І лише час покаже, що з літературних творів, які виникли в трьох різних потоках сучасної літератури, стане класикою. Художній текст стає не просто матеріальним об'єктом, а предметом мистецтва тільки тоді, коли він прочитаний, сприйнятий, йому спочатку властива діалогічність. Пошук нових форм діалогу з читачем розширюють межі літератури: тепер вона включає в себе такі тексти, які раніше до художньої літератури не відносилися і розглядалися як якісь маргінальні явища – цей феномен сучасного літературного розвитку вимагає пильної і поглибленого вивчення.

***Ключові слова**: експериментальна література, масова література, белетристика, функціонування, межі літератури, читацькі очікування.*

В начале нынешнего века произошла смена привычных культурных кодов, изменился и характер художественной коммуникации. С одной стороны, читательская аудитория и литература дифференцируются, с другой – между различными составляющими литературного процесса возникает своего рода конвергенция. В этой связи есть смысл отказаться от традиционной вертикальной шкалы оценок («высокая», «низкая» литература) и рассматривать три составляющих современного литературного процесса как явления рядоположенные, к каждому из которых применимы свои критерии качества. И в этом смысле массовая и «серединная» литература не менее художественна, чем высокая экспериментальная. И лишь время покажет, что из литературных произведений, возникших в трёх разных потоках современной литературы, станет классикой. Художественный текст становится не просто материальным объектом, а предметом искусства только тогда, когда он прочитан, воспринят, ему изначально присуща диалогичность. Поиск новых форм диалога с

© В. А. Гусев, 2017

читателем расширяют границы литературы: теперь она включает в себя такие тексты, которые раньше к художественной литературе не относились и рассматривались как некие маргинальные явления – этот феномен современного литературного развития требует пристального и углублённого изучения.

***Ключевые слова**: экспериментальная литература, массовая литература, беллетристика, функционирование, границы литературы, читательские ожидания.*

The present time is marked by the shift of the convenient cultural codes as well as the type of the artistic communication. On the one hand, the readers and the literature itself is continuously differentiating, on the other hand, there comes a kind of a convergence between the segments of a literary process. Perhaps the denial of a tradition scale (high vs. low literature) may allow and help the three-set composition of the present literary process at a new look. In this view mass, or middle, literature is as artistic as an experimental one. The only judge to decide what is to become classics is time. The literary text turns into an artifact and not a material object only under reading and comprehension. The search of the new forms of dialogue stretches the limits of literature and enables to include into the literary area the text of a marginal character. All these signs mark the peculiarities of the present literature phenomenon and need the scrupulous analysis and consideration.

***Key words**: experimental literature, mass literature, fiction, literary limits, reader's response.*

На рубеже XX–XXI веков произошла кардинальная смена социокультурной парадигмы, что проявилось и в особенностях социального функционирования литературы, которая на протяжении последних столетий являлась важнейшей составляющей европейской культуры. М. Элиаде отметил: «Повествовательная проза и, в частности, роман, в современных обществах заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных» [17, с. 125]. Теперь литература включена в новое информационное пространство, её традиционные функции как средства осознания общественных норм, релаксации и развлечения, информации и канала социальной коммуникации, всё шире перенимаются новыми медиа. Для текущей литературы характерны радикальное переосмысление художественной традиции, размывание границ стилевых течений, подвижность жанровой системы, хаотичность, мозаичность, многовекторность.

Почти каждая монография или учебное пособие, посвящённые современной литературе, включают констатацию её многоукладности, многослойности, многомерности. К примеру, М. Черняк в этой связи отмечает: «особое значение приобретает изучение природы триады “классика – беллетристика – массовая литература”» [13, с. 18]. Такого рода утверждения порой не отличаются конкретностью (не сложилось даже устойчивое терминологическое определение этой «триады»), но тем не менее в целом верно отражают особенности литературной ситуации, хотя некоторые исследователи полагают, что границы между массовой и элитарной литературой постепенно стираются [см., напр.: 3, 7, 8]. Между этими двумя полюсами литературного поля существует и серединная литература – беллетристика. Она ориентирована на культурные предпочтения достаточно широкого круга читающей публики, пользуется у неё популярностью.

Утвердилось представление о беллетристике как о лёгком, занимательном чтении. Так, словарь Брокгауза и Ефрона даёт следующее (очень лаконичное)

определение: «Беллетристика (от фр. belles-lettres – изящная словесность), худож. литература; в узком смысле – худож. проза, в отличие от поэзии и драматургии; произведения для лёгкого чтения, в противоположность высокого искусства» [4, с. 95]. Заметим, что здесь отмечается противоположность беллетристики «высокому искусству». Это иерархическое противопоставление (высокая / низкая) сохраняется по сю пору. М. Черняк помещает беллетристику в «серединное» поле литературы, «…в которое входят произведения, не отличающиеся ярко выраженной художественной оригинальностью. Эти произведения апеллируют к вечным ценностям, стремятся к занимательности и познавательности» [13, с. 18]. Здесь нельзя не отметить, что к познавательности и занимательности в той или иной степени стремится вся художественная литература, но различия между составляющими «триаду» существуют. С. Филоненко, разграничивая массовую литературу и беллетристику, полагает, что не следует отождествлять эти понятия. «Масова література включає жанри нехудожньої прози: nonfiction (документалістику), масову медійну та мережеву словесність. <…> Популярна белетристика – детективи, фантастика, любовні і пригодницькі романи – є “ядром” масової літератури, що найчастіше привертає увагу критиків і теоретиків і в уявленні пересічної людини, не фахівця, може вичерпувати масову літературу» [11, с. 41–42]. С. Филоненко интересно пишет о массовой литературе, но и здесь попытки отграничить её от беллетристики чёткостью не отличаются. Вероятно, совершенно точно установить границы между ними невозможно, да и не нужно. Скажем, С. Чупринин предлагает выделять качественную (актуальную), массовую и миддл-литературу, располагающуюся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами; рождённая их динамичным взаимодействием, она, в сущности, снимает извечную оппозицию между ними. «К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как “облегчённые” варианты высокой литературы (“серьёзность light”, по остроумному наблюдению Михаила Ратгауза), усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику» [14, с. 312]. Как полагает С. Чупринин, создатели миддл-литературы решают прежде всего коммуникативные задачи, «когда ценится не столько философская глубина и многослойность художественных смыслов, сколько собственно сообщение и остроумие, сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором при передаче этого сообщения» [14, с. 314]. Создатели миддл-литературы не только развлекают и ободряют, но также, откликаясь на «злобу дня», формируют позитивное мировидение. К примеру, эту задачу успешно решают Паоло Коэльо, Фредерик Бегбедер, Борис Акунин, Любко Дереш...

Эти писатели, различные по силе своего дарования, принадлежат разным

национальным литературам, но сближает их то, что они избрали сходные авторские стратегии: их фабульная проза является увлекательным чтением, в ней не осуществляются рискованные художественные эксперименты. Писатели-беллетристы стремятся быть понятыми и принятыми широкой читающей публикой, поэтому не склонны к рискованным новациям. Однако, в отличие от массовой литературы, беллетристика её не исключает, хотя различия между беллетристикой и экспериментальной литературой в этом случае всё же сохраняются. Если, к примеру, В. Сорокин в своём «Романе» прибегает к жанровой игре, плохо совместимой с консервативным художественным сознанием, то беллетрист позволить себе это не может. Он должен быть уверен, что найденный им новый «формат» будет принят читателями, будет отвечать их коллективным желаниям и культурным ожиданиям. Так, в век электронных технологий принципы компьютерной игры, включённые в структуру текста, оказываются востребованными, и Борис Акунин создаёт «Квест: Роман – компьютерная игра». В аннотации указывается, что он входит в серию «Жанры», в которых писатель не только следует жанровым образцам, существующим в литературе, но и создаёт новые. «К числу последних относится и “роман – компьютерная игра” – книга, которую можно не только читать, но в которую можно и играть» [1, с. 2]. Такая новация вполне отвечает существующим читательским ожиданиям.

Можно выделить следующие общие признаки элитарности / массовости в современной литературе. Для современной элитарной литературы характерны неконвенциальность, своего рода изобретательство, ведущее к трансформации и гибридизации жанров, активному использованию языка нехудожественных текстов, в то время как произведение массовой литературы маркировано как художественное и стремится максимально соответствовать своей жанровой характеристике. Разумеется, и элитарная, инновационная литература стремится быть интересным, увлекательным чтением, и она использует удачные художественные находки жанровой литературы. Скажем, влияние фантастики и фэнтези, детектива и альтернативного исторического романа можно обнаружить в текстах В. Сорокина. Эти влияния ощутимы в его «ледяной трилогии» и последнем романе «Манарага» (2017). События, изображённые в нём, происходит после Второй мусульманской революции в середине XXI века, когда книги перестали печатать, но стали использовать уникальные издания для приготовления изысканных блюд, редкие книги сгорают в кострах престижного кулинарно-литературного действа books’n’grill. В книге есть сквозной напряжённый сюжет, детективная интрига. И если читатель вместе с доктором Гариным может затеряться в художественном пространстве сорокинской «Метели», то «Манараге» с ним это не произойдёт, сюжет романа динамичен и завершается мастерски. Однако этот роман, конечно же, адресован квалифицированному читателю, который представляет, какую ценность имеют

прижизненные издания книг писателей-классиков, и в состоянии оценить мастерскую стилизацию фрагментов романа под Гоголя, Толстого, Ницше…

В массовой литературе ценится не удачный жанрово-стилевой эксперимент, а увлекательный сюжет, поэтому не допускается ни размывание сюжетной линии развёрнутыми описаниями, ни замедление сюжетной динамики. Благодаря налаженному конвейерному производству массовой литературы принцип клишированности, принадлежность к определённой «повествовательной формуле» (Дж. Кавелти) проявляется на всех её формально-содержательных уровнях. Авторы массовой литературы чётко видят своего адресата и стремятся точно выйти на уровень его читательского ожидания. Ведь, как верно отметила Н. Николина, «жёсткие рамки жанра помогают читателю повысить свою самооценку, поскольку он чувствует себя знатоком жанра, обладающего структурой мысли и знания, может угадать то, что происходит, чувствует свою власть над вымышленным автором миром. Подобная жесткость текста, конечно, порождает у читателя массовой литературы специфическую реакцию, где нет места эффекту катарсиса, но отсутствие последнего восполняется открытой сентиментальностью, нагнетанием страха и другими подобными способами вызвать сильную эмоциональную реакцию» [6, с. 62]. И авторы, и читатели массовой литературы взаимно друг от друга зависят.

Высокая, экспериментальная, массовая литература и беллетристика осуществляют ряд социокультурных функций, присущих литературе в целом, но в каждой из составляющих этой «триады» (назовём их так) какие-то преобладают, а какие-то оказываются на втором плане. Мы не будем здесь перечислять все многообразные социокультурные функции литературы, так как сколько-нибудь подробно в небольшой статье не удастся. Назовём лишь две, которые представляются нам наиболее актуальными. Это компенсаторно-развлекательная и познавательная функции, которые взаимно дополняют друг друга. Но, пожалуй, наиболее важна первая, поскольку чтение художественной литературы должно приносить удовольствие и занимать досуг, иначе её попросту не будут читать. Любой читатель, квалифицированный и не очень, переносится в вымышленный художественный мир книги и живёт там, находит утешение и развлечение, обретает новые знания о мире и о себе, ощущает свою сопричастность к созданному художником. Удовольствие от чтения получает всякий читатель, но его формы различны, что неоднократно отмечалось исследователями. Скажем, Р. Барт выделяет два типа чтения. Первый ведёт читателя «через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяжённость текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка» [2, с. 469–470]. Но есть и второй способ: читатель пленяется «уже не объектом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта, означения (signifiance)...» [2, с. 470]. То есть он может найти удовольствие в самом акте восприятия высказывания, «нужно не глотать, не

пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен – стать *аристократическими* читателями» [2, с. 470]. То есть Р. Барт чётко различал «текст-удовольствие», предполагающий «комфортабельное чтение», характерное для массовой литературы, и «текст-наслаждение», принадлежащий элитарной литературе. Авторы массовой литературы, да и не только массовой, стремятся учитывать естественную потребность читателя в релаксации, эскапизм, пытаются развлечь читателя и предложить ему вариант осуществления мечты... Как заметил Б. Шкловский, «читатель покупает вместе с книгой какое-то мнимое благополучие» [15, с. 205]. Диккенс, о котором здесь идёт речь, ведёт героев своих романов к счастливому финалу, когда добродетель торжествует. «Так строятся и строились романы, распятые на железных формах благополучия» [15, с. 212]. В этой связи надо отметить, что судьба книги, попавшей в круг актуального чтения, своеобразно отражается в среде каждой категории читающей публики и по-разному воспринимается в разные исторические эпохи. Скажем, Н. Крандиевская-Толстая в 1941 г. в блокадном Ленинграде писала:

Диккенс забытый. Добром
Дышит бессмертным страница,
И милосердия бром
Медленно в сердце струится.

Так же, как и Диккенс, всякий писатель стремится утешить, развлечь и поддержать читателя. К тому же и элитарно-интеллектуальная и массовая литература не только развлекает и ободряет, но и транслирует базовые культурные ценности, адаптируя их к восприятию широкого круга читателей.

Дж. Фаулз, отмечая, что искусство всё больше становится выражением индивидуальности, полагал: «Но если главной заботой искусства становится выражение индивидуальности, аудитория должна казаться художнику гораздо менее важной; аудитория, к которой относятся с пренебрежением, в свою очередь, отвергает такое вдвойне эгоистическое искусство…» [10, с. 296]. Всякий автор стремится установить диалог с читателем, выйти на его уровень ожидания, но существуют разные типы читателя и различные «стратегии понимания» (Р. Барт).

В разноуровневом процессе взаимодействия текста и читателя отражаются особенности социального функционирования литературы. Литературные потоки, составляющие «триаду», ориентированы на разные типы чтения. Между авторами массовой литературы и их невзыскательным, но по-своему требовательным читателем, «новым варваром» (Х. Ортега-и-Гассет) установилась прочная связь. С одной стороны, автор массовой литературы всецело зависит от читателя, стремясь всегда и во всём соответствовать его «горизонту ожидания». С другой – потребитель этой литературы подчинён автору, её восприятие не требует от читателя особых интеллектуальных и эмоциональных усилий. Дж. Кавелти, выделяя одну из важнейших черт массовой литературы, отмечал, что

«формульные повествования подкрепляют уже существующие интересы и установки, представляя воображаемый мир в соответствии с этими интересами и установками» [5, с. 64]. Читатель ощущает себя комфортно в этом привычном для него художественном мире, при создании которого учтены его «интересы и установки», его этические и эстетические представления.

Писатели-беллетристы тоже принимают условия читателя, но вместе с тем предлагают ему и свои, правда, лишь в том случае, если они не предполагают резкого нарушения конвенции. Если писатели экспериментальной высокой литературы формируют, воспитывают своего читателя, то писатели «серединной» скорее «приручают» его, привлекая его внимание занимательным сюжетом, узнаваемыми жизненными ситуациями и персонажами, точностью бытовых зарисовок и социальных характеристик. В миддл-литературе не разрушаются привычные жанровые формулы, но они могут варьироваться и частично редуцироваться, что повышает возможность различной интерпретации текста. Это проза, для которой характерна постановка актуальных проблем, вызывающих читательский интерес, увлекательная фабула, простота и ясность повествования, облегчающие восприятие текста. Сюжетная и композиционная изобретательность здесь важна не меньше, чем в массовой литературе, в чём прежде всего и проявляется авторская индивидуальность создателей «серединной» литературы. Кажется, что резко очерченные границы между высокой и массовой литературой отчасти стираются, но своеобразным пограничным «столбом» тем не менее остаётся творческий эксперимент, нарушающий привычную конвенцию между автором и читателем.

Современное интеллектуальное искусство, напротив, как считал У. Эко, стремится к нарушению «законов вероятности, управляющих обыденной речью, и для этого оно ввергает в кризис традиционные предпосылки в тот самый момент, когда пользуется ими, чтобы исказить» [16, с. 182]. Элитарная литература, утверждает Р. Барт, предлагает новый взгляд на действительность, «расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношении с языком» [2, с. 471]. В этом случае возникает не только «деавтоматизация» восприятия изобразительных средств языка, но и в целом художественного текста. Писатели-экспериментаторы ориентируются на инновационные ожидания квалифицированного читателя. Они устанавливают свои законы, предлагают новую парадигму, утверждают непривычные, неожиданные способы художественного постижения мира, отвечающие вызовам времени. Такая литература предназначена для читателя, обладающего определённым эстетическим опытом, причём навыки чтения массовой литературы в этом случае оказываются непригодными. Глубинные культурные слои текста могут увидеть только такие читатели, но их круг становится всё уже.

О познавательной функции искусства написано немало, порой утверждается

даже, что она – самая очевидная и важная, хотя такое утверждение не бесспорно. Скажем, К. Фрумкин полагает, что происходит падение авторитета литературы как средства познания, что представители современной городской цивилизации «всё меньше готовы спрашивать совета у другого человека, не являющегося экспертом, – и уж тем более не нуждается в подобных неэкспертных советах, исходящих из публичного пространства, где обитает художественная литература» [12]. Однако читатель сопрягает свой личный жизненный опыт с наблюдениями и размышлениями автора художественного текста. При чтении осуществляется не только познание социальной действительности, но и самопознание и самовоспитание личности читающего. В разной степени и в разной форме всё это осуществляется как при чтении экспериментальной, так и массовой литературы, Все три составляющие современной литературы, каждая по-своему, формируют у читателя представления о социальной реальности и закрепляют в его сознании её оценку. М. Тугушева ещё в начале 90-х гг. справедливо отметила, что Агата Кристи стремилась не только развлечь, но и просветить своего читателя, «который не будет обращаться к интеллектуальной прозе в поисках ответов на вечные вопросы бытия. Ведь он хочет не только чтобы его развлекали, но объяснили, подсказали, как ему жить в мире и чего ждать от окружающих его людей и от будущего» [9, с. 190]. Разумеется, далеко не вся массовая литература столь же успешно формирует позитивное миросозерцание, как детективные романы Агаты Кристи. Тем не менее эту функцию массовая литература осуществляет и сегодня, развлекая и вместе с тем способствуя формированию социальных идеалов – нравственного, поведенческого, правового… Тому пример популярные у читателей, добротно композиционно выстроенные, увлекательные детективные романы Т. Устиновой, в которых зло всегда наказано, а центральные персонажи обретают личное счастье, а часто и немалое состояние.

Три основные составляющие: элитарная (экспериментальная), массовая литература и беллетристика – являются реальностью современного литературного процесса. Их сопоставление помогает увидеть сходство и различие между ними. Но, сравнивая интеллектуально-экспериментальную, массовую и миддл-литературу (беллетристику), не следует забывать, что адресованы они разным группам читающей публики и по-разному выполняют социокультурные функции, присущие литературе. И вот по тому, сколь успешно выполняются эти функции, и надо судить, насколько удачно решаются стоящие перед ними эстетические и коммуникативные задачи.

В начале нынешнего века произошла смена привычных культурных кодов, изменился и характер художественной коммуникации. С одной стороны, читательская аудитория и литература дифференцируются, с другой – между различными составляющими литературного процесса возникает своего рода конвергенция, взаимодействие, взаимопроникновение разнонаправленных тенденций литературного развития. В этой связи есть смысл отказаться от

традиционной вертикальной шкалы оценок («высокая», «низкая» литература) и рассматривать три составляющих современного литературного процесса как явления рядоположенные, к каждому из которых применимы свои критерии качества. И в этом смысле массовая и «серединная» литература не менее художественна, чем высокая экспериментальная. И лишь время покажет, что из литературных произведений, возникших в трёх разных потоках современной литературы, станет классикой. Художественный текст становится не просто материальным объектом, а предметом искусства только тогда, когда он прочитан, воспринят, ему изначально присуща диалогичность. Поиск новых форм диалога с читателем расширяют границы литературы: теперь она включает в себя такие тексты, которые раньше к художественной литературе не относились и рассматривались как некие маргинальные явления – этот феномен современного литературного развития требует пристального и углублённого изучения.

Библиографические ссылки

1. Акунин Б. Квест: Роман – компьютерная игра: [роман] / Борис Акунин. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 448 с.: [7] л. цв. ил. (жанры). Книга-перевёртыш.
2. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Барт Р. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462–518.
3. Володихин Д. Место встречи… Фантастика и литература основного потока: конвергенция? / Д. Володихин // Знамя. – 2003. – №12. – С. 175–189.
4. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М.: Эксмо, 2008. – 960 с.: ил.
5. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // НЛО. – 1996. – №22. – С. 33–67.
6. Купина Н.А. Массовая литература сегодня : учебное пособие. – 2-е изд. / Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина. – М.: Флинта; М.: Наука, 2010. – 423, [1] с.
7. Обухова О. Массовая и/или «элитарная»? / О. Обухова // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России : Сб. науч. ст. – СПб.: СПГУТД, 2009. – С. 164–170.
8. Рейтблат А.И. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница [Электронный ресурс] / А.И. Рейтблат // НЛО. – 2006. – №77. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/re38-pr.html
9. Тугушева М.П. Под знаком четырёх. О судьбе произведений Э. По, А.К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона / Мария Павловна Тугушева. – М.: Книга, 1991. – 288 с.
10. Фаулз Д. Аристос / Джон Фаулз; пер. с англ. И. Бессмертной. – М.: АСТ: МОСКВА, 2008. – 347 с.
11. Філоненко С.О. Масова література в Україні: / дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.
12. Фрумкин К. Три кризисна художественной литературы [Электронный ресурс] / Константин Фрумкин // Нева. – 2009. – №4. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/neva/2009/4/fr14.html
13. Черняк М.А. Массовая литература XX века : учеб. пособие / М.А. Черняк. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
14. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин – М.: Время. – 2007. – 768 с.

15. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
16. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределённость в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
17. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В. Большакова / М. Элиаде. – М.: Инвест-ППП, 1995. – 240 с.

Надійшла до редколегії 5 липня 2017 р.

УДК 82.09

Е. А. Гусева
Днепр

РЕВОЛЮЦИЯ: *НЕ*ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Розглядаються твори М. Горького, І. Буніна, А. Аверченка, в яких відбилися революційні події в Росії та їх наслідки. Література по-різному відбила реальності нової післяреволюційної повсякденності. Найбільш оперативною була художня публіцистика, в якій здійснювалися спроби осмислити кардинальні зміни, потрясіння, революції, війни, різні соціальні експерименти, неодноразову різку зміну соціокультурних парадигм, що відбулися в Росії починаючи з 1917 року. Прикладом тому є документальна проза цього періоду – цикли «Несвоевременные мысли» М. Горького і «Окаянные дни» І. Буніна, а також фейлетонний цикл А. Аверченка «Дюжина ножей в спину революции». Твори Горького і Буніна відрізняються конкретністю і предметністю оповідання, гострою злободенністю і публіцистичністю. Обидва автори писали про один трагічний період в історії Росії – днями Жовтневого перевороту; Аверченко ж написав про його наслідки. Письменники з різною політичною орієнтацією, життєвим досвідом, громадянською позицією приходять до схожих висновків: революція – зло, яке не варте того, щоб віддавати за нього головні людські цінності – чесність, порядність, життя. Розглянуті твори зближує злободенність, відкриті авторські оцінки того, що відбувається, документальна точність у відтворенні подій і відкрита публіцистичність.

***Ключові слова**: революція, художня публіцистика, злободенність, документалізм.*

Рассматриваются произведения М. Горького, И. Бунина, А. Аверченко, в которых отразились революционные события в России и их последствия. Литература по-разному отразила реальности новой послереволюционной повседневности. Наиболее оперативной была художественная публицистика, в которой были предприняты попытки осмыслить кардинальные перемены, потрясения, революции, войны, различные социальные эксперименты, неоднократную резкую смену социокультурных парадигм, произошедших в России начиная с 1917 года. Примером тому является документальная проза этого периода – циклы «Несвоевременные мысли» М. Горького и «Окаянные дни» И. Бунина, а также фельетонный цикл А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции». Произведения Горького и Бунина отличаются конкретностью и предметностью повествования, острой злободневностью и публицистичностью. Оба автора писали об одном трагическом периоде в истории России – днях октябрьского переворота; Аверченко же написал о его последствиях. Писатели с разной политической ориентацией, жизненным опытом, гражданской позицией приходят к схожим выводам: революция – зло, которое не стоит того, чтобы отдавать за него главные человеческие ценности – честность, порядочность, жизнь. Рассмотренные произведения сближает злободневность, открытые авторские оценки происходящего, документальная точность в воспроизведении событий и открытая публицистичность.

***Ключевые слова**: революция, художественная публицистика, злободневность, документализм.*

© Е. А. Гусева, 2017

The works of M. Gorky, I. Bunin, A. Averchenko, which reflected the revolutionary events in Russia and their consequences, are investigated. Literature reflected the reality of the new post-revolutionary everyday life in different ways. Fiction journalism was the most efficient, in which attempts were made to understand the fundamental changes, upheavals, revolutions, wars, various social experiments, multiple opposite change of socio-cultural paradigms that have taken place in Russia since 1917. One example is the documentary prose of this period – the series "Untimely Thoughts" by M. Gorky and "Cursed Days" by I. Bunin and also feuilleton series by A. Averchenko "A dozen knives in the back of the revolution." The works of Gorky and Bunin are notable for specificity and objectivity of the narrative, journalistic and acute topicality. Both authors wrote about a tragic period in the history of Russia – the days of the October Revolution; Averchenko wrote about its consequences. The writers of different political orientations, experiences, citizenship come to similar conclusions: the revolution is the evil to which it is not necessary to give basic human values – honesty, integrity and life. The discussed works are brought together by topicality, open author's assessment of what is happening, documentary accuracy in the reproduction of events and open journalism.

Key words: *Revolution, fiction journalism, topicality, documentary character.*

XX век стал веком величайших трагедий в истории России. Именно в это столетие произошли две мировые войны и две революции. Поначалу с революционными переменами связывались большие надежды, многие полагали, что носят они не разрушительный, а созидательный характер. В частности, Февральскую буржуазную революцию с восторгом приняла русская либеральная интеллигенция. Восторг, впрочем, длился недолго – меньше года, пока власть не захватил «хам» и не наступила всеобщая разруха. Литература по-разному отразила реальности новой послереволюционной повседневности. Наиболее оперативной была художественная публицистика, в которой были предприняты попытки осмыслить кардинальные перемены, потрясения, революции, войны, различные социальные эксперименты, неоднократную резкую смену социокультурных парадигм, произошедших в России начиная с 1917 года. Примером тому является документальная проза М. Горького и И. Бунина этого периода – циклы «Несвоевременные мысли» (1917–1918) и «Окаянные дни»[5], а также фельетонный цикл А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» (1920).

Что касается «Несвоевременных мыслей» и «Окаянных дней», то однозначно жанр этих произведений определить трудно, но они отличаются конкретностью и предметностью повествования, острой злободневностью и публицистичностью. Такого рода литература с аргументами документальной неопровержимости, собственным арсеналом изобразительно-выразительных средств заняла заметное место в литературном процессе XX века. И Горький, и Бунин писали об одном трагическом периоде в истории России – днях октябрьского переворота; Аверченко же написал о его последствиях.

---

[5] Эта книга И. Бунина создана на основе дневников 1918–1920 гг. В 1926 г. в Париже были опубликованы её фрагменты, а в 1936 г., в Берлине «Окаянные дни» были напечатаны полностью.

Начало горьковского цикла звучит вполне оптимистично: русский народ обвенчался со Свободой. Но уже через несколько десятков страниц читаем: «Ленин, Троцкий и сопутствующие им уже отравились гнилым ядом власти, о чём свидетельствует их позорное отношение к свободе слова, личности и ко всей сумме тех прав, за торжество которых боролась демократия» [5, с. 149]. Как пишет Д. Быков, публицистика Горького – «уникальная хроника перерождения революции. Идеалы, знамёна, лозунги, под которыми боролись против самодержавия, – оказались попраны и забыты, как только рухнуло самодержавие» [4, с. 219]. Всё это было подмечено и описано Горьким в «Несвоевременных мыслях».

В «Окаянных днях» И. Бунина нет даже и тени оптимизма, в какой-то мере всё же свойственном «Несвоевременным мыслям» Горького. По Бунину, в России утвердилась не свобода, а дикое самоуправство. С первых же строк звучит мысль: быстро падают люди! В оценках происходящего Бунин беспощаден: «…сатана каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода» [2, с. 90]. Не выбирает выражений писатель, говоря и о своих собратьях по перу, перешедших на сторону революции: «О Брюсове: всё левеет, “почти уже форменный большевик”. Не удивительно. В 1904 году превозносил самодержавие, требовал <…> немедленного взятия Константинополя. В 1905 появился с “Кинжалом” в “Борьбе” Горького. С начала войны с немцами стал ура-патриотом. Теперь большевик» [2, с. 65]; «Блок открыто присоединился к большевикам» [2, с. 67]. Эти оценки, конечно, субъективны, но они отражают напряжённое противостояние различных лагерей, идеологий, взглядов, характерное для того времени. И если Горький в «Несвоевременных мыслях» показал себя отчасти идеалистом, верящим, что его увещевания и призывы помогут утвердиться справедливости, то злая интонация бунинских «Окаянных дней» не вызывает сомнений в том, что их автор понимает: пропала Россия.

Те же мысли, хотя и несколько иначе оформленные, мы находим в фельетонном цикле А. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции». В «Предисловии» читаем: «Революция – сверкающая прекрасная молния, революция – божественно красивое лицо, озарённое гневом рока, революция – ослепительно яркая ракета, взлетевшая радугой среди сырого мрака!..» [1, с. 485]. Но если «Февральская революция была для Аверченко желанной», то в «…конце семнадцатого разразилась новая, ставшая ненавистной» [2, с. 24]. Очарование происходящим сменилось его прямой противоположностью: «Разве та гниль, глупость, дрянь, копоть и мрак, что происходит сейчас, – разве это революция?..» [1, с. 485]. Надежды, которые внушил Февраль 1917-го, рухнули.

Тем не менее А. Аверченко, как и многие думающие и неравнодушные люди, понимал, что революция необходима. Но он задаётся вопросом: что такое революция? И сам же отвечает: это переворот и избавление. «Но когда избавитель

перевернуть – перевернул, избавить – избавил, а потом и сам так плотно уселся на ваш загорбок, что снова и ещё хуже задыхаетесь вы в предсмертной тоске и судороге голода и собачьего существования, когда конца-краю не видно этому сиденью на вашем загорбке, то тогда чёрт с ним и с избавителем этим!» [1, с. 486]. Классовая борьба, разруха, войны (сначала мировая, а потом и гражданская) не вызывали оптимизма у когда-то жизнерадостного автора многочисленных юмористических рассказов и фельетонов. Аркадий Аверченко, жизнелюб и гуманист, не вписался в возникший «новый мир». Писатель, всегда боровшийся за справедливость и законность, не смог принять новые реалии бытия, когда, скажем, за убийство видного революционера расстреливали несколько сотен человек из числа былых «эксплуататоров». Одним словом, революция оказалась не такой, какой её представлял интеллигент, либерал и в какой-то степени идеалист Аверченко. В «Дюжине ножей…» он цитирует высказывания К. Бальмонта о происходящем: «Когда революция переходит в сатанинский вихрь разрушения – тогда правда становится безгласной или превращается в ложь. Толпами овладевает стихийное безумие, подражательное сумасшествие, все слова утрачивают своё содержание и свою убедительность. Если такая беда овладевает народом, он неизбежно возвращается к притче о бесах, вошедших в стадо свиней…» [1, с. 487]. Когда наступают такие времена, поневоле кажется, что стоит «ленту» жизни открутить назад, и всё исправится: вот из Зимнего дворца уходят Ленин и Троцкий, и пули вылетают из тел обратно в пулемёт, и убитые оживают, и Распутин возвращается в Тюмень, и война как бы тает, растворяется, и на рынках много мяса и хлеба, и мобилизация быстро превращается в *де*мобилизацию… А вот и Манифест 17 октября… «Да ведь это, кажется, самый счастливый момент во всей нашей жизни!» [1, с. 491]. Как хочется остановить плёнку и снова оказаться там, за несколько лет до переворота… «Ах, сколько было надежд, и как мы любили, и как нас любили» [1, с. 492]. Писатель осознаёт, что той России, которую он любил, в которой жил, – больше нет. Жизнь нельзя отмотать назад, как киноплёнку.

Однако автор не только критически относится к происходящему, он высмеивает и «собратьев по классу», возможно, таких же либералов-интеллигентов, каким был сам. В фельетоне «Поэма о голодном человеке» он показывает «несколько серых бесшумных фигур» [1, с. 493], которые собираются лишь затем, чтобы вспомнить былую, благополучную жизнь. Но что они вспоминают? Не вечера в литературном кружке, не споры о будущем Родины, не заботу об угнетённом народе. Собравшиеся вспоминают, что они когда-то ели в ресторанах («навага фрит», «бифштекс по-гамбургски»). И чем запивали (крепкое пенистое пиво, бургундское красное вино). Всё! И это интеллигенция, воплощение духовности нации! Но вдруг у читателя забрезжила надежда: один из присутствующих разразился филиппикой: «Во что мы превратились – позор! Как мы низко пали! Вы! Разве вы мужчины? <…> Источая слюну, вы смакуете <…>

то, что у вас отняла кучка убийц и мерзавцев!» [1, с. 495]. Однако надежда тает, потому что всё снова сводится к той же банальной еде: «У нас отняли то, на что самый последний человек имеет право – право еды <…> Вы имеете в день хвост ржавой селёдки и 2 лота хлеба, похожего на грязь, – вас таких много, сотни тысяч! Идите же все, <…> высыпайте голодными отчаянными толпами, <…> идите, навалитесь на эту кучку творцов голода и смерти, перегрызите им горло, затопчите их в землю, и у вас будет хлеб, мясо и жареный картофель!» [1, с. 495]. Присутствующие побежали громить «мерзавцев», и каждый пробежал сколько мог: «…самый быстрый и сильный добежал до передней, другие свалились – кто на пороге гостиной, кто у стола столовой. <…>

Десятки вёрст пробежали они <…> Лежали, обессиленные, с полузакрытыми глазами, кто в передней, кто в столовой – они сделали, что могли, они ведь хотели» [1, с. 496]. Что ж, стоит ли пенять Ленину, давшему столь нелицеприятную оценку буржуазной интеллигенции [6, с. 48]? Тем более что за кусочек жареного поросёнка с кашей или за пулярку с варёным рисом и кисленьким соусом «бунтари» готовы были простить большевикам все их преступления…

В цикл входит и рассказ, который называется «Трава, примятая сапогом». Его центральный персонаж – восьмилетняя девочка; она уже достаточно осведомлена об обстрелах и особенностях снарядов различного назначения: «Какая же это шрапнель? Обыкновенную трёхдюймовку со шрапнелью спутал. Ты знаешь, между прочим, шрапнель, когда летит, так как-то особенно шуршит. А бризантный снаряд воет, как собака» [1, с. 499]. Собеседница автора быстро усвоила эти необходимые для живущих в условиях частых артиллерийских обстрелов сведения, но при этом осталась ребёнком, у которого к тому же хворает мать: «Малокровие. Ты знаешь, она целый год при большевиках в Петербурге прожила. Вот и получила. Жиров не было, потом эти… азотистые вещества тоже в организм не… этого… не входили. Ну, одним словом, коммунистический рай. <…> Когда бежали из Петербурга, я в вагоне кроватку куклиную потеряла, да медведь пищать перестал» [1, с. 498]. Автор не комментирует бесхитростную речь девочки; комментарии здесь попросту не нужны.

Следующий рассказ цикла («Черты из жизни рабочего Пантелея Грымзина») повествует о том, чего «достиг» пролетарий, прогнав буржуев. Когда-то за два с полтиной подённой оплаты за свой труд он мог поменять подмётки на сапогах, купить полфунта ветчины, водки, пива, французскую булку, шпроты и папиросы. Однако такой жизнью был недоволен. «За что же, за что?.. – шептали его дрожащие губы. – Почему богачи и эксплуататоры пьют шампанское, ликёры, едят ананасы и рябчиков, а я, кроме простой очищенной, да консервов, да ветчины – света божьего не вижу… О, если бы только мы, рабочий класс, завоевали себе свободу!.. То-то бы мы пожили по-человечески!» [1, с. 500–501]. Всякую революцию движут иллюзии, надежды на скорое светлое будущее. И вот

свершилось. Завоевали. И что же? А снова, но с некоторой «редакцией» наличествующего и в соответствии с «текущим моментом»: «Почему богач ест нежную розовую ветчину, объедается шпротами и белыми булками, заливает себе горло настоящей водкой, пенистым пивом, курит папиросы, а я, как пёс какой, должен жевать чёрствый хлеб и тянуть тошнотворное пойло <…> Почему одним всё, другим – ничего?..» [1, с. 501]. Автор как будто вопрошает: за что боролись?! И отвечает: «Эх, Пантелей, Пантелей… Здорового ты дурака свалял…» [1, с. 501].

Сборник «Дюжина ножей в спину революции» был написан в эмиграции. Автор высмеивает Ленина, Троцкого, Луначарского, других «деятелей» революции, которые губят Россию. Рассказы и фельетоны, вошедшие в цикл, – это отдельно взятые истории об ужасах послереволюционной России. Их стиль – обычный для Аверченко, весёлый, лёгкий, ироничный. Но тем страшнее выходили картины «нового мира». Не связанные сюжетно, рассказы, вошедшие в «Дюжину ножей…», выражают одно – боль за судьбу Родины и гнев на новых хозяев когда-то великой страны.

Три очень разных писателя отразили в своих произведениях одно событие – Октябрьский переворот. Отразили по-разному. И если «Несвоевременным мыслям» М. Горького свойственны сначала восторг, а затем – осторожный скептицизм, то «Окаянные дни» И. Бунина и «Дюжина ножей…» А. Аверченко сближаются в крайнем неприятии происходящего. Но у Бунина это откровенная ненависть к новой России и её хозяевам; писатель даёт нелицеприятную авторскую и личностную оценку происходящего. А сатира Аверченко подчёркивает и оттеняет то страшное, что произошло с родиной, но прямая авторская оценка отсутствует. Как видим, писатели с разной политической ориентацией, жизненным опытом, гражданской позицией приходят к схожим выводам: революция – зло, которое не стоит того, чтобы отдавать за него главные человеческие ценности – честность, порядочность, в конце концов, жизнь. Их произведения сближает злободневность, документальная точность в воспроизведении событий и открытая публицистичность.

Библиографические ссылки

1. Аверченко А.Т. Дюжина ножей в спину революции // А. Аверченко. Антология сатиры и юмора России XX века. Том 20. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – С. 485–508.
2. Бунин И. А. Окаянные дни / И.А. Бунин // Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. – М.: Сов. писатель. – 1990. – 416 с. – С. 25–170.
3. Бурт В. Пессимистическая комедия / Валерий Бурт // Свой. – Март 2016. – С. 22–25.
4. Быков Д.Л. Был ли Горький? : [биографический очерк] / Дмитрий Быков. – М.: АСТ : Астрель, 2012. – 348, [4] с.
5. Горький М. Несвоевременные мысли: Заметки о революции и культуре / Максим Горький. – М.: Сов. писатель, 1990. – 400 с.
6. Ленин В.И. Письмо А.М. Горькому / В.И. Ленин // Ленин В.И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. – М.: Изд-во политической литературы, 1970. – Т. 51. – С. 48.

Надійшла до редколегії 9 травня 2017 р.

УДК 821.161.1

Т. В. Дмитренко
Киев

«ИГРА В БОГА», ИЛИ ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОПАТИИ В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «МЫСЛЬ»

Це дослідження є однією з перших спроб розкриття проблеми соціопатії у творчості Л. Андреєва на матеріалі його оповідання «Думка». Дослідження знаходиться на межі літературознавства та психіатрії у зв'язку з дуалізмом проблеми. Не маючи кваліфікації психолога, Л. Андреєв вдало зображує класичного соціопата, якій має свою мету і йде до неї з раціональною методичністю і навіть педантичністю. Метою головного героя є досягнення задоволення після скоєного. Це ніяк не пов'язано ні з матеріальною складовою його життя, ні з емоційним фоном людей, які його оточують. Ідея «фікс» – це «гра в Бога» – реалізувати задумане, але без викриття, що є прямою складовою «соціального устрою» існування індивіда з дисоціативним розладом особистості. «Тренування» власних ментальних можливостей – це своєрідна інструкція «крок за кроком» для досягнення «навичок» та «адаптації» у соціумі людей, які багато в чому «програють» соціопатам. Раціональний підхід письменника до проблеми розладу особистості виокремлює Л. Андреєва як письменника кінця XIX – початку XX ст., незважаючи на регулярну критику його літературного методу й атмосфери його творів.

Ключові слова: *соціопат, думка, вбивство, раціоналізм, метод.*

Данное исследование является одной из первых попыток раскрытия проблемы социопатии, ведущей к смерти, в творчестве Л. Андреева, на материале рассказа «Мысль». Исследование носит «пограничный» характер – литературоведческий и психиатрический, в силу «двойственности» проблемы. Не обладая квалификацией психолога, Л. Андреев мастерски изображает классического социопата, поставившего определенную цель и идущего к ней с рациональной методичностью и даже педантичностью. Целью главного персонажа является достижение удовлетворения после содеянного. Это не связанно ни с материальной составляющей его жизни, ни с эмоциональным фоном окружающих. Идея фикс – это «игра в Бога», стремление реализовать задуманное без разоблачения, что является непосредственной составляющей «социального устройства» существования индивида с диссоциативным расстройством личности. «Тренировка» собственных ментальных возможностей является своеобразной «пошаговой инструкцией» для достижения «навыков» и «адаптации» в обществе людей, которые во многом «проигрывают» социопатам. Рациональный подход писателя к проблеме расстройства личности и выделяет Л. Андреева как писателя конца XIX – начала XX века, несмотря на регулярную критику его художественного метода и атмосферы его произведений.

Ключевые слова: *социопат, мысль, убийство, рационализм, метод.*

This research is considered to be one of the first attempts in exposing the problem of sociopathy which leads to death in L. Andreev's legacy based on materials of the story «Mysl». This research work is about frontier character – literary and psychiatric because of duality problem. Without any psychiatrical qualification, L. Andreev, like a master, shows a classical sociopath, having aimed a definite idea and reaching it with rational methodicalness and even scrupulousness. The main aim in getting the desirable is satisfaction after commitment. It doesn't have anything common with money aspect or people's emotions. The top idea – is «playing God», realizing the aim without exposing. It is

© Т. В. Дмитренко, 2017

one of the item of «social area» such human beings who have antisocial personality disorder. «Training» your own mental abilities is like a scheme for getting skills and adaptation in social life, where ordinary people lose scores comparing with sociopaths. The author's lean approach to the problem of personality disorder makes L. Andreev one of the extraordinary writers at the end of XIX-th century – the beginning of the XX century despite the criticism about his art method and the atmosphere of his stories.

Key words: *sociopath, idea, murder, rationality, method.*

Л. Андреев всегда воспринимался как писатель, слишком часто выходивший за общепринятые рамки представителей «пера и чернила». Тяготение к танатосу, мраку, тьме и вечной пустоте сделали писателя объектом анализа не только литературоведов, но и представителей медицины, в частности, психиатров. Рассказ «Мысль» (1902) вызвал сверхмощную бурю эмоций различного «жанра» – от восхищения до заключения специалистов ментальной области, один из которых утверждал, что невозможно написать такого рода рассказ, не будучи в действительности обитателем психиатрической лечебницы. Диагностируя болезни и различного рода отклонения у Л. Андреева, многие даже не задумались о его природных способностях психолога и знатока человеческой души.

Рассказ «Мысль» – это не пошаговая инструкция подготовки убийства. Это «история» самого обычного социопата, каких в мире огромное количество, но о которых мало что знали в России начала XX века. Л. Андреев с высшей степенью рационализма продемонстрировал поэтапное достижение своей цели, которая была «заявлена» и в конце концов реализована.

Стоит упомянуть, что под современным термином «социопат» медицина подразумевает диссоциальное расстройство личности, от которого страдают окружающие, но не сам «пациент». Главная цель такой личности – достижение желаемого любой ценой, невзирая на эмоциональный фон окружающих. Социопат, как утверждают психиатры, не испытывает мук совести от содеянного, не способен к состраданию и абсолютно равнодушен к окружающим его людям. Но при этом все эти качества он мастерски изображает для достижения единственной эмоции, которой обладает, – удовлетворения.

Персонаж Л. Андреева доктор Керженцев (тоже представитель медицины) отвечает всем пунктам данного диагноза, и более того, его умозаключения и внутренняя рефлексия изображена писателем настолько проникновенно, что можно провести параллель с Раскольниковым Ф.М. Достоевского, которого «съело» раскаяние за содеянное. Доктор Керженцев, напротив, не испытал ни малейшей жалости к убитому. Но в этом как раз и заключается его «игра в Бога» – убить и не понести за это наказание.

Нельзя не отметить и то, что рассказ начинается в свойственной Л. Андрееву манере – с «конца» сюжетной линии: «Одиннадцатого декабря 1900 года доктор медицины Антон Игнатьевич Керженцев совершил убийство» [1, с. 56]. Сюжет «шиворот навыворот» погружает писателя в мир диссонанса с точки

зрения логической последовательности событий. Читателю изначально известен финал рассказа, но он еще не осведомлен о деталях и шагах, приведших к такому финалу. Весь рассказ – это умозаключения врача, который решает исследовать силу собственной мысли путем совершения умышленного убийства, т. к. именно для этого действия нужна огромная сила воли, моральная и физическая выдержка – как до его совершения, так и после.

Безусловно, такой серьезный поступок требует основательной подготовки. И она, конечно же, была. «Тренировкой» своей мысли Керженцев занимался с самой юности, когда украл деньги, доверенные ему товарищами. Будучи «человеком со средствами», Керженцев был вне подозрения и без особого труда смог убедить остальных в ошибке кассира: «Это было больше чем простая кража, когда нуждающийся крадет у богатого: тут и нарушенное доверие, и отнятие денег именно у голодного, да еще товарища, да еще студента, и притом человеком со средствами (почему мне и поверили). Вам, вероятно, этот поступок кажется более противным, чем даже совершенное мною убийство друга, – не так ли? А мне, помню, было весело, что я сумел это сделать так хорошо и ловко, и я смотрел в глаза, прямо в глаза тем, кому смело и свободно лгал. Глаза у меня черные, красивые, прямые, – и им верили. Но более всего я был горд тем, что совершенно не испытываю угрызений совести, что мне и нужно было самому себе доказать. И до настоящего дня я с особенным удовольствием вспоминаю menu ненужно роскошного обеда, который я задал себе на украденные деньги и с аппетитом съел» [1, с. 64]. Юный социопат Керженцев получил свою награду – удовлетворение от содеянного и от того, что его мысль, в сравнении с мыслью товарищей, была куда сильнее, тем самым доказывая бессмысленность самого существования не нужных миру людей.

Очередная «проверка» стала своего рода импульсом к «основному действию». Во время отпевания покойного отца главный герой предался плотским утехам с отцовой горничной прямо в доме покойного. Следует отметить, что за спиной у еще живого отца Керженцев часто приходил к их «общей» любовнице, о чем отец, безусловно, не знал. Это очень льстило Керженцеву, и дело было совершенно не в Кате, а в том, что он снова безупречно сыграл свою роль, в которую поверили все. Точнее, никто бы и не поверил, что этим действием Керженцев сам для себя показывает доминирование над своим отцом, и мысль обычного человека постепенно превращается в мысль сверчеловека: «Помню, гг. эксперты, что, возвращаясь от Кати, я остановился перед трупом, сложил руки на груди, как Наполеон, и с комической гордостью посмотрел на него» [1, с. 66].

И вот наступает момент абсолютной метаморфозы: «Собрав тщательно все данные из своего прошлого, приняв в расчет силу моей воли, крепость неистощенной нервной системы, глубокое и искреннее презрение к ходячей морали, я мог питать относительную уверенность в благополучном исходе предприятия» [1, с. 54]. И самое главное для будущего убийцы было то, что: «Не

боялся я и самого себя, и это было важнее всего. Для убийцы, для преступника самое страшное не полиция, не суд, а он сам, его нервы, мощный протест его тела, воспитанного в известных традициях. Вспомните Раскольникова…» [1, с. 54]. Формальной причиной данного поступка Керженцев выбирает неразделенную любовь к Татьяне Николаевне, которая является женой убитого им друга. Делает он это сознательно, для тех «серых масс», которые обязательно будут искать мотив, которого на самом деле не было. Керженцев выступает не просто рациональным человеком, но и тем, кто прекрасно осознает свое ментальное превосходство над другими, что стало основой его бытия: «…охотно извинял Алексею его мелкие недостатки. Мелкие – потому, что к большим, как ко всему крупному, он был неспособен» [1, с. 59]. Л. Андреев изображает Алексея и всех ему подобных извечной «серой массой», среди которых Керженцев выходит за общепринятые рамки бытийности человека. Он не отчаянный и не отчаявшийся человек, не душевнобольной (до убийства), не любитель риска и внезапности. Керженцев хочет жить полной жизнью, без каторги: «Никогда я не понимал и не знал того, что люди называют скукою жизни. Жизнь интересна, и я люблю ее за ту великую тайну, что в ней заключена, я люблю ее даже за ее жестокости, за свирепую мстительность и сатанински веселую игру людьми и событиями» [1, с. 59]. Это игра в Бога, которая дает возможность сломать навязанные нравственные рамки общества, которые презирает убийца. Возможность продемонстрировать на глазах людей сам «грех», безнравственный поступок с точки зрения общественности, и не понести за это наказание – основная цель Керженцева. И не потому, что он боится расплаты за содеянное, а по причине того, что он не видит в этом поступке отсутствия нравственности. Да, убийство – это незаконно, но жизнь отнимается у безликого существа, чье пребывание в этом мире в принципе бесполезно. Керженцев планирует доказать в первую очередь сам себе, что ментально богатый человек (коим он себя и считает) может обогатить себя еще больше только за счет уничтожения «слабого звена». Теория познания проверяется на практике, убийца пытается сам прожить смерть своей жертвы: «Уже не в отвлеченном представлении, а совсем просто понимал я процесс жизни в Алексее, биение его сердца, переливание в висках крови, бесшумную вибрацию мозга и то – как процесс этот прервется…» [1, с. 70].

Мысль находит свою реализацию. Все происходит согласно «плану» Керженцева. Главный герой достигает апогея своих чувств: «И я наслаждался своей мыслью. Невинная в своей красоте, она отдавалась мне со всей страстью, как любовница служила мне, как раба, и поддерживала меня как друг… Я и моя мысль – мы словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними» [1, с. 71]. Но за этой эйфорией следует то, чего Керженцев не смог предвидеть. Мысль, его мысль, которую он «воспитывал» и «тренировал», начинает «жить» само по себе, претендуя на независимость, как будто обретая свое собственное «я» вне сознания главного героя. Керженцев поначалу

воспринимает ее как слова, сказанные посторонним человеком: «*Он думал, что он притворяется, а он действительно сумасшедший*. … Сперва я подумал, что эту фразу сказала Мария Васильевна… Потом я подумал на Алексея… Потом я понял, что это подумал я, – и это был ужас. Я слишком быстро подошел к границе, и теперь мне остается впереди только одно – сумасшествие» [1, с. 74]. Начинается борьба между мыслью, получившей каким-то образом независимость, и самим Керженцевым. Происходит ментальное «раздвоение личности», каждая из которых старается одержать победу: «Когда приехали арестовывать меня, я оказался, по их словам, в ужасном виде – взлохмаченный, в разорванном платье, бледный и страшный… Кстати: позвольте дать вам один совет. Если когда-нибудь одному из вас придется пережить то, что пережил я… завесьте зеркала…» [1, с. 72].

Керженцев понимает, что «воспитанная» им мысль, начинает свое независимое существование, и в голове убийцы ей становится тесно, словно в футляре: «Из головы, где я крепко держал ее, она ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину. И оттуда она кричала, как посторонний, как бежавший раб, наглый и дерзкий в сознании своей безопасности» [1, с. 72]. Из господина Керженцев превращается в раба собственной мысли. Но он не теряет надежду ее подавить. Керженцев анализирует всю свою жизнь, поступки, чувства и приходит к выводу, что он сумасшедший, но мысль уверенно твердит «*не сумасшедший*» [1, с. 73]. Его внутренняя и никому не заметная борьба наталкивает его на вывод, которым он делится с учеными: «Но не чувствуете ли вы одной странной вещи: когда я доказываю, что я сумасшедший, вам кажется, что я здоровый, а когда я доказываю, что я здоровый, вы слышите сумасшедшего» [1, с. 74]. Главный герой уверен, что его же мысль ему изменила: «Подлая мысль изменила мне, тому, кто так верил в нее и любил. Она не стала хуже: та же светлая, острая, упругая, как рапира, но рукоять ее уже не в моей руке» [1, с. 74]. Керженцев проигрывает битву с мыслью, которую он боготворил, «воспитывал» и упражнял в силе. Это рушит его внутренний мир и наполняет его безграничным разочарованием и пустотой: «Тусклыми, словно незрячими глазами он медленно обвел судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжелый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула самая равнодушная и немая смерть» [1, с. 79]. Убийцу сломало не душевное раскаяние за содеянное (раскаяния не было в принципе, как у того же Раскольникова), а «отделение» его мысли от него самого, как молекула отделяется от атома, разрушая тем самым его полноценную структуру. Из высокоментального человека Керженцев становится «членом» той самой «серой массы», которую он так презирал. Потеря самоконтроля, присущая социопатам, приводит к психологическому «разрушению» личности, тем самым заставляя Керженцева «потерять себя», свой стержень, свою рациональность. В игре в Бога не оказалось победителя. Хладнокровный и расчетливый Керженцев лишился контроля над той

составляющей, которая делала его тем, кем он был. И превратила его в человека, не вписывающегося в общепринятые рамки социума.

Подводя итог, можно заявить, что Л. Андреев поистине был великим знатоком человеческой души и, не имея опыта в области психологии и психиатрии, мастерски раскрыл проблему диссоциального расстройства, присущее не только одному отдельному человеку, но и общества в целом, которое стало исследоваться спустя много лет после его смерти.

Библиографические ссылки

1. Андреев Л.Н. Повести и рассказы: В 2-х т. – М., 1971. – Т.2. – 432 с.

Надійшла до редколегії 5 травня 2017 р.

УДК 82:111.852

Е.Г. Иванцов
Днепр

МОТИВАЦИОННЫЕ КОНСТАНТЫ ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ

У статті розглядаються мотиваційні константи звернення читача до тексту художнього твору. Читач є найважливішим фактором функціонування літератури. Твір знаходить фактор об'єктивного існування в просторі літературного процесу тільки в тому випадку, якщо буде прочитаний. Із внутрішнього спонукання до читацької діяльності виникають мотивації звернення до тексту. В якості важливих мотиваційних констант звернення читача до художнього твору ми розглядаємо такі: інформаційна, пізнавальна, комунікативна, поствідтворююча, ідентифікаційна, релаксаційна, ажіотажна, рефлексивна. Дані мотиваційні константи найбільше співвідносяться з так званим імпліцитним читачем і носять недиференційований характер, тобто один і той самий текст може співвідноситися з різними одночасно мотиваціями, які виступають як передрецепційна ланка в акті читання, часто визначають, характеризують і сам процес освоєння художнього тексту.

Ключові слова: *мотиваційні константи, мотивації, читач, текст, твір, читання, рецепція.*

В статье рассматриваются мотивационные константы обращения читателя к тексту художественного произведения. Читатель является важнейшим фактором функционирования литературы. Произведение обретает фактор объективного существования в пространстве литературного процесса только в том случае, если будет прочитано. Из внутреннего побуждения к читательской деятельности возникают мотивации обращения к конкретному тексту. В качестве важных мотивационных констант обращения читателя к художественному произведению мы рассматриваем следующие: информационная, познавательная, коммуникативная, поствосполняющая, идентификационная (отождествительная), релаксационная, ажиотажная, рефлексивная. Данные мотивационные константы более всего соотносимы с так называемым имплицитным читателем и носят недифференцированный характер, т.е. один и тот же текст может соотноситься с разными

© Е. Г. Иванцов, 2017

мотивациями одновременно, которые выступают как предрецепционное звено в акте чтения, часто определяющие, характеризующие и сам процесс освоения художественного текста.

Ключевые слова: *мотивационные константы, мотивации, читатель, текст, произведение, чтение, рецепция.*

The article considers the motivational constants of the reader's reference to the text of a work of art. The reader is the most important factor in the functioning of literature. The work acquires the factor of objective existence in the space of the literary process only if it is read. From the inner motivation for reading, there are motivations for addressing a particular text. As important motivational constants of the reader's appeal to the text, we consider the following: information, cognitive, communicative, post-executive, identification, relaxation, agiotage, reflexive. These motivational constants are most correlated with the so-called implicit reader and are undifferentiated in nature, i.e. the same text can be correlated with different motivations simultaneously, which act as a pre-conception link in the act of reading, often defining, characterizing the very process of mastering an artistic text.

Key words: *motivational constants, motivations, reader, text, work, reading, reception.*

Читатель является важнейшим фактором функционирования литературы. Из его внутреннего побуждения к читательской деятельности возникают мотивации обращения к конкретному тексту. Именно мотивационная установка определяет выбор произведения. Конечно, «исследование мотивов читательской деятельности затрудняется отсутствием адекватных методик их выявления, неразработанностью общетеоретических представлений о читательских мотивах в целом» [3, с. 232]. По этой причине определяемые нами мотивационные константы соотносимы более с имплицитным читателем. Акту обращения к конкретной книге всегда предшествует предрецепционное «состояние», реализуемое через одну или несколько мотиваций, которые можно свести к вопросу: «почему выбирается для чтения тот или иной текст»? В обобщенном виде константы предрецепции могут быть представлены такими смысловыми дефинициями: *информационная, познавательная, коммуникативная, поствосполняющая, идентификационная (отождествительная), релаксационная, ажиотажная, рефлексивная.*

Безусловно, может быть множество прочтений и пониманий одного и того же текста, а оценки полярными. «Однако многозначность прочтения художественного текста не бесконечна, не абсолютна, а имеет свои пределы. Ему свойственна определенная амплитуда колебаний вокруг "оси" смысла. За пределами крайних точек этой амплитуды прочтение становится неадекватным тексту» [2, с. 322]. Эти «пределы», по нашему мнению, обусловливают и мотивации чтения. Остановимся более подробно на выделенных нами мотивационных константах.

Информационная мотивационная константа (читатель хочет знать) связана с получением определенных знаний в тексте. Из слоя художественно-образной системы читателем актуализируются бытийная, историческая, предметная, фабульная и иная информация. Текст становится информационной иллюстрацией, например, к конкретному исторически времени, эпохе, жизни персоналий. Не

случайно пушкинский «Евгений Онегин» назван В.Г. Белинским «энциклопедией русской жизни». В романе есть и информационная сторона, хотя она далеко не главная для читателя при обращении к этому роману в стихах, но очевидно, что любая энциклопедия выполняет прежде всего функцию информационную. Другое дело, что тексты художественных произведений могут обладать большей или меньшей информационной насыщенностью. Обращение читателя к определенной книге не обязательно первоначально предполагает мотив получения из нее информации, но ее усвоение может стать важным моментом непосредственно в акте чтения, иными словами, мотивация может проявить себя не только как «я хочу знать», но и «я узнал». В реалистической прозе информационная составляющая имеет важное значение, поэтому, к примеру, проза отечественных и зарубежных классиков становится неисчерпаемым источником информации, которую извлекает из текстов каждый читатель – носитель индивидуально-неповторимого жизненного, читательского, эстетического опыта.

Обратимся к следующей мотивационной константе – **познавательной** (читатель хочет **по**знать). Знание и **по**знание, безусловно, отнюдь не тождественны. Познание предполагает длительность в освоении интересующего предмета, объекта внимания. Познание – это всегда поиск, скорее вопросы, чем окончательные ответы на них. Литература дает прекрасную возможность для познания глубинных процессов жизни, скрытых, но важных для духовного развития человека сторон, психологии поступков и отношений. Открытие толстовской «диалектики души», понимание глубины художественных обобщений В. Шекспира или Ф.М. Достоевского, Г. Гессе или А.П. Платонова возможно через познание эстетического многообразия мира, общества, человека, явленных в прозе этих и других писателей. Читатель, для которого актуальны поиски некоей «истины», обращается и к литературе, соответствующей его духовным и нравственным запросам. Такое гуманитарное познание, когда «дух» познает «дух», – всегда диалог, обусловливающий движение, диалектичность, а, по мысли М. Бахтина, «диалектика родилась из диалога, чтобы снова вернуться к диалогу на высшем уровне (диалогу личностей)» [1, с. 364]. Литература всегда диалогична, а познавательная мотивация предполагает постижение субъективного мира, культурных ценностей, социальных значений в диалоге (читатель – книга, читатель – герой, читатель – автор и т. п.). В этом важное отличие познания через литературу от познания, к примеру, научного.

В предрецепции чтения выделяем и **коммуникативную** мотивационную константу (читатель хочет «общаться» с конкретным автором, определенными текстами). Читатель может сфокусировать свое внимание, достаточно длительное во времени, как на конкретном авторе, так и на определенных текстах. Мотивационно важными могут быть несколько моментов: популярность автора или его литературный имидж, интерес к какому-либо жанру (детектив,

фантастика, мелодрама и т. д.), увлечение стилем или манерой изложения писателя, проблематикой его прозы и другое.

В разное время вся читающая публика или какая-то ее часть отдает предпочтение определенному автору (авторам), ждет его новых произведений, активно востребует их. Востребованность определенного рода текстов или конкретного автора большей частью характерна для «живого» литературного процесса, когда читатель и писатель – современники. Такая ситуация особенно характеризует специфику отношений в коммуникативном звене «писатель – читатель – писатель», позволяет и автору вступать в некоторые доверительные сотворческие, диалогичные контакты с читателем, акцентировать его внимание («любезный читатель» у сентименталистов, «проницательный читатель» у просветителей и т. д.). Коммуникативная мотивация может проявляться и на эмпирической основе эстетической предынформированности читателя, когда для него значим «космос» автора, выраженный в его произведениях, даже если чтение текстов носит несистематический, эпизодический характер. Современное понятие «культовый писатель» также соотносимо с коммуникативной мотивационной константой.

К одному и тому же автору, произведению можно обращаться несколько раз. Речь о следующей мотивационной константе – **поствосполняющей** (читатель хочет пережить пережитое еще раз). Любое чтение выполняет функцию восполнения. Желание перечитать прочитанное (пережить пережитое) являет собой восполнение после восполнения, в связи с чем можно говорить, на наш взгляд, о поствосполняющей мотивации, которая реализуется не только в перечитывании уже известных читателю произведений, но может быть связана и с другими видами искусства (кино, театр). Экранизация литературного произведения, к примеру, может мотивировать обращение читателя к тексту, ставшему сценарной основой фильма. И наоборот. Эта же мотивация связана, конечно, и с повторным чтением одного и того же произведения. Изменение с возрастом (если мы говорим об относительно больших временных перерывах между чтением одного текста) жизненного опыта, вкусов, интересов индивидуума дают возможность по-иному осваивать один и тот же текст (восполнять восполнение).

На наш взгляд, наиболее адекватное и полное поствосполнение все же связано с перечитыванием. Фильм, спектакль, какой бы талантливой ни была экранизация или театральная постановка, – все же чаще иллюстрация, зрительный «вариант» текста, когда режиссер, сценарист как бы берет себе в соавторы писателя. Многочисленные экранизации булгаковского романа «Мастер и Маргарита» могут быть хорошим примером «разноязыкости» прозы и кино. Однако визуальные средства массовой коммуникации, хотя часто и негативно воздействуют на процесс чтения («крадут» читателя), все же зачастую и стимулируют обращение к литературным первоисточникам.

Остановим внимание на **идентификационной** (отождествительной) мотивационной константе (читатель соотносит себя с героем или становится согероем произведения). Характерным признаком для этой мотивации является «перенесение» читателем образов, событий литературного произведения на собственную жизненную ситуацию, собственный мир переживаний и интересов, когда он становится «другим». Идентификация дает возможность проигрывать в воображении неисполненную в жизни роль, обретать опыт не прожитой, а проигранной в переживаниях жизни, художественный вымысел представляется читателю реальным.

К понятию «идентификация» в художественной рецепции обращались, в частности, западные исследователи В. Изер и Х.Р. Яусс. Первый рассматривал процесс чтения как конфликт между потребностью читателя в идентификации и «сопротивлением» текста, мешающим полностью погрузиться в иллюзию. Х.Р. Яусс понимает идентификацню как осознанное следование читателя за воспринимаемой им надреальностью, вымыслом текста. Мы говорим об идентификации как мотиве, лежащем в основе обращения читателя к тексту, при котором желание согласовывать, соединять в акте чтения «свое» и «чужое» становится доминирующим при выборе книги или во время чтения. Вот как описывает французский писатель Жан Кейроль свои впечатления от чтения романа Стендаля «Красное и черное»: «Когда я прочел "Красное и черное", я действительно подумал, что умру, как Жюльен Сорель. Погруженный в горестное одиночество, я полностью *отождествлял* (выделено нами – *Е.И.*) себя с этим героем... Книга приобретала новое значение… Выйдя из "уст оракула", иллюзия превращалась в правду» [4, с. 243].

В истории чтения одной из доминирующих мотивационных констант является **релаксационная** константа (читатель хочет отдохнуть, отвлечься, расслабиться). Отдых «без проблем» – нормальная психофизическая потребность для человека. Во время досуга читатель может обращаться к книге, которая помогает отвлечься от проблем и сложностей жизни. К. Чапек, рассуждая о ситуативности чтения, пишет: «Ты порядком вымотался за день, и чтение для тебя вроде доброго куска мяса – тут уж не до деликатесов, просто хочется по-богатырски набить утробу, как дровосеку после работы, ты начинаешь поглощать какой-нибудь объемистый роман с основательно закрученным сюжетом, лучше всего уголовный, а нет уголовного – так приключенческий, предпочтительно с морской тематикой» [6, с. 505].

Релаксационная мотивация в обращении к тексту не ограничивается только произведениями массовой литературы. Это может быть, например, и литературная классика. Здесь часто многое зависит от цели, которую ставит перед собой конкретный читатель в конкретной ситуации. Языковая стихия «Евгения Онегина» или «Вечеров на хуторе близ Диканьки» дает возможность и расслабиться, ощутить себя в «мире ином». Релаксационная мотивация связана

чаще с текстами, выполняющими компенсаторную функцию, когда произведение погружает читающего в мир иллюзий, красивых героев, действующих в «красивых» обстоятельствах или преодолевающих в конце концов все препятствия.

Следующая мотивационная константа – **ажиотажная** (читатель хочет прочесть книгу потому, что ее читают все). Она интересна особенностями отношения со стороны широкой читающей публики к книге в специфических условиях ее распространения. Западное понятие «бестселлер» лишь отчасти, как нам кажется, может отражать суть ажиотажной мотивации. Все же это книга, изданная тиражом, не удовлетворяющим в полной мере спрос на нее. Эта мотивация особенно характерна при дефиците книг, когда какое-либо произведение получает заметный читательский резонанс, пользуется повышенным спросом, а предложение не удовлетворяет этот спрос. Она же более иллюстративна для функционирования литературы в условиях, когда существуют ограничения (часто искусственные) на тиражирование определенных текстов, примером чего может служить советское прошлое. Ажиотажная мотивация чаще связана с интересом к авторам-современникам или с текстами, впервые пришедшими к читателю, но получившими общественный резонанс. Ажиотажная мотивация движет интересом читателя к тексту, как правило, достаточно непродолжительное время. По мере прочтения текста всеми желающими или наполнения им книжного рынка ажиотаж слабеет, сходя часто к нулевой отметке.

Наконец, остановим внимание на мотивационной константе, обозначенной как **рефлексивная**, которая предполагает «размышление, полное сомнений, противоречий; анализ собственного психического состояния» [5, с. 433]. Она близка по характеру обращения к произведению через познавательную мотивацию, но предполагает более интенсивный поиск ответов на вопросы, волнующие читателя, напряженные раздумья над прочитанным. Этот поиск может быть сопряжен с переоценкой взглядов, представлений индивидуума о мире, человеке, вере. Книга может дать ответы на волнующие вопросы или, напротив, поставить их перед читающим. Рефлексия становится иногда первотолчком, побуждающим обращаться к литературным текстам. Адекватной устремлениям рефлексирующего читателя чаще выступает литература, затрагивающая глубинные основы существования человека в мире. Поиск текста (текстов), в основе обращения к которому лежит рефлексия, всегда дифференцирован, индивидуален, как индивидуально и неповторимо свойство, «качество» сомнения, противоречия, возникающего у индивидуума. Рефлексия может быть, говоря условно, личностной, нравственной, идеологической, эротической и т. п. Литература, как и любое искусство, в лучших своих проявлениях стремится к глобальному мышлению, осознанию состояния мира и человека в нем. Обозначить какой-либо текст как подходящий для рефлексии того или иного свойства

практически нельзя. Для нас же важно, что рефлексивная мотивация может быть побудительным моментом в обращении читателя к тексту.

Любая из описанных мотиваций, безусловно, не существует самостоятельно, как исключительно доминирующая при выборе книги для чтения. «При восприятии художественного текста важен рецепционный настрой, который складывается благодаря так называемому рецепционному предварению... Эта предваряющая информация обусловливает уровень ожидания и определяет некоторые стороны рецепционной установки» [2, с. 207]. С одной стороны, эта мысль подтверждает наличие мотиваций через «рецепционный настрой», с другой – это лишь «предварение», но не осваивание текста. В свою очередь, осваивание конкретного текста как бы «приучает» читателя к определенному «настрою» (мотивации) при выборе книги и ее жанра. Мотивационные константы носят недифференцированный характер, т. е. один и тот же текст может соотноситься с разными мотивациями одновременно. Мотивации чтения выступают как предрецепционное звено в акте чтения, часто определяющие, характеризующие и сам процесс освоения художественной письменной продукции. Важно, что обозначенные нами мотивационные константы становятся в акте чтения предрецепционным началом, определяющим во многом весь процесс усвоения художественного текста.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 258 с.
2. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
3. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. – Спб.: Питер, 2011. – 512 с.
4. Кейлорь Ж. Чтение и персонаж / Ж. Кейроль // Человек читающий. Homo legens. – М.: Прогресс, 1990. – С. 240–246.
5. Словарь иностранных слов // Под ред. И.В. Лехина, Е.М. Локшиной и др. – М.: Русский язык, 1979. – 620 с.
6. Чапек К. Что когда читается / К. Чапек // Человек читающий. Homo legens. – М.: Прогресс, 1990. – С. 504–507.

Надійшла до редколегії 19 квітня 2017 р.

УДК 821.581

А. В. Калашникова

Дніпро

ФОРМИ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ РОСІЙСЬКИХ МИТЦІВ XXI СТ. З ЛІ ЦІНЧЖАО

У статті розглянуто процес активізації діалогу двох культур, який намітився на початку нового тисячоліття, що не могло не позначитися на характері й формах рецепції

© А. В. Калашникова, 2017

лірики Лі Цінчжао у російській літературі. Виявилося, що багато російських поетів і прозаїків демострують не тільки знайомство з ци, написаними І Ань понад вісім століть тому, але й очевидний зв'язок власної поетики з художнім мисленням китайської поетеси. Сприйняття лірики Лі Цінчжао більшістю цих авторів через посередництво перекладів М. Басманова і тих історико-літературних і теоретичних праць, де осмислено поезію Лі Цінчжао, дозволяє визначати їх відгук на китайську середньовічну поезію І Ань як представлену різними формами вторинну рецепцію. Активна первинна рецепція творчості китайської поетеси в Росії підготувати ґрунт для різноманітних форм творчого діалогу митців XXI ст. із середньовічною поетесою. У статті проаналізовано прямі контактні зв'язки у ділогах-співроздумах (М. Степанова «О близнецах», Л. Патракова «Встречи»); пряме цитування та різні за формою ремінісцентні звернення до творів І Ань (І. Лапінський «Под знаком ветра и потока»); посвята творів поетесі (М. Степанова «О близрнецах», Л. Сатарова «Вишенка», Л. Патракова «Встречи», Б. Жигмитов «Храм поэзии», Ю. Гладченко «Озябший лист. Посвящается Ли Цинчжао»); типологічні сходження поетик, що відображають спорідненість спільного для всіх поетів особливого символічного образного світосприйняття; суголосся доль та гендерних уподобань (Т. Барандова «Пятый угол»). Не менш важливою формою впливу поезії середньовічної поетеси на російську літературу є «вибудовування» східного світу шляхом контамінації китайських образів і китайського колориту), що сформували референційну рамку російського читача (Ю. Гладченко «Пейзажи Древнего Востока. Стихи»).

Ключові слова: *вторинна рецепція, діалог культур, ци, китайська середньовічна поезія, Лі Цінчжао.*

В статье рассматривается процесс активизации диалога двух культур, который наметился в начале нового тысячелетия, что не могло не сказаться на характере и формах рецепции лирики Ли Цинчжао в русской литературе. Оказалось, что многие русские поэты и прозаики демострируют не только знакомство с ци, написанными И Ань более восьми веков назад, но и очевидную связь собственной поэтики с художественным мышлением китайской поэтессы. Восприятие лирики Ли Цинчжао большинством этих авторов через посредство переводов М. Басманова и тех историко-литературных и теоретических работ, где была осмыслена поэзия Ли Цинчжао, позволяет определять их отклик на китайскую средневековую поэзию И Ань как представленную различными формами вторичную рецепцию. Разнообразная первичная рецепция творчества китайской поэтессы в России позволила подготовить почву для различных форм творческого диалога творцов XXI ст. со средневековой поэтессой. В статье были проанализированы прямые контактные связи в диалогах-соразмышлениях (М. Степанова «О близнецах», Л. Патракова «Встречи»); прямое цитирование и разные по форме реминисцентные обращения к произведениям И Ань (И. Лапинский «Под знаком ветра и потока»); посвящение произведений поэтессе (М.Степанов «В близнецах», Л.Сатарова «Вишенка», Л. Патракова «Встречи», Б. Жигмытов «Храм поэзии», Ю. Гладченко «Озябший лист. Посвящается Ли Цинчжао»); типологические схождения поэтики, отражающие родство общего для всех поэтов особого символического образного мировосприятия; созвучие судеб и гендерных предпочтений (Т. Барандова «Пятый угол»). Не менее важной формой влияния поэзии средневековой поэтессы на русскую литературу является «выстраивание» восточного мира путем контаминации китайских образов и китайского колорита, сформировавшие референциальную рамку российского читателя (Ю. Гладченко «Пейзажи Древнего Востока.Стихи»).

Ключевые слова: *вторичная рецепция, диалог культур, ци, китайская средневековая поэзия, Ли Цинчжао.*

The article discusses the process of the activation of the dialogue of two cultures, which was outlined at the beginning of the new millennium, which could not but affect the character and forms of

reception of Li Qing Zhao's lyrics in Russian literature. It turned out that many Russian poets and prose writers demostrate not only the acquaintance with the ci written by I An over eight centuries ago, but also the obvious connection of their own poetics with the artistic thinking of the Chinese woman poet. The perception of Li Qing Zhao's lyrics by the majority of these authors through the translations of M. Basmanov and those historical, literary and theoretical works where Li Qingzhao's poetry has been comprehended makes it possible to determine their response to the Chinese medieval I An poetry as a secondary reception represented by different forms. A variety of primary reception of the Chinese poet's works in Russia has allowed to prepare the ground for various forms of creative dialogue between the creators of the XXI century and the medieval poet. The direct contacts in the dialogues-co-reflections (M. Stepanov «О близнецах», L. Patrakova «Встречи»); direct quotation and various forms of reminiscencent appeals to the I An works (I. Lapinsky «Под знаком ветра и потока»); dedications to the poet's works (M. Stepanov «В близнецах», L. Satarova «Вишенка», L. Patrakova «Встречи», B. Zhigmytov «Храм поэзии», Y. Gladchenko «Озябший лист.Посвящается Ли Цинчжао»); typological convergence of poetics that reflect the relationship of a common for all poets special symbolic imagery of the world; consonance of the fate and gender preferences (T. Barandova «Пятый угол») have been analyzed in the article. Another form of influence of the Chinese medieval artist's poetry on Russian literature is an "Orientation" of the Eastern world through the contamination of Chinese images and Chinese color, which formed the referential frame of the Russian reader (Y. Gladchenko «Пейзажи Древнего Востока .Стихи») is equally important.

Key words: *secondary reception, dialogue of cultures, ci, Chinese Medieval poetry, Li Qingzhao.*

Початок нового тисячоліття ознаменувався активізацією процесу діалогу двох культур, що не могло не позначитися на характері й формах рецепції лірики Лі Цінчжао в російській художній культурі. Саме в 2000-і роки спостерігається певний сплеск інтересу до середньовічної китайської поетеси та її творчості. Багато російських поетів і прозаїків виявляють не тільки знайомство з ци, написаними Лі Цінчжао понад вісім століть тому, але й очевидний зв'язок власної поетики з художнім мисленням китайської поетеси. Сприйняття лірики І Ань більшістю цих авторів через посередництво перекладів М. Басманова і тих історико-літературних та теоретичних праць, де осмислено поезію Лі Цінчжао, дозволяє визначати їх відгук на китайську середньовічну поезію І Ань як представлену різними формами вторинну рецепцію. Однак спільним для всіх цих різних форм впливу і своєрідного засвоєння традицій китайських середньовічних ци є свідомо підкреслена російськими митцями творча спорідненість з китайським поетом.

Декларована Т. Ребровою і позначена О. Седаковою близькість до поезії Лі Цінчжао в розумінні світу і себе відбилася і в ліриці Марії Степанової, віднесеної І. Кукуліним до сучасних «актуальних російських поетів» [8]. Симптоматично, що вірш «Уж и не знаю, что поделать», лірична героїня якого ніби ототожнює себе із середньовічною «китайською Сафо», увійшло до книги віршів Марії Степанової з символічною назвою «О близнецах» [14]. Як зазначив І. Кукулін, слово «близнюки» в назві збірки, ймовірно, описує і внутрішнє спілкування «я»-персонажа, і її психологічне взаємопроникнення з коханою людиною». Цей внутрішній діалогізм ліричної героїні вірша стає формою, що втілює суть

співвідношення поезії сучасної російської та середньовічної китайської поетес. Іронічна маска, що з'являється у вірші в результаті характерної для Марії Степанової гри зі словом, коли воно трансформується «під розмір», не затуляє головної ліричної емоції – почуття близькості, «близнючості» з китайською подругою, віддаленою століттями, але дуже рідною по суті:

Уж так-то мы с тобой похожи,
Что сходство кажется позорным,
Как то, что черепа под кожей
И что под стриженым газоном.
Мерцают горлышки бутылок.
Лежу, белея одиноко,
Как будто я тебя обмылок,
Сиамского лишенный бока,
Во тьме ночной, как Ли Цин Чжао
В ночи китайскоей лежала [14].

Та сама емоція спорідненості-близькості, спорідненості-співзвуччя, спорідненості-зустрічі організовує й діалог Лариси Патракової з І Ань. Лариса Патракова – поет талановитий, але поки маловідомий в Росії і за кордоном, живе вона зараз у Гатчині, друкується час від часу в товстих журналах, має двотомник віршів і прози «Радуйся», виданий у 2005 р. двохтисячним тиражем [12], але більша частина її творів поки не надрукована, а відома лише в усному виконанні поета на численних літературних вечорах, які Л. Патракова охоче проводить по всій Росії. Подібно до Т. Реброві, яка включила переклади-діалоги з «китайською Сафо» до циклу «Да кого же я люблю?», Лариса Патракова включає І Ань до ряду близьких для себе творців, до яких звернуто цикл «Встречи», що складається з поетичних посвят Федеріко Гарсіа Лорке, Сапфо, Осипу Мандельштаму, О. Пушкіну, К. Бальмонту, Артюру Рембо, О. Грибоєдову, М. Лермонтову, А. Ахматовій, М. Цветаєвій, Ніки Турбіної, Ксенії Некрасовій. У цьому ж ряду опиняються Аввакум, Діонісій, Серафим Вирицький, Іоанн Кронштадтський, о. Феодор, о. Миколай (Гур'янов), ігуменя Таїсія, Вікторія Шек (черниця Миколая), Олександр Вагін і особисті друзі поета. Особливий характер цих посвят позначений І. Ніколаєвою в «Заметках о поэзии на полях времени. О творчестве Ларисы Патраковой»: це «не просто поетичні відгуки Лариси Патракової на її зустрічі з поезією і поетами <...> У сприйнятті образів літератури і зразків поезії ми пригадуємо про самих себе у потоках часу та історії і тим самим зберігаємо здатність до сприйняття свого культурного коріння. "Особлива" перспектива перехрестя "відкриває читачеві" не дидактичний, але живий і безпосередній зв'язок із впізнаваним і витлумаченим кожним віршем творчим виглядом поета як вічного ловця метафор для долі і свободи. Виглядом, який зумовлював їх долі за життя і екзистенційно передбачав їх існування в часі» [11].

Ще одна форма художньої рецепції І Ань у сучасній російській літературі представлена в поезії поморського поета Тетяни Барандової, що сприйняла гендерну ноту в ліриці китайської поетеси XI–XII ст. Ім'я Лі Цінчжао не раз виникає в передмові до першого тому зібрання віршів Т. Барандової «Пятый угол» (Рязань, 2005) в контексті міркувань О. Чуракової, автора передмови, про дуже жіночу поезію Барандової [1]. Інтерес Т. Барандової саме до гендерного аспекту лірики Лі Цінчжао О. Чуракова пояснює не тільки приналежністю автора поетичної збірки до статі «мятежных созданий», але й стійким інтересом Барандової –громадського діяча до дослідження жіночої ролі в житті планети. Однак, на наш погляд, не можна говорити з упевненістю про очевидний вплив лірики Лі Цінчжао на сучасну російську поетесу.

Гендерний регістр визначив і сприйняття-відображення поезії Лі Цінчжао в ліричній автобіографічній прозі Лариси Сатарової. Закохана в екзотику подорожей, Лариса Сатарова, яка відкрила для себе Китай як країну з особливою філософією життя, вплітає ци І Ань у поетичну тканину прозового ліричного оповідання про зустріч жінки з першим коханим, з яким колись в юності їх розвела доля. Тема втрати коханого, одна з провідних в ліриці середньовічної китайської поетеси, позначена в оповіданні Л. Сатарової «Вишенка» епіграфом з Лі Цінчжао в перекладі М. Басманова:

Весна тревожней стала и грустней,
И День поминовенья недалёк…
Курильница из яшмы. А над ней,
Редея, извивается дымок.
Не в силах встать – лежу во власти грёз,
И не нужны заколки для волос.
Прошла пора цветенья нежных слив,
Речные склоны поросли травой.
Плывёт пушок с ветвей плакучих ив,
А ласточка всё не летит домой.
И сумерки. И дождик без конца.
И мокрые качели у крыльца [10].

Ця ж тема розлуки з коханим рефреном проходить через оповідання Л. Сатарової. Автор не тільки цитує вірші Лі Цінчжао, але робить її ліричним двійником головної героїні оповідання, яка не розлучається з книжкою віршів китайської поетеси і шукає саме там відповідь на питання: «Как пережить разлуку с любимым?» Саме збіг жіночого погляду на світ через призму любові стає основою рецепції середньовічної китайської лірики у прозі сучасного російського літератора Лариси Сатарової. Цей гендерний вектор сприйняття Лі Цінчжао позначений вустами матері героїні оповідання «Вишенка», яка весь час навмисно перекручує ім'я китайського поета, вимовляючи його як «Лициджа»: «Да, китайская поэтесса в каком веке переживала то же самое, в двенадцатом? Все мы

женщины, где бы, когда бы ни жили, рано или поздно проходим через это: он уходит – она страдает в одиночестве» [13]. Така рецепція через емоцію може здатися несподіваною для Л. Сатарової – доктора педагогічних наук, яка написала серйозне докторське дослідження про методику формування у школярів почуття прекрасного шляхом раціонального, заснованого на конкретних знаннях осягнення культури, шляхом формування образного мислення молодих людей. Однак у художній творчості Л. Сатарової – письменника, поета, професора кафедри педагогіки і предметних технологій Астраханського державного університету – естетична актуалізація прекрасного через образ не менш, а можливо, і більш переконлива.

Лі Цінчжао сприймається в російській літературі нинішнього тисячоліття не просто як близький за духом поет, але як сучасник, який думає і відчуває, як ми. Саме про це і вірші, присвячені Лі Цінчжао поетом Баяром Жигмитовим, лауреатом російської літературної премії імені М.С. Лєскова, відомим не тільки як російськомовний автор численних ліричних збірок («Лунная роса» (1984), «Пламя плеяд», «Стрела судьбы» (1988), «Медленный разговор» (1990), «Солнечный ангел» (1994), «Байкальское время» (2003), а й як перекладач творів з бурятської, англійської, китайської й тібетської мов. Ім'я Лі Цінчжао зявляється вже у першій його поетичній збірці «Лунная роса». Називаючи поезію і творчість своєю Батьківщиною, Б. Жигмитов об'єднує в такому образі різночасових і різномовних поетів: Лермонтова і Лі Цінчжао, Такубоку і Намжил Німбуева, вловлюючи головні знакові образи-символи кожного з них, сприймаючи простір художніх символів і простір реальний як єдиний світ, відкритий поетові, як «Храм поезії»:

Храм поэзии –
Звезды Лермонтова,
Хризантемы Ли Цин-чжао,
Сердце Такубоку,
Струна Намжила Нимбуева...
Храм поэзии –
Селенгинская долина,
Боргойская степь,
Байкальское небо,
Улица Доржи Банзарова,
Родина...
Здравствуй, светлое блаженство
Петь и жить! [7]

Посвята творів Лі Цінчжао як форма рецепції її поезії представлена в творчості Ю. Гладченко. Китайські мотиви і образи, ремінісценції та алюзії на твори улюблених китайських поетів різних століть формують художній світ циклу «Горная хижина», що увійшов до збірки «Пейзажи Древнего Востока. Стихи» (2011). Цикл включає 8 віршів, 4 з яких є посвятами: «Цикада в ночи. Просто

лирическая зарисовка», «Капли. Несколько капель чань-буддизма», «Иероглиф. Вот к чему приводит чтение на ночь китайской поэзии», «Озябший лист. Посвящается Ли Цинчжао», «Утро осени. Посвящается Ли Юю», «Отповедь отшельника. Что-то подобное могло быть в действительности», «Водяные часы. Посвящается Ван Вэю», «Дорога, дорога... Посвящается странствующим поэтам».

Якщо у віршах, навіяних Китаєм, виявляється така форма рецепції, як «вибудовування» світу Сходу шляхом контамінації китайських образів взагалі, китайського колориту, то природа рецепції у віршах-посвятах інша. Ю. Гладченко включає самого поета – адресата вірша в систему образів твору, намагаючись знайти такий образний знак, що поєднав би в собі і символ характерного для китайського поета світоообразу, і знак долі кожного поета. Цей образ-символ, що винесено в назву віршів-посвят, дає ключ до розуміння природи рецепції китайської лірики сучасним російським поетом.

Драматична історія життя китайської Сафо, яка рано втратила коханого чоловіка і сприймала світ крізь призму цієї втрати, що назавжди забрала весну з її життя, асоціюється у російського поета з образом змерзлого листя і пов'язаними з ним мотивами осені, холоду, смерті, туги, печалі. Саме такий образний ряд виникає у вірші-посвяті Лі Цінчжао. Використовуючи відтворену в перекладах М. Басманова пейзажно-пантеїстичну інтонацію, характерну для Лі Цінчжао, яка завжди бачила в картинах природи «пейзаж душі» своєї ліричної героїні, Ю. Гладченко вводить у вірш мотиви і образи китайської середньовічної поетеси: «забытая весна; закатный край; ветер; печальный вздох; мой друг, прощай». Позначено у вірші і типовий для Лі Цінчжао поетичний сюжет – роздуми про розлучення з коханим біля відкритого вікна, за яким згасає останній промінь світла:

...Тону во тьме открытого окна,
Ловлю последний луч:
Озябший лист – забытая весна –
Летит средь блёклых туч [5].

Однак очевидне прагнення російського поета створити ремінісцентно-алюзійний світ Лі Цінчжао сполучається у вірші із втіленням російського світобачення. Так, в образному ланцюжку з'являються зовсім не китайські: «сумрачная ветла»; «вишен цвет» (у Лі Цінчжао це, звичайно, була б слива мей!); «зима, которая выстудила лес»; «блёклые тучи».

«Конфлікт інтерпретацій», що виникав в перекладах М. Басманова, відчувається і у віршах Ю. Гладченка. Переосмисленим по-російські виявляється трактування одного з центральних у китайській поетичній картині світу образів-символів Неба, що втілює стихію ян (阳) як світлого і теплого начала єдиної універсальної субстанції космічного дихання ці (气 – кит. «повітря»), що заповнило собою Порожнечу-Небуття і розділилося в певний момент на два начала: інь і ян. Легке ян піднялося вгору і утворило Небо, а важке і каламутне інь

– Землю. У ліриці Лі Цінчжао саме Небо (ян) стає знаком коханого, з яким радісно прагне з'єднатися лірична героїня. Тому Небо у китайської поетеси звертається до героїні, яка втілює в собі одвічну стихію інь («Там, где слились воедино»): «Ласково и с участьем / Небо меня спросило:/ Куда свой путь направляю / В этой земной стороне?» [10]. А для російського поета зв'язок зі світом померлих душ, що мешкають на небесах, сповнений трагізму розділеності і неможливості з'єднання до часу:

Печальный вздох доносится с небес:
Прости, мой друг, прощай!
Пока зима не выстудила лес,
Спешу в закатный край [5].

Так китайський сюжет з'єднується з російськими образами, що втілюють світовідчуття російського поета, поєднуючи дві поетичні традиції, виявляючи єдність поетичного світу і водночас розбіжності у ментально і етнічно зумовлених відображеннях світу в різнокультурних ліричних творах. Вплив Лі Цінчжао на лірику Ю. Гладченка відбувається у формі переосмислення, русифікації сюжетного і образного репертуару середньовічної китайської поетеси в контексті засвоєння російським поетом знаків китайської естетики, що увійшли до референційної рамки російського читача.

Цікавим і показовим є факт звернення до лірики Лі Цінчжао російськомовних поетів, які живуть не в Росії. У 1-2 номері журналу «Новые облака» за 2014 р., де представлена російська література Естонії, було опубліковано і вірш українського російськомовного поета Ігоря Лапінського «Хвостами сплетаясь» з епіграфом із Лі Цінчжао. І. Лапінський – автор поетичних збірок: «Огни Святого Эльма» (СПб., 1992), «LUDI» (Київ, 2000), «Утро бессонных крыш» (Київ, 2002), «З невидимого космосу» (Київ, 2005), «Избранное» (Київ, 2009), лауреат кількох літературних премій. У творчості цього незвичайно тонкого, вишукано драматичного поета китайська тема представлена в циклі «Каан Алтай» віршем «Полнолуние», епіграфом до якого стали вірші сунського поета Су Ши, і китайським циклом з 8 віршів «Погружение в Фэн Лю» .

У назві поетичного циклу позначено одне з наріжних понять давньокитайської філософії – фен лю 風流 («Вітер і потік»). Ієрогліф фен 風 (вітер, віяння, норов), що входить до цього сполучення, позначає природний рух світової ідеально-матеріальної субстанції – «пневми» 气 (ці), що виявляється у самих різних сферах буття на рівнях індивідуума, суспільства і природи» [6, с. 471–472]. Вітер у давньокитайській філософії був символом космічної сили, що поєднувала матеріальне і духовне, він народжувався з протиборства інь і ян, що народжувало все живе. Другий ієрогліф – лю 流 (потік, течія) означає безперервний рух води як подоби дао, що одвічно рухається і перебуває у спокої. В період Шести династій (III–IV ст.) фен лю оформлюється як певний естетичний ідеал, стиль мислення, стиль життя творчої еліти старого Китаю. Саме цей аспект

фен лю виносить Л.Є. Бєжин в підзаголовок своєї книги «Под знаком “ветра и потока”» [2, с. 215–219]. Фен лю – це особливе ставлення до життя, світу і його сприйняття, коли людина прагне відчути своє повне гармонійне єднання із всесвітом, жити в єдиному ритмі з природою. Художник має відкрити своє серце «вітру і потоку», бо, тільки зливаючись з природою, він може «очистити серце і освіжити очі», тільки тоді він зможе наблизитися до розуміння вічно зникаючого і всюди сущого дао.

Дотримуючись цієї китайської історичної і філософської доктрині, І. Лапінський будує свій цикл як серію картин живого світу, як вісім роздумів художника над природою поетичного світосприймання. Естетика китайського фен лю позначена не тільки назвою циклу «Погружение в Фэн Лю», але й епіграфами до восьми віршів, взятими з творів китайських поетів: це вірші Чжан Кецзю і танського поета Бо Цзюйі, який називав себе «демоном віршів», станси «Ши пінь» (поема «Категорії віршів» або «Поема про поета») знаменитого Сикун Ту і вірші Лі Бо, Лі Цінчжао, Се Ліньюня, Хе Сюня. «Вітер» і «потік» стають серцевиною рухливого світу, створеного автором циклу. Вихоплюючи з «вітру-потоку» китайських поетів якийсь образ, І. Лапінський через призму цього образу-символу розглядає свій сьогоднішній світ як фен лю. Так, у Чжана Кецзю (період династії Юань) це «гуси», які «что-то пишут на холодных облаках», і образ їх перетинчастих лап виростає в знак живого записування сьогоднішнього дискретного світу, де

врaз рас-то-пы-ре-ны пальцы,
удары наотмаш
по хламу бурлящему
по массе сорванных с осей
масок
на ряби
сознания
понятных≠непонятных
смутных≠приблизительных» [9].

Крізь «круг бронзовый, зеркальный» Бо Цзюї, як крізь «ночное зеркало», з його «глубиной бездонной» І. Лапінський розглядає «причины темноты и немоты». А присвячені «плотно-тончайшему» зникаючому «чомусь» 14 стансів із відомої поеми Сикун Ту «Категорії віршів» ведуть сучасного поета через лабіринти дао до спроб осягнення «бессознательного чувствоёма взаимопревращений».

Четвертий вірш циклу «Хвостами сплетаясь», епіграфом до якого стали рядки Лі Цінчжао «А в небе, роняя лазурь / Вращаются туч жернова», контрастно співвіднесено з навіяними Сикун Ту «розкодуваннями Дао». Тут світ видимий відтворено у відомих, земних, матеріальних і звичайних деталях, тут «разваленный цоколь силосной башни» сусідить з «рогатыми головами с короной

из слепней», тут «цветет полынь, стеною – конопля». Тут танцюючі пастухи і пастушки з тарілки біжать, «и навоз хрустит у них под ногами». Але в цьому дійсному світі виникають фен і лю – вітер і потік, що перетворюють звичайні знаки на символи космічних стихій. І тоді

Щербатый обод неспешно плывет,
сухие иглы роняя,
Фаллический столб землю и свод
небесный соединяет [9].

Образ-ключ до цієї поетичної медітації І. Лапінського, позначений епіграфом з Лі Цінчжао «туч жернова», що обертаються в небі, трансформується в російському тексті на дивно «спелетенные химеры, которые ласкаются над вечерними соснами». З лірикою Лі Цінчжао твір І. Лапінського пов'язують також кілька знакових для китайської поетеси XII ст. образів – «синий шелк, гусь, феникс-яйцо» та мотив приходу старості, яка посрібрила скроні, що увінчує вірш «На черных косах зеркальная пудра / горького сахара жизни, / до чего ж ты бела!» Але ці ледь вловимі ремінісценції не головне для українського російського поета, який прагне відтворити «вітер і потік» життя взагалі, що у всій своїй конкретній відчутності залишається якимось спільним екзестенційним полем, де поезія «своя» і «чужа» стає лише імпульсом до осягання невідомого, завжди присутнього у відомому, в кожній його малій частці. Симптоматичним, проте, видається сам факт знайомства «російського, українського, київського поета» (як назвав І. Лапінського Д. Бураго) [3] з лірикою середньовічної китайської поетеси, а й бажання актуалізувати поезію «китайської Сафо», показати можливість діалогу з древньою культурою, позначити велику місію Поета. Розмірковуючи над призначенням поетичного слова, Ігор Лапінський на своєму сайті в розділі «Вибране» цитує Іва ді Манно: «Несмотря на свою усиливающуюся маргинализацию (а, может быть, и благодаря ей) поэзия должна оставаться "на сходе путей", в эпицентре бури, чтобы быть необходимой в обществе, даже не подозревающем о ней, лишенном своего более "високого" языка, и поэтому обреченном на угасание. Однако каждый может хранить уголье под холодным пеплом современного пепелища».

Роздуваючи вугілля високої поезії, встановлюючи позанаціональну спорідненість її мови, І. Лапінський передає колорит і звучання древньої китайської поезії не тільки через «перепрочитання» традиційних китайських поетичних символів, але і завдяки особливій ритміці його віршів, що завжди народжується з характерного для поета поєднання римованих рядків, вільного вірша і прози.

Останні роки позначені інтересом до поезії Лі Цінчжао з боку непрофесійних поетів, закоханих у культуру Китаю. Саме такою захопленістю історією, філософією, релігією, літературою, поезією, живописом далекої східної країни була підготовлена «поява» Лі Цінчжао у віршах Ігоря Бурдонова, доктора

фізико-математичних наук, який багато років вивчає культуру Китаю, серйозно займається дослідженням китайської класичної «Книги Змін», з результатами якого виступав на щорічній науковій конференції «Суспільство і держава у Китаї» в Інституті сходознавства РАН і на міждисциплінарної наукової конференції по «Книзі Змін». Під впливом китайської культури І. Бурдонов у своїй різножанровій творчості (він і поет, і прозаїк, і живописець) обирає такі форми, що були традиційними для стародавньої китайської лірики і живопису. Саме захопленням Китаєм пояснює сам І. Бурдонов свій вибір на користь пейзажної лірики і пейзажного живопису. У грудні 2014 р. він написав невеличку мініатюру «Смех Ли Цинчжао», де, як і багато російських поетів, звертається до образів і мотивів середньовічної китайської поетеси. «Воздух», що «выдыхается как вино», чийсь «смех за занавеской», що відділяє ліричну героїню від світу, «падающие в колодец звуки, прозрачные краски лица» навіяні читанням Лі Цінчжао, а точніше, басманівських перекладів із збірки «Строфы из граненой яшмы»:

Когда из всех важнейших событий жизни
Впереди остается только одно,
Краски лица прозрачневеют,
Воздух выдыхается как вино,
Звуки падают в колодец без дна,
И будто бы за занавеской чей-то смех [4].

На Сайті «Поэзия.ру» з'явилась навіть спеціальна сторінка «Читая Ли Цинчжао», де молоді поети публикують свої вірші, навіяні читанням китайської поетеси XII ст. в редакції М. Басманова [15]. Є тут і переклад Лі Цінчжао на бурятську мову.

Діалог російської і китайської культур продовжується, актуалізуючи і поезію Лі Цінчжао, що все частіше стає джерелом натхнення для російських поетів, письменників, композиторів.

Бібліографічні посилання

1. Барандова Т. Пятый угол. Стихотворения [Електронний ресурс] / Т. Барандова. – Рязань : Поверенный, 2005. – 104 с. – Режим доступу: https://www.academia.edu/5677069/
2. Бежин Л.Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника в Китае III–VI веков / Л.Е. Бежин. – М. : Наука, 1982 . – 221 с.
3. Бураго Д. С. Строить свой мир здесь и сейчас [Електронний ресурс] / Д.С. Бураго // Игорь Лапинский. Утро бессонных крыш. Персональный сайт. – Режим доступу: http://poet-lapinsky.kiev.ua/avtor-menu.html
4. Бурдонов И.Б. Смех Ли Цинчжао / И. Б. Бурдонов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.litsovet.ru/index.php/author.page?author_id=5836
5. Гладченко Ю.А. Пейзажи Древнего Востока. Стихи [Електронний ресурс] / Ю.А. Гладченко. – Режим доступу: http://samlib.ru/g/gladchenko_j_a/index_16.shtml
6. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко. – М. : Вост. лит., 2006. – Т. 3. Литература. Язык и письменность / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2008. – 855 с.
7. Жигмытов Баяр. Лунная роса [Електронний ресурс] / Баяр Жигмытов. – Режим доступу: http://vkustov.narod.ru/friends/rosa.htm

8. Кукулин И. Актуальный русский поэт как воскресшие Алёнушка и Иванушка. О русской поэзии 90-х годов [Електронний ресурс] / Илья Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2002 – № 53. – Режим доступу: http://www.litkarta.ru/dossier/kuklin-aktualnyi-russkiy-poet/
9. Лапинский И. Погружение в Фэн Лю [Електронний ресурс] / И. Лапинский. – Режим доступу: http://poet-lapinsky.kiev.ua/poezia-menu/pogruzenie-v-fen-lu.html
10. Ли Цин Чжао. Строфы из граненой яшмы / вступ. ст. и прим. М. Басманова. Пер. с кит. Михаила Басманова [Електронний ресурс] / Ли Цин Чжао. – М. : Худ. лит., 1974. – 106 с.. – Режим доступу: http://www.vekperevoda.com/1900/basmanov.htm
11. Николаева И. Заметки о поэзии на полях времени. О творчестве Ларисы Патраковой [Електронний ресурс]. / Ирина Николаева. – Режим доступу: http://rmvoz.ru/forums/index.php?topic=205.0
12. Патракова Л.Р. Радуйся! : стихи и проза: В 2кн. Кн. 1. Держись Горы / ред. Т.П. Николаева / Л.Р. Патракова. – СПб. : Друзья, 2005. – 247 с.
13. Сатарова Л. Вишенка [Електронний ресурс] / Лариса Сатарова. – Режим доступу: http://www.satarovalarisa.ru/ct-menu-item-8/proza/11-rasskazy
14. Степанова М. О близнецах [Електронний ресурс] – М.: ОГИ, 2001. – 104 с. / Мария Степанова. – Режим доступу: http://www.vavilon.ru/ texts/stepanova2-1.htmlwww.russ.ru/krug/20020228-kalash.html)
15. Читая Ли Цинчжао [Електронний ресурс] // Поэзия. ру. – Режим доступу: http://www.stihi.ru/2015/01/12/2710

Надійшла до редколегії 25 червня 2017 р.

УДК 821.161.1-1.09

О. Л. Калашникова
Днепр

О РУССКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

У статті розглянуто витоки феномену масової літератури у російській словесності XVIII ст., проаналізовано соціокультурні причини народження масової літератури, її адресат, різноманітні та різноприродні традиції, на які спиралися письменники, що створювали літературний продукт для масового читача. Проаналізовано художню парадигму російського бестселера XVIII ст. – славнозвісного «Мілорда» Матвія Комарова, який М. Некрасов свого часу назвав «мілордом глупим» і який був найпопулярнішим романом для масового читача не лише у XVIII, а й у XIX – на початку XX ст. Поєднання в сюжеті роману любовної інтриги, заквашеної на детективі, астрологічних та казкових мотивів, майже непристойних еротичних сцен, ритуальних формул – моральних повчань, сюжетні архетипи, сформовані ще на етапі міфологічних уявлень людини про світ, забезпечували читацький інтерес до твору М. Комарова. Традиції рукописної прози першої половини XVIII ст., фольклорної традиції казок, мотивів з легендарних та житійних джерел, «віддзеркалень» російського роману XVIII ст., включення до паратексту твору популярних гравюр цього часу формують художню парадигму роману, змонтованого з «кубиків-трафаретів», відомих за різними текстами культури, що відповідали горизонту очікувань не лише масового, а й аристократичного читача, зробили твір М.

© О. Л. Калашникова, 2017

Комарова привабливим для широкої аудиторії і забезпечили його популярність на багато століть.

***Ключові слова**: масова література, бестселер, горизонт очікувань, художня парадигма.*

В статье рассмотрены истоки феномена массовой литературы в русской словесности XVIII в., проанализированы социокультурные причины рождения массовой литературы, ее адресат, разнообразные и разноприродные традиции, на которые опирались писатели, создававшие литературный продукт для массового читателя. Проанализирована художественная парадигма русского бестселлера XVIII в. – знаменитого «Милорда» Матвея Комарова, который Н. Некрасов в свое время назвал «милордом глупым» и который был самым популярным романом для массового читателя не только в XVIII, но и в XIX – начале XX в. Сочетание в сюжете романа любовной интриги, заквашенной на детективе, астрологических и сказочных мотивов, почти неприличных эротических сцен, ритуальных формул – нравственных поучений, сюжетные архетипы, сформировавшиеся еще на этапе мифологических представлений человека о мире, обеспечивали читательский интерес к произведению М. Комарова. Традиции рукописной прозы первой половины XVIII в., фольклорной традиции сказок, мотивов из легендарных и житийных источников, «отражений» русского романа XVIII в., включение в паратекст произведения популярных гравюр этого времени формируют художественную парадигму романа, смонтированного из «кубиков-трафаретов», известных по разным текстами культуры, отвечали горизонту ожиданий не только массового, но и аристократического читателя, сделали произведение М. Комарова привлекательным для широкой аудитории и обеспечили его популярность на многие столетия.

***Ключевые слова**: массовая литература, бестселлер, горизонт ожиданий, художественная парадигма.*

The article discusses the origins of the phenomenon of the mass literature in the Russian literature of the 18th century. The socio-cultural origins of the mass literature, its addressee, and medley traditions, which relied writers who created a literary product for the mass reader, have been analyzed. The artistic paradigm of the 18th century Russian bestseller – the famous "Milord" created by Matthew Komarov, which was named as "Milord the stupid" by N. Nekrasov and that was the most popular novel of the mass reader, not only in the 18th century but also in the 19th – at the beginning of the 20th century, has been analyzed. The combination in the novel subject of the amorous intrigue, fermented on a detective story, the astrological and fairy motives, an almost obscene erotic scenes, the ritual formulas - moral teachings, story archetypes, formed in the period of mythological understanding of the world, has provided the reader's interest in the Komarov's creation. Traditions of the handwritten prose of the first half of the 18th century, the folkloric traditions of the fairy tales, some motifs from the legendary and hagiographic sources, some "reflections" of the Russian novel of the 18th century, the inclusion of the popular engravings in the novel paratext form the artistic paradigm of the novel assembled from blocks, stencils, known by various texts of culture that answered to the "horizon of expectations" not only of the mass reader, but also of the aristocratic reader have made the novel of M. Komarov attractive to a wider audience and have ensured the popularity of the novel for many centuries.

***Key words:** mass literature, bestseller, horizon of expectations, artistic paradigm.*

Феномен массовой литературы, обозначившийся в эпоху индустриального общества, когда написание литературного произведения превратилось в промышленный процесс, а тем более в постиндустриальную эпоху информационного общества, продолжает вызывать научные дискуссии и рождает попытки выявить истоки самого явления и обозначить его парадигму. В контексте

этих проблем интерес представляет доиндустриальная история массовой литературы, если таковая была. Попытаемся рассмотреть причины появления произведений массовой литературы в русской словесности века Просвещения.

Роль XVIII в. в истории русской литературы уникальна и значительна. Н. Карамзин в речи по поводу его принятия в члены Российской академии наук точно обозначил главную особенность исторического развития России в век Просвещения: «Наша счастливая судьба есть необыкновенная скорость во всем… Мы зреем не веками, а десятилетиями» [2, с. 141]. Стремительность, с которой русская литература, вчера еще средневековая и архаичная, ворвалась в ряды своих европейских «сестер» в XVIII в., настолько впечатляюща, что и сегодня не может не удивлять. Действительно, за одно столетие российской словесности удалось не только «догнать» другие европейские литературы, «пролетев» за какие-то сто лет путь в три столетия от Ренессанса до сентиментализма и предромантизма, но и выйти на авансцену, заявив о себе как равная среди равных в конце XVIII в. (а совсем в недалеком будущем и первая).

XVIII столетие в истории русской литературы прежде всего связывают с бурным формированием авторского сознания, с превращением писательского труда в особую форму важного служения обществу и Отечеству. Именно в этом веке появился первый русский профессиональный писатель Василий Кириллович Тредиаковский, а Н. Карамзин «перевел» на слова музыку тонких движений души, дав русской литературе возможность не только нового содержания, но и формы, он же художественно воплотил и запечатлел историю государства российского, на многие годы дав русским писателям материал для поэтического и точного исторического воспроизведения давно минувших событий.

Именно в этом веке литература была осознана как важнейшая часть воспитания человека и гражданина, однако именно в этом веке и начался процесс социального расслоения адресатов литературных произведений, а следовательно, и художественной парадигмы самой литературы, обозначив возможность появления не только «высокой» поэзии духа, но и сфокусированной на «низовой» материальной стихии жизни иной литературы, потребителями которой стали более многочисленные, чем дворянская аристократия, но эстетически менее развитые социальные слои населения.

Успешное развитие торговли, промышленности, ремесел стало одной из причин бурного роста городов в России XVIII в. [3, с. 120–122] и изменения социального состава городского населения. Это были и крестьяне, нанимавшиеся в городе на различные работы, и работный люд, и торговцы, в число которых входили и дворяне, и мелкие предприниматели, и чиновники, и духовенство, и высшее дворянство [11, с. 225]. Овладевая грамотой и получая образование, необходимое для успешного предпринимательства, третьесословный люд становился основным потенциальным читателем. Именно на его вкус ориентировалась типография А. Решетникова [10, с. 32–45], а Николай Новиков,

констатируя этот процесс, писал в предисловии к третьему изданию «Живописца» в 1775 г.: «У нас те только книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, которые сим простосердечным людям (мещанам – *О.К.*) по незнанию их чужестранных языков, нравятся... Напротив того, книги, на вкус наших мещан не попавшие, весьма спокойно лежат в хранилищах, почти вечною для их темницею назначенных».

Новый читатель нуждался в своей литературе. Классицистические произведения, рассчитанные на высокообразованного, умеющего и имеющего время тонко чувствовать, философствовать, оценивать литературные ассоциации читателя, были малопонятны людям «среднего и низкого звания». Им нужен был свой роман, показывающий ту жизнь, которую знал демократический читатель, жизнь в ее материальном, часто неприглядном, проявлении. Роман Ф. Эмина и М. Хераскова, основывавшийся на классицистическом представлении о человеке как рациональном, мыслящем, общественно полезном существе, роман, абсолютизирующий интеллектуально-духовное бытие человека, не мог ответить на эту общественную потребность. И хотя в 1760-е гг. сохранялась популярность рукописного романа – излюбленного массового чтения, появление «высокого» печатного романа поставило вопрос о создании печатного романа, отвечавшего вкусам и образовательному уровню третьего сословия. Эта общественная потребность и выдвинула романистов из другой социальной среды.

С другой стороны, в 1780-е гг. грамотность интенсивно распространяется в средних и низших классах русского общества, увеличивая количество потенциальных читателей из социальных низов: соотношение получивших высшее и среднее образование дворян и недворян во второй половине века было один к трем [6, с. 7–13]. Вчерашние читатели народной рукописной книги, становясь дворянами или получая образование, приобщались к иной культуре, иному кругу чтения, но сохраняли и свои былые вкусы, стремясь примирить вчерашнее и сегодняшнее. К середине XVIII в. заметно усилился взаимообмен и взаимовлияние печатной и рукописной книги в России. Ярким примером этого стала «Российская универсальная грамматика» или «Письмовник» (1769) Н. Курганова, где автор поместил рукописные и печатные произведения, дав не только руководство по языку, но и своеобразную хрестоматию по всем родам и видам тогдашней литературы [8, с. 48–50]. Усиление интереса дворян к рукописной книге средних и низших классов наблюдается, как отметил М. Сперанский, именно в 1760–1770-е гг. [8, с. 51] – время появления первых русских печатных романов, создатели которых не могли не считаться с самым любимым в России середины XVIII в. видом чтения и его законами.

Согласно канонам рукописного любовно-авантюрного романа первой половины XVIII в. создавал свои первые произведения и родоначальник русского романа Ф. Эмин, написавший в 1763–1764 гг. три произведения по модели любовно-аватюрного рукописного романа: «Любовный вертоград, или

Непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», «Горестная любовь Маркиза де Толедо» и «Награжденная постоянность, или Приключения Лизарка и Сарманды». Однако ни ему – человеку, несомненно, талантливому и в своей авантюрной биографии, и в склонности к познанию множества языков (чего стоит хотя бы тот факт, что, приехав в Россию в 1761 г., не зная языка, он уже в 1763 г. написал сразу четыре, ставших первыми написанными на русском языке романа), образованному преподавателю Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, Коллегии иностранных дел переводчику, плодовитому романисту, ни аристократу и интеллектуалу М. Хераскову, продолжившему линию умного романа Ф. Эмина в своих насыщенных масонской символикой произведениях, ни вечному оппоненту Ф. Эмина – «мелкотравчатому» писателю, «солдатскому сыну» Михаилу Чулкову, создавшему «низовую» линию жанра, «впустив» в него материальную, бытовую стихию обыденной жизни, ни Н. Эмину, А. Измайлову и многим неизвестным авторам русских романов XVIII в. не удалось завоевать симпатии всех, чего смог достичь только Матвей Комаров – бывший крепостной Зотовых-Эйхлер, подписавший Предуведомление к бестселлеру XVIII в. – роману «Милорд» как «Житель города Москвы», покорившему читателя трех столетий и удостоившемуся раздражения и рыка Н. Некрасова.

Именно с двух романов М. Комарова – «Ванька Каин» и «Милорд Георг», – количество изданий которых побило все издательские рекорды уже в XVIII столетии, обозначив процесс, продолжавшийся и после [См.: 7, с. 65, 90, 118 и др.], и началась история массовой литературы в российской словесности.

Но при всей популярности криминальной биографии знаменитого в XVIII в. московского вора и сыщика Ивана Осипова Каина, написанной Комаровым на основании автобиографических записок известного авантюриста, несомненным лидером на читательском рынке был любовно-авантюрный романа «Милорд Георг» (полное название «Повесть о приключении английского милорда Георга и о брандебургской маркграфине Фридерике Луизе» (1782), который издавался 14 раз только в XVIII в., точнее за оставшиеся до конца столетия 18 лет!). Именно этот «Милорд» как символ неразвитости эстетического вкуса массового читателя вызывал саркастическую усмешку у автора поэмы «Кому на Руси жить хорошо?», мечтавшего о том времени,

Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого –
Белинского и Гоголя
С базара понесет [4, с. 47].

«Милорд», как называли произведение в народе, был без преувеличения самым популярным романом у массового читателя не только XVIII, но и XIX в.; не зря на него ополчился Н. Некрасов, а Белинский, отдавая должное таланту Матвея Комарова, утверждал, что много поколений в России начали свое чтение, «свое занятие литературой с "Английского милорда"» [1, с. 209]. Л. Толстой

любил, по словам В. Шкловского, спрашивать: «Кто самый известный русский писатель?» и на ответ: «Лев Толстой» отвечал: «Нет, Матвей Комаров», а свои народные рассказы Лев Николаевич называл «мои милорды» [9, с. 26]. Произведение М. Комарова побило все издательские рекорды и процарствовало на русском книжном рынке 130 лет. Кто знает, не прервись очередная публикация «Милорда» в 1918 г., когда последнее издание романа было конфисковано (опять не угодил политике воспитания, теперь уже нового человека коммунистического будущего!), не осталось ли бы оно столь же любимым у массового читателя по сей день и не является ли «Милорд» нашей «Анжеликой»?

В чем же загадка такой читательской популярности и какие черты парадигмы массовой литературы позволяют понять это забытое теперь произведение века Просвещения?

Источником сюжета для М. Комарова явилась очень популярная у российского читателя рукописных сборников первой половины XVIII в. анонимная «Гистория о английском милорде Гереоне», известная уже к 1740 г. в шести рукописных списках. Матвею Комарову нужно было только обработать материал в соответствии и с учетом тенденций развития русского романа и читательского спроса. Здесь важными стали не только традиции трех потоков, формировавших русскую прозу первой половины века, но и романное творчество Ф. Эмина.

«Милорд» представляет собой сплошные «общие места» рукописного любовно-авантюрного романа. Китчевая по своей природе сюжетная канва причудливо сплетает сказочные элементы и романную любовную историю: заблудившийся во время охоты Милорд попадает в чудесный замок, где встречается с Маркграфиней, упрекающей Георга в том, что он не сумел выбрать по портрету достойную невесту. Предлагая в жены себя и рассказав о помощи богов, Фридерика Луиза назначает герою испытательный срок – три года, в течение которых и происходят все приключения.

Для успеха у читателя, воспитанного на безроманной традиции первой половины XVIII в. и на романах Ф. Эмина и М. Чулкова, в «Милорде» было все: и любовная интрига, заквашенная на детективе, не отпускающая внимание на протяжении всех 365 страниц романа; и астрологические и сказочные мотивы, и откровенные, часто почти неприличные эротические сцены, и необходимые «ритуальные» формулы – моральные назидания.

Базисом созданной Комаровым китчевой структуры была, конечно, рукописная традиция: даже мотивы из романов Эмина (история о трех женах, состязавшихся в обмане мужей), восходящая к «Декамерону» Боккаччо, оказывается почерпнутой в разделе «Краткие повести» книги для массового читателя – знаменитой «Российской универсальной грамматики» или «Письмовника» Н. Курганова (1769) [10, с. 201–242]. Кроме того, модификацию этой же истории Комаров мог знать по «Разговору трех баронов» из популярной

русской рукописной повести Петровского времени «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Елеоноре».

Помимо рукописной, была использована и фольклорная, сказочная традиция, вошедшая в роман М. Комарова волшебными предметами, помощниками, волшебником Жени-духом, помогавшим и вредившим Марцимирису и Сардинской королевне Терезии. Были и установленные еще В. Шкловским легендарные и житийные источники (легенда о святом Георге) [5, с. 102]. Были и «отражения» русского романа XVIII в. Это не только заимствованная в «высоком» романе идея возможности совмещения развлекательной любовной истории с философскими поучениями, подсказанная жанровым гибридом Ф. Эмина – авантюрно-философским романом «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763). Это и общая для века Просвещения установка на энциклопедизм, означенная в структуре романов М. Чулкова, в литературной сказке М. Попова и В. Левшина мифологическими комментариями-сносками, оформившимися у Комарова в самостоятельную структурную часть «Милорда» – «Мифологическое известие о древних языческих богах и богинях» [5, Ч. III, с. 153–165].

М. Комаров не оставил без внимания и любимые читателем визуальные образы – гравюры, украшавшие, по тогдашней моде, издания произведений, «оживив» одну из них в эпизоде отплытия влюбленного Милорда на корабле под черными парусами, известную по популярным книгам XVI–XVII вв. о полуфантастических путешествиях и восходящую к легенде о Тесее, приплывшем на Крит на черном корабле под черными парусами. Вспоминая свои первые литературные пристрастия и гравюры из «Английского милорда», В. Белинский в рецензии на очередное издание романа в типографии А. Евреинова в 1839 г. отмечал, что все картинки переносятся из одного издания «Милорда» в другое без малейших изменений: «…они оттискиваются на тех же досках, которые были вырезаны еще для первого издания. Вот что называется бессмертием!..» [1, с. 210].

Весь этот разноплановый, но в равной степени любимый читателем материал причудливо перемешан в захватывающей истории любви Милорда Георга и маркграфини Фридерики Луизы. Коллажный принцип построения-монтажа романной реальности из известных по разным текстам культуры «кубиков-трафаретов» и лежит в основе механизма создания «Милорда» – бестселлера, пружиной которого становится радостное узнавание читателем ожидаемого.

Комаров был принципиально ориентирован на работу со стереотипами массового художественного сознания, тиражируя и в своем творчестве, и в рамках одного произведения (бесчисленные вставные истории «Милорда Георга») популярные, согревавщие сердца читателя романные версии жизни, построенные на привычном наборе сюжетных блоков: любовь – препятствия – искушения – победа – свадьба. Романная жизнь как некий эталон включала и внешний имидж

столь желанной, но недостижимой для большинства «красивой жизни»: образец дома, образец внешности. Действие развертывается в по-восточному роскошных, детально описанных интерьерах, в которых угадываются дворцовые интерьеры екатерининского времени, а столь же роскошные костюмы достойно презентуют счастливых романных героев: «Кафтан был песочного цвета, сшитый особливым манером, выкладенный по борту и по всем швам алыми лентами, а вместо башмачных и шлифных пряжек, завязаны из розовых лент банты; чулки белые, шляпа зеленая, обшитая по краям алою лентою, а вокруг обвязанная белою, голубою и черною лентами <…>, на руках белые лайковые перчатки» [5, Ч. II, с. 42–43].

Фронтиспис книги «Повесть о приключении Аглицкого Милорда Георга». – Москва, 1791. Портрет является попыткой документировать личность Георга. В эпоху Комарова подобными портретами украшались книги мемуарного или исторического характера. Отсутствие короны маскируется бантом.

Ориентация на стереотипы, рождающие стереотипы, как родовая черта массового художественного сознания отличала автора «Милорда» и от Ф. Эмина, и от М. Чулкова. Создатели двух антиномичных линий развития русского романа также учитывали шаблоны рукописной литературы, но всегда шли не «за», а «вопреки» установившимся стереотипам: один (Ф. Эмин), доказывая, что роман – это серьезный жанр, способный научить не только тому, «чтобы искуснее любиться»; другой (М. Чулков) – пародируя односторонне-духовный (а значит, упрощенный) образ мира в «высоком» романе Ф. Эмина, создавая социально-бытовую картинку жизни обычного человека.

Феномен «Милорда» заключается в том, что он рождается на пересечении традиционной, означенной национальной топикой, и элитарной, ориентированной на высокие европейские образцы, литератур, становясь продуктом взаимодействия и внутренних противоречий между средневековым, вчерашним и европейским, новым типами художественного сознания. Возможность такого пересечения рождена самой переходностью эпохи – русского XVIII в., когда последовательно сменявшие друг друга в классическом варианте динамики литературы три этапа развития слова: устного, рукописного, печатного – существовали одновременно. Китчевая природа полученного Комаровым интертекстуального (и даже интермедиального) продукта и делает его удобоваримым и для элиты, и для массового читателя. Каждый из адресатов находил в «Милорде» собственный код, получая свое произведение: для аристократов открывалась житийная,

мифологическая, европейская линия, для третьесословного читателя – сказка, рукописная повесть. Но для всех – авантюрное, детективное начало, притягательность эротических сцен, романные архетипы, восходящие к мифологическому этапу развития человечества.

Код и гештальты массовой культуры более живучи, чем эвристические образы и код элитарного романа, что блестяще доказал «Милорд», ибо к 1918 году вряд ли нашлось бы в России больше двух-трех десятков интеллектуалов, знавших имена Ф. Эмина и М. Чулкова, а тем более читавших их романы (которые потому и не переиздавались в XIX и XX вв., что не имели потребителя). А «Милорд "глупый"» был известен широко и даже заслонял славу Гоголя и Белинского, на что сетовал Некрасов. «Милорд», сохраняя эстетические стереотипы, отвечавшие «горизонту ожидания» массового читателя, поддерживал в обществе механизм идентификации личности с ее глубинными, корневыми структурами, механизм идентификации самого общества с архетипами как самыми стойкими, а потому извечными и вечными формами постижения и отражения мира. И не в этом ли коренится разгадка тайны неистребимости массовой культуры и массового художественного сознания?

Библиографические ссылки

1. Белинский В.Г. Повесть о приключении английского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фредерике Луизе/ В.Г. Белинский// Собрание сочинений. В 9 т. – Т.2.. – М.: Художественная литература, 1977. – 631 с. – С. 206—210.
2. Карамзин Н.М. Речь, произнесенная на торжественном собрании императорской Российской Академии/ Н.М. Карамзин //Избранные статьи и письма. – М.: «Современник», 1982. – С. 141–147.
3. Клокман Ю.Р. Социально-экономическая история русского города. Вторая половина XVIII века/ Ю.Р. Клокман. – М.: Наука, 1967. – 335 с.
4. Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо/ Н.А. Некрасов// Собрание сочинений в трех томах. – Т. 3. – М.: ГИХЛ, 1959. – 320 с.
5. Повесть о приключении английского милорда Георга и о брандебургской маркграфине Фридерике Луизе; с присовокуплением к оной истории бывшего Турецкаго Визиря Марцимириса и Сардинской Королевны Терезии. Ч.1-3. – М., 1791.
6. Севастьянов А.Н. Сословное разложение русской художественно-публицистической литературы и ее аудитории в последней трети XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. – 24 с.
7. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1775–1800). – Т. V. – М.: Книга, 1987. – 301 с.
8. Сперанский М.П. Рукописные сборники XVIII века/ М.П. Сперанский. – М.: Изд-во АН СССР, 1985. – 183 с.
9. Шкловский В. О самом знаменитом писателе/ В. Шкловский// Новый Леф. – 1928. – август, 8. – С. 24-30.
10. Шкловский В.Б. Чулков и Левшин / В.Б. Шкловский. – Л: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. – 264 с.
11. Штранге М.М. Демократическая интеллигенция России в XVIII веке/ М.М. Штранге. – М.: Наука, 1965. – 306 с.

Надійшла до редколегії 8 травня 2017 р.

УДК 821.161.1 – 312.6.09.

О. А. Кирпа
Днепр

ОБРАЗ ПОКОЛЕНИЯ В КНИГЕ А. НАЙМАНА «СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ»

Досліджуються книга А. Наймана «Славний кінець безславних поколінь». Розглядається місце автора і оповідача, на перший план висувається характеристика покоління. Оповідь ведеться від першої особи, що забезпечує достовірність розповіді, пов'язану із встановленням суб'єктивністю та неповнотою зображення: автор-персонаж говорить лише про те, що він бачив, чув, знає і намагається пояснити. Автор прагне створити «словник» своєї епохи, в якому належне їм місце займуть його відомі сучасники. У книзі образ пам'яті є наскрізним, як, втім, і в багатьох інших творах цього жанру. Автор-персонаж звертається до пам'яті, повторює образні засоби, що характеризують її, що об'єднує різні фрагменти тексту, пов'язані між собою асоціативно. З одного боку, розповідаючи про життя свого покоління, він зберігає пам'ять про нього, фіксує образи близьких людей, а осмислення власного життя і життя сучасників стає своєрідним «уроком» для послідовників. З іншого – говорить і про історію становлення своєї особистості і, в останньому розділі, про своє духовне життя. Автобіографічній прозі кінця XX ст. властива відмова від хронологічної послідовності розповіді, що істотно підвищує роль асоціативних зв'язків між фрагментами тексту.

***Ключові слова**: автобіографічна проза, оповідання, епоха, автор-персонаж.*

Исследуются книга А. Наймана «Славный конец бесславных поколений». Рассматривается место автора и повествователя, на первый план выдвигается характеристика поколения. Повествование ведется от первого лица, что обеспечивает достоверность рассказываемого, сопряженную с субъективностью и неполнотой изображения: автор-персонаж говорит лишь о том, что он видел, слышал, знает и пытается объяснить. Автор стремится создать «словарь» своей эпохи, в котором положенное им место займут его знаменитые современники. В книге образ памяти является сквозным, как, впрочем, и во многих других произведениях этого жанра. Автор-персонаж обращается к памяти, повторяет образные средства, характеризующие ее, что объединяет различные фрагменты текста, связанные между собой ассоциативно. С одной стороны, рассказывая о жизни своего поколения, он сохраняет память о нем, фиксирует образы близких людей, а осмысление собственной жизни и жизни современников становится своеобразным «уроком» для последователей. С другой – говорит и об истории становления своей личности и, в последней главе, о своей духовной жизни. Автобиографической прозе конца XX в. свойственен отказ от хронологической последовательности изложения, что существенно повышает роль ассоциативных связей между фрагментами текста.

***Ключевые слова**: автобиографическая проза, повествование, эпоха, автор-персонаж.*

The book by A. Naiman "The Glorious End of Inglorious Generations" is under analysis. The place of the author and the narrator is considered, the characterization of the generation is brought to the fore. The narrative is from the first person, which ensures the authenticity of the narrative, coupled with subjectivity and incompleteness of the image: the author-character only talks about what he saw, heard, knows and tries to explain. The author seeks to create a "dictionary" of his era, in which the place they are assigned will be

© О. А. Кирпа, 2017

occupied by his famous contemporaries. In the book, the image of memory is cross-cutting, as, indeed, in many other works of this genre. The author-character refers to the memory, repeats the imaginative means that characterize it, which unites various fragments of the text, associated with each other associatively. On the one hand, talking about the life of his generation, he preserves the memory of him, fixes the images of close people, and the comprehension of his own life and the lives of contemporaries becomes a kind of "lesson" for followers. On the other hand, he talks about the history of the formation of his personality and, in the last chapter, his spiritual life. Autobiographical prose of the late XX century. Is characterized by the refusal of the chronological sequence of presentation, which significantly increases the role of associative links between fragments of the text.

Key words*: autobiographical prose, narration, epoch, author-character.*

Поколение – это квант литературной истории, которая может развиваться только скачками», – пишет А. Генис в своем «филологическом романе», посвященном С. Довлатову [1, с. 22]. В интервью М. Кучерской Анатолий Найман характеризовал этот поэтический круг как компанию, «…хотя нас тянуло друг к другу именно потому, что мы писали стихи. Но и другие в Ленинграде писали стихи, а притянуло друг к другу именно нас. Это происходит нечасто. По разным причинам. В любой группе должно быть два-три настоящих поэта. И хотя бы один такой, о котором можно было сказать сказанное Ахматовой о Мандельштаме: “Собираются, читают стихи, лучше, хуже, а когда начинает Осип – как будто белый лебедь взлетает”. Если такие фигуры есть, появляется и группа, и среда» [3].

Перу А. Наймана принадлежат несколько книг, в которых присутствует и автобиографический, и мемуарный элемент. Так, скажем, в книге «Оксфорд, ЦКПиО» (2004) [4], представляющей собой сборник очерков, рассказов и эссе, находим несколько пересечений с другими его произведениями, и эти пересечения касаются жизни автора: какое-то событие в настоящем вызывает воспоминание об ушедшем (детское чтение, студенческая поездка в колхоз, сотрудничество с А. Ахматовой). В книге «Сэр» [6] он упоминает эпизоды, известные из «Рассказов об Анне Ахматовой». Мы же остановимся на книге А. Наймана «Славный конец бесславных поколений», представляющей собой еще один тип писательской автобиографической прозы, в которой совпадают автор и повествователь, а на первый план выдвигается характеристика поколения, к которому он принадлежит.

Повествование ведется от первого лица, что обеспечивает достоверность рассказываемого, сопряженную, конечно, с субъективностью и неполнотой изображения: автор-персонаж говорит лишь о том, что он видел, слышал, знает и пытается объяснить. Автор стремится создать «словарь» своей эпохи, в котором положенное им место займут его знаменитые современники. Однако сам характер

времени, судьбы этих людей не укладываются в словарные статьи, они требуют другой формы. А. Найман – поэт, потому его автобиографическое повествование образно, процесс самосознания, понимания своего прошлого у него ассоциативен. Завершая свою книгу, он подводит своеобразный итог такого осмысления: «Изгойство – судьба человека. Как ни объединяйся в группы, как ни держись “своих”, рано или поздно ты будешь изгнан из общества, потому что на миллиметр отклонился, потому что заболел, не приносишь прежней пользы, постарел, потому что умер. Не объединяясь и не держась – тем более. Поэт – изгой; это по определению, общее место» [4, с. 414].

Автобиографической прозе конца XX в. свойственен отказ от хронологической последовательности изложения, что существенно повышает роль ассоциативных связей между фрагментами текста. Согласно свойствам человеческой памяти, А. Найман говорит лишь о самых ярких эпизодах своей жизни, о том, что вспомнилось. Однако в его тексте есть явная аллюзия на традицию русской классической автобиографической прозы: «То ли так и было, то ли так потом несколько раз снилось. <…> Затмение, а дальше – Толмачева, 22, десять лет жизни изо дня в день, детство-отрочество-юность» [4, с. 19]. Его предшественники именно так («детство-отрочество-юность») рассказывали о былом, Найман же следует за причудливыми поворотами памяти, за ассоциациями: начиная рассказывать об одном, то забегает вперед, то возвращается назад, хотя и понимает законы жанра («Всякую историю хорошо начинать с детства, лучше с младенчества» [4, с. 255]). В книге образ памяти является сквозным, как, впрочем, и во многих других произведениях этого жанра. Автор-персонаж обращается к памяти, повторяет образные средства, характеризующие ее, что объединяет различные фрагменты текста, связанные между собой ассоциативно.

Разумеется, текст этой книги предполагает существование читателя – любого читателя, воспринимающего произведение. А. Найман обращается также и к абстрактному читателю, который является, очевидно, его современником или потомком. Однако позиция автора-повествователя показывает, что его читатель находится в иной временной ситуации, чем он сам, – потому в книге характеризуется время в прошлом, автор объясняет особенности того или иного исторического периода. Кроме того, потенциальный читатель обладает иными знаниями о прошлом, чем А. Найман: именно автор-персонаж является носителем памяти, включающей информацию, которую важно донести читателю. Однако можно предположить, что имплицитный читатель мыслится автору-персонажу

человеком своего круга (уровня образования, общности интересов), которому в целом будет понятно всё то, что ему рассказывается. Именно потому, видимо, прямые обращения к читателю имеют дружеский характер.

С одной стороны, рассказывая о жизни своего поколения, он сохраняет память о нем, фиксирует образы близких людей, а осмысление собственной жизни и жизни современников становится своеобразным «уроком» для последователей. С другой – говорит и об истории становления своей личности и, в последней главе, о своей духовной жизни. Как пишет Н. Николина, «…автобиографическое повествование может характеризоваться и множественностью целевых установок, которые в ряде случаев четко определяются во введении или предисловии» [6, с. 115], а в нашем случае – в заглавии. Именно поколение, а не собственная жизнь автора-повествователя выдвигается на первый план. Как и Ю. Нагибин, Найман подробно рассказывает о школьной дисциплине, нравах и порядках, однако не останавливается на описании людей, отношений между ними, каких-то интересных случаев, а обобщает. Скажем, «…действительность – вся, а не только школьная – оказывалась мужской» [4, с. 49], у лиц было «агрессивное выражение», инвалиды «…привлекали к себе внимание не только сами по себе как существа с человеческим телом необычайной формы, но и истериками-спектаклями с разбиванием витрины костылем…» [4, с. 49]. Повествование об индивидуальном, таким образом, оказывается рассказом о типичном, характерном для всех тех, кто принадлежит этому поколению. Потому автор-персонаж осмысляет случившееся именно с ним как один случай из множества. «Кто окончил школу с медалью, тех в институт принимали без экзаменов, – рассказывает он. – Существовала, правда, еще практика предварительных собеседований, или, как их для пущей важности называли, коллоквиумов» [4, с. 62]. Судьба первокурсника, таким образом, зависела от правил, принятых в те годы, и повествователь, в сущности, был почти таким, как все.

В его книге, как у Ю. Нагибина и В. Топорова, речь идет и о том, как еврейское происхождение осложняло жизнь в советской стране, однако в его судьбе оно сказалось не трагически, а, скорее, комически [4, с. 63–64]. Как и другие медалисты, зачисленные на первый курс, он сразу же уехал в колхоз, зарабатывал, обмывал заработки, попадал в истории, отрабатывал на овощной базе, прорабатывался на комсомольском собрании, т. е. проходил обычный путь обычного советского студента. Типичное, характерное дает возможность автору сделать обобщения, касающиеся его поколения в целом: «Образование и – шире – воспитание (нагляднее всего – детей) – одна из тех областей, в которых не может

быть и не бывает прогресса. Каждое поколение и просто каждый человек должны заново соображать, что им предпочтительнее знать и уметь, и, что бы они не решили, какую систему и конкретное учебное заведение не выбрали, во всех изъяны. Исправишь изъян, вылезет другой, такой же. <…> Сколько лет убито на анатомию, а нужна была, оказывается, экономика. Я бы в духе старых лозунгов так сказал: образование – школа идиотизма» [4, с. 76–77]. Этот пассаж предваряет развернутый рассказ об учебе в институте, которая при всей необходимости оказалась скучной и бесцельной.

Автор-персонаж находится в оппозиции к советскому образу жизни («Первая моя встреча с ихней системой лицом к лицу…» [4, с. 255]). «Ихней», т. е. не моей, чужой, неприемлемой для меня. Свидетельством этого является как ироничный тон повествования, так и авторские отступления. Рассказывая, например, о своей командировке в Крым от журнала «Пионер», автор пишет: «…от журнала, принадлежащего ЦК ВЛКСМ (о, задорно-целеустремленно-спортивно-строгие буквы, ныне забываемые! о, соловьино-футуристически-гордый звук цекавээлкаэсэм, необъяснимым образом перенесенный артелью пожилых беспощадных дядей с себя на молодые улыбающиеся толпы, строем мимо них проходящие!)» [4, с. 115]. С иронией он говорит и о деятелях советского комсомола, давно вышедших из юношеского возраста: «…На трибуне стоял старичок, за пятьдесят, в морщинах и жилочках, но одетый в квазиспортивный “костюм молодежный из джинсовой ткани“, как это изделие именовалось в тогдашних прейскурантах, и задиристо выкрикивал: “Мы, советские юноши и девушки…” Потом диктор сказал: “Мы передавали выступление первого секретаря ЦК ВЛКСМ Пастухова”» [4, с. 116]. Разумеется, источником иронической экспрессии является и несовпадение точек зрения автора-повествователя теперь и в прошлом: иронией окрашивается все то, что прежде казалось нормой, входило в быт и жизнь советского человека как нечто общеобязательное. По ходу повествования авторских отступлений становится все больше: они заключаются в скобки. Создается впечатление, что основная линия не является уже такой важной или интересной автору, гораздо интереснее то, что возникает в его памяти в связи с ней. Так, например, в главе «Москвичи в Ленинграде» речь идет о двух друзьях автора, художниках Збарском и Мессерере. Однако рассказ об их пребывании в Ленинграде так часто прерывается авторскими отступлениями – об облысении Мессерера [4, с. 123], о знаменитых семьях [4, с. 125], об иллюстрациях к книге Олеши [4, с. 129] и др., что наконец сам автор останавливает себя: «(Чтобы отвязаться наконец от ненужного нам, не

имеющего отношения к нашему рассказу, но экзотического, согласитесь, сюжета…») [4, с. 125]. В главе «Ленинградцы в Москве» автор-персонаж заключает в скобки уже не только отступления, но и собственные комментарии к написанному, например: «(Стараюсь передать, как воспринималось это тогда, – сейчас о писании словами и выражениями думаю несколько иначе)» [4, с. 142–143] или «(Вот, то не помню и се не помню, а что-то, непонятно зачем, очень даже помню)» [4, с. 142].

Но уже в главе «Москвичи в Ленинграде и ленинградцы в Москве» авторские отступления становятся уже собственно текстом. Автор обобщает свои размышления или наблюдения, перемежая их кратким описанием некоторых событий или людей. Тут в очередной раз проявляется стремление к обобщению: он говорит не о каких-то конкретных ленинградцах живущих на Васильевском острове, или москвичах, обретающихся в Кузьминках, а о некоем собирательном образе людей, в среде которых обращался автор-персонаж. Причем он как бы оправдывается перед своим читателем: «…не думайте, что поймали меня на слове, на низком строе мыслей. Но мы ведь не трактат сочиняем, не анализ проводим, не теорему доказываем, а всего лишь именно этого самого строя мыслей и слов не выкидываем из песни, из пошлых куплетов, из дешевого шлягера. Можно бы уравновесить, а ещё лучше – перебить описание пьянки рассказом о домашнем обеде с Солженицыным в доме у Чуковских, о первой перепечатке по просьбе Ахматовой “Реквиема” и первом разговоре о нем – это тоже было в Москве. Однако могло это быть и где угодно, и в Ленинграде, и описанию этого – свое место и свое время» [4, с. 160–161]. Таким образом, отбор материала для книги происходит совершенно осознанно: он должен отражать типичные черты эпохи и людей того времени, это подчеркивается и в обращении к читателю, – а осмысление его приводит автора к широкому обобщению. Впрочем, иронизирует А. Найман и над собой: «Еще один абзац, – пишет он, – и обещаю, что заткну фонтан морализирования» [4, с. 172]. В этом нам видится отчетливое воздействие постмодернизма, когда автор иронизирует над собой, над читателем, обнажает прием, называет главы книги метафорически («Феатр», «Хава Нагила» и пр.), комментирует собственные комментарии и т. д. Ощущается оно и в том, какую функцию выполняет в тексте «чужое слово». К «чужому» слову относятся и пересказанные Найманом литературные байки, отрывки разговоров с И. Бродским, Ф. Раневской, А. Ахматовой, О. Ефремовым, В. Аксёновым и др.

Как и в «Двойном дне» В. Топорова, в книге А. Наймана существенное место отведено рассказу о переводческом ремесле (глава «Профессия:

переводчик»). Подсчитывая количество переведенного, автор-персонаж иронично сообщает, что из поэзии перевел «…тысяч пятьдесят, а то и семьдесят строк, то есть при интервале между строчками в сантиметр больше полукилометра. При затрате времени на один сантиметр десять минут – а рифма иной раз приходит не сразу, а иной – через полчаса, а не в рифму я не переводил – над складыванием чьих-то слов в мои стихи мной проведено не меньше восьмидесяти тысяч часов, то есть больше двадцати лет при полной рабочей неделе. Не считая работы с редактором. Начинал я по семидесяти копеек за строчку, кончил по рубль сорок – максимальная ставка для незвезд. Про звезд ходили слухи, что получают аж по два рубля, но Ахматова, Мария Петровых – рубль десять – рубль сорок, а уж вроде куда звездей? Расчет у всех был на двойные тиражи. Я своих дождался тоже только под конец» [4, с. 223]. Примечательно, что авторов, которых А. Найман переводил, он называет «клиентами», подробно говорит о нравах в редакциях и, как и Топоров, высказывает свое мнение о переводе как таковом и приводит сходный пример. А. Найман пишет: «…и те, кто отдавал делу сердце и чувства, и те, кто предпочитал обойтись мозгами и техникой, выделяли в переводе поэзии – огрублено – три вида. Первый – перевод, почему-либо необходимый поэту-переводчику: “На севере диком” Лермонтова, переложенное на русский язык гейневское “Ein Fichtenbaum steht einsam”. Как правило, это перевод вольный, в большой степени самостоятельная вещь, такие переводы считанные. Второй – перевод иностранного текста в русский методом подбора и проб, опирающихся на интуицию и опыт. Тут кроме общей поэтической одаренности требуются ещё специфические комбинаторные способности. <…> Эти переводы и есть, собственно, то, что этим словом называется, от Симеона Полоцкого до Пастернака. И третий – это перевод поэзии народов СССР» [4, с. 231–232].

Несмотря на общий иронический тон, которым автор рассказывает о своих переводах последнего типа, все же он полагает, что относился к своим «клиентам» правильно: «…и они и я были “лицами” второсортных национальностей, а по ведомству перевода это проявлялось со специфической наглядностью» [4, с. 241]. Ироническое отношение к переводам поэтов из национальных республик, утверждает автор, не выработало в нем высокомерия. Между тем в тексте немало моментов, когда ощущается, что автор знает себе цену и как переводчик, и как поэт («У меня тогда были другие заботы и интересы другие» [4, с. 247], «Я не понравился советской власти сразу…» [4, с. 255]) и др. Как и Ю. Нагибин, А. Найман задумывается над тем, как работала советская система: в его годы

«хватали» и «сажали» уже не так, как в сталинские. Однако он избегает разговора о судьбах конкретных людей, изображает какую-то ситуацию как типичную, характерную для всех других («Ты шептал в розовое ушко, гладил голову, взволнованно дышал, <…> а в папку ложится листок: “шептал”, “гладил”, “дышал”, число и месяц. Ты думал, ты Гамлет, а ты был баран, которого каждая случка технически регистрируется» [4, с. 276–277]). Конкретика возникает в главе «Вранье вранью враньем», да и то главный герой главки – «он», «М. М.» – так и не назван: описана история его восхождения, вернее, втискивания в среду выдающихся людей своего времени. А. Найман показывает, как чужие мысли, слова, идеи присваивались, выдавались за свои, как бесцеремонно и не стесняясь М. М. определил себе место около Ахматовой, вытесняя оттуда всех, кто был ей действительно близок. Конкретика проявляется и в главе «Великая душа», поскольку автор-персонаж намеревается в ней рассказать об Иосифе Бродском. Его личность, говорит Найман, «…не просто напрашивается на роль главной в книге, названной “Славный конец бесславных поколений” и сосредоточенной почти целиком конкретно на его поколении, – она представляется фундаментом и одновременно шпилем всей ее конструкции. Между тем она первая скорее выпадает из идеи как бесславного поколения, так и его славного конца. Во всяком случае, не такое бесславие и не такую славу имел в виду автор, замышляя книгу» [4, с. 304–305]. Речь идет о том, что личность Бродского в сознании его современников мифологизировалась ещё при жизни поэта, не говоря уже о том, что происходило после смерти. А. Найман сопоставляет смерть Бродского со смертью Пушкина, прочерчивая общие контуры функционирования образа поэта – через его упрощение – в читательском сознании. Развенчивая миф, сложившийся о Бродском за последние годы, А. Найман дает много важных и ценных пояснений литературоведческого характера (историю создания стихотворений, эпиграфов, высказывания поэта и пр.). Но гораздо интересней, на наш взгляд, тот портрет Бродского, который создает А. Найман, описывая его манеру думать, говорить, читать стихи и т.д., высказывания о том, что думала о Бродском А. Ахматова, какие замечания делала относительно его стихов, как он общался с В. Жирмунским, В. Евгеньевым-Максимовым и др. Все это дало автору возможность представить выпуклый, яркий образ поэта. Причем штрихи к портрету набрасывались с самого начала книги, но автор-персонаж, называя Бродского, говоря о его поступках или приводя слова, не останавливался на них. В главе «Великая душа» они как бы обобщены. «Какую биографию делают нашему рыжему!». Эти слова Ахматовой означали, что в испытаниях закалялся поэт,

создавалась его судьба, что для нее было чрезвычайно важным. А. Найман же об испытаниях не говорит. Заслуги Бродского, полагает он, состоят в том, что он пустил русскую поэзию по другому пути развития, чем, скажем, Евтушенко или Вознесенский, «переучил людей их родному языку» и дал русской поэзии такие языковые «модели», которые были ей несвойственны.

Размышления о Бродском приводят А. Наймана к выводу о причудливости развития поэзии как таковой, в которой символом времени может оказаться один поэт, а ее душой, сутью – совершенно другой. «Ты рождаешься с инструментом в душе, реагирующим на звук и ритм слова, и оказывается, что главный поэт в это время – Константин Симонов. Или Надсон. Или Бенедиктов. Может быть, даже Вячеслав Иванов. Тусклые отсветы, тяжелый воздух. Ты еще не догадываешься, что может быть по-другому; что где-то на подходе Тютчев; или Анненский; или Мандельштам. Тусклые отсветы на стенах твоей пещеры все-таки будоражит мрак, тяжелый воздух извне шевелит спрессованную сырость. Вдруг Симонова-Суркова сменяет Евтушенко-Вознесенский: луч света, глоток свежести! Теперь можно подождать и Тютчева, и Мандельштама. Можно подождать, но можно и не ждать, а самому выйти на дело» [4, с. 333]. Еще раз подчеркнем: для А. Наймана важна судьба поэта в России, но не сама по себе, а как выражение сути времени и поколения. Бродский в этой связи – именно тот поэт, которого ждала эпоха.

Последняя глава, «Вера и отчужденность», на первый взгляд, выпадает из общего строя произведения: в ней речь идет об обращении автора-повествователя в православную веру. Начинается глава с рассказа о поэте К. С., которого А. Найман ставит выше Ахматовой и Бродского, его стихи любит по-настоящему и считает его творчество поэзией поэзии. Этот поэт, уйдя от мира и перестав писать стихи, стал священником в маленькой церковке в провинции. Именно с ним автор-персонаж связывает свой приход к Богу, свое крещение. Его размышления о Боге, о вере философичны и показывают иную сторону образа автора: искусство связано у него с божественным, священным. «“И увидел Бог, что это хорошо”. Хорошо, потому что целесообразно. Тому, что это хорошо, потому что красиво, вера учит искусство. То, что оно дразнит или тешит чувственность, – побочный результат его усилий. Искусство – ищет: не целенаправленно, как вера, а по вдохновению. В видимом сумбуре проявить невидимую стройность – это его дело, его хлеб. Сделать видимой невидимую, но уже заключенную во всем красоту, все равно, каким образом: кистью, голосом, резцом – или просто глазом, ухом, подушечкой пальца, выбирающим красоту из некрасоты, – это монополия искусства. Лишь благодаря ему вера может

подтвердить невидимый Замысел не только видимой целесообразностью результата, но и видимой красотой» [4, с. 395]. Последняя глава отбрасывает новый свет на предшествующий текст, уточняя смысл заглавия книги: как бы ни жило его поколение, какие бы ошибки или грехи ни лежали на его совести, оно достойно завершало свой путь, потому что обладало искусством жить: «…конечно, оно было главным. Оно, а не художество, не поэзия, как бы она мной всю жизнь не владела. Поэзия, хотя она и служила только самой себе, определяла стиль искусства жить – вера всё больше стала определять его содержание» [4, с. 398]. Он ощущает себя проходящим вечный путь, пройденный до него самим Богом, что переводит разговор о поэзии в советские времена и судьбе поколения в иную плоскость – соотношение Божьего дара и социального существования, таланта вневременного и относительного. В этом смысле современники автора-повествователя оказываются по разные стороны, поскольку для их характеристики избрана особая мера. Видимо, это является основанием и для иронии, ведь то, что волновало людей в советские времена, оказывается относительным не только с точки зрения здравого смысла, но и высшего замысла. Заключительная глава книги А. Наймана посвящена индивидуальному, а не коллективному духовному опыту, в ней осмысляется внутренняя жизнь автора-повествователя и осуществляется автоинтерпретация. Его точка зрения в настоящем позволяет ему судить о себе прежнем беспощаднее, но наряду с иронией по отношению к себе возрастает и серьезность разговора о важном.

Для книги А. Наймана, как и других автобиографических произведений, характерен открытый финал – жизнь автора-повествователя еще не завершена, возможно продолжение рассказа о ней. Однако в самом тексте создана своего рода кольцевая композиция: книга начинается разговором о «вечном» («Мои отец и мать похоронены на Южном кладбище» [4, с. 5]) и завершается философским обобщением о смысле существования. Таким образом, в книге проявляются личное время автора-повествователя и время историческое. Его личное, биографическое время представлено отдельными периодами, оно неравномерно, прерывисто, а его поступательность ограничена рамками его собственной судьбы. Она развивается на фоне времени исторического («сороковые» годы, послевоенные, «лет тридцать назад»), однако названы только некоторые его события. В качестве примет времени у Наймана выступают также люди и культурные события (бальзамировщик Ленина, Ахмадулина, Ефремов, «столетие Туманяна», песня «Бык времени» [4, с. 291], стихотворения Ахматовой, смерть Бродского). Точка отсчета для повествования о жизни своего поколения избрана

автором в настоящем (ситуация рассказа), а то, о чем он пишет, осмыслено как прошедшее, отделенное от настоящего определенной временной дистанцией. Именно поэтому в книге не соблюдается строгая последовательность событий, допускаются временные смещения, время сжимается или растягивается, в повествование входят комментарии повествователя, а также авторские отступления. В связи с таким характером временных отношений в тексте возможно и свободное изменение пространства: повествователь говорит о своих поездках в Москву, Ленинград, вспоминает о разговорах с Бродским в Нью-Йорке и пр. Видимо, отказ автора от жесткой последовательности событий, с одной стороны, усилил в его книге типизированность описаний, а с другой – сказался на дискретности повествования.

То, что это в целом характерно для прозы Наймана, подтверждает и одна из его последних книг – «Оксфорд, ЦПКиО», в которой, как уже говорилось, собраны путевые очерки, рассказы и эссе. Автор-персонаж, например, рассказывает об «университетском Оксфорде», в котором принято тренировать студентов в гребном клубе. Однако четырехстраничный рассказ завершается таким абзацем: «Много лет назад, когда я был студентом, каждую осень нас посылали в колхоз собирать картофель. Там однажды у меня пропали деньги, не много, но все, какие были. Тогда я объявил, что готов нырнуть в пруд – а он по ночам уже подергивался ледком, – если желающие на это посмотреть внесут по рублю. И нырнул, и собрал скромную, но достаточную, чтобы доехать до дому, сумму. Телевидение, к счастью, тогда было еще в зачатке, по нему если что и показывали, то балеты и заседания. Да и колхоз Шушары не Оксфорд» [5, с. 10]. Отправной точкой для этого воспоминания стали события вокруг купальни в Оксфорде, и автор-персонаж свободно перемещается из университетского городка (Англия, «сейчас») в свою юность (СССР, «много лет назад», «тогда»). В эссе «За вашу и нашу свободу», вспоминая о вторжении в Прагу, он вновь упоминает венгерскую революцию, используя характерную для него метонимию («…проутюжили Будапешт»), однако рассказ о былом выводит повествователя к современному, настоящему, из которого он осмысляет события прошлого [5, с. 118]).

Автобиографическая книга А. Наймана «Славный конец бесславных поколений» охватывает практически тот же исторический временной промежуток, что и книга В. Топорова, речь в ней идет о людях, живших в одно и то же время в одних и тех же городах, занимавшихся одним и тем же ремеслом. Однако в центре его повествования находится не он сам, а его «бесславное» поколение, в

отличие от В. Топорова, говорящего прежде всего о самом себе, своих достоинствах, выдвигающего самого себя на первый план, в то время как жизнь его современников, да и самой страны оказывается фоном для собственной характеристики. В книге А. Наймана на первый план выдвигается поколение, частью которого автор-персонаж себя осознает. История его собственной духовной жизни воспроизводится не целиком, читателю представлен лишь ее завершающий аккорд – обращение в православие, приход к Богу, который освещает всю предшествующую жизнь новым светом, делая одни события относительными и неважными, а другие – определяющими тот особый духовный путь, который и проходит А. Найман.

Библиографические ссылки

1. Генис А. А. Частный случай: филологическая проза / А. А. Генис. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 445 с.
2. Кучерская М. Анатолий Найман: «У нас есть писатели, но нет литературы» : [Электронный ресурс] / Майя Кучерская // Российская газета. Столичный выпуск. 2003. – № 3352. Режим доступа: http://www.rg.ru/2003/11/24/naiman.html.
3. Найман А. Г. Славный конец бесславных поколений / А.Г. Найман. – М.: Вагриус, 2001. – 416 с.
4. Найман А. Оксфорд, ЦПКиО / Анатолий Найман. – М.: Вагриус, 2004. – 320с.
5. Найман А. Сэр / Анатолий Найман. – М.: Издательство: АСТ, 2008. – 256 с.
6. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с. (Серия: «Филологический анализ текста»).

Надійшла до редколегії 27 травня 2017 р.

УДК 821.161.1 ″18″+821.133.1 ″19″

Н. Б. Коваль

Днепр

ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА А. ЖИДА «ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ»

Аналізуються філософсько-релігійні теми, висвітлені у романі А. Жіда «Пасторальна симфонія». Розглядається специфіка втілення основних мотивів роману, використання художніх прийомів. У загальній картині твору проглядається своєрідний діалог А. Жіда і з Ніцше, і з Достоєвським, радикально протилежними митцями, які значно вплинули на його творчість. Відзначено, що роман «Пасторальна симфонія» включає амбівалентність смислів, підкреслюючи трагічне наповнення роману. У статті проводиться дослідження ключових символів «сліпота / прозріння», які отримують у романі інше прочитання. Роман насичений багатим матеріалом, використанням поетичних прийомів та фігур: іносказання, іронія, метафора, метонімія, персоніфікація, поетичний паралелізм, риторичні запитання, вигуки і звернення, символи. А. Жід створює «іншого» героя, з одного боку, наділеного «людськими, занадто людськими» якостями, який руйнує моральні закони у своєму прагнення до любові, що наближає його в віддаленому розумінні до ніцшеанської надлюдини, але з іншого боку, поміщаючи свого героя в реальну, конкретну ситуацію, призводить до його внутрішньої

© Н. Б. Коваль, 2017

порожнечі, трагізму. Проаналізовано специфіку художнього паралелізму в романі «Пасторальна симфонія», через який передається внутрішнє зіткнення двох філософських концепцій – Достоєвського і Ніцше.

Ключові слова: *симфонія, Євангеліє, притча, сліпота, прозріння, амбівалентність, паралелізм.*

Проводится анализ философско-религиозных тем, заявленных в романе А. Жида «Пасторальная симфония». Рассматривается специфика воплощения основных мотивов романа, использования художественных приемов. В общей картине произведения просматривается своеобразный диалог А. Жида с Ницше и с Достоевским, радикально противоположными мыслителями, существенно повлиявшими на его творчество. Отмечено, что роман «Пасторальная симфония» включает амбивалентность смыслов, подчеркивая трагическое наполнение романа. В статье проводится исследование ключевых символов «слепота/прозрение», которые получают в романе другое прочтение. Роман насыщен богатым материалом, использованием поэтических приемов и фигур: иносказания, ирония, метафора, метонимия, персонификация, поэтический параллелизм, риторические вопросы, восклицания и обращения, символы. А. Жид создает «иного» героя, с одной стороны, наделенного «человеческими, слишком человеческими» качествами, который разрушает моральные законы в своем стремлении к любви, что приближает его в отдаленном понимании к ницшеанскому сверхчеловеку, но с другой стороны, помещая своего героя в реальную, конкретную ситуацию, приводит к его внутренней пустоте, трагизму. Проанализирована специфика художественного параллелизма в романе «Пасторальная симфония», через который передается внутреннее столкновение двух философских концепций – Достоевского и Ницше.

Ключевые слова: *симфония, Евангелие, притча, слепота, прозрение, амбивалентность, параллелизм.*

The analysis of philosophical and religious themes, stated in the novel by A. Gide «Pastoral Symphony», is being conducted. The specifics of the main motifs implementation of the novel, the use of artistic techniques are considered. A. Gide`s original dialogue with Nietzsche and with Dostoevsky, radically opposite thinkers, significantly influenced on his work, is looked through the general picture of the work. It is noted that the novel «Pastoral Symphony» includes the ambivalence of meanings, emphasizing the tragic content of the novel. The article explores the key symbols of «blindness / insight» that are obtained in the novel by another reading. The novel is saturated with rich material, using poetic devices and figures: allegory, irony, metaphor, metonymy, personification, poetic parallelism, rhetorical questions, exclamations and addresses, symbols. A. Gide creates a «different» hero, on the one hand endowed with "human, too human" qualities, which destroys the moral laws in his desire for love, which brings him closer in a remote understanding to the Nietzschean superman, but on the other hand, placing his hero in кeal, concrete situation leads to its inner emptiness, to tragedy. The specifics of artistic parallelism are analyzed in the novel «Pastoral Symphony», through which the inner clash of two philosophical concepts is transmitted: Dostoevsky and Nietzsche.

Key words: *symphony, Gospel, parable, blindness, insight, ambivalence, parallelism.*

Проблемы, связанные с философско-религиозными размышлениями А. Жида, находят свое отражение в романе «Пасторальная симфония», опубликованном в 1919 г. В отечественном и зарубежном литературоведении к этому произведению обращались довольно редко. Ряд работ, посвященных творчеству А. Жида, свидетельствует о большом и настойчивом интересе французского писателя к Ницше и к Достоевскому. Однако эта тема не стала объектом специального исследования в контексте романа «Пасторальная симфония». Сложность, амбивалентность романа проявляется уже в самом заглавии, которое содержит в себе несколько смысловых вариантов прочтения. При первом восприятии этот роман отсылает к известной «Пасторальной симфонии» №6 Бетховена. Это единственная из девяти симфоний Бетховена, которая имеет заголовки к каждой части: между веселым деревенским танцем и

безмятежным финалом помещена грозовая буря. Первая часть названа композитором «Радостные чувства по прибытии в деревню», вторая – «Сцена у ручья», третья – «Веселое сборище поселян», четвертая – «Гроза. Буря», финал – «Пастушеская песня. Радостные и благодарные чувства после бури». Содержание симфонии Бетховена переплетается с внутренним конфликтом «Пасторальной симфонии» А. Жида.

Главная героиня романа Гертруда, слепорожденная, воспитывается в семье пастора и получает религиозное образование под руководством своего наставника. Все происходящее соответствует идиллической картине симфонии Бетховена, ведущей к человеческой доброте. «Пасторальная симфония», которую слушают девушка и пастор, повторяющаяся в художественном произведении, становится связанной с судьбой Гертруды. Гроза является подтекстной параллелью с жизнью Гертруды. Но если симфония Бетховена заканчивается «радостными и благодарными пастушьими песнями после бури», то роман А. Жида имеет трагический финал – смерть героини.

«Пасторальная симфония» имеет внешнее сходство с романтической исповедальной прозой. Роман написан в форме дневника, который ведет Пастор одной маленькой горной деревушки. Дневниковые записи построены таким образом, что акцент ставится не столько на событийности, сколько на саморефлексии главного героя, на его внутреннем диалоге с самим собой. Дневник пастора состоит из двух тетрадей, что составляет своеобразный художественный параллелизм с противоположными тональностями. В первой тетради воссоздаются события, прошедшие за последние два с половиной года, где преобладает лексика возвышенной эмоциональности, во второй – недавно случившиеся, с отпечатком произошедшей трагедии.

Лексема «pastorale» отсылает так же к известному литературному жанру – пасторальному роману, поэтизирующему мирную и простую сельскую жизнь. «Пасторальная симфония» имеет некоторое сходство с произведениями этого жанра, где все события, равно как и переживания героев, развертываются на фоне описаний природы. В первой тетради диалоги пастора и Гертруды в основном проходят во время долгих прогулок по горам, где они слушают пение птиц, говорят о божественной любви. Дневник пастора в «Пасторальной симфонии» насыщен библейскими цитатами, аллюзиями, его стремлением идеализировать свои отношения с Гертрудой. С этой точки зрения интересно и другое прочтение заглавия. «La symphonie pastorale» можно перевести и как «симфония пастора» (Pastor от pāstor пастух, пастырь), что в контексте романа оправдано, т. к. герой, от имени которого ведется дневник, протестантский пастор. В библейских текстах пастырь, пастух – это символическое имя и изображение Иисуса в аллегорическом описании роли учителя. Роль учителя и наставника слепой девочки берет на себя и пастор из романа А. Жида. В то же время символика слова «пастух» отсылает к притче о заблудшей овце, которая в романе повторяется несколько раз в репликах

пастора. «Симфония» имеет также несколько дефиниций: с одной стороны, слово греческого происхождения и в точном своем смысле значит «созвучие», т. е. музыкальное произведение, написанное для оркестра, что соотносится с симфонией Бетховена, с другой стороны – симфонии также называют конкорданции, от латинского concordia – «согласие», т. е. собрание всех встречающихся в Священном Писании слов в алфавитном порядке, с указанием места, где они находятся. Заглавие включается в религиозную эмоциональность романа. Эта тема четко прочерчивается в ткани произведения нескольких евангельских сюжетов, к которым есть как прямые, так и аллюзивные отсылки автора.

Художественная стилистика дневниковых записей пастора первой тетради похожа на протестантскую проповедь, где смысловым центром становятся моральные императивы. В самом начале пастор формулирует основной посыл, который отражает главную идею проповеди: «Мне хотелось здесь изложить все, что относится к формированию и росту этой кроткой души, которую я, видимо, вывел из мрака лишь для благоговения и любви» [2, с. 179]. Структура проповеди включает повествование и рассуждение. Активно используется библейская лексика: «…господь вложил в мои уста нужные слова…», «При первых словах ее [жены пастора] проповеди из глубины моей души к самым губам подступили евангельские слова…» [2, с. 184]. О том, что его записи больше походят на проповедь, пишет и сам пастор: «Впрочем, я, кажется, начинаю записывать сюда вещи, которые отлично могли бы послужить темой для проповеди» [2, с. 190]. Пастор вводит также разъяснение библейской притчи о заблудшей овце.

К повествовательной части проповеди относится пример из повседневной жизни и его «экспликация в преломлении к приведенной цитате или посылке» [4, с. 2]. Пастор пишет о том, как он использовал различные известные методики обучения слепых, о возникающих трудностях, с которыми он сталкивался. И как результат – духовное прозрение Гертруды, ее понимание, осмысление евангельских истин. Дискретно передано сравнение пастора с Пигмалионом, который создает свою Галатею. Проповедь, как правило, заканчивается воздаянием похвалы Создателю. Пастор опирается на евангельские положения, в которые он абсолютно верит, и представляет себя вполне соответствующим этой семантике и этой моральности.

Первая тетрадь соответствует идиллической картине пасторального романа и симфонии Бетховена и сюжетно завершена. Гертруда образованна, воспитана, т. е. «заблудшая овца» вернулась к своим истокам, слепорожденная «прозрела» в иносказательном смысле, приняв, по мнению пастора, Божье слово. Однако уже здесь звучит тема внутренней слепоты самого пастора. Увлеченный успехами Гертруды, он еще не осознает, что влюблен в нее. Отношение наставника к своей воспитаннице трансформируется в любовь к молодой девушке.

Вторая тетрадь написана в других, трагических тонах. Здесь на уровне подтекста происходит постепенное «прозрение» пастора, который осознает свою бессознательную «слепоту». С этой темой перекликается первоначальная идея назвать роман «L'*Aveugle»,* о которой А. Жид писал еще в 1893 г. Лексема «L'*Aveugle»* включает в себя двойные смыслы. Существительное «aveugle» во французском языке имеет одинаковую форму как для женского, так и для мужского рода, что позволяет перевести его либо «слепая», либо «слепой», что в подтексте более точно передает основную тему романа – «слепоту» пастора. Первоначальная идея заглавия «Aveugle» соотносится с библейской притчей о слепорожденном, которого исцелил Иисус Христос. Здесь слепота уподобляется заблуждению. Мотивы «слепота/прозрение», «тьма/свет» пронизывают все произведение как на реальном, так и на символическом уровне. С самого начала проявляется уверенность пастора в своей избранности: «…душа, которую я, видимо, вывел из мрака лишь для благоговения и любви» [2, с. 179]. С притчей о слепорожденном, несомненно, перекликаются слова и действия пастора, который внешнюю слепоту девочки проецирует на ее внутренний мир. Первоначально он называет ее «infirme» (инвалид), «une masse involontaire» (безвольная масса), «chair sans âme» (бездушное тело). Акцентируется внимание на безликости, внутренней пустоте слепой, на мысли о том, что без религиозного воспитания человек не имеет внутреннего мира, своей ценности. Притча об «исцелении слепорожденного» ставится в один ряд с притчей о «воскрешении Лазаря» как проявление чуда Иисусом Христом, доказательство существования Бога. Как известно, Достоевский трижды обращается к этой притче в романе «Преступление и наказание». Тема «воскресения», «спасения грешника» становится лейтмотивом произведения, Раскольников в иносказательном смысле «прозревает». Так Достоевский показывает возможность нравственного воскресения через долгий и мучительный путь покаяния.

Вторая тетрадь открывается пересмотром и осознанием пастором своей собственной «слепоты». Любовь к Гертруде меняет его мировоззрение, все больше высвечивая самообман пастора даже по отношению к себе, упорно стремящегося оправдать свое влечение к Гертруде: «Религиозное воспитание Гертруды заставило меня перечесть Евангелие совсем по-новому. Для меня делается все более ясным, что огромное количество понятий, составляющих нашу христианскую веру, восходит не к словам самого Христа, а к комментариям апостола Павла» [2, с. 210]. Обращение к апостолу Павлу, особенно к его «Посланиям к Римлянам», в романе встречается трижды. А. Жид в своем дневнике выражал особое отношение именно к апостолу Павлу: «Я удивляюсь, что протестантизм, отталкивая иерархию церквей, не оттолкнул тем самым угнетающие законы Святого Павла, догматизм его посланий» [5, с. 3]. В диалоге пастора с сыном Жаком демонстрируется «затемненное сознание» пастора. А. Жид стилистически модифицирует диалог, где нет четко выделенных реплик

героев, т. к. он написан в форме монологической речи: «Он [Жак] упрекал меня [пастора] в том, что из христианского учения я выбираю, “только то, что мне нравится”. Но я отнюдь не подбираю, как попало, Христовых слов» [2, с. 211], – оправдывается пастор. Сталкиваются две точки зрения толкования Евангелия, где пастор не видит сомнения, колебания своего сына Жака. Реплики Жака вторгаются в высказывания пастора, мысли пастора переплетены с речью Жака, создавая поначалу своеобразную путаницу. В репликах пастора просматривается неумение слышать другого, незнание иного представления о христианской вере. Жак же видит внутренние противоречия в библейских текстах: «Я ищу по всему Евангелию, я тщетно ищу заповеди, угрозы, запрещения… Все это исходит только от апостола Павла...» [2, с. 112]. Столкновение разноакцентных реплик демонстрируют амбивалентность суждений самого пастора. Используя библейскую лексику, А. Жид передает подтекстно выраженный спор двух мужчин, влюбленных в одну женщину. В этом диалоге просвечивается ревнивая позиция пастора, который ведет беседу с Жаком не как отец с сыном, а как с соперником, называя его «традиционалистом, догматиком», отмечая наличие «в столь юном уме такой доктринерской сухости» и подчеркивая свое превосходство. Тем самым он настойчиво игнорирует замечание своего сына по поводу выбора в христианском учении «только то, что ему нравится».

Пастор продолжает оправдывать свое влечение, в его размышлениях просматривается тяготение ближе к ницшеанству, чем к евангельским истинам: «Неужели же это значит предать Христа, принизить и профанировать Евангелие, если я усматриваю в нем в первую очередь путь к достижению блаженства?» [2, с. 212]. Суждения пастора становятся диаметрально противоположными библейским сентенциям «в страданиях счастья ищите», «подвизайтесь войти тесными вратами». Состояние радости, по мнению пастора, должно быть обязательным для каждого христианина, все должны стремиться к радости: «Радость духа, которой мешают наши сомнения и жестокосердие, является чем-то обязательным для христианина. Каждое существо более или менее способно к радости. Каждое существо обязано к ней стремиться» [2, с. 212]. Просматривается философский подтекст, отсылающий к афоризму Ницше о «роднике радости»: «…О, я нашел его, братья мои! Здесь, на самой выси, бьет для меня родник радости!» [3, с. 368].

Односторонность пастора, его любовь к Гертруде отчетливее прописываются в изложении его мыслей во втором дневнике, где видна осознанная ложь пастора по отношению к слепой девушке: «Я отказываюсь, однако, давать ей послания Павла, ибо если она, как слепая, не знает вовсе греха, к чему тогда беспокоить ее и позволять ей читать: “Грех становится крайне грешен посредством заповеди” (Римл., VII, 13)…» [2, с. 212]. Заблуждение пастора звучит четче: «Разве я не ближе к Христу и не приближаю ли я ее к нему, когда я учу ее [Гертруду] и заставляю верить, что единственный грех – это покушение на счастье

другого или неуважение к своему собственному счастью?» [2, с. 214]. Здесь оправданно звучит ницшеанская сентенция о священнослужителях: «Гневно, с криком гнали они свое стадо по своей тропинке, как будто к будущему ведет только одна тропинка! Поистине, даже эти пастыри принадлежали еще к овцам!» [3, с. 364]. Притча о заблудшей овце трансформируется в противоположном направлении: подтекстно именно пастор, покинувший свою семью, превращается в «заблудшую овцу».

Эмоциональное наполнение второй тетради меняется, открывая постепенное «прозрение» пастора. Перед операцией Гертруды по восстановлению зрения в молитве влюбленного пастора образ «ночи» приобретает возвышенную эмоциональность: «Не для нас ли, господи, создана тобой эта глубокая дивная ночь?» [2, с. 220]. В предельно напряженной тональности переданы молитвы пастора во время операции Гертруды: «Если и существует ограничение в любви, то оно не от тебя, боже, а от людей. И какой бы преступной ни казалась людям моя любовь, скажи же мне, что в твоих глазах она свята!» [2, с. 220]. После успешной операции прозревшая Гертруда видит реальную картину жизни, отличную от той, которую ей описывал пастор. Осознание того, что она любила не пастора, а его сына Жака, что она стала причиной разлада и горя семьи, которая ее приютила, приводит ее к решению покончить собой. После попытки суицида Гертруды в молитве пастора происходит изменение эмоциональной наполняемости образа ночи, которая становится синонимичной горю, печали: «В какую омерзительную ночь я погружаюсь <…> Сжалься, господи, сжалься! Я согласен отказаться от любви к ней, но не допусти, господи, ее смерти!» [2, с. 222]. А. Жид наполняет максимальным трагизмом последние страницы романа.

В беседе пастора с умирающей Гертрудой, лексема «грех» повторяется многократно, раскрывая прозрение девушки в реальном и метафорическом плане: «Вы помните, что сказал Христос: “Если бы вы были слепы, вы не видали бы греха”. Но теперь, увы, я [Гертруда] вижу…» [2, с. 225]. С возвращением зрения Гертруда, в отличие от пастора, осознает и понимает всю боль, страдание, которые ее любовь принесла его семье. В третий раз обращение к апостолу Павлу в романе связано с особым драматизмом: «Мне помнится один стих из апостола Павла, который я [Гертруда] потом повторяла целый день: “Сам я, когда не имел еще закона, я жил; но пришла заповедь, грех ожил, и я умер”» [2, с. 225]. В этот наиболее драматический момент романа пастор узнает о том, что Гертруда и Жак приняли католичество, «обратились». Через обращение Гертруда приходит к покаянию. Происходит столкновение двух христианских конфессий – протестантской и католической. В протестантизме не обязательна исповедь перед священнослужителем и отсутствует отпущение грехов последним. В католицизме в таинстве покаяния верующий получает отпущение грехов. Покаянное омовение сопровождается исповеданием грехов [8]. Гертруда пытается покончить собой, бросившись в реку, совершив, таким образом, «покаянное омовение» и приняв

отпущение грехов. Просматривается тонкая аллюзивная связь с повестью Достоевского «Кроткая», героиня которого выбрасывается из окна с иконкой на груди. Дискретно перекликаются и главные реплики героев: «Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь *ты*, каким бы *раем* я оградил *тебя*» [1, с. 325], – восклицает герой Достоевского. В этой повести доведенная до последней черты, отчаявшаяся героиня видит единственный выход, своего рода освобождение только в суициде. Здесь драматизм иного рода – невыносимость морального груза, внутреннего неприятия себя как источника несчастья для семьи пастора. Сын пастора Жак сознательно уходит в монахи, принимая католичество, демонстрируя отказ от родного отца, отдавая себя Всевышнему: «Таким образом, меня сразу покинули обе эти души; казалось, что разлученные мной в этой жизни, они порешили уйти от меня и соединиться в боге», –напишет пастор в конце своего дневника [2, с. 226].

А. Жид через монологическую речь пастора передает внутренний драматизм, передающий его надломленное состояние: «После отъезда Жака я опустился на колени перед Амелией и попросил ее помолиться за меня, ибо я нуждался в поддержке. Она просто прочла “Отче наш”, делая между прошениями длинные паузы, заполнявшиеся нашими мольбами. <…> Мне хотелось плакать, но я чувствовал, что сердце мое бесплодно, как пустыня» [2, с. 226]. Французский критик Шарль дю Бо справедливо сравнивает «Пасторальную симфонию» с картинами Ле Нена, в которых, по мнению исследователя, «декорации всегда сохраняют внутренний и домашний аромат, где драма полностью воспроизводится внутри, за неподвижностью, страстной неизменностью лиц» [6, с. 5].

Роман включает амбивалентность смыслов, подчеркивающих его трагическое наполнение. Ключевые символы «слепота/прозрение» получают другое прочтение. Прозрение не приносит божественной благодати, а, наоборот, ведет к гибели молодой девушки. А. Жид создает «иного» героя, с одной стороны, наделенного «человеческими, слишком человеческими» качествами, который разрушает моральные законы в своем стремление к любви, что приближает его в отдаленном понимании к ницшеанскому сверхчеловеку, но с другой, – помещая своего героя в реальную, конкретную ситуацию приводит его к внутренней пустоте, трагизму. Через художественный параллелизм А. Жид возвращается к тем же волнующим вопросам, передает внутреннее столкновение двух философских концепций – Достоевского и Ницше.

Библиографические ссылки

1. Достоевский Ф.М. Кроткая / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Бедные люди: Роман; Белые ночи. Неточка Незванова. Кроткая: Повести. – Л.: Худож. лит., 1984. – 328 с.
2. Жид А. Пасторальная симфония / А. Жид // Французская эротическая проза. Сборник. Пер. с фр. – Спи.: «Продолжение Жизни», 2003. – 768 с.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2005. – 848 с. (Антология мысли).

4. Элвелл У. Теологический энциклопедический словарь, 2004 г. 1488 стр. / Уолтер Элвелл [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.e-reading.club/book.php?book=1023441
5. Du Bos C. Le Dialogue avec André Gide / Charles Du Bos. – A Paris. 9-30 août 1928. [356]: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gidiana.net/Livres8dubos.htm
6. Gautier G. Christ et Dieu dans l'oeuvre d'André Gide: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.theolib.com/gide.html

Надійшла до редколегії 23 травня 2017 р.

УДК 028.01(450)“14/15”

М. Б. Кушнарьова
Київ

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ ЧИТАЧАМИ РАННЬОГО ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ: ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена особливостям сприйняття літературного тексту читачами раннього італійського Ренесансу, а саме задоволенню чи насолоді як чиннику, що формує читацьку діяльність, та емоційній реакції на літературний текст тодішніх читачів. Задоволення як результат читання привертало до себе увагу вже в Давньому Римі, але не стало тоді об’єктом аналізу. Середньовіччя пов’язувало задоволення із християнською вірою та реалізацією її принципів у житті людини. Ренесансні автори (Боккаччо, Саккетті) на початку доби намагалися поєднувати користь читання із задоволенням, але поступова зміна світоглядної парадигми призвела до того, що задоволення чи насолода були проголошені природними якостями життя та світосприйняття, а одним із джерел задоволення визнано знайомство з літературними творами (Валла, Альберті, Верджеріо). Задоволення, у свою чергу, стало умовою та запорукою посилення емоційного боку реакції читача на твір. Однією з найголовніших ознак реакції тодішнього читача була безпосередність, яка могла проявлятися найрізноманітнішим чином, що ілюструється прикладами з творів Данте, Петрарки, Боккаччо, Саккетті, а також перенесення високої оцінки художніх рис твору на особистість автора з подальшою спробою подолати часову відстань, створюючи ситуацію уявного спілкування (Данте − Вергілій, Петрарка − Августин). Але період, коли емоційність та безпосередність читацької реакції вважалися нормальними та навіть бажаними, був доволі нетривалим, вже на початку XVI ст. їхнє місце заступають відстороненість і прагнення інтелектуальної вишуканості.

Ключові слова: *книга, читач, Ренесанс, Італія, сприйняття літературного твору, задоволення, емоції.*

Статья посвящена особенностям восприятия литературного текста читателями раннего итальянского Ренессанса, а именно удовольствию или наслаждению как фактору, формирующему читательскую деятельность, и эмоциональной реакции на литературный текст тогдашних читателей. Удовольствие как результат чтения привлекало к себе внимание уже в Древнем Риме, но не стало тогда объектом анализа. Средневековье связывало удовольствие с христианской верой и реализацией ее принципов в жизни человека. Ренессансные авторы

© М. Б. Кушнарьова, 2017

(Боккаччо, Саккетти) в начале эпохи пытались сочетать пользу чтения с удовольствием, но постепенное изменение мировоззренческой парадигмы привело к тому, что удовольствие или наслаждение были провозглашены естественными качествами жизни и мировосприятия, а одним из источников удовольствия признано знакомство с литературными произведениями (Валла, Альберти, Верджерио). Удовольствие, в свою очередь, стало условием и залогом усиления эмоциональной стороны реакции читателя на произведение. Одним из главных признаков реакции тогдашнего читателя была непосредственность, которая могла проявляться самым различным образом, что иллюстрируется примерами из произведений Данте, Петрарки, Боккаччо, Саккетти, а также перенос высокой оценки художественных черт произведения на личность автора с последующей попыткой преодолеть временное расстояние, создавая ситуацию воображаемого общения (Данте − Вергилий, Петрарка − Августин). Но период, когда эмоциональность и непосредственность читательской реакции считались нормальными и даже желанными, был довольно непродолжительным, уже в начале XVI в. их место занимают отстраненность и стремление к интеллектуальной изысканности.

Ключевые слова: *книга, читатель, Ренессанс, Италия, восприятие литературного произведения, удовольствие, эмоции.*

The paper deals with some issues of perception of literature text by readers of the early Italian Renaissance, such as enjoyment or pleasure as factor that defines the reading activity, and readers emotional reaction to literature text. Enjoyment or pleasure as a result of reading was noted already in ancient Rome, but was not the object of analysis. Middle ages authors had bound pleasure with the Christian faith and the realization of its principles in one's life. Renaissance authors (Boccaccio, Sacchetti) in the epoch early days tried to combine the usefulness of reading with pleasure, and gradual changing of the ideological paradigm has made declare of enjoyment or pleasure as a desirable quality of life and worldview real, as a result reading was acknowledged as a recognized source of pleasure (Valla, Alberti, Vergerio). Pleasure, in turn, has become the key condition of reader's strong emotional reaction. One of the main features of response of that period reader was sincerity or openness that could manifest itself in many ways, as examples from the works of Dante, Petrarch, Boccaccio, Sacchetti prove. Next feature is transferring of reader appreciation of literature text on author personality, that was followed by an attempt to overcome the temporal distance, creating a situation of imaginative communication (Dante - Virgil, Petrarch - Augustine). But period when sincerity and emotional reactions were considered as desirable was short, at the beginning of the XVI century detachment and pursuit of intellectual refinement have occupied its places.

Keywords: *book reader, Renaissance, Italy, perception of a literary text, pleasure, emotions.*

Читацька діяльність зазвичай є полімотивованою: в залежності від особистих преференцій, специфіки занять, способу життя та рис характеру, різні люди шукають у різних книжках різне і одне не заважає іншому; пошук життєвих настанов може поєднуватися з цікавістю до практичних порад, але неодмінною ознакою знайомства читача з твором є задоволення. Воно може мати різний характер, але велику роль у ньому відіграє емоційний відгук читача. Це явище зародилося у попередні часи, зокрема, у добу Ренесансу, яка, у свою чергу, базувалася на культурному матеріалі Давнього Риму та середньовіччя.

Давній Рим та доба європейського середньовіччя сформували основні мотиви, якими керувалися тогочасні читачі. Зокрема, у часи Давнього Риму одним з таких мотивів вважали отримання нових знань, відомостей, знайомство з думками поважних авторів, що мало призвести до вдосконалення розуму та

морального обличчя читача. Середньовіччя переносило розуміння знань, відомостей, знайомства з думками поважних авторів у площину християнського вчення, це мало вдосконалити душу та спосіб життя, зробивши його таким, що якомога більше відповідає євангельським настановам.

Але так само вже у Давньому Римі як один з результатів читання зазначали задоволення. Це є цілком логічним, зважаючи на яскраво виражений гедоністичний характер життя вищих верств Давнього Риму, особливо у пізніші часи існування держави. Ставлення різних авторів до задоволення було різним, зокрема, прихильник стоїцизму Сенека користь від читання визнавав вищою від задоволення: «Річ не в тім, чи їх [книг, − *М.К.*] багато, лиш у тім, чи вони добрі. Читання, якщо воно продумане, дає користь, якщо безладне – *лише* [курсив наш, − *М.К.*] розважає» (XLV) [11, с. 148]. Натомість листи Цицерона («Я все більше відпочиваю за цим заняттям [читанням, − *М.К.*]» (XXVI, 7) [12, с. 77]; «Я насолоджуюся читанням книг» (XXXIII, 1) [12, с. 110]) та, пізніше, Плінія Молодшого («Я би спокійно поїхав би до себе під Лаврент, до книг, дощечок, на відпочинок, сповнений праці» (I, 22,11) [9, с. 22]) дають можливість зробити висновок про те, що вони чітко усвідомлювали гедоністичний аспект читання, а Овідій, Горацій, Катулл та інші митці своїми текстами, як будь-які ліричні поети, викликали та прагнули викликати у читачів не тільки емпатію, а й задоволення.

Статус задоволення за часів середньовіччя був доволі складним. З одного боку, його чуттєву реалізацію як якість ставлення до земного життя засуджували, але духовне задоволення, навпаки, вважали невід'ємною ознакою стану християнина, що перебуває у храмі чи просто спілкується з Богом. Тому задоволення або насолоду могло (або мало) викликати те, що пов'язано з Христом, святими, а також саме доброчесне життя як таке. Цей погляд був дуже тривалим, він проявився, наприклад, у листах та діалогах Катерини Сієнської у середині XIV ст. Поступове збільшення частки світського життя та його урізноманітнення спричинили поступову зміну розуміння та ставлення до насолоди і задоволення, джерелом яких тепер вважають взаємне кохання, славу, вдале підприємництво, взагалі життя. Радість як реакцію на читання книг першими усвідомили та висловили гуманісти, адже, на думку Е.Р. Курціуса, «кожний справжній гуманізм водночас і життєлюбний і книголюбний» [5, с. 346]. Е.Р. Курціус вважає початком цього процесу в Європі XII ст. Італійський матеріал такі самі висновки непрямо дозволяє зробити щодо XIII та, більшою мірою, XIV ст.: «Квіточки» Франциска Ассізького, «Хроніка» Салімбене, поетичні твори Антоніо Пуччі та Чекко Анджольєрі, кожний на свій лад, є прикладами саме радісного сприйняття та ставлення до світу та життя.

Стосовно читання літературних творів більш-менш чітко висловив цю ідею у середині XIV ст. Петрарка, окреслюючи своє завдання як автора: «Де мені взяти впевненості у собі, щоб обіцяти читачам радість чи задоволення?» [8, с. 405]. Тому не дивно, що про задоволення своїх читачок дбає у передмові до «Декамерона»

сучасник Катерини Сієнської Боккаччо: «Дами, які це прочитають, отримають задоволення від тих забавних історій, про які тут йдеться, і зможуть почерпнути для себе корисну пораду: вони дізнаються, чого їм варто уникати, а чому слідувати» [15, с. 3].

Менш ніж за півстоліття після Боккаччо Франко Саккетті в тому тексті передмови до «Трьохсот новел», що зберігся, стверджує, що «люди люблять послухати про незвичайні речі, а особливо схильні до читання легкого та приємного, а особливо до такого, що приносить втіху, завдяки якій на зміну гіркій печалі приходить сміх» [10, с. 13]. Ґрунт був підготований і у першій половині XV ст., коли зі справжньою апологією задоволення чи насолоди виступає Лоренцо Валла: «Природа зробила доступними для тебе насолоди та одночасно дала і сформувала душу, схильну до них» (Кн. I, XIII, 3) [3, с. 88]. Він навіть у полеміці зі стоїками обстоює думку, що насолода «є благо, яке шукають всюди і яке полягає у задоволенні душі та тіла» (Кн. I, XV, 1) [3, с. 94]. Валла розрізняє задоволення душі й тіла, велику увагу приділяючи здоров'ю, красі, а також золоту, сріблу, дорогоцінному камінню, коням, собакам, їжі, вину. На думку Валли, «музика не приносить нічого іншого, крім насолоди» (Кн. I, XXII, 3) [3, с. 103]. Отже, насолода і радість від пізнання, тобто від читання, оскільки вони належать до духовних задоволень, не суперечать релігійним настановам і тому є вищими від чуттєвих, також, у певному розумінні, легалізуються. Валла вважає: «Надією на радість, котра сприймається душею, зазвичай запалюються більше вчені, ніж неосвічені. <…> Хто з нас отримує іншу насолоду, якщо не з літератури, бесід, роздумів?» (Кн. III, XXIV, 16, 17) [3, с. 251]. Більше того, здатність отримувати задоволення від читання розглядалася гуманістами як ознака належності до кола «своїх», тобто освічених, обізнаних, витончених, обраних знавців.

П.П. Верджеріо розширює коло людей, які можуть отримувати задоволення від читання, стверджуючи, що ті, хто присвятив себе діяльному життю, «втомившись, не знайдуть ні у чому іншому приємнішого заняття, ніж у читанні» [4, с. 86]. Л.-Б. Альберті у діалозі «Про родину» взагалі узагальнює: «Жодна праця не несе такої винагороди, якщо тільки це можна назвати працею, а не розвагою та відпочинком душі і розуму, як читання та перечитування хороших творів» [1, с. 382]. Отак книга, яка була джерелом набуття життєвих настанов чи необхідних знань, стає джерелом задоволення чи насолоди. Це задоволення мало як гносеологічні, так і естетичні корені; джерелом позитивних емоцій було як знайомство з новим, досі невідомим, незнаним, що характеризує стан першовідкривача, так і зустріч з прекрасним, красивим, приємним.

Гуманісти виконали масштабний за мірками того часу пошуковий та перекладацький проект, у такий спосіб зробивши доступними для тогочасних читачів твори античних авторів. Саме гуманісти знайомили читачів із життям справжніх державних діячів, таких як Цицерон і Август, зробили доступними читацькому загалу літературні шедеври Вергілія. Овідія та багатьох інших авторів,

щиро захоплюючись тими творами, які вони знаходили чи перекладали. Вони мали певний вплив на можновладців як світських, так і духовних, і у такий спосіб формували інтелектуальний клімат і саму модель ставлення осіб при владі до інтелектуальних занять і тих, хто їх практикує, яка діятиме ще кілька століть.

Почасти впливом спілкування з гуманістами можна пояснити любов до читання герцога Урбінського Федеріго да Монтефельтро. Він зібрав велику по тих часах бібліотеку, до якої належали книги з найрізноманітніших галузей знань. Книжки йому потрібні були не для прикрашання інтер'єру і не для того, щоб потішити власне марнославство. Відповідно до узвичаєної практики того часу, герцог Урбінський знайомився з літературними творами, не читаючи їх, а слухаючи. За свідченням Веспасіано да Бістіччі, Федеріго прослухав велику кількість творів, за обідом йому читали «Історію» Тита Лівія, а в піст − духовні твори [14, p.104]. Бістіччі подає довжелезний перелік книжок, які були в бібліотеці герцога, виділяючи сучасних письменників («scrittori moderni») і окремо зауважує, що герцог «мав всі твори Петрарки латиною та італійською ("volgare"), всі твори Данте латиною та італійською, всі твори Боккаччо латиною» [14, p. 96]. У такий спосіб Бістіччі непрямо характеризує Монтефельтро, по-перше, як людину моральну (герцог не мав «Декамерона»), по-друге, таку, що діє в річищі прогресивних на той час тенденцій (не гребує книжками італійською), а по-третє, як таку, якій діяльність військового та державця не заважала отримувати задоволення від читання ліричних творів. Це підтверджує інший біограф Б. Бальді: «…він насолоджувався не тільки творами філософів та серйозних авторів (più gravi), а також і поетів, тих, які писали про забавні речі (cose piacevoli) [13, p. 240].

Показово, що в біографіях ані герцога Урбінського, ані Козімо Медічі, ані інших осіб, котрі наближалися до них за статусом, немає згадок про твори лицарської літератури. Причиною могло бути те, що на той час такі твори вже вважалися анахронічними, застарілими, тобто нецікавими для освіченої публіки, або те, що вони на той час були надто популярними, «плебейськими». Як доказ на користь саме цього припущення можна розцінити новелу 114 зі збірки Саккетті. Герой новели Данте, проходячи вулицею Флоренції, чує, як коваль співає його «Комедію», плутаючи, пропускаючи або додаючи слова. Данте образився, розкидав ковалеві інструменти і сказав йому: «Ти співаєш мою поему і говориш не ті слова, які я написав; я не маю іншого ремесла, а ти мені його псуєш». Коваль, зрозуміло, теж образився, але надалі, «якщо йому хотілося співати, співав про Тристана та Ізольду і лишав Данте у спокої» [10, с. 170].

Можливо, причиною прохолодного ставлення інтелектуальних (чи тих, котрі позиціонували себе у такий спосіб) кіл до зазначених творів було те, що твори лицарської тематики апелювали до чуттєвості, недаремно святий Антонін Флорентійський у одному з листів зауважує: «Якщо ти відкриєш вуха, щоб почути погане про інших, канцони та баллати та страмботті, пісні та музику тільки для задоволення чуттєвого, <…> горе тобі!» [Цит. за: 7, с. 381]. Популярний і

шанований у XV ст. діяч церкви ставить поряд слухання поганого про інших, тобто пасивну участь у лихослів'ї, що вважалося гріховним, та прослуховування рицарських поезій.

Опосередковано до виникнення такого образу рицарської літератури в очах читачів XIV–XV ст. долучився сам Данте, адже це він змалював у своїй «Комедії» історію Паоло та Франчески (Inferno, V, 128–138). Франческа на запитання Данте відповідає, що, оскільки він упевнив її, що «йому так сильно залежить дізнатись, де коріння нашого кохання» (124–125), вона розказує, що «одного дня ми заради задоволення читали, як Ланчелота захопило кохання» (127–128). «Це читання не один раз змушувало зустрітись наші очі та бліднути обличчя, і в якусь мить воно нас перемогло» (Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse) (130–132). Поцілунок, якому судилося стати фатальним, і все, що сталося по ньому, приводить Франческу до висновку: «Галеоттом стала ця книга і той, хто її писав» (Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse) (137). Галеотто − герой романів про короля Артура, лицар, який сприяв коханню Ланчелота і Джіневри, − з точки зору куртуазної традиції чинив вірно і навіть красиво, але з точки зору християнської моралі це призвело до перелюбства, за що душі Паоло та Франчески приречені на одвічні страждання в пеклі. Не є головним навіть, чи було це так насправді, чи Данте вигадав. Головним є те, що він описав це саме так і це не викликало недовіри в тогочасних читачів.

За наведеним зізнанням Франчески, «це читання <…> нас перемогло», тобто зафіксована на письмі історія про стосунки чоловіка та жінки, викликавши почуття надзвичайної сили, перемогла принципи та настанови, сформовані вихованням, оточенням, освячені релігією. Саме тому Франческа називає книгу, неживий предмет, «Галеоттом», тобто звідником, який, можливо, менше, ніж головні дійові особи, але все одно винен у тому, що відбулося. Разом з книгою Галеоттом називає вона і того, хто «цю книгу написав». Франческа, судячи з Дантового тексту, не обвинувачує ані книгу, ані автора, в її вустах це звучить, радше, як гірка констатація того, що відбулося і чому немає вороття, але у такий спосіб Данте утвердив можливість всепереможного впливу літературного твору. Варто замислитися над механізмом реалізації цього впливу.

Отже, молода жінка та молодий чоловік читають разом про те, як «Ланчелота захопило кохання». Потім, послуговуючись сучасною термінологією психології сприйняття твору, у читачів виникають образні узагальнення, які на наступній стадії мають взаємодіяти з аналізом тексту. Але емпатичні відчуття, емоційна залученість до тексту, що виникли на підставі образного узагальнення, є настільки сильними, що аналіз, який передбачає певну відстороненість позиції читача щодо твору, стає неактуальним та, враховуючи специфіку теми, неможливим. Такий шлях сприйняття є характерним для дітей чи, наприклад, осіб з високим ступенем емоційності, яким притаманна безпосередність як визначальна якість ставлення до дійсності.

Саме безпосередність була важливою ознакою реакції читача XIV–XV ст. на текст. До певної міри проявом цього можна вважати вже те, що згаданий Данте у якості проводиря для своїх уявних мандрів позаземним світом обрав не Гомера, якого він сам називає «найвеличніший поет» («Omero poeta sovrano») (Inferno, IV, 88), але поеми якого Данте не читав, а Вергілія, автора творів, що викликали Дантове захоплення, якого він не знав і не міг знати особисто, але це не заважає йому називати Вергілія «lo mio maestro e 'l mio autore» (Inferno, I, 85). Підґрунтям для такого ставлення було виключно знайомство з творами Вергілія та подальше перенесення літературних достоїнств твору на особистість його автора, що є свідченням насправді дуже щирого ставлення та ще достатньо наївного сприйняття твору.

Менше ніж за півстоліття після Данте, в середині XIV ст. цю модель трохи з іншими настроями реалізує інший світоч італійської поезії – Петрарка. У якості свого співрозмовника та наставника у творі «Моя тайна, або Книга бесід про презирство до світу» він обирає Августина, який після прохання Істини взятися за лікування хвороби, що занапастила дух Франциска, тобто Петрарки, «ласкаво подивився та по-батьківськи обійняв» його [8, с. 268]. Незаперечний авторитет Августина як християнського мислителя, вражаючі навіть в наш час психологізм та відвертість його «Сповіді» тоді справляли величезне враження не тільки на Петрарку, і це є цілком зрозумілим. Петрарка вкладає до вуст Істини визнання того, що «ті бідування», які Августин «пережив, коли ще був замкнений у в’язниці плоті» [8, с. 269], є такими самими, як ті, що їх зазнав Петрарка, і це дає Августину особливі, виняткові підстави бути лікарем Петраркової хвороби. Уявлення про спорідненість душ виникло у Петрарки на підставі знайомства з творами Августина. За зауваженням В. Маркової, для Петрарки «книга є, насамперед, уособленням її автора» [6, с. 99], але видається доцільним поширити це бачення так само і на Данте, про ставлення якого до Вергілія йшлося вище.

Безпосередність сприйняття у свідомості Петрарки легко перемагала час. Якщо у нього виникали виняткові враження від знайомства з літературним твором, він віддаленість автора від себе у часі просто не помічав, точніше, не звертав на це уваги. Зокрема, у листі до свого друга Петрарка зізнається, що читання листів Цицерона викликало в нього такі суперечливі почуття, що він, одночасно зачарований та неприємно здивований, «не міг стриматись та під диктовку обурення, ніби сучаснику та другу, як людині близькій за природним складом розуму, написав йому, ніби забувши про час, та висказав йому, що мене зачіпає у його словах» [8, с .411–412]. Мабуть, Петрарка відчув певне полегшення: він у такий спосіб дав вихід власним емоціям, і його «обурення» істотно зменшилося. Йому це сподобалося, він «потім у схожому пориві під впливом читання Сенекової трагедії “Октавія” писав і тому, а після з різних приводів ще Варрону, Вергілію та іншим» [8, с. 412]. Петрарка не міг не усвідомити всю міру новаторства того, що він зробив: така можливість спілкування, хоч і

одностороннього, з недосяжними геніями античності цілком вписувалася у створений Петраркою власний образ «обраного» та відповідала настроям доби, недаремно він згодом включив деякі з цих листів до збірки з метою подальшого оприлюднення.

Але безпосередність у сприйнятті літературних творів могла проявлятися також по-іншому. Саме безпосередня, точніше, надто безпосередня реакція читача на твір є суттю знаменитої 66-ї новели зі збірки Саккетті. Герой новели, реальна особа, що мешкала у Флоренції у середині XIV ст., Коппо ді Боргезе Доменічі настільки захопився описом у творі Тита Лівія походу на Капітолій римських жінок, незадоволених законом про заборону прикрас, так рознервувався й розсердився, що, коли до нього прийшли робітники, щоб отримати платню за виконані в його будинку роботи, він «кинувся на них, як змія» та вигнав їх. Коли робітники прийшли наступного дня, він видав їм гроші і сказав, що напередодні «в нього була своя журба». Найпоказовішим є висновок Саккетті: «розумний це був чоловік, хоча й прийшла йому в голову дивна фантазія; але якщо зважити все, то фантазія ця виникла через справедливе та доблесне завзяття» [10, с. 105], тобто для Саккетті реакція Коппо на читання про події, що сталися бозна-коли, є хоча й дивною, але такою, що цілком надається до пояснення та обґрунтування.

На безпосередність сприйняття та емпатичну реакцію читача розраховує, зокрема, Боккаччо. Ф'ямметта, яку він робить уявною авторкою свого однойменного твору, у Пролозі, звертаючись до жінок, висловлює упевненість у тому, що «при цій оповіді, чи прочитає її кожна з вас окремо, чи всі разом зібравшись, якщо ви маєте жіноче серце, то, переконана, ніжні обличчя ваші заллються слізьми. <…> Молю вас, не утримуйтеся від сліз; думайте, що ваше кохання, як і моє, може бути не дуже тривалим…» [2, с. 10]. Втім, безпосередності як характерній ознаці сприйняття літературних творів, у межах доби не судилося довге життя. Вже у другій половині XV ст. щире переживання поступається місцем відстороненому рафіновано-інтелектуальному сприйняттю. Щирість втрачала позиції разом з комунальним устроєм міст і за умов характерних для Ренесансу тираній ставала неактуальною; придворний, яким його портрет подав Б. Кастильйоне, не міг та й не повинен був бути щирим. За влучним висловом Ф. Моньє, у сприйнятті літературних творів «хвилювання перестає бути людським, воно є літературним» [7, с. 299].

Ренесанс істотно посилив естетичний та гедоністичний аспекти знайомства читача з літературним твором. У XVI ст. це проявилося у надзвичайному успіху творів діалогічного жанру (Б. Кастильйоне, А. Фіренцуола, П. Бембо), які пропонували модель витонченого світського спілкування, емоційні реакції упродовж якого мали бути насамперед граціозними, отже, позбавленими сили і глибини. Також тривалої популярності серед тодішніх читачів зажили твори Л. Аріосто, Т. Тассо, для яких була характерна вишукана ідеалізована схематизація у побудові сюжетних ліній, образів, що мало викликати такий самий вишуканий

схематизований емоційний відгук. Безпосередність та емоційність сприйняття повернуться хіба що у XVII столітті, і те за умови, що читачі стануть глядачами шекспірівських та мольєрівських п'єс, і глядачі ці належатимуть не до вищих верств суспільства.

Бібліографічні посилання

1. Альберти Л.-Б. О семье / Л.-Б. Альберти // Опыт тысячелетия. Средние века и епоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. − М.: Юристъ, 1996. − С. 362−413.
2. Боккаччо Дж. Фьямметта. Пер. М.А. Кузмина / Дж.Боккаччо // Боккаччо Дж. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. − М.: Наука, 1968. − С. 7−105.
3. Валла Л. Об истинном и ложном благе / Л. Валла // Валла Л. Об истинном и ложном благе. О свободе воли. − М.: Наука, 1989. − С. 65−266.
4. Верджерио П. П. О благородных нравах и свободных науках / Пьер Паоло Верджерио // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: В 2 т. Т.2. − Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1988. − С. 71−107.
5. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Пер. з нім. А. Онишка / Е.Р. Курціус. − Львів: Літопис, 2007. − 752 с.
6. Маркова В. Книга в соціально-комунікативному просторі: минуле, сучасне, майбутнє / В. Маркова. − Х.: ХДАК, 2010. − 252 с.
7. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто. Пер. с фр. К.С. Шварсалона / Ф. Монье. − СПб.: Изд-во Л.Пантелеева, 1904. − 592 с.
8. Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма / Ф. Петрарка. − М.: «РОСАД», 1997. – 736 с.
9. Плиний Младший. Письма. Книги I-X. / Пер. М.Сергеенко и др./ Плиний Младший. – М.: Наука, 1983. – 408 с.
10. Саккетти Ф. Новеллы. Пер. В.Ф.Шишмарева / Ф.Саккетти. − М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962. − 392 с.
11. Сенека Луций Анней. Моральні листи до Луцілія / Пер. А.Содомори/ Сенека. – К.: Основи, 1999. – 603 с.
12. Цицерон Марк Туллий. Письма к Аттику, близким, брату Квинту, М.Бруту / Пер. с лат. В.Горенштейна / Марк Туллий Цицерон. − В 3-х тт.. Т.1. − М.−Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
13. Baldi B. Vita e fatti di Federigo di Montefeltro / B.Baldi. − Roma, 1824. − V.III.− 398 p.
14. Bisticci, Vespasiano da. Vite di uomini illustri del secolo XV / Vespasiano da Bisticci. − Firenze, 1859. − 564 p.
15. Boccaccio G. Decameron. A cura di V.Branca / G.Boccaccio. − 2 vol. – Torino UTET, Classici italiani, 1956. – V.1. – 476 p.

Надійшла до редколегії 20 березня 2017 р.

УДК 821.111+821.161.2]-31.091

Ю. О. Лаптєєва

Дніпро

СУБ'ЄКТНІСТЬ ОБРАЗУ МІСТА У РОМАНАХ П. АКРОЙДА «ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» ТА С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»

Стаття присвячена аналізу образу міста у романах Пітера Акройда «Лондон: Біографія» та Сергія Жадана «Месопотамія». Визначається роль образу міста в наративній

© Ю. О. Лаптєєва, 2017

структурі кожного з досліджуваних творів, а також співвіднесеність міста із категорією суб'єктності. Також аналізується міфологічність, загадковість образу міста. Міфологічність образу Лондона в романі Пітера Акройда визначається сплетенням у ньому реальних і міфологічних образів, при цьому міфологізуються конкретні чуттєві об'єкти. Попри те, що лондонський простір – це обмежений фрагмент міфологізованого простору, водночас є підстави говорити про це місто і як про самодостатній персонаж. Лондон у романі Пітера Акройда постає як самостійний персонаж, головна дійова особа, чия біографія є предметом оповіді. Відтак можна говорити про категорію суб'єктності, притаманну образу Лондона. У романі Сергія Жадана зображуване місто, на противагу «Лондону: Біографії», позиціонується як доволі конкретний простір, у якому досить чітко простежується за конкретними топосами міфологізований образ сучасного Харкова. Міфологізація міста реалізовується за допомогою наскрізних мікрообразів глини й піску, що є фрагментарними вкрапленнями в усьому тексті. Харків-Месопотамія протистоїть персонажам роману, але в той же час виступає і тлом дії, і самостійним образом, що визначає спосіб мислення й подальшу долю дійових осіб. Месопотамія в однойменному романі – це самодостатній символ, що впливає на структурування оповіді й особливості розгортання численних переплетених між собою сюжетних ліній. Відтак можна стверджувати, що в обох романах поєднується суб'єктне й об'єктне розуміння образу Міста.

Ключові слова: *роман, образ міста, суб'єктність, символ, топос, міфологізація.*

Статья посвящена анализу образа города в романах Питера Акройда «Лондон: Биография» и Сергея Жадана «Месопотамия». Определяется роль образа города в нарративной структуре каждого из исследуемых произведений, а также соотнесенность города с категорией субъектности. Также анализируется мифологичность, загадочность образа города. Мифологичность образа Лондона в романе Питера Акройда определяется переплетением в нем реальных и мифологических образом, при этом мифологизируются конкретные чувственные объекты. Несмотря на то, что лондонское пространство – это ограниченный фрагмент мифологизированного пространства, в то же время есть основания говорить об этом городе и как о самодостаточном персонаже. Лондон в романе Питера Акройда выступает как самостоятельный персонаж, главное действующее лицо, чья биография является предметом рассказа. Таким образом, можно говорить о категории субъктности, свойственной образу Лондона. В романе Сергея Жадана изображаемый город, в отличии от «Лондона: Биографии», позиционируется как довольно конкретное пространство, в котором достаточно четко прослеживается за конкретными топосами мифологизированный образ современного Харькова. Мифологизация образа реализовывается с помощью сквозных микрообразов глины и песка, которые являются фрагментарными вкраплениями во всем тексте. Харьков-Месопотамия противостоит персонажам романа, но в то же время выступает и фоном действия, и самостоятельным образом, который определяет способ мышления и дальнейшую судьбу действующих лиц. Месопотамия в одноименном романе – это самодостаточный символ, который влияет на структурирование повествования и особенности разворачивания многочисленных переплетенных между собой сюжетных линий. Таким образом, можно утверждать, что в обоих романах соединяется субъектное и объектное понимание образа Города.

Ключевые слова: *роман, образ города, субъектность, символ, топос, мифологизация.*

The article analyzes the image of the city in noveles "London: The Biography" by Peter Ackroyd and "Mesopotamia" by Serhiy Zhadan. The research highlights role of the city image in the narrative structure of each analysed novel. In addition, it deals with correlation of city and category of subjectness and mythologicalness, mysteriousness of the city image. Plexus of real and mythological images determines mythologicalness of London's image in Peter Ackroyd's novel. It should be noted

that concrete sensual objects are mythologized. Although the London area is a limited part of mythologized space, there is a reason to talk about the city as a self-contained character. London in Peter Ackroyd's novel appears as a separate character, the main actor whose biography is the subject of the narrative. Thus, it can be claimed that the category of subjectness is typical for the image of London. Unlike "London: The Biography", Serhiy Zhadan depicted the city that is positioned as the space, in which a reader can easily find mythologized image of modern Kharkiv behind concrete toposes. Mythologization of the city is realized via microimages of clay and sand, which are fragmentary interspersed throughout the text. Kharkiv-Mesopotamia opposes main characters in the novel. However, at the same time it appears as a background for action, and independent image, which determines the way of thinking and the fate of the characters. Eponymous novel represents Mesopotamia as a self-contained character, which influences the narrative structure and peculiarities of deployment of numerous interwoven storylines. Overall, it can be stated that in both novels subjective and objective understanding of the City image are combined.

Key words: *novel, image of city, subjectness, symbol, topos, mythologization.*

Міське культурне середовище сформувалося історично й продовжує формуватися далі. Його особливості визначаються передусім фізичними й екологічними характеристиками міських поселень, проте не менш важливим є вплив і різноманітних інформаційних потоків, що проходять через місто, їх спрямованість, розмаїття соціальної структури тощо, що й дає підстави говорити про існування поняття «міська культура», або ж «урбаністична культура».

Урбаністична культура – це культура, що зародилася й сформувалася в містах, в основі якої лежать соціальні практики городян, які діють та вступають у взаємини один з одним в особливому матеріальному й економічному середовищі [1, с. 13]. Саме поєднання цих двох складових витворює специфічний міський стиль життя, що є способом організації життя індивіда й соціальних груп в урбаністичному середовищі, яке характеризується високим ступенем суб'єктної, предметної й інформаційно-комунікаційної щільності [2, с. 339]. Тож не дивно, що місто завжди цікавило літературу, оскільки воно є не лише одним зі способів організації фізичного простору, а й виступає носієм певного культурного типу, однією з форм вираження людської свідомості. Так, з одного боку, місто формує певний тип людини, наділяючи її певним комплексом рис, що в подальшому відрізнятимуть її від жителів інших місцевостей. З іншого ж боку, місто досить часто розглядається як самодостатня істота, наділена власною свідомістю чи й надсвідомістю, що має такі ж права, як і її жителі. Способи відтворення міста в літературному творі різноманітні, що зумовлено передусім неоднозначністю цього об'єкта, його багатозначністю й багатофункціональністю. Таким чином, мета нашого дослідження – аналіз суб'єктності образу міста в романах П. Акройда «Лондон: Біографія» та С. Жадана «Месопотамія».

У першу чергу місто – це конкретний топос, один із різновидів пейзажу (так званий урбаністичний пейзаж), місце, у якому відбувається дія певного літературного твору. Нерідко конкретна локація перетворюється на більш узагальнений, іноді й символічний об'єкт. У такому випадку місто стає не просто тлом подій, що розгортаються у творі, а саме переходить до категорії персонажів.

Місто наділяється міфологічними, архетипними рисами, виразно антропологізується – порівнюється з живою істотою, що має самостійний розум. Така міфологізація місця подій може призвести до кардинального переакцентування ситуації: місто стає не просто однією з дійових осіб твору, а головним його персонажем, що, власне, й продемонстрував Пітер Акройд у своєму романі «Лондон: Біографія».

Спершу місто постає виключно предметним образом, далі вимальовується суб'єкт, а відтак – і категорія суб'єктності; міфологічність образу визначається сплетенням у ньому реальних і міфологічних образів, при цьому міфологізуються конкретні чуттєві об'єкти (наприклад, камінь, міст як виключно предметні образи, як міфологеми самі по собі і як типово лондонські знаки). Тож Лондон постає як сукупність символічних знаків. Проте варто наголосити на тому, що саме місто більше за арифметичну суму всіх символів, причому як результат цього сполучення виходить не надзнак, надоб'єкт чи узагальнюючий символ, а суб'єкт: "London was the great prize, and three years later Alfred obtained it. It was, in fact, in the city itself that his sovereignty over the whole region was formally advertised, when "all the English people that were not under subjection to the Danes submitted to him". London was still the emblem of power, in other words, even after its occupation by the Norsemen» [5, с. 45]. Це живий організм, що поглинає все, що знаходиться поблизу: "Yet if London needs nobody in particular, it requires everything to sustain its momentum. It draws in commodities, and markets, and goods" [5, с. 310].

Простір міста замкнений у собі, він може розширюватися, поглинаючи території довкола, притягуючи все, що знаходиться поблизу, проте він ніколи не стане відкритою системою: все, що потрапляє у сферу його впливу, вже не має можливості вийти назовні: "It has been said that no stone ever leaves London but is reused and redeployed, adding to that great pile upon which the city rests. The paradox here is of continual change and constant underlying identity; it is at the core of the antiquarian passion for a continually altering and expanding city which nevertheless remains an echo chamber for stray memories and unfulfilled desires" [5, с. 125]. Тут виразно проступає притягальна сила міста, що утримує все навколо у сфері свого впливу, на своєрідній орбіті, поступово поглинаючи. У цьому контексті образ міста співвідносний з міфічним образом смерті, що так само невідворотна і якої неможливо уникнути.

Місто стає серцем величезної імперії, включаючи не тільки велич, а й пороки цілої держави. Відтепер Лондон поглинає й перетворює не тільки те, що перебуває у відносній близькості до нього, а стяжає і з'єднує фрагменти всієї країни. Тож можна виділити ще одну характерну рису лондонського простору – еклектичність, різностильове наслідування в архітектурі, що витворює не подібний ні на що оригінальний образ столиці, яка акумулює в собі все культурне розмаїття імперії: "So great was London that it seemed to contain within itself all previous civilisations. Babylon was then joined with other empires. The naves and

transepts of Westminster Abbey were compared to the City of the Dead beyond Cairo, while the railway terminus at Paddington invoked images of the pyramid of Cheops. Nineteenth-century architects, in their fantastic images of London, created pyramids for Trafalgar Square and Shooters Hill while also designing great pyramidal cemeteries beside Primrose Hill. Here we see the power of imperial London creating a cult of death as well as of magnificence" [5, c. 580]. Звідси також робимо висновок про те, що головний персонаж твору – це міський простір загалом, його буття й функціонування загалом. Замкнений у собі фрагмент простору цілком автономний, він сприймається як самодостатній суб'єкт, що складається з поєднаних різних фрагментів у цілісний образ, проте в той же час Лондон у тексті – це не більше, аніж обмежений фрагмент простору в обмеженому відрізку часу.

На відміну від роману Акройда «Лондон: Біографія», де саме місто є експліцитно вираженим – і єдиним – персонажем, «Месопотамія» Жадана, на перший погляд, – це історія про жителів самого міста, це 9 історій, персонажі яких мандрують з одного оповідання в інше. Детальніший аналіз структури цього твору дає підстави стверджувати, що «Месопотамія» – книга одного міста, образ якого у творі має подвійне прочитання, оскільки може розглядатися не тільки як конкретно визначений топос, а й як певний символ.

Простір, у якому перебувають герої книги, є замкненим, дія кожного фрагменту розташована в певному, конкретно означеному топосі в межах Харкова. Виняток становить лише оповідання «Боб», головний герой якого поїхав у подорож до родичів до Сполучених Штатів Америки, а також фрагмент «Лука», події в якому перенесені за місто, тобто формально – за межі Харкова. Але навіть якщо дія відбувається не безпосередньо в місті, кожен персонаж «Месопотамії» знаходиться в його силовому полі; місто не може й не хоче відпускати нікого зі своїх жителів, прив'язуючи їх до себе назавжди.

Загалом варто зауважити те, що в романі наявне виразне протиставлення часопростору Міста й часопростору окремої людини, часопростору Іншого. Як відомо, Інший – одна з основних категорій сучасної філософії, що виникла у зв'язку з так званим антропологічним і лінгвістичним поворотом. Інший протистоїть особистісному «Я», знаходиться по інший бік «моїх» цінностей, «мого» світогляду, але в той же час він такий самий, як і «Я», оскільки виконує подібні функції: Інший мислить, відчуває тощо. Поняття Іншого є визначальним у працях таких мислителів, як М. Хайдеггер, М. Бубер, Ж.-П. Сартр, Е. Гуссерль, Ф. Ніцше, З. Фрейд, М. Мерло-Понті, Е. Левінас, Ж. Лакан, Б. Вальденфельс та багатьох інших. Так, центральна ідея філософії Мартіна Бубера – фундаментальна ситуація співіснування «Я» з іншою особистістю, існування як «спів-буття» з іншими людьми. У своїй праці «Я і Ти» мислитель протиставляє співвіднесення «Я – Ти» і «Я – Воно», де перше – це своєрідний «любовний» діалог, жива міжособистісна взаємодія, а друге – щоденне утилітарне ставлення до людини, що відповідає арістотелівській логіці. Бубер вважав, що співвідношення «Я – Ти»

можливе не тільки в системі людських взаємин, а взагалі з будь-якою живою істотою, і визначальними в такому разі будуть не біологічні чи фізичні, а ціннісні характеристики, духовна природа істоти [3]. Такі два різні типи світосприйняття відображають два кардинально відмінні образи світу. Саме в системі координат «Я – Ти» відбуваються намагання Фоми (героя однойменного оповідання) пізнати світ Іншого – Олі.

Спершу Оля цікавить Фому просто як об'єкт («Воно» за Бубером), цим і пояснюється його бажання проникнути в її життя, пізнати Олю, освоїти її часопростір, залишити там певним чином свій слід і відтак – заявити власні права. І лише згодом, коли звичайний інтерес і бажання володіти минають, змінюється сам характер співвіднесення – з «Я – Воно» на «Я – Ти». Блукання життєвим простором Олі нічого не дають Фомі; лише після того, як трансформується його ставлення до жінки з об'єктного на суб'єктне, відбуваються зміни й у самому персонажі. Таким чином, у книзі реалізовується мотив подорожі, спрямованої на освоєння життєвого простору Іншого. Жінка слугує поводирем, вона відкриває невідомі, приховані раніше образи Міста та його таємниці, допомагає чоловікові орієнтуватися в цьому «світі піску й глини».

За конкретно означеним простором Харкова, що його намагаються пізнати жителі міста й освоїти – прибульці, постає образ містичний, образ міфологічного Міста – Месопотамії. Натяки на справжню, приховану сутність міста оприявлені в таких мікрообразах, як глина й пісок, що є фрагментарними вкрапленнями в усьому тексті. У глині поховані мерці, це опосередковане відсилання до образу смерті: «... ніби там, де закінчувалося світло, куди не добивали жовті лампи, їй доводилося дихати попелом і глиною і розмовляти з померлими, які в цій глині ховалися» [4, с. 22].

Найбільш яскраво образ Месопотамії проступає у фрагменті «Фома»: «Глина, було багато глини, ніби тут щось мали випалювати на вогні. Ніби тут ніколи нічого не росло й ночами сюди приходили померлі, тамуючи голод сухим глиняним груддям. Чорні скати, вкопані вздовж дороги, безкінечна біла цегляна стіна, рясно списана біблійними цитатами – під ногами розсипалася глина, над головою палало сонце, у траві лежали газети й мертві коти, пахло пеклом і річковою водою. В'їзд було перекрито іржавим шлагбаумом, поруч стояла будка вахтера – тріснуте скло, календарики, листівки, перемотаний ізоляційною стрічкою шматок шланга, прочинені двері, чорна кров, що в'їлася в цементну долівку» [4, с. 227]. Герой оповідання зіткнувся з невідомим, він перебуває на межі змін у своєму житті, оскільки пошуки брата коханої привели його зовсім до іншого світу, світу архаїчного, в якому тільки глина й застиглий час. Гаражі, в які потрапляє Фіма, є символічним місцем переходу до світу, в якому діють зовсім інші закони, непідвладні людській логіці й розумінню.

Безумовно, можна стверджувати, що в обох аналізованих творах місто постає не тільки просторовим об'єктом. Ні Лондон, ні Харків-Месопотамія (у

тексті роману «Месопотамія» жодного разу не згадується власне назва міста, проте її легко встановити зі згадок у творі, що стосуються конкретних реалій Харкова) не є виключно тлом, на якому розгортаються певні події. Обидва міста постають автономними суб'єктами дії, проте в кожного з них своя роль у романній структурі досліджуваних творів. Так, Лондон є самоцінним суб'єктом, головним персонажем, чия метафорична біографія як живої істоти і є предметом оповіді роману «Лондон: Біографія», у той час як Харків – це образ-символ, що тяжіє над свідомістю кожного з персонажів та визначає їхню долю. Таким чином, в образі Харкова в «Месопотамії» поєднується суб'єктне й об'єктне розуміння Міста.

Бібліографічні посилання

1. Акалелова Т. Антропологические характеристики урбанистической культуры / Т. Акалелова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6. – Ч. 1. – С. 13–15.
2. Балдандоржиев Ж. Город как объект культурологического исследования / Ж. Балдандоржиев // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – 2010. – № 126. – С. 337–343.
3. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер. – М.: Высшая школа, 1993. – 175 с.
4. Жадан С. Месопотамія: збірка оповідань і віршів / С. Жадан. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. – 368 с.
5. Ackroyd P. London: The Biography / P. Ackroyd. – London: Chatto & Windus, 2000. – 848 p.

Надійшла до редколегії 6 квітня 2017 р.

УДК 82

Б. Мамедов
Баку (Азербайджан)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТОПОНИМОВ ХАЧМАСА

У північно-східній зоні Азербайджанської Республіки певна частина топонімів у мовному відношенні утворюється за допомогою арабо-перських ойконімов. На території Хачмазський району арабо-перські ойконіми в кількісному відношенні знаходяться в меншості, проте етнічний склад населення, що проживає на цій території, має велике значення для вивчення історії. Тут існують історичні пам'ятники, що відносяться до Середніх століть. Під час археологічних розкопок можна було зустріти вироби зі срібла, мідні монети, знайдені також стародавні знаряддя праці. Утворення ономастичних одиниць в азербайджанській ономастиці арабо-перського походження, починаючи з розширення арабської окупації, набуло широкого поширення із середини XI століття. Зараз ономастичні одиниці арабо-перського походження, що зустрічаються на території республіки, активно досліджуються. Серед них такі ойконіми арабо-перського походження, виявлені в Хачмазському районі, як Азізлі, Саркарлі, Бостанчи, Чархи, Гаджілар та ін.

***Ключові слова**: утворення, Хачмаз, топонім, ойкоснім, Азізлі, Саркарлі, Бостанчи, Чархи, Гаджілар.*

В северо-восточной зоне Азербайджанской Республики определенная часть топонимов в языковом отношении образуется с помощью арабо-персидских ойконимов. На территории Хачмазского

© Бахрам Мамедов, 2017

района арабо-персидские ойконимы в количественном отношении находятся в меньшинстве, тем не менее этнический состав населения, проживающего на этой территории, имеет большое значение для изучения истории. Здесь существуют исторические памятники, относящиеся к Средним векам. Во время археологических раскопок можно было встретить изделия из серебра, медные монеты, найдены также древние орудия труда. Образование ономастических единиц в азербайджанской ономастике арабо-персидского происхождения, начиная с расширения арабской оккупации, получило широкое распространение с середины XI века. Сейчас активно исследуются ономастические единицы арабо-персидского происхождения, встречающиеся на территории республики. Среди них такие ойконимы арабо-персидского происхождения, обнаруженные в Хачмазском районе, как Азизли, Саркарли, Бостанчы, Чархи, Гаджилар и др.

Ключевые слова: *образование, Хачмаз, топоним, ойкосним, Азизли, Саркарли, Бостанчы, Чархи, Гаджилар.*

In the northeastern zone of the Republic of Azerbaijan, the creation of toponyms in the linguistic sense is carried out through the origin of Arab-Persian oikonyms. On the territory of the Khachmaz region, the Arab-Persian oikonyms are in the minority in a quantative indication. The ethnic composition of the population is of great importance for the study of their history. There are historical monuments that date back to the Middle Ages in the village. During archaeological excavations it was possible to meet monuments of silver, copper coins and ancient tools . The formation of onomastic units in the Azerbaijani onomastics of Arab-Persian origin, has become widespread with the expansion of the Arab occupation since the middle of the XI century. As a result, onomastic units of Arab-Persian origin are actively recearched. Below are the existing oikonyms of Arab-Persian origin that we found out in the Khachmaz region: Azizli, Sarkirli, Bostanci, Charkhi, Hajilar and others.

Key words: *education, Khachmaz, toponym, Azizli, Sarkarli, Bostanci, Charkhi, Hajilar.*

Бостанчы. Этнотопоним «бостан», к которому в качестве наименования племени был присоединен лексический суффикс -чи. По другой версии, ойконим «Бостанчи» может быть связан с древней профессией, а также с живущими в этой деревне людьми («выращивающие овощи») [1, с. 105]. Г. Гейбуллаев в своем исследовании «Азербайджанские топонимы» считает, что ойконим «Бостанчы» проиходит от слова персидского происхождения «бостан» и лексического окончания -чы [2, с. 61]. В широком ареале ойконим «Бостанчи» можно встретить в разных языках: в Армении – Бостанчи Хараба, в Грузии – Бостанчи, в Узбекистане – Бостанлык, Бустан, в Таджикистане – Бустанкола. Существуют следующие варианты толкования слова «бостан»: 1) огород; 2) сад, фруктовый сад; 3) цветник [3, с. 73].

Мы полагаем, что в разных странах ойконим «бостанчи» означает не одно и то же. Недопустимо также подходить к нему как этнотопониму в Хачмазском районе. Не является убедительным и объяснение формирования названия «Бостанчи» в селе, где население занимается древним занятием выращивания овощей, поскольку этим же занимается население и других сел. И тогда, по этой логике, все сёла должны называться Бостанчи.
Судя по историческим источникам, население старейшего в республике Хачмазского района жители деревни Бостанчы занимались в основном, скотоводством, зерноводством и шелководством. Для подтверждения этого обратим внимание на описание, составленное в 1796 году офицером гренадерского полка Федором Семеновичем Кубинского ханства и территорий, принадлежащих хану: «Основным занятием населения было зерноводство,

скотоводство и шелководство. Было 33 хозяйства» [4, с. 74]. То есть в начале XVIII века овощеводство не являлось основным занятием жителей села Бостанчи. Во время археологических раскопок на территории деревни были находки, относящиеся к Средним векам, – изделия из серебра, медные монеты, были найдены также древние орудия труда. Село Бостанчи окружено садами и лесами. Недалеко от деревни есть лес в форме конуса, который называется «Холмом девушек». Жители села построили на этом холме укрепление, которое использовали в борьбе с кочевниками. Принимая во внимание информацию, предоставленную местным населением, слово «бостанчи» можно истолковывать как «сад», «роща» или «цветник». Кроме того, надо отметить, что в турецкой мифологии «бостанчи» – это традиционный образ деда Дехгяна [5, с. 65]. И мифические образы древних тюрков близки образу известного лесного духа дерева-мужчины. Среди местного населения бытует поверье, что основателем села был дед Бостанчы. Рядом с деревней по краю крутого берега маленькой реки есть могила, которая называется «Семь сестёр деда Бостанчы». И здесь надо признать, что происхождение этого названия, основанное на народной этимологии, не обладая научной основой, всё же представляет несомненный интерес.

Ойконим «Чархи». М. Солтанов считает, что топоним «Чархи» был искажен, а также отмечает, что настоящее имя ойконима – «Чайархдыр» [6, с. 19]. По его мнению, в результате произношения было отмечено распространение слова «Чайархы». Слово «Чархи» в «Азербайджанском энциклопедическом словаре топонимов» имеет приблизительно такую же форму и толкование. Здесь отмечается, что название деревни Чархи произошло от названия реки Чахаджуг, а слово «чархи» – искажение слова «Чайархи» [1, с. 131]. Слово Çarxi, на наш взгляд, не является убедительным. «Чархи» в научных исследованиях встречается в разных значениях. В древнем персидском и турецком языках оно использовалось в значении «ремесленник».

Обладатели разных профессий в прошлом связаны с их древними занятиями [7]. Для правильного объяснения слова «Çarxi» надо обратить внимание на то, из какого исторического источника оно было получено. Например, было отмечено, что Эвлия Чяляби во время I путешествия в Азербайджан дала на карте ойконим «Чархи» в форме «жилище в посёлке Чархи» [8, с. 286]. В то же время Аббасгулу Ага Бакиханов в своём исследовании «Гюлистан-и Ирам Сябрянли» (скорее всего Шабран – *Б.М.*) упоминает имя учёного Ягуба Чархи и напоминает нам слово çərxi в старом варианте. Все эти факты свидетельствуют о том, что слова çarxi и çayarxı даются не в искажённом виде. Нужно принять ойконим с древней формой çərxi. В этом случае становится ясно, что слово çarxi – персидского происхождения. Несомненно, села, обладающие древней историей, и жители деревень Çarxi или Çərxi являются аборигенами этих мест. Однако название ойконима Çarx» было названо этим персидским словом. В корне названия Çərxi стоит слово персидского происхождения çərx. В форме çarx в

современном литературном языке оно обозначает «колесо», и тогда становится понятно, что в названии ойконима случайно употреблены в значении колеса слова «чярх» или «чарх». Надо иметь ввиду, что слово çərx в персидском языке, кроме значения «колесо», имеет еще 4 значения: Çərx – 1) вращение, выпрямление; 2) небо, небеса; синева; 3) вселенная; мироздание; 4) судьба, рок. Кроме того, в персидском языке Çərxi – cəfasu – непостоянный мир, жестокий мир, полный мучений и трудностей; Çərxi – çəmbəu круглое небо; Çərxi ətləs «атласное колесо», в астрономии: седьмое небо; Çərxi – fələk: 1) мир; 2) небо; синева; 3) рок; судьба; Çərxi kəsmədar «колесо, вращающееся обратно», времена, жизнь, Çərxi – kəsrov, времена; жизнь, Çərxi – lacivərd – синее, лазурное небо, Çərxi – mina – мина – голубое небо и, наконец, Çərxi – почитаемые фанатиками святые места и предметы – старый мир и т. д.

Мы полагаем, что древняя форма названия села Чархи – слово «Чархи» – отмеченное выше значение «священное Колесо фортуны», исторически измененная форма. Значение «старый мир», наряду со значением Çərxi-pir, может иметь значение очага. В подтверждение нашего мнения отметим, что на территории села Чархи расположены почитаемые фанатиками святые места.

В Хачмазском районе есть также ойконим арабского происхождения – название села Паломники. На территории Азербайджанской Республики было зарегистрировано достаточно много ойконимов «Паломники». Среди них – Агдашский район, Верхний Неймятабад, Агджабединский район, Бардинский район, деревня Мустадаага; Кедабекский район, деревня с тем же названием, Лачинский район, деревня с тем же название и т. д. [1, с. 218–221].

Кроме того, на территории республики во многих районах были зарегистрированы апелятивные ономастические единицы «Гаджи». Заметим, что во всех регионах Азербайджана в их создании имеют значение самые разные факторы. Несомненно, что вышеупомянутые апелятивные ойконимы Hacı играют роль при создании личных имён. Таким образом, можно предположить, что слово «Гаджи» в составе произносимых ойконимов –персидского происхождения, оно дается человеку, который посетил Мекку и имеет значение Hacı, а «гаджи» использовался как религиозный титул. Таким образом, напрашивается вывод, что апелятивные ойконимы «Гаджи» сформировались после распространения в Азербайджане ислама. Отсюда, возможно, и происхождение ойконимов «паломники». Заметим, что одно из сел Гаджи – арабо-персидского происхождения; это Кеймяряз – арабское село, граничащее с административной-территориальной единицей Галаган. По мнению исследователей, места, которые называются Гаджи, а также расположенный в Хачмазском районе Гаджилар переводятся как «золотоголовые племена».

Ойконим Азизли. В «Азербайджанском энциклопедическом словаре топонимов» не отражена входящая в состав ойконима «Азизли» административно-территориальная единицая Мюшкюра, также находящаяся в Хачмазском районе.

Название села Əzizli было зарегистрировано в 1979 году в «Административно-территориальном разделе Азербайджанской ССР». До 1992 года село Арановка называлось Азизли, Əziz+li; разбирая это слово, можно увидеть, что апелятив Əziz в корне слова исчез. По нашему мнению, в корне ойконима «Азизли» слово əziz – арабского происхождения и означает «любимый», «ненаглядный». Кстати, среди сельских старейшин распространена именно такая этимология. По преданиям, первым жителем села был дедушка Азиз. Все его тело было покрыто волосами. Поэтому дедушка Азиз не показывался людям на глаза. И хотя его страшная внешность пугала людей, его целебные руки, волшебные молитвы внушили живущим там любовь к нему. По сведениям сельских старейшин, в селе с мифическим именем дедушки Азиза построили Пир, куда приводят испуганных детей, совершают жертвоприношения. Конечно, эта народная этимология и к научному объяснению отношения не имеет.

Ойконим Саркарли. Первое упоминание названия села Сяркярли (Sərkərli), находящееся в Хачмазском районе Ергюч, относится к середине XIX века. В научной литературе оно объясняется по-разному. По словам исследователей, ойконим Sarkarli имеет значение «раздел» [9, с. 187]. На территории республики есть два села, которые называются Сяркарлы – в Самухском и в Бардинском районах. Интересно, что исследователи считают, что там же был отмечен апелятив Sərkar «Ханчобаны», т. е. «один из племени». Кроме того, в исследованиях относительно языковой принадлежности слова «сяркяр» / «сяркар» не встречаются. Интересно, что историки обнаружили на территории села Sərkar (Sərkərli) принадлежащие к III-II тысячелетию селения и курганы. Отметим, что на территории села обнаружены памятники культуры Sərkərtəpə Кура-Араз. На территории Sərkərtəpə (1000 метров) во время проведённых археологических раскопок было обнаружено шесть крупных строений начала и середины бронзового века. В верхней части памятника были обнаружены материально-культурные свидетельства нападения арабов (VIII в.). В частности, была найдена посуда, браслеты, украшенные рисунками, костяные изделия и другие находки. В Сяркяртяпя были обнаружены следы сильного пожара, толстый слой золы. По данным Министерства культуры и туризма отдела Хачмазского района, на его территории было отмечено из 62 памятника культуры; среди них селение Sərkərtəpə (до 3 в. н.э.) и холм Джанахыр, которые относятся к мировому культурному наследию. Мы полагаем, что в корне названия села Sərkərli есть апелятив персидского происхождения Sərkar. «Саркар» по-персидски означает: 1) глава, руководитель, господин; 2) все офицеры в Иране, имеющие чин командира полка [3, с. 284]. Как видим, значение слов «глава», «руководитель», использованные в слове Sərkar в местном произношении, и форма Sərkər, попавшая в Sərkəli, было были использованы в названии села Sərkərdən.

Топонимы, сформировавшиеся на основе русского языка. В топонимии Хачмазского района определенную роль играют ойконимы русского

происхождения. Можно утверждать, что на территории Азербайджана, в частности, в Хачмазском районе, на формирование названий поселений русского происхождения влияла царская Россия, а позже – советская империя. После присоединения Азербайджана Российской империи из центральных губерний (Воронежской, Тамбовской, Саратовской) в различные регионы страны стали переселяться русские крестьяне [10, с. 61]. Таким образом, в 1900 году были созданы топонимы русского происхождения, к примеру, Козляровка, Ермолаевка и др. В дальнейшем названия этих сёл множились.

В результате колониальной политики царская России некоторые топонимы были забыты. Только в Хачмазском районе 14 населенных пунктов были заменены названиями русского происхождения. Среди них такие как поселки Норд, Сирена, посёлок Марьяна; деревни Алексеевка, Александровка (Godakli), Борисполь (с 1992 г. Sarkarli), Родниковая (Ağtala), Васильевка (с 1992 г. Ağçay), Павловка (Muşkür), Екатериновка, Залыевка, Арановка (с 1992 г. Азизли), Гасабовка, Красный Хутор. После 1992 года названия сел русского происхождения начали меняться. Изменения отмеченных топонимов, с одной стороны, были исторической необходимостью, с другой – это стало восстановлением исторической правды. В настоящее время в Хачмазском районе осталось только две деревни российского происхождения – Сирена и Красный Хутор. Ойконим Krasnıy Xutor (в русском языке Krasnıy – qırmızı и Хутор – место жительства) означает «красный посёлок, село». Вызывает интерес, почему село называется именно так – Красный Хутор. Заметим, что на территории Губинского района есть еврейский поселок со строениями цвета. На наш взгляд, оба ойконима qırmızı (красный) связаны именно с окрашиванием домов в красный цвет. В Азербайджане дома очень редко красят в красный цвет. Возможно, что на этой территории русские или евреи использовали его, чтобы различать местные и привнесенные названия, поэтому использовали апелятив qırmızı.

Деревня Сирена находится на берегу Каспийского моря. «Сирена» в переводится как «звук», «свист». По-видимому, именно этот фактор сыграл решающую роль в названии деревни, поскольку на ее территории находился маяк. В настоящее время на территории Хачмазского района восстановлены старые названия сел.

Библиографические ссылки

1. Azərbaycan Toponimləri Enskilopedik Lüğəti iki cilddə I cild, “Şərq-Qərb”, Bakı, 2007, 304s.
2. Гейбуллаев Г.А. Печенегские этнотопонимы в Азербайджана //Доклады Академии Наук Азербайджанской ССР, т.36, 1980, № 5, с.94-97.
3. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. Bakı: Şərq-Qərb, 2 c., 2005.
4. Xudiyev N.M. Xaçmaz. Bakı, “Təhsil”, EİM, 2010. 200 s.
5. Bəndəliyev N.S. Dağlıq Şirvanın oykonimlərində tayfa izləri//Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri. Yer haqqında elmlər seriyası, 1978, N 6, s.82-86.
6. Soltanov M. Azərbaycan şimal-şərq zonasının toponimlərinin linqvistik xüsusiyyətləri. Nam. Diss., Bakı: 1997.
7. Şahbazov İ. Çarxı. Baraxum .“Dostluq” qəzeti, Bakı, 1990, N 73, N 69.
8. Çələbi E. “Səyahətnamə”də Azərbaycan. Bakı: Qafqaz Univ.Nəşr., 2012.

9. Azərbaycan Toponimləri Enskilopedik Lüğəti iki cilddə II cild, "Şərq-Qərb", Bakı, 2007, 304 s.
10. Orucov H.Ə. Azərbaycanda rus toponimlərinin əmələ gəlməsi haqqında. K.M.Bakı: 1973, s.61.
Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

УДК 821.111(73)-31.09

О. А. Мащенко
Днепр

ОСВОЕНИЕ ЗАПАДНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА АЗИАТСКО-АМЕРИКАНСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ

Як відомо, літературна теорія кінця XX століття розглядала літературний канон в якості однієї з ідеологем. Т. Іглтон, зокрема, визначав канон як «конструкт, уведений в моду конкретними людьми в певний час і в силу особливих причин». Тим часом вперше нове розуміння канону образно і яскраво передбачив філософ і літературний критик В. Беньямін у ранньому есе «Веселка: діалог про уяву» (1915). На відміну від європейських і американських теоретиків літератури кінця XX століття, які трактували його як конструкт, В. Беньямін пише про канон не як про застиглу художньо-естетичну категорію, звід правил і норм, а як про вільну творчу суть, нерозривно пов'язану з уявою. Власне, саме такий підхід до розуміння існування і функціонування західного літературного канону продемонстрували письменники епохи мультикультуралізму. Воно межує з тим, як його описував В. Беньямін: як нескінченний, рухливий, мінливий простір, як явище внутрішнього, а не зовнішнього порядку і тому виражається не у критиці і запереченні канону, а в його опануванні. Азіатсько-євроатлантичні письменники сприйняли західний літературний канон не як конструкт, а як шлях і водночас як «художнє несвідоме», у міру наближення до якого їм вдалося послідовно подолати стигму етнічності й гібридности. Опановуючи американський і – ширше – західний літературний канон, азіатсько-американські письменники отримують із нього вигоду і пишуть твори, які американський читач вже не сприймає як екзотичний феномен і без яких розуміння процесів, що відбуваються в американській літературі початку XXI століття, буде неповним.

***Ключові слова**: американська література, азіатсько-американська література, західний літературний канон, постколоніалізм, постмодернізм, мультикультуралізм.*

Как известно, литературная теория конца XX века рассматривала литературный канон в качестве одной из идеологем. Т. Иглтон, в частности, определял канон как «конструкт, введенный в моду конкретными людьми в определенное время и в силу особых причин». Между тем впервые новое понимание канона образно и ярко предвосхитил философ и литературный критик В. Беньямин в раннем эссе «Радуга: диалог о воображении» (1915). В отличие от европейских и американских теоретиков литературы конца XX века, трактовавших его как конструкт, В. Беньямин пишет о каноне не как о застывшей художественно-эстетической категории, своде правил и норм, а как о свободной творческой сущности, неразрывно связанной с воображением. Собственно, именно такой подход к пониманию существования и функционирования западного литературного канона продемонстрировали писатели эпохи мультикультурализма. Оно граничит с тем, как его описывал В. Беньямин: как бесконечное, подвижное, изменчивое пространство, как явление внутреннего, а не внешнего порядка и поэтому выражается не в критике и отрицании канона, а в его освоении. Азиатско-

© О. А. Мащенко, 2017

евроатлантические писатели восприняли западный литературный канон не как конструкт, а как путь и одновременно как «художественное бессознательное», по мере приближения к которому им удалось последовательно преодолеть стигму этничности и гибридности. Осваивая американский и – шире – западный литературный канон, азиатско-американские писатели извлекают из него выгоду и создают произведения, которые американский читатель уже не воспринимает как экзотический феномен и без которых понимание процессов, происходящих в американской литературе начала XXI, века будет неполным.

***Ключевые слова**: американская литература, азиатско-американская литература, западный литературный канон, постколониализм, постмодернизм, мультикультурализм.*

Literary canon was considered by literary theory of the late 20th century as one of ideological premise. T. Eagleton, in particular, defined the canon as "a construct fashioned by particular people for particular reasons at a certain time". whereas philosopher and literary critic W. Benjamin in his early essay "The Rainbow: A Conversation about Imagination" (1915) understood it not as a construct, a rigid artistic and aesthetic category. It was W. Benjamin who understood the canon not as a set of rules and norms but as a boundless creative and imaginative substance. In fact, understanding the existence and functioning of the Western literary canon like this was brilliantly reflected by multicultural writers. They activated the infinite, creative, changeable constituent of the Western literary canon. Understanding it as a phenomenon of an internal, rather than an external order, and therefore they did not express their denial of the canon, but desire to master and develop it. Asian American writers took the Western literary canon not as a construct, but as a Way and at the same time as an "artistic unconscious". Mastering it they managed to overcome the stigma of ethnicity and hybridity. Mastering the American and - more widely - Western literary canon, Asian-American writers have benefitted from it, and created writings that the American reader no longer perceives as an exotic phenomenon, and without which the understanding of the processes that take place in the American literature of the early 21st century would be incomplete.

***Key words**: American literature, Asian American literature, Western literary canon, postcolonialism, multiculturalism, postmodernism.*

Понятия литературного канона, традиции и классики были кардинальным образом переосмыслены постструктуралистами в 60–70-х годах XX века. Наибольшее влияние на возникновение полемики касательно этих категорий оказали философские труды М. Хоркхаймера, В. Беньямина, Т. Адорно, а также литературно-критические взгляды Т. Элиота.

Элиотовское понимание традиции, изложенное в эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919), было широко дискутируемо во второй половине XX века. Оно вызвало волну как осторожной, так и резкой критики со стороны западных литературоведов (Г. Блум, Дж. Уотсон, С. Гилберт, Э. Шоуолтер). Писатели постколониальной волны (Дж. Лемминг, М. Уорнер, Ч. Ачебе, Дж. Кутзи, К. Э. Аппиа), для которых остался незамеченным амбивалентный характер элиотовской трактовки традиции – она одновременно создавала поэта и создавалась поэтом, – усмотрели в нем абсолютизацию литературного канона как собрания сочинений, написанных белыми – преимущественно мертвыми – авторами. Вместе с тем ведущий теоретик постколониализма Э. Саид, неоднократно обращавшийся к поэтическому наследию и литературно-критическим оценкам Т.С. Элиота, в своих оценках был не столь категоричен и

объяснял его «отчаянной попыткой» выстроить традицию заново в условиях, когда Европа после первой мировой войны дольше не могла «существовать в одиночестве» [7, с. 256–257]. Современный британский поэт и литературный критик Гарет Ривз (Gareth Reeves) настаивает, что именно в настоящее время, когда мы комфортно себя чувствуем в мире плюральности и «…знании о литературах вместо Литературы и канонов вместо *того единственного* Канона» [6, с. 107], стоит вернуться к элиотовской концепции традиции. Примечательно, что и евроатлантические писатели, за которыми до сих пор тянется шлейф «азиатскости», – Л. Чу, Дж. Хейджджорн, Х. Ямамото, Ф. Чин, Дж. Когава, К. Исигуро, Дай Сыцзе, Г. Джен – скорее *учитывают*, чем *отвергают* концепцию традиции Т. Элиота.

Впервые новое понимание канона образно и ярко предвосхитил философ и литературный критик В. Беньямин в раннем эссе «Радуга: диалог о воображении» (1915). В отличие от европейских и американских теоретиков литературы конца XX века, трактовавших его как *конструкт* [4], В. Беньямин пишет о каноне не как о застывшей художественно-эстетической категории, своде правил и норм, а как о свободной творческой сущности, неразрывно связанной с воображением. В его трактовке канон обозначен как «бесконечное пространство», которому свойственно движение и незавершенность и которое существует «внутри», а не «вовне»: «Искусство созидает согласно бесконечному канону, который обосновывает бесконечные формы прекрасного» [2]. Собственно, именно такой подход к пониманию существования и функционирования западного литературного канона продемонстрировали писатели эпохи мультикультурализма. В его основе – не эпистемологическая неуверенность в существовании канона, свойственная постмодернистскому сознанию, и не провозглашенное постколониальными мыслителями «яростное сопротивление» (“violent struggle” [5, с. 70]). Их видение канона, если прибегнуть к выражению Э. Саида, оказывается «более великодушным» (“more generous”). Оно граничит с тем, как его описывал В. Беньямин: как бесконечное, подвижное, изменчивое пространство, как явление внутреннего, а не внешнего порядка и поэтому выражается не в критике и отрицании канона, а в его освоении. Азиатско-евроатлантические писатели восприняли западный литературный канон не как конструкт, а как *путь* и одновременно как «художественное бессознательное», по мере приближения к которому им удалось последовательно преодолеть стигму этничности и гибридности.

В творчестве азиатско-атлантических писателей на рубеже XX–XXI веков освоение западного канона не превращается в наследование пусть даже и лучших классических западных образцов. Подобно тому как освоение иного канона (пусть даже и близкого) позволило Гоголю, Джойсу или Набокову сформировать новое видение модусов художественности в западной литературе, так и успешное освоение западного канона дало возможность сино-американским писательницам,

таким как М.Х. Кингстон или Э. Тан, наполнить западную традицию “telling stories” новым эстетическим содержанием. И вот уже история героини романа Э. Тан «Клуб радости и удачи» Суюань У, бросившей на дороге своих малюток-дочерей и эмигрировавшей впоследствии в США, спасаясь от войны и несчастий, не вызвала отторжения у исповедующих христианскую мораль американских читателей, для которых повествование об отказе родителей от собственных детей либо сказочное (Ш. Перро), либо трагическое (У. Шекспир). Организация ею клуба радости и удачи в Сан-Франциско для оказавшихся в подобных тяжелых обстоятельствах иммигрантов была интерпретирована как проявление силы и стойкости, а не душевной черствости женщины, бросившей своих детей ради собственного выживания. И – как результат вышеуказанного – финальная сцена встречи в Китае рожденной в США младшей дочери героини и ее двух старших сестер, которые невероятным образом остались живы, читается не как неоправданный happy-end, присущий низкопробной литературе, а как изящно вплетенная в роман идея триумфа многократно умноженного (ну, как минимум на три – именно стольким дочерям дала жизнь Суюань У) несломленного духа, даже если носитель его уже не может этот триумф увидеть.

Британский писатель К. Исигуро, опираясь на общую знаковую природу слова и ноты, создает сборник ноктюрнов, в которых для записи звуков музыкального текста вместо нот используются слова. Так его короткая проза становится неповторимой формой синтеза искусств, которая свойственной японской культуре и которую от этого невозможно свести к причудливому писательскому эксперименту. В ней в полной мере разрабатываются принципы синестезии более высокого порядка, актуализирующей не только эмоциональную, но и интеллектуальную составляющую взаимоотношения произведение-читатель – так, как это предусматривает японская эстетическая традиция.

Опираясь на каноническую модель ноктюрна как предрассветной части религиозной службы и ее трансформации европейскими музыкантами в камерное романтическое произведение, К. Исигуро выстраивает свои тексты в соответствии с его классическими образцами. В точности соблюдены все законы этого музыкального жанра: композиция, в которой безмятежные и светлые первая и третья части обрамляют более энергичную/динамическую вторую; вечерний или ночной фон, на котором протекает неторопливое действие, особая роль пейзажных мотивов и ассоциаций, камерность, интимно-лирическое, созерцательное настроение и даже волнообразный, покачивающийся фон – вода в каналах Венеции в «Крунере», медленный танец в «И в бурю, и в ясные дни», холмы в «Молверн-Хиллз». Новое, не свойственное классическим образцам ноктюрна – ироническое начало – не нарушает гармонии музыкального компонента исигуровских текстов. Ирония создает многоплановую перспективу, в которой художественно-эстетическое переплетается с метахудожественным. Так, герой рассказа «Крунер» озвучивает легкий способ сойти за итальянца даже в

«помешанной на традициях» Венеции, если одеться соответственно и «помалкивать». Здесь одновременно и аллегория на ситуацию с писателями, не принадлежащими к титульной нации страны проживания, и на стереотипные образно-символические конструкции, упомянутые Р. Бартом в его теории метатекста, и на концепцию мимикрии, разработанной теоретиком постколониализма Х. Бабхи. Одновременно с этим исигуровские ноктюрны продолжают западную традицию “telling stories” в её наивысшем проявлении – «Дублинцах» Дж. Джойса, с музыкой как сквозным образом-эпифанией и в то же самое время как шагом к «просветлению» («сатори»). «Ноктюрны» – это воспевание любви, которая, как и музыка, не вечна и не совершенна.

Роль этнических писателей в американской литературе была скорее обусловлена теоретической и художественной практикой постколониализма и состояла в том, чтобы «…наносить уколы коллективному сознательному формирующегося американского литературного канона» (“Ethnic writers continue to prick at the collective conscious of the forming American literary canon”) [8, с. 163–178)]. Художественная стратегия азиатско-американских писателей более прагматична и оттого более продуктивна. Размышляя в беседах с Х.Л. Борхесом о влиянии Дж. Джойса на современную литературу, аргентинский поэт и эссеист Освальдо Феррари приходит к заключению, что «…современный роман, вместо того, чтобы завершиться на Джойсе, воспользовался опытом, *извлек выгоду* (*курсив наш. – Е.М.*) из Джойса» [1, с. 45]. Осваивая американский и – шире – западный литературный канон, азиатско-американские писатели *извлекают из него выгоду* и создают произведения, которые американский читатель уже не воспринимает как экзотический феномен и без которых понимание процессов, происходящих в американской литературе начала XXI века, будет неполным.

Библиографические ссылки

1. Борхес Х.Л., Феррари О. Джеймс Джойс / Х.Л. Борхес, О. Феррари //Новая встреча. Неизданные беседы/пер. с исп. В. Андреева. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С. 42–48.
2. Benjamin W. Early Writings. 1910–1917 / W. Benjamin. – Cambridge, L.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011. – P. 211–223.
3. The Big AIIIEEEEE!: An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature/ed. By J.P. Chan, F. Chin, L.F. Inada, Sh. Wang. – N.Y.: Penguin Books, 1991. – 619 p.
4. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction / T. Eagleton. – Minneapolis: Minnesota, 2003. – P. 1–14.
5. Fanon F. The Wretched of the Earth / F. Fanon. – N.Y.: Grove Press, 1963. – P. 70.
6. Reeves G. T.S. Eliot and the Idea of Tradition / G. Reeves // Literary Theory and Criticism. – Oxford: Oxford University Press, 2006. – P. 107–118.
7. Said E. Power, Politics, and Culture / E. Said. – N.Y.: Vintage Books, 2002. – P. 248–261.
8. Villatoro M. In Search of Literary Cojones: Pablo Neruda, U.S. Latino Poetry, and the U.S. Literary Canon: A Testimonio / M. Villatoro //Pablo Neruda and the U.S. Culture Industry/ad. by Teresa Longo. – N. Y. and L.: Routledge, 2002. – P. 163–178.

Надійшла до редколегії 1 липня 2017 р.

УДК 821.111 (73)

Л. А. Мироненко
Днепр

«ТЕСЕЙ. ПРИТЧА» В ЗЕРКАЛЕ ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ АНДРЕ ЖИДА

«Литература начинается с
мифа и кончается им».
*(Х.-Л. Борхес «Притча о
Сервантесе и Дон-Кихоте»)*

«Верьте тому, кто ищет истину;
не доверяйте тем, кто нашел ее».
(А. Жид)

У статті аналізується недостатньо досліджений твір Андре Жіда, який сам письменник сприймав як свій духовний заповіт. Увага зосереджується на наратологічних проблемах, на жанрово-стильовій специфіці як засобі відтворення концепції людини, долі людської (la condition humaine). Акцентується екзестенційна основа світосприйняття; розглядається художній підтекст, характер відбору та структуралізації міфів, будуючих художню цілісність.

***Ключові слова**: Андре Жід, міф, притча, лабіринт, екзістенція.*

В статье анализируется недостаточно исследованное произведение Андре Жида, которое сам писатель воспринимал как свое духовное завещание. Внимание сосредоточено на нарратологических проблемах, на жанрово-стилевой специфике как способе воссоздания концепции человека, судьбы человеческой (la condition humaine). Акцентируется экзистенциальная основа мировосприятия, рассматривается художественный подтекст, характер отбора и структурализации мифов, складывающихся в художественное целое.

***Ключевые слова**: Андре Жид, миф, притча, лабиринт, экзистенция.*

Investigational not enough work of Andre Gide, that a writer perceived spiritual testament, is analysed in the article. Attention is concentrated on narratologic problems, on a genre – stylish specific as method of recreation of conception of man, fate human (la condition humain). Existential basis of perception of the world is accented on artistic implication and associathin of myths, accordion in artistic uni is examined.

***Key words**: Andre Gide, myth, parable, labyrinth, existence.*

Возникшая у нас после выхода книги «Возвращение из СССР» (1936) пауза в изучении творчества ее автора – классика французской литературы, лауреата Нобелевской премии Андре Жида – наконец успешно преодолена. Начиная с 90-х годов на постсоветском пространстве возобновлена публикация его книг;

© Л. А. Мироненко, 2017

появились первые переводы на украинском языке; семитомное собрание сочинений вышло в России в 2002 году; специальные разделы, посвященные творчеству писателя, включены в вузовские учебники. О расширении и углублении интереса к А. Жиду свидетельствуют и защищенные в последнее десятилетие диссертации, многочисленные статьи в специальных изданиях, констатирующие и анализирующие художественную эксклюзивность французского писателя.

Вместе с тем длительное умолчание в нашей науке имени Андре Жида сказывается сегодня в том, что не все им написанное учтено и филологически прочитано. В данном случае речь идет о произведении «Тесей. Притча» (1946). «Тесея» в научных работах уважительно упоминают, ссылаясь на слова самого создателя: Андре Жид назвал «Тесея» своим духовным завещанием [2; 4; 8]. Анализ последнего завершенного художественного произведения писателя у нас, пожалуй, только начался, но и французский филолог Пьер Лашасс (правда, двадцатью годами раньше!) сетует на неполноту истолкования и недооцененность притчи «Тесей» [11, с. 224]. Используя метод «пристального чтения», П. Лашасс демонстрирует «лабиринт повествования (recit)», втягивающего «Тесея» в безграничное пространство культуры как прошлого, так и настоящего.

В определенной мере анализ, предпринятый в данной статье, соприкасается с идеей французского исследователя «осложнения текста (les complications du texte)», хотя основное внимание сосредоточено на иных проблемах.

Собственно духовное завещание начинается с авторского определения жанра «Тесея»: притча. Не впервые А. Жид использует прием самостоятельного, авторского прикрепления к названию своего произведения обозначенного им жанра. Думается, этот прием не нейтрален по отношению к содержанию. Классическая притча с устоявшейся традицией от Притчей Соломоновых до наших дней, по словам С. Аверинцева, доныне сохраняет свою привлекательность для писателей, «ищущих выхода к этическим первоосновам человеческого существования, к внутренне обязательному и необходимому» [1, с. 21].

В немногочисленных публикациях постсоветских исследователей, затронувших текст «Тесея», обозначение жанра, употребленное А. Жидом, словно бы игнорируется. Оно заменено словом «повесть» [2; 4; 8][6]. Спровоцировано это самим автором уже тем, что слово «притча» вынесено за пределы самого текста произведения. Однако, как заметил Пьер Лашасс, «Андре Жид не любит ленивого читателя» [11, p. 241]: у него каждая художественная единица семантически нагружена.

---

[6] Тонкий интерпретатор В. Никитин в небольшом фрагменте, отведенном «Тесею», не использует жанровую терминологию [7, с. 317].

Соломонов завет базируется на евангельских ценностях, определяя неотъемлемые законы притчи: передача старшего поколения младшему, отца сыну мудрости, морали, завета. Царь Соломон, «творец притчей», начинал их с обращения «Сын мой!» или «Слушайте, дети, наставления отца…» Вряд ли случайно А. Жид начинает свое произведение словами: «Я хотел рассказать о своей жизни сыну моему Ипполиту, чтобы тем самым просветить его; сына у меня больше нет, но я все равно расскажу» [3, с. 467]. Движение художественной мысли начинается здесь. Миф и притча, как герой дотроянских мифов Тесей и условный соломонов сын разведены веками. Ценности, нравоучительность политеизма и монотеизма не совпадают.

Прием, который в тексте будет использован неоднократно, – парадоксальное, «оксюморонное» единство соединения/разъединения, слияния/неслиянности. Этот прием заявлен уже в первой фразе: горькая констатация «сына больше нет» преодолевается решительным «но все равно расскажу».

На протяжении всего произведения в сюжетной последовательности повторяется пара «отец/сын»: «Эгей-Тесей; Тесей-Ипполит»; и даже «Лай-Эдип». Каждая из этих пар становится компонентом целого, являя сосуществование, совмещение сходного и противоположного! Есть отцы, вписывающиеся в жанровое поле притчи, стремящееся направить сына на путь истинный. Это Эгей, наставляющий юного Тесея: «Будь мужчиной. Тебя ждут большие дела» [3, с. 468]. Это Тесей, внушающий Ипполиту необходимость «познать, кто ты есть, и принять в руки наследство». Есть отцы, выпадающие из этого эпического пространства: Минос (хотя он и не кровный отец), заключивший Минотавра в Лабиринте; Лай, приказавший убить младенца-сына, пытаясь избежать рокового предсказания о гибели от руки рожденного им.

Формула «отец-сын» имеет и обратный ход: «сын-отец». В это пространство включены Тесей и Эдип. Их поведение внутри всеобщего круговорота становится существенным моментом для понимания философии А. Жида. Эдип, предприняв все возможное, чтобы избежать участи отцеубийцы, все же таковым станет, не подозревая, что встретившийся на дороге разбойник его отец. Эгей в приступе отчаяния кончает самоубийством, увидев в черных парусах знак гибели сына. Это корректирует случай Тесея, который по роковой забывчивости не сменил черные паруса на белые. Однако после слов о скорби об отце следует признание Тесея: «…если мне покопаться в себе поглубже (что я всегда делаю неохотно), то не могу поклясться, что это была только одна забывчивость» [3, с. 468].

А. Жид использует в своем произведении множество мифов, но не придерживается точности их воссоздания[7]. Тесей, излагая свою историю, лишь

---

[7] Трансформацию, перестановку последовательности событий и т. д. мифологических сюжетов отмечает Э. Войцеховская [2].

упоминает имена побежденных им чудовищ, разбойников, не сообщая подробностей. Писатель особым образом воссоздает движение к своей истине, сталкивая аксиологические представления мифологических времен и оценочность, не совпадающую с ними. Впервые это проявится в двойственной самооценке Тесеем своих молодых подвигов. Во-первых, это констатация героики, убедительной для всех: «осуществил ***всеми признанные*** деяния», «освободил землю от тиранов» и т. д. Однако пафос снимается оценкой, которая не опирается на всеобщее поклонение, а является глубоко личной. В глубинной самооценке все эти подвиги, по словам Тесея, – «разминочные пустяки». В эти «пустяки» входят не только опасные чудовища, разбойники, но и Перигона, отца которой Тесей убил, «а взамен сделал ей красивого, сильного ребенка» и вскоре «потерял их из виду, прошел мимо них». Героика подвига и бесчеловечное равнодушие вновь являют соединение/разъединение.

Форма личного повествования в «Тесее» исключает возможность непосредственного авторского комментария, открытой авторской оценки. Но она есть. Оба, герой и автор, движутся, первый открыто, второй подспудно, к своей истине[8]. Такой художественной тактикой писатель и возбуждает интеллектуальную активность читателя и создает своеобразную архитектонику текста, в котором каждый художественный элемент имеет высокую семантическую нагруженность и обязательную связь с целым, с целостностью произведения. Так, спокойно-ироническая оценка Тесеем своих подвигов отзовется в презрительной оценке Дедалом героики Геракла, женитьба старого Эгея на молодой Медее – своеобразная подсказка семейной драмы Тесея и Федры и т. д.

Даже количество глав в «Тесее» – их 12 – небезотносительно к философскому содержанию. Число это в теологии сакраментально. Со стороны античности – 12 верховных богов Греции и Рима, 12 подвигов Геракла. Политеизм и мифологические герои – этот смысл заключает в себе цифра. С другой стороны – 12 апостолов, 12 сыновей Иакова: монотеизм, абсолют божественного. Невербальный язык объединил антропологическое (12 уравнивает богов и героев) и теологическое (12 – служители Бога) начала. В самом же произведении только в одном эпизоде сталкиваются понятия Бог – боги, единство героя и богов – разделенность Бога и человека, всесущность Бога – локальность богов. Это мучительный поиск Икара «смысла бытия», «смысла поисков смысла», поиск ответа на вопрос, Бог ли создал человека или человек Бога. В исследовательских работах об Андре Жиде упоминание о Ницше и Достоевском, об их значении для писателя стало общим местом. Невозможно не вспомнить о резко контрастном

---

[8] Разумеется, можно расслышать эхо произведений А. Жида – и «Яства земные», и, конечно, «Имморалист», «Пасторальная симфония» и т. д. – в перипетиях «Тесея», но это уже другое исследование.

восприятии человека «если Бога нет…» у русского гения и когда «Бог мертв» у великого немецкого философа. На протяжении всего творчества, не исключая и «Тесея», А. Жид напряженно пытается найти истину, отыскать, если это возможно, гармонию.

Центральный эпизод произведения связан с главным (в мифологическом истолковании) подвигом Тесея. Убив чудовище Минотавра, Тесей не только подтверждает свой героизм, но и победой над обитателем лабиринта освобождает родную Аттику от унизительной зависимости от Крита, его царя Миноса. Значимость этой истории у А. Жида подчеркнута и словами самого героя («Она очень непростая, эта история» [3, с. 471]), и невербально: обрамленная двумя начальными и двумя финальными главами, она занимает 8 глав, т. е. вдвое больше, чем вся жизнь Тесея.

Деэстетизация, демифологизация мифологического героя, события не впервые используется писателем – достаточно вспомнить хотя бы его книгу «Прометей, плохо прикованный». Этот прием очевиден и в «Тесее».

Географическое положение Крита включается в художественную картину: остров в культуре веков мог становиться образом утопии или антиутопии. А. Жид создает пародийную квазиутопию. Жуткое, вызываемое самим словом «лабиринт», полностью устранено. Доставленные на остров жертвы, обреченные на смерть, встречены царем и критянами как дорогие гости, их развлекают принимают как родных. Отнюдь не главным событием становится великий подвиг (по мифу!) Тесея. В центре любовные интриги, а не героика, лукавые проделки Тесея, Ариадны, других персонажей[9]. Самый же подвиг утрачивает величие. Минотавр не так уж и страшен. Никто не сомневается в исходе поединка – ни мать чудовища Пасифая, ни Дедал, ни Ариадна. Более того, созерцающий спящего Минотавра Тесей признается: «…я не мог его ненавидеть. Я даже любовался им…» [3, с. 489]. К бою Тесея подвиг только тупой взгляд врага! Н.В. Кузнецова в своей статье [4, с. 108–113] совершенно справедливо связывает потепление к Минотавру с Ницше, который видел в нем не воплощение зла, а проявление хаотического (т. е. дионисийского начала) в человеке.

Есть и отнюдь не пародийная составная критской истории. Она связана с мифом о Дедале и Дедалом как персонажем произведения. В наставлениях Дедала, обращенных к Тесею, появляются новые и предельно важные понятия: ответственность, чувство долга, связь с прошлым, с родной землей[10]. В языке Дедала слово «нить» получает особый смысл. В интриге Ариадна/Тесей нить была стремлением Ариадны привязать к себе Тесея, а для Тесея – не дать ей такой

---

[9] Есть исследования, в которых тема лабиринта оценивается как непонятная и даже как творческая неудача [2; 9]. Согласиться с этим нельзя.

[10] Эти моральные понятия напоминаю Сент-Экзюпери. Андре Жид был в 30-е годы автором рецензии на его роман «Ночной полет».

возможности. У Дедала нить – это связь с прошлым, с собой, с родиной. Своеобразная перекличка совершается и в понятии «лабиринт». Есть лабиринт «яств земных», из которого вытаскивает Тесея его отец. Есть лабиринт, из которого не хотят уходить жертвы, ибо им там комфортно. Уже Тесей вытаскивает, выгоняет своих земляков оттуда. Экзистенциальная свобода выбора в этой части произведения в поведении Тесея объединяет и полное уклонение от морали и одновременно выполнение высоких наставлений Дедала.

В финальных, заключительных главах Тесей – создатель Афин, государственный деятель, устроитель социальных благ, свершивший свой труд «ради блага человечества в будущем». Однако это патетическое завершение рассказа Тесея не перекрывает диалог двух старых героев – Эдипа и Тесея, по-разному проживших жизнь и по-разному подошедших к могиле. У исследователей миф об Эдипе всегда вызывал ассоциацию с романом Достоевского «Преступление и наказание». Наказания были и у Тесея – измена Федры, гибель Ипполита. Но осознание этого вне размышлений героя. И все же оба героя вышли из лабиринта: деянием во имя людей, совестью перед своим высшим судом.

Французская исследовательница Мирей Кале-Грюбер, цитируя стендалевское «роман – это зеркало, проносимое вдоль дороги», констатирует недейственность этого определения для литературы XX века. Стиль Андре Жида она называет нонконформистским [10, p. 60]. Действительно, непростой язык писателя основывается на иных критериях, нежели язык классиков XIX века. Это тоже своеобразный лабиринт, который по-своему преодолевают и Тесей, и Эдип.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С. Притча / С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 20–21.
2. Войцеховская Э. Царская свобода и царская несвобода: Андре Жид и его «Тезей»: [Электронный ресурс] / Э. Войцеховская, Ю. Белоцерковский. – Режим доступа: letters p. ru/3 nid – andre/tezey-1.
3. Жид А. Избранные произведения / Андре Жид. – М.: Панорама, 1993. – 510 с.
4. Кузнецова Н.В. Миф о Минотавре в культурном контексте XX-го века. – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Н.В. Кузнецова. – М., 2009. – 19 с.
5. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.
6. Мифологический словарь. – М.: Советская энцтклопедия, 1991. – 736 с.
7. Никитин В. Андре Жид: вехи творческого пути / В. Никитин // Жид А. Подземелья Ватикана. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 293–317.
8. Токарев Л. Послесловие / Л. Токарев // Жид А. Избранные произведения. – М.: Панорама, 1993. – С. 503–510.
9. Чумаков С.Н. Освоение страха (к дидактике лабиринта в литературе XX века. – Сб. статей / С.Н. Чумаков. – Краснодар: Кубанский государственный університет, 2007. – С. 154–166.
10. Cale-Gruber M. Histoire de la litterature francaise du XX-e siècle, ou la repentirs de la litterature/ – P.: Honore champion editeur, 2001. – 233 p.
11. Lachasse P. Thesee, le labirinthe du recit. – B.A.A.G, n. 106, avril 1995, p.p. 223–243.

12. Petit Zarousse illustre. Nouvean dictinnaire tnsyclopedique. – P: Librarie Larousse. – 1913. – 1658 p.
13. Picon G. Panorama de la nouvelle litterature francaise. – P. Gallimard, 1988. – 365 p.

Надійшла до редколегії 3 липня 2017 р.

УДК 821.133.1 – 343.09 «17–19»

Г. Є. Нікітіна
Дніпро

РІЧ ЯК КАЗКОВИЙ ПЕРСОНАЖ: ДО ПРОБЛЕМИ ШЛЯХІВ ЗАПОЗИЧЕННЯ ТОПОСІВ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАЗКИ РОКОКО МАСОВОЮ КУЛЬТУРОЮ XX СТ.

Стаття задумана в контексті вивчення впливу французької літературної казки XVII–XVIII ст. на сучасні уявлення про казку і казковість. У ній здійснюється спроба простежити шляхи медіації від нині маловідомих зразків жанру contes des fées до масової культури XX ст. і трансформації, яких при цьому зазнає їхня образність, на прикладі персонажа-речі. В центрі дослідження – спадкоємність між такими топосами рокайльної казки, як людина, перетворена на річ, подібно до «втілених» у меблі героїв фривольних казок «Софа» Кребійона-сина, «Диван полум'яного кольору» Фужере де Монброна, «Султан Мізапуф» абата Вуазенона, та річ, що стає дійовою особою дитячої гри у творах Маргарити де Любер, й образами персонажів казок Андерсена – зів'ялих квітів, що танцюють на балу, паперової балерини і олов'яного солдатика, м'ячика і дзиґи, свині-карнавки й особливо пастушки і трубочиста, котрі разом із Лускунчиком Гофмана, будучи предметами побуту, наділеними схожістю із ляльками, виступають прикладами контамінації згаданих топосів, що стоїть у витоків так званої «toy story» (історії іграшки), канонами якої не раз послуговуватиметься у мультиплікації Уолт Дісней.

Ключові слова: *рококо, казка, персонаж-річ, історія іграшок, Кребійон-син, Ж.-Л. Фужере де Монброн, абат Вуазенон, Жак Казот, Маргарита де Любер, Е.Т.А. Гофман, Г.К. Андерсен, У. Дісней.*

Статья задумана в контексте изучения влияния французской литературной сказки XVII–XVIII веков на становление современных представлений о сказке и сказочности. В ней предпринимается попытка проследить пути медиации от малоизвестных образцов жанра contes des fées к массовой культуре XX века и изучить трансформации, которые при этом претерпевает их образность, на примере персонажа-вещи. В центре исследования – преемственность между такими топосами рокайльной сказки, как человек, превращенный в вещь, подобно «воплощенным» в мебель героям фривольных сказок «Софа» Кребийона-сына, «Диван огненного цвета» Фужере де Монброна, «Султан Мизапуф» аббата Вуазенона, и вещь, становящаяся действующим лицом детской игры в произведениях Маргариты де Любер, и образами персонажей сказок Андерсена – танцующих на балу увядших цветов, бумажной балерины и оловянного солдатика, мячика и кубаря, свиньи-копилки и в особенности пастушки и трубочиста, которые вместе со Щелкунчиком Гофмана, представляя собой домашнюю утварь, наделённую сходством с куклой, являются примером контаминации упомянутых топосов, стоящей у истоков так называемой «toy story» (истории игрушек), к канонам которой в мультипликации не раз обратится Уолт Дисней.

Ключевые слова: *рококо, сказка, персонаж-вещь, история игрушек, Кребийон-сын, Ж.-Л. Фужере де Монброн, аббат Вуазенон, Жак Казот, Маргарита де Любер, Э.Т.А. Гофман, Г.К. Андерсен, У. Дисней.*

The following article belongs to a larger research in influence of 17th–18th century French fairy tales on nowadays' fairy tale imaginary. It represents a survey of mediation from mostly unrenowned contes des fées to

© Г. Є. Нікітіна, 2017

20th century popular culture and transformation of their topoi, focused on object as a fairy tale character. The article deals with such rococo fairy tale's commonplaces, as a human transformed into an object, like literally embodied in furniture narrators in frivolous tales "Le Sopha" by Crébillon-fils, "Le Canapé couleur de feu" by Fougeret de Monbron, "Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine" by Voisenon, and an object becoming an acting figure of children's games in Marguerite de Lubert's tales, as well as their continuity in Hoffman's "Nutcracker and The Mouse-King" and in Andersen's stories "Little Ida's Flowers", "The Steadfast Tin Soldier", "The Sweethearts"(also known as "The Top and the Ball"), "The Shepherdess and the Chimney Sweep", "The Shirt Collar", "The Darning-Needle" and "The piggy bank". The research pays attention to contamination of mentioned topoi in characters of Nutcracker, Shepherdess and Chimney Sweep, belonging to everyday objects (respectively kitchen utensils and decorative statuettes), but at the same time resembling dolls, which defined canons of the so called "toy story", particularly attractive as a cartoons' plot for Walt Disney.

Keywords: *rococo, fairy tale, toy story, Crébillon-fils, Fougeret de Montbron, Voisenon, Jacques Cazotte, Marguerite de Lubert, E.T.A. Hoffmann, H.Ch. Andersen, W. Disney.*

Доля французької літературної казки XVII–XVIII ст. парадоксальна тим, що, хоча твори цього жанру та їхні автори, за винятком хіба що Шарля Перро, мадам д'Онуа і Лепренс де Бомон, ледь знайомі широкому читацькому загалу, в масовій культурі XX ст. чимало топосів *contes des fées*. До їх числа належить, зокрем, топос персонажа-речі – предмету інтер'єру, побуту або іграшки, – історія якого видається достатньо повною, щоб простежити шлях образів літератури рококо на великі екрани.

Напевне, найбільш упізнаваними образами анімаційної стрічки «Красуня і Чудовисько» (1991) студії Уолта Діснея, збереженими в кіноремейку 2017 р., є слуги, перетворені на домашнє начиння: канделябр – метрдотель Люм'єр, камінний годинник – дворецький Коґсворт, порцеляновий заварювальний чайник – домоправителька мадам Поттс, чашка – її маленький син Чіп, мітелка для змахування пилу – покоївка Фіфі. Аналогічні їм образи можна знайти у «1001 дурничці» (1742) Жака Казота. Герой цієї пародійної казки у пошуках коханої потрапляє до замку, покої якого феї облаштували меблями, на які вони перетворили людей, що прогнівили їх [7, p. 543–544]. Так, годинник із маятником раніше був базікалом, жирандоль із кришталевими підвісками – кокеткою, складний підніжний табурет – підлесником, дзеркало – лихим на язик пліткарем, камінні щипці – нав'язливим співрозмовником, совок – прискіпою, занавіски – ошуканцями, а пінцет – любителькою відпускати колкощі на чужу адресу [7, p. 548]. Цій дотепній алегорії Казот надав форму характерної для фривольних наслідувань східним казкам літературної ситуації:

Rien de si familier maintenant, rien de si fort à la mode que ces sortes de métamorphoses [7, p. 543].

Немає нічого більш звичного, нічого більш модного в наші дні, ніж такого роду метаморфози, запевняє пліткарка Канапа, в якій читач XVIII ст. неодмінно мав впізнати товаришку за нещастям Кребійонової Софи, Дивана полум'яного кольору Фужере де Монброна і ванни, в яку у Вуазенона був втілений султан

Мізапуф[11]. Але навряд чи така рідкісна тепер книга, як «1001 дурничка», була відома творцям мультфільму про Красуню і Чудовисько. Більш імовірний інший, складніший шлях запозичення.

У казках XVIII ст. досить часто зустрічаються герої з іменами Трояндочка (Rosette), Волошка (Bleuette), Тернинка (Fleur d'Épine), Шпилька (Camion), Аквамарин (Aigues-marines), Семицвіт (Arc-en-ciel), Мак (Coquelicot), Метелик (Papillon). Спершу подібні імена були покликані просто довершити образи «прекрасних мов день» казкових принців і принцес неназваним порівнянням із квітами, метеликами, дорогоцінностями та іншими вишуканими дрібничками, що увійшли в моду у добу рококо.

Казка ж була тим жанром, який дозволяв виявити й обіграти закладений в імені-метафорі художній потенціал, а саме те, що, словами П. Рікера, на відміну від порівняння, яке говорить «це є як те», метафора, де «як» опущене, говорить «це є те» [10, p. 37], чим ставить знак рівності між персонажем і предметом, назва якого служить йому іменем. За Я. Голосовкером, одна з особливостей логіки чудесного, якою оперує казка, полягає в тому, що тут троп мислиться матеріально, як річ: «Все фігуральне, тропічне, тобто будь-які метафори і метонімії, будь-які гіперболи і катахрези, суть не подібності, а якості й речі. Вони матеріальні, тілесні, а не символи» [3, с. 45–46]. Як наслідок, річ, назва якої була запозичена, щоб стати іменем персонажа, сама здатна стати персонажем: у казці героїня на ім'я Троянда цілком може виявитися квіткою. Утім породження значення може прямувати і в зустрічному напрямку: квітка троянди найімовірніше стане героїнею на ім'я Троянда в тому різновиді дитячих ігор, в яких речі, що випадково опинилися під рукою – квіти, камінці, палички, скельця,[12] – стають фігурами персонажів сюжету, що народжується в ході гри.

Таким іграм наслідувала у пародійній казці «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» (1745) Маргарита де Любер. Героям цієї історії вона дає імена, на перший погляд, подібні до тих, які були в ходу у її попередників, але за вишуканим звучанням Coque d'Œuf, Coque de Noix, Bonbon, Merluche приховуються приземлені речі – яєчна і горіхова шкаралупки, льодяник і хек – так, наче цим письменниця із властивою її творчій манері долею іронії прагне показати, що назви більш витончених речей, котрі, безсумнівно, більш личили б казковим героям, давно вичерпано. У XX ст. Ж. Дерріда радитиме «підсилити» метафору, щоб викрити здійснювану нею підміну понять. Саме так вчиняє Маргарита де Любер, коли, утруючи, добирає слова, що, на відміну від «зіронька», «квіточка», «бусинка», які постійно перебувають на слуху, не часто вживаються в

---

[11] Аллюзивне ім'я *Mis à pouf*, мало викликати в уяві читача одне з кліше персидських мініатюр, персонажі яких зазвичай напівлежать на подушках, котрі Вуазенон замінює більш звичним для європейців образом пуфа – мебля, який прийнято розміщувати поруч із софою, – чим довершує вибудуваний у творах попередників смисловий ряд: софа – канапе – пуф.

[12] Схожим чином у братів Грімм героями повчальної казки стають соломинка, вуглик і біб.

метафоричному сенсі, а отже, й сприйматимуться не як метафори, а як конкретні предмети, фізичні властивості яких – форма, колір, шорсткість, смак, запах, – як і в іграх дітей, ляжуть в основу образів, уособлюваних ними персонажів казки. Так, спільна для дитини і людини рококо любов до солодощів визначає, що симпатії тут належать принцу Льодянику, якого письменниця вбирає в розкішні лати із кольорових цукерок [8, p. 87]; натомість, як і варто очікувати, принц Хек огидний і тхне гірше за тухлу рибину [8, p. 50]. Форма шкаралупок нагадує авторці модні в той час об'ємні спідниці з фіжмами – невід'ємний атрибут жіночого образу. Тендітність і білизна яєчної шкаралупки немов говорять про витонченість її героїні, натомість темна, вкрита борознами, груба на дотик горіхова шкаралупа навіює образ, що являє собою повну протилежність першому. В тому, що ці образи зчитуються саме так, вагому роль відіграють найбільш примітивні уявлення про прекрасне (вони змушують віддавати перевагу округлому перед вугластим, плавному перед ламаним, гладенькому перед шершавим, блискучому перед тьмяним), архетипна символіка кольорів (біле / чорне як добро / зло), сформовані тривалим повсякденним вжитком форми художньої репрезентації статей (спідниця як метонімія жінки) та, навіть неусвідомлюваний, діючий у європейській художній культурі канон краси (білокурі Ізольда, Беатріче, Лаура і в тому числі протиставлений останній шекспірівський образ чорнявої красуні, який, як водиться, заперечуючи, лише зайвий раз стверджує). Ними зазвичай й оперують граючі діти, яким уподібнюється Маргарита де Любер.

Цей прийом письменниця використовує, хоча й менш майстерно, вже в першій своїй казці, «Сухий і чорний, або принц Страусів» (1737) [9], де з'являється образ королівства квітів і його мешканців: феї Мирту, яка передбачувано опікується укладанням щасливих шлюбів, принцеси Бальзаміни і її суперниці Ранункули, чиї квіткові імена визначають їхню вдачу – кокетливу дратівливість однієї[13] і в'їдливість іншої. Згодом аналогічні образи з'являться у «Квітах маленької Іди» (1835) датського казкаря Ганса Крістіана Андерсена. Тут квіти танцюють на балу, наче справжні дами і кавалери: дві найкрасивіші троянди – це король і королева; левкої та гвоздики – придворні; червоні півнячі гребінці – камер-юнкери; тюльпани і великі жовті лілеї – поважні літні дами; гіацинти і крокуси – маленькі морські кадети, вони танцюють із панянками-волошками [1, с. 52] під акомпанемент блакитних дзвіночків і пролісків, що дзеленькотять мов бубенці, та розчервонілих від натуги сурмачів маків і півоній, які щодуху дмухають у горохові стручки [1, с. 57].

---

[13] Бальзамін також відомий як *Impatiente-ne-me-touchez-pas* (назва, що лягла в основу латинської таксономії видів із цього сімейства рослин: *Impatiens balsamina*, *Impatiens parviflora*) – нетерпляча недоторка, через те, що при дотику до неї дозрілі плоди розтріскуються і насіння розлітається на різні боки, так, наче рослина обурено фиркає, що вочевидь нагадало Маргариті де Любер її кокетливих сучасниць, котрі видавали себе за *saintes nitouches*, святих недоторк.

Серед героїв казок Андерсена є і власне іграшки – олов'яний солдатик і паперова балерина, наречені сап'яновий м'ячик і дзиґа, – і зовнішньо схожі на ляльок порцелянові пастушка, трубочист і китайський болванчик.

Особливо багата на відсилки до образності рококо казка про пастушку і трубочиста. Так, порцелянові статуетки, без яких важко уявити інтер'єр салону XVIII ст., – це різновид шінуазрі (*chinoiserie*), тобто китайщини. Так називалися як речі, безпосередньо привезені до Європи із Китаю, серед яких були, зокрема, і мініатюрні декоративні собачки (така супроводжує галантну процесію на першому варіанті «Паломництва на острів Кіферу» (1717) Антуана Ватто), так і ті речі, що імітували стилістику творів китайського середньовічного мистецтва, на кшталт славнозвісного китайського болванчика, рукавів *à la pagode*, оздоблених рядами мережив, що, розширюючись донизу, нагадували архітектуру китайської пагоди, чи крихітних жіночих туфельок *mules*, які ледь доходили до середини стопи, – як ті, що зображають Буше і Фрагонар на портреті Луїзи О'Мерфі та у «Щасливих випадковостях гойдалки» відповідно, – і, ширше, вироби із такого модного, китайського за своїм походженням, матеріалу, як порцеляна. До їх числа належали «бісквітні»[14] статуетки таких майстрів, як Фальконе і Пігаль, котрі найчастіше відтворювали композиції із картин Буше. Образ гарненької й дурненької сентиментальної пастушки[15], такої, як її описує Андерсен, – із золотим посохом, вбраної у позолочені туфельки й капелюшок та у пришпилене трояндою, трохи припідняте платтячко [1, с. 344–345], що надає їй легкої грайливості, – вкорінений в естетику галантних свят, сюжетом яких, як відомо, часто виступала пастораль, а дійовими особами – одягнені пастухами і пастушками придворні. Показово, що в Андерсена фігурка маленького трубочиста так само «лише зображає трубочиста», і «майстер однаково міг зробити із нього принца» [1, с. 345], – такий він, проти звичаю, чистенький і миленький. Порцеляна навіть чумазого трубочиста преображає настільки, що він виглядає цілком «рокайльно», незважаючи на те, що це образ зовсім іншої епохи. Не в останню чергу ця інакшість впадає в око саме завдяки сусідству статуеток. Тоді як образ пастушки є виразником придворної культури Франції XVIII ст. із заданою Людовіком XIV, котрий покинув Париж заради Версаля, модою на заміське життя, оспіване в пасторалях, які незмінно малювали закохані пастуші пари на тлі вічної квітучої весни, так, наче зими не буває взагалі, трубочист є реалією такої північної країни, як Данія, де взимку не обійтися без каміна, – це професія, що асоціюється насамперед із містом XIX ст. та його численними димарями, які саме тоді стали достатньо широкими для того, щоб в них міг пройти худорлявий юнак, а сама

---

[14] «Бісквітом» називається різновид порцеляни із матовою поверхнею, що візуально пом'якшує обриси виробу.

[15] Образ сентиментальної героїні в рокайльному художньому просторі є спробою звести до спільного знаменника розмаїття художніх напрямів і стилів життя XVIII ст., притаманною осмисленню XVIII сторіччя наступними епохами, на яке звертає увагу Н.Т. Пахсар'ян у статті «Європейське рококо як тип культури і стиль життя» [6, с. 85].

статуетка виступає зразком бюргерської культури, котра, перейнявши любов дворян до виробів із порцеляни, надає їм більш зрозумілих і звичних для себе обрисів, в тому числі розфарбовуючи фігурку у такий нетиповий для порцеляни і такий звичний для протестантського світу, як доводить М. Пастуро [5, с. 168], чорний колір. У цій казці фігурує й «успадкований від прабабусі»[16] старомодний козлоногий шифоньєр із вигадливою різьбою: в обрамленні з квітів, завитків і оленячих голів із вітистими рогами розташована фігурка чоловічка із ніжками цапа, крихітними ріжками на лобі та довгою бородою [1, с. 344]. Це фавн – буколічне божество, що пасе стада, граючи на свирілі, чий образ являє собою додаткову відсилку до естетики пасторалі, та через схожість із чортом він дістає від дітей непривабливу роль «обер-унтер-генерал-комісар-сержанта Козлонога», який сватається до чарівної пастушки, попри те, що, як подейкують, вже має одинадцять порцелянових дружин, яких ховає від усіх у шухлядах [1, с. 345], – деталь, в якій можна уловити алюзію на образ Синьої Бороди із казки Шарля Перро. Проте навіть більше, ніж самі персонажі, в казці про пастушку і трубочиста привертає увагу характерна для романів рококо «інтер'єрність» дії [6, с. 83]: налякана неосяжністю світу пастушка понад усе бажає повернутися назад, на піддзеркальний столик [1, с. 348], утім навіть її нетривала втеча встигає завдати непоправної шкоди, адже, поспішаючи їй навздогін, падає і розбивається старий китаєць-болванчик [1, с. 349].

«Інтер'єрність» притаманна й іншим казкам Андерсена, персонажами яких виступають предмети побуту – «Стійкий олов'яний солдатик», «Штопальна голка», «Свиня-карнавка», «Наречені» – і видається заданою самими образами домашнього начиння, не створеного для мандрів і загалом для будь-якої переміни місць, що у творах датського казкаря зазвичай обертається на трагедії: нещастя олов'яного солдатика розпочинаються з того, що діти ставлять його на підвіконня, де його підхоплює протяг [1, с. 127–128]; із штопальною голкою, що через необачність падає у раковину, куди кухарка виливає помиї, стається те, чого вона боїться найбільше, – вона губиться посеред мостової [1, с. 378]; варто розчуленій карнавці трохи підсунутись до краю шафи, як вона розбивається [1, с. 579–580]; сап'яновий м'ячик, підстрибнувши, опиняється не в омріяному гніздечку стрижа, а у водостічному жолобі, звідки потрапляє до помийного відра [1, с. 275–276].

Цікаво, що у казках Андерсена предмети побуту розповідають власні історії, точнісінько як зачаровані меблі із творів Кребійона, Фужере де Монброна і Вуазенона, спародійованих у «1001 дурничці» Казота. Деякі з цих розповідей навіть так само компрометують своїх фігурантів, щоправда, тепер це виключно речі: комірець в однойменній казці вихваляється тим, що буцімто через нього підв'язка кинулася в балію з водою, праска дійшла до білого гарту, а коли він її

[16] Андерсен народився у 1805 р., тож прабабуся його мала жити за часів Людовіка XV, на молоді роки якого припав розквіт рококо.

покинув, почорніла від горя, танцівниця-ножиці боляче ранила його, а невтішна гребінка розгубила всі свої зуби [1, с. 426]. Та здебільшого, як у вставній казці, яку складає купецький син з історії про «Сундук-самоліт», сюжетною основою котрої послужила «Історія Малека і принцеси Ширін» зі збірки Франсуа Петі де Лакруа «1001 день» (1710–1712), що свідчить про обізнаність Андерсена зі спадщиною XVIII ст., речі тепер розмовляють про буденне: сірники, хизуючись своїм благородним походженням, згадують старі добрі часи, коли вони були молоді й зелені в прямому сенсі слова і росли на стовбурі велетенської сосни, котрий згодом дістав місце грот-щогли на кораблі; згадує молодість і стара глиняна миска, вона описує «дещо знайоме і зрозуміле всім», що викликає справжній захват у тарілок, – оселю із полірованими меблями, чисто вимитою підлогою та занавісками, які змінюють що два тижні; а казанок розглагольствує про те, як гарно по обіді лежати начищеним до блиску на полиці, теревенити із товаришами-домосідами і час від часу слухати почуте кошиком на ринку і помийним відром надворі [1, с. 168–169].

Повертаючись до образів принцес-шкаралупок і принців льодяника й хека із казки Маргарити де Любер та квітів маленької Іди Андерсена, не можна не помітити, що все це речі, котрі вже відслужили своє – розбите яйце, розколотий горіх, протухла рибина, зів'ялі квіти. Оскільки в господарстві від них немає жодної користі, на них перестає розповсюджуватися ряд встановлених дорослими заборон, на кшталт заборони бавитися з їжею або з речами батьків. Ніхто не шкодуватиме і не сваритиме за випадково зіпсований під час гри непотріб (чого не скажеш про начебто задуману для гри дорогу порцелянову ляльку), – тим охочіше діти залучають його до своїх ігор.

Таке перетворення на дійових осіб міщанської драми зазнають зламані речі у казці Андерсена «В дитячій кімнаті». В ній хрещений пропонує маленькій Анні, котра залишається вдома, коли батьки зі старшими дітьми вирушають до театру, влаштувати власний театр, на що дівчинка відказує, що в ньому нікому буде грати: «Моя стара лялька геть зіпсувалася, вона стала такою огидною, а нову брати зась – можна запросто зім'яти її платтячко!» [2, с. 340]. Хрещений же переконує: «Актори завжди знайдуться, якщо не гребувати тим, що є під рукою!» [2, с. 340]. Він складає імпровізовану сцену зі старого ящика та шістьох книг, котрі правитимуть за куліси, після чого приступає до добору акторів:

– Спочатку треба відшукати дійових осіб, а потім скласти п'єсу: одне тягне за собою інше, і виходить чудово! Ось трубка без чубука, а ось перчатка без пари; нехай це будуть батько і дочка!

– Але це всього лише дві особи! – сказала Анна. – Ось старенький мундирчик брата. Можна і його взяти в актори?

– Чом би й ні! Зростом він вдався. Нехай буде нареченим. В карманах у нього порожньо, – а це вже цікава зав'язка: тут, гадаю, йтиметься про нещасливе кохання! А ось половинка щипців для горіхів – викапаний чобіток зі шпорою.

Топ-топ! А як він витанцьовує мазурку: притопує та поляскує! Бути йому нелюбим! [2, с. 340–341]

Як видно, щоб стати «іграшкою», річ, первинно не призначена для ігор, спершу має зламатися, зіпсуватися, вийти зі вжитку. У зв'язку з цим доречно згадати гофманівського Лускунчика. Цей образ цікавий тим, що являє собою, хоч і декоративний, але предмет побуту, горіхокол, якому надана схожість із лялькою: це нескла́дний чоловічок із завеликою головою і задовгим кремезним тулубом на коротеньких тоненьких ніжках, одягнений у бузковий гусарський доломан з білими позументами і ґудзиками, рейтузи, чобітки, короткий плащ і чудернацьку шапку, схожу на ті, які носять рудокопи [4, с. 111–112]. Першого ж вечора трапляється те, що остаточно переводить Лускунчика із домашнього начиння в іграшки: Фріц навмисне вкладає йому до рота лише найміцніші горіхи і зрештою ламає його – інцидент, після якого Лускунчика поміщають до скляної шафи поруч зі справжніми іграшками [4, с. 112–114] – ляльками Марі, іграшковими гусарами Фріца, скарамушами, панталоне, барабанщиками і фігурками із сюрпризом, – яких він на правах спадкоємця престолу Лялькового королівства очолить у битві із мишачим королем і його військом. Можна припустити, що саме за посередництвом «Лускунчика» Гофмана і таких широковідомих казок Андерсена, як «Квіти маленької Іди», «Стійкий олов'яний солдатик» та «Пастушка і трубочист», і відбулась медіація образів із нині забутих *contes des fées* XVIII ст. до мультиплікації Уолта Діснея.

Не останню роль в цьому процесі відіграв написаний на рубежі XIX–XX ст. за мотивами гофманівської фантазії балет П.І. Чайковського «Лускунчик» із образами заводних ляльок, китайських порцелянових статуеток, іграшкових пастушків, полішинелів і матусі Жігонь, із вальсуючими сніжинками і квітами та з навіяним мелодіями музичних скриньок танцем феї Драже. Тим паче що музика із цього балету служить звуковим тлом для одного із семи епізодів експериментальної стрічки «Фантазія» (1940), в якій мультиплікатор серед іншого звертається до одного з улюблених образів своєї ранньої творчості, антропоморфних квітів, пелюстки яких нагадують бальні сукні, спідниці балерин, традиційні російські сарафани і кафтани. Так можна спробувати пояснити появу у «Наївних мелодіях» («Silly Symphonies») таких персонажів, як дерева і квіти («Flowers and Trees»), солодощі («The Cookie Carnival»), музичні інструменти («The Music Land»), іграшки («Midnight at the Toy Shop», «The Night before Christmas», «Santa's Workshop») і, що особливо цікаво в даному контексті, зламані іграшки («Broken Toys») та порцелянові статуетки і посуд («The China Shop»). Зокрема, у стрічці «The China Shop» взагалі частково відтворюється ситуація із «Пастушки і трубочиста»: осердям конфлікту тут виступає порцеляновий фавн, якого Дісней демонізує точнісінько так, як це робили діти й самі персонажі у казці Андерсена, – він намагається розлучити закохану пару статуеток, що зображають дівчину і юнака, вбраних за модою XVIII ст. Тут же з'являються і образи

співчуваючого закоханим порцелянового посуду – тарілок, чашок, карафок, – що пізніше цілком міг послужити прототипом для чайного сервізу, до якого належать мадам Поттс і Чіп, в мультфільмі «Красуня і Чудовисько».

Бібліографічні посилання:

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Г. Х. Андерсен; [пер. с дат. А. Ганзен и др.] // Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1969. – Т. I. – 584 с.
2. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Г. Х. Андерсен; [пер. с дат. А. Ганзен и др.] // Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1969. – Т. II. – 655 с.
3. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер / Сост. и прим. Н. В. Брагинская и Д. Н. Леонов. Послесл. Н. В. Брагинской. – М.: Наука, 1987. – 218 с.
4. Гофман Э.Т.А. Щелкунчик и мышиный король / Э.Т.А. Гофман; [пер. с нем. И. Татариновой] // Гофман Э.Т.А. Новеллы / Сост., вступ. статья и примеч. С. Шапоберской. – М.: Худож.лит., 1983. – С. 107–150.
5. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пастуро М.; [пер. с фр. Е. Решетниковой]. – СПб.: Alexandria, 2012. – 448 с.
6. Пахсарьян Н. Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни / Н. Т. Пахсарьян // Пахсарьян Н. Т. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: Арт-пресс, 2010. – С. 77–92.
7. Cazotte J. Les mille et une fadaises / J. Cazotte // Cazotte J. Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques : en 4 tomes. – Paris : Éd. Jean-François Bastien, 1817. – T. II. – P. 489–556.
8. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
9. Lubert M. de Tecserion ou Le prince des Autruches / M. de Lubert. – Paris : Gallimard, 1997. – 172 p.
10. Ricœur P. La Métaphore vive / P. Ricœur. – Paris : Le Seuil, 1975. – 416 p.

Надійшла до редколегії 4 червня 2017 року.

УДК: 821.581-31.09

М. С. Обихвіст
Харків

ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ПРОЩАЛЬНЕ ЗІТХАННЯ МАВРА»

У статті осмислюються засоби, до яких звертається сучасний англійський письменник індійського походження Салман Рушді для зображення жіночих образів у романі «Прощальне зітхання мавра». Ключовими концептами, які визначають еволюцію жіночих образів, стають «жіночий», «фемінний» і «феміністичний», дослідження яких допомагає переосмислити «природу» та «соціалізацію» жінки, її роль і місце в сучасному суспільстві. В романі Салман Рушді яскраво малює картини культурного різноманіття та відмінностей у межах кордонів сучасної Індії, розкриває питання колонізації, імперіалізму та їх наслідків, зображує героїв у ситуаціях гібридності та культурної полівалентності. Поряд із проблематикою вічних питань

© М. С. Обихвіст, 2017

пошуку власної ідентичності письменник звертається до проблем полікультурності та глобалізації.

***Ключові слова**: жіночий, фемінний, феміністичний, жіночий образ.*

В статье рассматриваются средства, к которым апеллирует современный английский писатель индийского происхождения Салман Рушди для изображения женских образов в романе «Прощальный вздох мавра». Ключевыми концептами, которые определяют эволюцию женских образов, становятся «женский», «феминный» і «феминистический», исследование которых способствует переосмыслению «природы» и «социализации» женщины, ее роли и места в современном мире. В данном произведении Салман Рушди ярко представляет картину культурного разнообразия и различий внутри границ сегодняшней Индии, раскрывает вопросы колонизации, империализма и их последствий, изображает героев в ситуациях гибридности и культурной поливалентности. Наряду с проблематикой извечных вопросов поисков собственной идентичности писатель обращается к проблемам поликультурности и глобализации.

***Ключевые слова**: женский, феминный, феминистический, женский образ.*

The aim of the article is to analyze those means that the modern English writer of Indian origin uses for depicting female characters in his novel The Moor's Last Sigh. The key concepts that serve to determine the evolution of female characters are "female", "feminine", "feministic". The research of above mentioned concepts can provide the necessary ground for reinterpretation of women's "nature" and "socialization", their place and role in the modern world. In his novel Salman Rushdie brightly describes the picture of cultural diversity within today's India borders. The author appeals to the problems of colonization, imperialism and their consequences, represents characters in the situations of hybridism and cultural multivalency. Together with the eternal questions of finding one's own identity the writer analyzes the problems of globalization and cultural multitude.

***Key words**: female, feminine, feministic, female character.*

В останні роки творчість англійського письменника індійського походження Салмана Рушді (нар. 1947) опинилася у фокусі дослідження багатьох літературознавців, які головним чином займаються вивченням ідіостилю письменника. Н.З. Шамсутдинова зосереджує свою увагу на аналізі елементів магічного реалізму у творах письменника [5], І.Ю. Облачко виокремлює скриті смисли у романах Салмана Рушді [4], Д.М. Мазін акцентує своє дослідження на міфопоетичних аспектах [2], П.А. Кантор розглядає зображення історичних аспектів у доробку автора [8, с. 121], С. Бейкер підходить до вивчення творчості письменника в ракурсі постколоніальної критики [8, с. 233]. Проте такий аспект, як розкриття своєрідності жіночих образів, досі залишається поза увагою дослідників. Тому цю статтю ми хотіли б присвятити саме аналізу жіночих образів у романі «Прощальне зітхання мавра» (1995), а точніше тому, яким чином світові процеси глобалізації впливають на соціокультурні уявлення про роль жінки.

Роман відображає непросту історію становлення сучасної Індії, охоплюючи кілька десятиліть її новітньої історії. Постать головної героїні Аврори да Гама Зогойбі є алюзією на «Мати Індію», її яскравий і багатоликий образ та непросту долю. Вже на перших сторінках роману Аврора каже: «З самого початку було ясно як день, чого хотів світ від славнозвісної матері-Індії – вони прийшли за прянощами, так само, як чоловіки приходять до легкодоступної жінки» (*тут і далі*

переклад наш. – М.О.) [6, с. 5]. Ми бачимо, що новітня історія Індії стає тим тлом, на якому відбувається еволюція образу протагоністки. Непрості стосунки Аврори з чоловіками нагадують колонізацію Індії: нею захоплюються, але вона сповна сплачує за свій талант і красу. Салман Рушді комбінує в Аврорі традиції та сучасність, міфологічність і біблійність. Першим її характеризує Васко Міранда, розчарований шанувальник звертається до сина Аврори Мораїша: «Бути нащадком нашої демонічної Аврори – це те ж саме, що бути сучасним Люцифером, казав художник у Раю легендарного салону Аврори Зогойбі» [6, с. 5]. Ці слова стають пророцтвом, що ведуть головного героя до неминучого кінця. Можна виокремити у романі основні жіночі образи, які є носіями різних ключових характеристик: Белла (мати Аврори Зогойбі) – бунтівний дух, Аврора Зогойбі – жага незалежності, реалізація у творчості, Інна Зогойбі (старша донька) – прагнення до самоствердження через власну жіночність, Міні Зогойбі (середня донька) – звернення до Бога і церкви як шлях втечі від родинних проблем, Міна Зогойбі (молодша донька) – активна соціальна позиція, відстоювання прав жінок. Загалом, у них яскраво втілюються такі концепти, як «жіноче», «феміністичне» та «фемінне». Питання «умовності» та «соціалізації» є ключовим у розрізненні понять «феміністичний», «жіночий» і «фемінний». Як пояснює Торіл Мой, перше – це «політична позиція», друге – «питання біології», а третє – «набір визначених культурою характеристик» [2, с. 145]. На різних етапах в образі Аврори превалює кожен із вищезазначених концептів, проте перманентними та найбільш яскравими залишаються саме «фемінні» риси. Вже на початку роману життя стає для десятирічної Аврори да Гама грою, чарівним світом, де живуть лихі чаклуни. Спочатку вона бачить шлях до порятунку в постаті фокусника, а усвідомивши власний творчий потенціал, переносить свої почуття та страхи на картини: «Після того, як Аврора побачила чоловіка з півночі, вона зрозуміла, що свій власний чарівник – це саме те, що потрібно їй найбільше у житті, хтось, хто зміг би виконати її бажання, хто б зачаклував її бабусю навіки, змусив би кобр смертельно вжалити дядька і тітку, а татка зробив би щасливим до кінця життя» [6, с. 34]. Таким чином, ми бачимо, що юна Аврора психологічно важко переживає конфлікти у родині, що не може не відбитися на її характері.

Традиційно у патріархальному індійському суспільстві жінка займала другорядне місце, проте сучасні тенденції глобалізації змінили звичну картину світу, жінки здобули більше прав і можливостей. У XXI ст. глобалізація стала невід'ємною частиною розвитку будь-якого суспільства. Країни Азії та Сходу відрізнялися збереженням традицій та консервативністю звичаїв, проте глобалізаційні чинники вплинули і на їхні устрої. Значні зрушення в індійському суспільстві за роки незалежності призвели до більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя. Однак і досі жінки суттєво відстають від чоловіків за багатьма показниками суспільного розвитку (рівню освіченості, участі в культурній та економічній діяльності). Через те, що в родині зберігається

негативне ставлення до дівчаток, розповсюджений жіночий інфантицид та зростаючу практику обов'язкового посагу, в індійському суспільстві зберігається потужний гендерний дисбаланс, за якого кількість жінок значно менша за кількість чоловіків [див.: 3, с. 10]. Можливо, найбільший вплив на становище жінки в індійському суспільстві мав прихід до влади Індіри Ганді, за її правління в 1971 році вперше було засновано Комітет з положення жінок. Дослідження комітету показали погіршення ситуації, в якій знаходилося жіноче населення: зменшення співвідношення кількості жінок і чоловіків у суспільстві, меншу тривалість життя жінок порівняно з чоловіками, низький рівень освіченості (22%). Особливо складною була ситуація у сільській місцевості, де жінки виконували шкідливу для здоров'я та важку фізичну роботу, виникла тенденція звільнення жінок аби не виконувати гарантовані їм соціальні права. Загалом за перші 15 років незалежності соціальні реформи мали найбільший вплив на жінок із вищих каст, які фактично отримали доступ до освіти та можливість працювати [див.: 3, с. 697]. Таким чином, можна побачити, що зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними. У звіті Комітету з положення жінок зазначалося, що «жінки у своїй масі залишилися поза межами прогресивних форм суспільної праці, в характері їхньої зайнятості не відбулося значних структурних зрушень. Суспільству не вдалося виробити нові норми та створити нові інститути, які б покращили положення жінки. Більшість жінок не могли скористатися правами та можливостями, які були гарантовані в конституції» [4, с. 167]. Лише на початку 90-х років збільшилося представництво жінок у політиці, оскільки була реалізована 33%-кова квота для жінок в органах міського та сільського самоуправління.

Образ Індіри Ганді важливий і в контексті роману «Прощальне зітхання мавра». Аврора да Гама Зогойбі та Індіра Ганді, хоча і не зустрічаються особисто, повсякчас виступають як два антагоністи. Перша спрямовує усю свою енергію на реалізацію в мистецтві, постійно оточена чоловіками, стосунки з якими перетворюються на заплутану гру. Друга сконцентрована на громадсько-політичній діяльності, побудові кар'єри, прагненні вести за собою маси. Часом С. Рушді ставиться до постаті Індіри Ганді навіть з певною іронією. Так, автор прирівнює прем'єр-міністра, чий авторитет похитнувся у роки Надзвичайного положення (1975–1977), до моделі: «У розпал часів Надзвичайного положення, коли в Бомбеї склалася ілюзія, що бізнес іде як завжди, от тільки усі не встигали на потяги, тому що вони почали відправлятися вчасно, коли спори комунального фанатизму ще просочувалися і міста не охопили хвороби, у ці дивні часи мою сестру Інну молоді читачки міста обрали Ролевою Моделлю № 1, і вона обійшла місіс Індіру Ганді за пунктом чи двома» [6, с. 208].

Жінки родини Зогойбі не просто беруть участь у процесах, що формують Індію (суспільних, політичних, навіть бізнесових), вони опиняються в авангарді рушійних сил. Проте мотивом, що рухає ними, є потреба ствердитися всередині

власної родини, позбутися відчуття меншовартості. Так, закінчивши навчання, Міна Зогойбі погоджується зватися лише повним ім'ям – Філоміна, а свої сили спрямовує на боротьбу з тіньовим бізнесом, де активним гравцем є її батько: «Вона [Міна] вирішила робити кар'єру так, як і має молодша донька аби привернути увагу – через протест. Щойно здобувши кваліфікацію адвоката, вона повідомила Аврааму [своєму батькові], що приєдналася до радикальної групи жінок-активісток, виробників кіно та адвокатів, метою якої є оприлюднити скандали таємних людей та таємних хмарочосів, на яких він так добре заробляв» [6, с. 212]. На межі XX–XXI ст. на глобальному світовому рівні відбуваються помітні зрушення у сприйнятті жінки та її ролі у суспільстві. Більш актуальними стають поняття «природи» та «соціалізації». Змінюються соціокультурні уявлення про положення жінки. Від неї вже не очікують бути лише матір'ю і дружиною, успішна жінка XXI ст. має також реалізуватися і в кар'єрі. Жінки родини Зогойбі стверджуються скоріше в «соціалізації», актуалізуючи власний талант у професії, аніж за рахунок «біологічних функцій», адже для Аврори материнство є другорядним, вона не є у ньому послідовною, а приділяє увагу власним нащадкам лише на окремих етапах. Що ж стосується трьох її доньок, то жодна з них взагалі не встигає стати матір'ю.

У світі глобальної уніфікації концепцій і традицій змінюються функції шлюбу, проте заміжжя продовжує відігравати важливу роль у житті сучасної жінки. У романі «Прощальне зітхання мавра» шлюб або безшлюбність стає для автора інструментом актуалізації образу героїні. Так, заміжжя Аврори да Гама відображає сучасні глобальні тенденції до переплетення різних культур і націй. Це був шлюб за коханням, і саме пристрасть до жінки змушує Авраама Зогойбі нехтувати власним корінням: «Після того, як він [Авраам Зогойбі] сказав "так", то для того, щоб одружитися з нею [Авророю да Гама], він зробить величезний крок: прийме хрещення та увійде до Римської церкви, і в присутності її оголеного тіла, яке змушувало його відчувати майже релігійне захоплення, сказати це було зовсім не важко, він був готовий віддатися її волі, прийняти її культурні умовності, хоча вона мала віри менше за комаху, попри те, що всередині нього звучав голос, який закликав його оберігати власну єврейську сутність у глибинах душі» [6, с. 100]. Хоча зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними, проте завдяки значним зрушенням в індійському суспільстві за роки незалежності вдалося досягти більш широкого залучення жінок до економічного, суспільного та політичного життя. На прикладі родини Зогойбі вербалізуються різні шляхи, якими може піти жінка. Аврора Зогойбі реалізується в мистецтві, залишаючи материнство на другому плані; Міні (середня дочка) – захоплюється християнством, обертається на черницю та веде активну суспільну діяльність; Міна (молодша донька) – юрист за освітою, що приєднуються до радикальної жіночої групи, лише найстарша донька – Інна, намагається самоствердитися лише за рахунок власної зовнішності. Інна стає

манекенницею, і спочатку їй вдається успішно будувати кар'єру, але невдача у коханні призводить до передчасної смерті дівчини. Вона намагається використовувати власне тіло як інструмент впливу у здобутті чоловіка, а також досягнення визнання матері: «Їй залишалося змагатися з нею [матір'ю] у єдиний, як їй здавалося, можливий для неї спосіб – використовуючи власну зовнішність» [6, с. 207]. Проте дівчині не вдається побороти власних демонів, вона тікає до Америки разом із чоловіком, але і цей вияв протесту закінчується провалом. Руйнація життя починається з руйнації тіла: «За рік Інна з ганьбою повернулася додому. Ми усі були шоковані. В неї було масне, розпатлане волосся, до того ж понад тридцять кіло зайвої ваги» [6, с. 209]. У світі глобалізації, де розмиті кордони між державами та мовні бар'єри, Інна тікає з Індії до США, але все одно залишається бранкою своєї залежності від матері і невпевненості у собі, яку намагається подолати через шлюб із молодим та успішним Джиммі Кешонделівері. У спробах повернути його дівчина готова іти на відчайдушні кроки, вона змушує Джиммі повернутися, переконуючи його, що помирає від раку, але брехня обертається пророцтвом: «Невдовзі після припинення надзвичайного стану Інна померла. Лімфома з'явилася досить несподівано і заковтнула її тіло як жебрак на застіллі» [6, с. 216]. Роман «Останнє зітхання мавра» апелює до усвідомлення місця жінки у соціально-історичних процесах сучасного світу. У творі розкривається жіноча ідентичність, яка формується в тому числі під впливом глобалізаційних чинників.

Таким чином, аналізуючи текст роману, можна простежити еволюцію жіночих образів у процесі становлення сучасної індійської держави. У XX ст. у світоустрої відбулися значні зміни – колишні колонії здобули незалежність, а держави-імперії частково втратили свій вплив. Проте ми можемо спостерігати, що мовний чинник залишається важливою ланкою, що поєднує колонії та колишні домініони. Тісний економічний, політичний і культурний зв'язок стимулює до обрання мови спілкування, яка б поєднувала віддалені країни та народи: «Те, що так багато народів, які раніше були колонізовані Британією, розмовляють англійською мовою, пишуть англійською, використовують англійську в школах і університетах, а також поруч із національною мовою ведуть офіційні справи англійською, є індикатором залишкового впливу колоніального домінування на їхні культури» [5, с. 419].

Як зазначає П. Баррі, на певному етапі розвитку постколоніальної критики «постколоніальні автори звертаються до дослідження самих себе та свого суспільства» [1, с. 235]. В романі «Прощальне зітхання мавра» Салман Рушді яскраво малює картини культурного різноманіття та відмінностей у межах кордонів сучасної Індії, розкриває питання колонізації, імперіалізму та їх наслідків, зображує героїв у ситуаціях гібридності та культурної полівалентності. Вивчення роману «Прощальне зітхання мавра» дозволяє поглянути на традиції Індії як частину сучасного мультикультурного світу. Виокремлення та

дослідження засобів, до яких автор звертається для розкриття «природи» та «соціалізації» жінки, дає можливість краще зрозуміти еволюцію художніх образів. Незважаючи на те, що роман написано письменником-чоловіком, у ньому приділяється значна увага темі місця та ролі жінки в індійському суспільстві наприкінці XX – початку XXI ст. Автор зображує жінку не лише як дружину і мати («жіночий» аспект), що характерно для суспільства з консервативним патріархальним устроєм, а й апелює до ролі жінки-митця («фемінний» аспект), а також жінки-політика, жінки – громадського діяча («феміністичний» аспект). Таким чином, можна зробити висновок, що процеси глобалізації, які змістили гендерні акценти, мали свій вплив і на сучасну Індію. Подальший науковий пошук доречно зосередити навколо тропів у романі Салмана Рушді «Прощальне зітхання Мавра».

Бібліографічні посилання

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі. – Київ: Смолоскип, 2008. – 360 с.
2. Мазін Д.М. Поетика романів Салмана Рушді [Електронний ресурс] / Дмитро Михайлович Мазін // автореферат. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: http://dissland.com/catalog_ukr/poyetika_romanov_salmana_rushdi_avtoreferat.html
3. Мой Т. Сексуальная текстуальная политика / Торил Мой. – Москва: Прогресс-Традиция, 2004. – 240 с.
4. Облачко И.Ю. Скрытые смыслы как компонент идиостиля С. Рушди и способы их представления [Електронний ресурс] / Игорь Юрьевич Облачко // автореферат. – 2005. – Режим доступу: http://cheloveknauka.com/skrytye-smysly-kak-komponent-idiostilya-s-rushdi-i-sposoby-ih-predstavleniya.
5. Шамсутдинова Н.З. «Магический» реализм в современной британской литературе : Анжела Картер, Салман Рушди [Электронный ресурс] / Нелли Зефаровна Шамсутдинова // автореферат. – 2008. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/magicheskii-realizm-v-sovremennoi-britanskoi-literature-anzhela-karter-salman-rushdi.
6. Юрлов Ф.Н. История Индии. XX век / Ф.Н. Юрлов, Е.С. Юрлова. – Москва: Институт востоковедения РАН, 2010. – 920 с. – (История стран Востока. XX век).
7. Юрлова Е.С. Социальное положение женщин и женское движение в Индии / Евгения Степановна Юрлова. – Москва: Наука, 1982. – 184 с.
8. Bloom H. Salman Rushdie / Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003. – 291 c. – (Criticism and interpretation).
9. Rushdie S. The Moor's Last Sigh / Salman Rushdie. – New York: Vintage Books, 1997. – 436 c.
10. Tyson L. Critical theory today: a userfriendly guide / Lois Tyson. – New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2006. – 484 c.

Надійшла до редколегії 20 квітня 2017 р.

УДК 811.111'25 :27 - 23

V. O. Patsan
Dnipro

THE CRITERIA TO BE APPLIED TO TRANSLATING THE BIBLE: RECENT THEORETICAL APPROACHES TO THE SOLUTION OF THE PROBLEM

У статті встановлюється проблемне поле рефлексії перекладів Священного Писання, що сформувалося впродовж понаддвохтисячолітньої історії перекладання Богодухновенної Книги на різні мови і задає трансісторичну логіку побудови теорії міжмовної комунікації. У ході аналітичного огляду основних концепцій перекладацької діяльності, націленої на передачу Слова Божого людськими мовами, – від синергійної моделі Філона Олександрійського до принципу динамічної (функціональної) еквівалентності Ю. Найда та Дж. Уарда, крос-культурного підходу Дж. Грейвела, матриці встановлення індикаторів художньої майстерності Л. Райкена та методу літературної еквівалентності А. Десницького – визначається джерело проблематизації критеріїв відповідності перекладу Біблії, яке пробуджується при зміні – на переході від традиціоналізму до історизму — загальної теоцентричної орієнтації перекладознавства на антропоцентричну і проявляється як настанова на обгрунтування методик перекладання Священного Писання без долучення до Богоодкровенної істини. На основі порівняльного аналізу новітніх перекладознавчих розробок, покликаних забезпечити персональний доступ носіїв різних мов до Богодухновенної Книги, доводиться, що досягнення первинної і доконечної мети інтерлінгвальної комунікативної взаємодії потребує подолання секуляристського розмежування духовного та раціонального вимірів особистісності в сучасному діалозі гуманітарних наук і богослов'я, який спрямовується на формування постсекулярного простору самопізнання людини.

***Ключові слова**: Абсолютно Особистісний Бог, людська особистість, синергетична основа перекладання Біблійного тексту, функціонально/формально адекватний переклад, перекладацька реконструкція наративної форми оригіналу.*

В статье устанавливается проблемное поле рефлексии переводов Священного Писания, сформировавшееся в более чем двухтысячелетней истории перевода Богодухновенной Книги на различные языки и задающее трансисторическую логику построения теории междуязыковой коммуникации. В ходе аналитического обзора основных концепций переводческой деятельности, нацеленной на передачу Слова Божьего человеческими языками, – от синергийной модели Филона Александрийского до принципа динамической (функциональной) еквивалентности Ю. Найда и Дж. Уарда, кросс-культурного подхода Дж. Грейвела, матрицы установления индикаторов художественного мастерства Л. Райкена и метода литературной еквивалентности А. Десницкого – определяется источник проблематизации критериев соответствия перевода Библии, который пробуждается при смене – на переходе от традиционализма к историзму – общей теоцентрической ориентации переводоведения на антропоцентрическую и проявляется как установка на обоснование методик перевода Священного Писания без приобщения к Богооткровенной истине. На основе сравнительного анализа новейших переводоведческих разработок, призванных обеспечить персональный

© V. O. Patsan, 2017

доступ носителей различных языков к Богодухновенной Книге, доказывется, что достижение первичной и финальной цели интерлингвального коммуникативного взаимодействия предполагает преодоление секуляристского разделения духовного и рационального в современном диалоге гуманитарных наук и богословия, направленном на формирование постсекулярного пространства самопознания человека.

***Ключевые слова**: Абсолютно Личностный Бог, человеческая личность, синергетическая основа перевода Библейского текста, функционально/формально адекватний перевод, переводческая реконструкция нарративной форми оригинала.*

The article reveals the problem field of reflecting the Scripture translations formed by more than two thousand-year history of translating God Breathed Book into different languages and determining the trans-historical logic of elaborating the theory of the interlingual communication. In the course of the analytical review of the basic concepts of the translators' activity aimed at the transmission of God's Word into the human languages – from the synergetic model exposed by Philo of Alexandria to the principle of dynamic/functional equivalence introduced by E. A. Nida and J. de Waard, cross-cultural approach proposed by G. Gravelle, matrix of applying the indicators of the great literature grounded by L. Ryken and method of literary equivalence elaborated by A.S. Desnitsky – the author defines the source of problematizing the criteria of translating the Bible awakened on the transition from traditionalism to historicism by changing the theocentric orientation of the studies of translation into its anthropocentric direction and manifesting itself as the intention of substantiating the ways of rendering the Scripture without the communion with the Supernatural Revelation. On the base of the comparing the recent technologies of translation intended to provide the personal access of the different languages speakers to God Breathed Book the analysis proves that the achievement of the primary and final aim of the interlingual communicative interaction predicts overcoming the secularist separation of the spiritual and the rational dimensions of the personhood in the course of the emergent dialog between humanities and theology directed at establishing the post-secular space of the human self-knowledge.

***Keywords:** Absolutely Personal God, human pesonality, synergetic basis of translating the Biblical text, formally/functionally equivalent translation, translator's reconstruction of the original narrative form.*

The Creator's intention to bring the Revelation to all the nations predetermined the created persons' choice of the Biblical text as the main object of the translation. Having started with rendering the Old Testament from Hebrew to Greek realized in The Septuagint (its title derives from the Latin phrase “septuaginta interpretum versio”[17] formed as an equivalent to the original version “ἡ μετάφρασις τῶν ἑβδομήκοντα”) between the third to first century B.C. in Alexandria, the process of translating God Breathed Book at the turn of the twentieth – twenty first centuries resulted at the end of the twentieth and the beginning of the twenty first centuries in the formation of the largest domain of the interlingual communicative activity. Nowadays it is characterized

17 It means:"Translation of the seventy interpreters". This indication refers to an account in the spurious Letter of Aristeas of how seventy-two Jewish scholars were asked by the Greek King of Egypt Ptolemy II Philadelphus in the third century B.C. to translate the Torah for inclusion in the Library of Alexandria. A later version of that story narrated by Philo of Alexandria states that although the translators were kept in separate chambers, they all produced identical versions of the text in seventy-two days.

by such figures: approximately 451 languages have complete Bibles; 1,185 languages have complete New Testaments; 843 languages have some Bible portions" [8, p. 12–22].

Dominating in the practice of the interlingual communication, the experience of Biblical translators became the primary subject-matter of the reflection focusing on the translation and predetermined its initial theocentrism manifesting itself in the conceptualization of the synergy of Divine and human sources of the activity aimed at the evangelization of all the nations. But in the course of secularizing the worldview the scope of comprehension disclosed by the Scripture for rendering its original texts into other languages was reduced to the perceptive frames revealing the anthropocentric orientation obtained by the theory of translation at its post-traditionalist stage and drawing away the thought appealed to the dominant sphere of translating from the realization of its communion with God's Word.

Emphasizing the Divine inspiration of *The Septuagint* the founder of Hellenistic Judaism Philo of Alexandria designated the origins of the theoretical thought conceptualizing the interlingual communication in the light of the supernatural Revelation. The spread of Christianity opened the way for the development of that branch of reflecting the translators' activity that ensured overcoming the limitations of the Romans' concept of translation appeared simultaneously with the Hellenistic-Judaistic idea of it and characterized by the reduction of rendering a creative work from one language to another to the human capacity. Initiated at the turn of Antiquity by St. Jerome in the process of translating the Bible into Latin resulting in *The Vulgate* (dated by the late fourth century) the orientation to the Roman principle of translation (*"non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu"*) was strengthened in the heyday of the Renaissance by the humanistic inspiration of the interlingual communicative activity realized in the transmission of God's Word into new European languages. But trying to reunite spiritual and secular dimensions of the human personality in such a way the *studia humanitatis* confirmed the anthropocentrism by giving the priority to the person's creative abilities.

The anthropological turn of the culture inspired by the Renaissance humanism predetermined the anthropocentric self-restriction of the Post-Renaissance humanitarian reflection revealing "in its distraction from the personal principle of being self-manifested in human existence by focusing on its rationalistic basis" [1, p. 233–244].

In the modern theory of translation this gap between spirituality and rationality manifests itself in the infinite search for the appropriate criteria for translating the Scripture beyond the Revelation.

Thus, B. M. Metzger, one of the prominent American biblical scholars of the late twentieth and the early twenty first centuries should recognize: “The work of translating the Bible presents special difficulties. Since the Scriptures are a source of both information and inspiration, Bible translations must be accurate as well as felicitous. They must be suitable for rapid scanning as well as for detailed study, and suitable for ceremonial reading aloud to large and small audiences. Ideally, they should be intelligible and even inviting to readers of all ages, of all degrees of education, and of almost all levels of intelligence. Such an ideal is, of course, virtually impossible to attain” [10, p. 140–150].

But the author of the analytical review of the theoretical approaches applied to translating God Breathed Book connects the problem with “the diversity of theories of the translation process” [10, p. 140–150]. He distinguishes two main ways of rendering a text from one language to another which are literalistic translation and free or paraphrastic one: “Basically there are two competing theories of translation. In one the predominant purpose is to express as exactly as possible the full force and meaning of every word and turn of phrase in the original, and in the other the predominant purpose is to produce a result that does not read like a translation at all, but that moves in its new dress with the same ease as in its native rendering” [10, p. 140–150].

The inadequacy of this classification reveals itself when the expert tries to analyze “examples of various kinds of translations of the Scriptures down through the ages” [10, p. 140–150]. Realizing the deficiency of the analytical frame introduced by him, B.M. Metzger appeals to the most authoritative taxonomy of the interlingual communicative activity of nowadays known as “formal correspondence/dynamic (functional) equivalence”. The analyst supposes that this model has been formed by E.A. Nida, the prime mover in developing the “dynamically equivalent” translation, long associated with the American Bible Society. But in fact this theoretical-methodological innovation has been produced in the interaction of the scholars.

The principle of dynamic equivalence was introduced by E. A. Nida in his earlier days [11]. In 1964 the theorist published his famous book, “Toward a Science of Translating”, in which he contended that since no two languages were identical, either in the meaning of symbols or in the ways in which they were arranged in phrases and sentences, it stood to reason that there could be no absolute correspondence between languages. That is, there are no such things as identical equivalents. Therefore, a translator must seek to find the closest possible equivalent. He introduced two different types of equivalence: one which is called formal and another which is primarily dynamic. E.A. Nida defines formal equivalence as follows: “Formal equivalence focuses

attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. Viewed from this formal orientation, one is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. This means, for example, that the message in the receptor culture is constantly compared with the message in the source culture to determine the standards of accuracy and correctness" [11, p. 159].

Besides that, the founder of a new concept of the translators' activity believes that this type of equivalence "is designed to permit the reader to identify himself as fully as possible with a person in the source-language context, and to understand as much as he can of the customs, manner of thought, and means of expression" [11, p. 159]. Formal equivalence is thus the "quality of a translation in which the features of the form of the source text have been mechanically reproduced in the receptor language" [12, p. 201]. In fact, a general tendency towards formal rather than dynamic equivalence is characterized by, for example, "a concern for accuracy" [11, p. 159] and a preference for retaining the original wording wherever possible. In spite of its apparent limitations, however, formal equivalence is sometimes "the most appropriate strategy to follow" [16, p. 82]. What is important is that formal equivalence is not the same as literal translation, and the two terms must therefore be kept distinct in the following manner: "While literal translations tend to preserve formal features almost by default (i.e. with little or no regard for context, meaning or what is implied by a given utterance), a "formal" translation is almost always contextually motivated: formal features are preserved only if they carry contextual values that become part of overall text meaning" [9, p. 41].

In contrast, a translation which attempts to reproduce a dynamic rather than a formal equivalence is based on "the principle of equivalent effect" (E.A. Nida). Dynamic equivalence is the quality that characterizes a translation in which "the message of the original text has been so transposed into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that or the original receptors" [12, p. 200]. E.A. Nida states that "a translation of dynamic equivalence aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behavior relevant within the context of his own culture" [11, p. 159]. Carrying out such a translation will entail such procedures as substituting target language (hereinafter called TL) items which are more culturally appropriate for obscure source language (hereinafter called SL) items, making linguistically implicit SL information explicit and building in a certain amount of redundancy to aid comprehension.

The best known example of a dynamic equivalent is seen in the decision to translate the Biblical phrase “Lamb of God” into an Eskimo language as “Seal of God” due to the fact that lambs are unknown in Polar Regions. In this case, the culturally meaningful item “Seal”, which shares at least some of the important features of the SL expression “Lamb”, has been substituted for it. Thus, the method of dynamic equivalence expects the translation to make more or less the same impact on the modern reader as the original did on its contemporary audience. It should be noted that this aim can be achieved only partially since everything has changed: the world, the reader and even the role of the text if not the text itself. This theory however was the first remarkable attempt to suggest a more stable theoretic foundation for “meaning-based translation”. It was in a sense revolutionary but was soon refined and updated.

The outcome of this development was the theory of functional equivalence, proposed by E.A. Nida and J. de Waard [4]. Every utterance performs a number of functions (informative, expressive, emotive, imperative, aesthetic etc.); thus the translation should render them adequately in the target language. In comparison with other types of translation, this approach has a broader vision of the text. For instance, emotive and aesthetic aspects of the text do not attract much attention of a meaning-based translator (though in practice he usually does not neglect them completely).

E.A. Nida's opposition of translative matrices is based on the analysis of the Scripture translators' practice in which he distinguishes two main focuses: “the older focus in translation was the form of the message; translators were delighted to reproduce stylistic specialties, plays on words, parallelism, rhymes, rhythms, and new grammatical structures, while the new focus shifted from the form of the message to the response of the receptor. Therefore, what the translator must determine is the response of the receptor” [12]. It should be recognized that “functionally equivalent” translation rightfully dominates the area of Bible agencies’ activities today. But since it developed from an earlier theory, fixing its defects, one may ask the following question: does experience show some weak points in this model as well? In what respects can it be elaborated further?

There are some scholars who opposed the concept of dynamic (functional) equivalence. Thus, U. Eco, an outstanding Italian semiotician, essayist, philosopher, literary critic and novelist of “the post modern world” (P.F. Drucker) argues against the idea of dynamically (functionally) equivalent translating. He confirms: “Equivalence in meaning cannot be taken as a satisfactory criterion for a correct translation, <…> We cannot even accept the naïve idea that equivalence in meaning is provided by synonym, since it is commonly accepted that there are no complete synonym in language. *Father*

is not a synonym for *daddy*, *daddy* is not a synonym for *papa*, and *père* is not a synonym for *padre*" [7, p. 5]. Reflecting the experience of interlingual communication self-manifested in the personal interpretations of literary works, U. Eco believes that the art and craft of translation are not ensured only by linguistic competence; the translative activity is based upon the broad philological competence including the reception of literature. He emphasizes: "The translator does not translate a text on the basis of the dictionary, but rather on the basis of the whole history of two literatures. Therefore translating is not only connected with linguistic competence, but with intertextual, psychological, and narrative competence. Thus, the translator is forced at all times to go beyond linguistic competence to the cultural spectrum. Consequently, translations do not constitute a comparison between two languages but the interpretation of two texts in two different languages" [7, p. 14]. In order for a translation to come to life, "a good translation must generate the same effect aimed at by the original" [7, p. 14]. Yet all translations are preceded by the interpretive perspective that the translator brings to the text, which means that the translator as interpreter must become visible in the translation. All these explanations and examples reconfirm U. Eco's major conviction that the goal of all translations is "to produce in a different language the same effect as the source discourse, and poetic discourse is said to aim at producing an aesthetic effect" [7, p. 93].

The arguments against E. A. Nida's conception formulated by U. Eco, are supported by A. S. Desnitsky in the article "Bible Translation as Literary translation" (2003) [5, p. 61–72]. He states: "Functional equivalence is oriented toward separate utterances or their combination, but pays little attention to the literary structure of the text as a whole. This is quite natural in fact: the theory of Nida – de Waard appeared in a sense as a generalisation of the experience of translators working in African and Asian languages which could draw exclusively on an extensive oral verbal tradition with hardly any literary works present. This was the main field of activity for Bible translators in the 1950s to 1970s" [5, p. 61–72].

It should be added that the practice of dynamically (functionally) equivalent translation performing in a globalized world has stimulated the implementation of the cross-cultural approach into the field of Biblical studies focused on "the multi-cultural and multi-lingual means" [8, p. 12–22] of transmitting God's Word into human languages. This theoretical trend manifests itself in the article "Bible Translation in the Historical Context. The Changing Role of Cross-Cultural Workers" (2010) by G. Gravelle, the Director of Research and Project Development with the Seed Company, a U.S. affiliated organization of Wycliffe Bible Translators. Generalizing the intention "to

communicate cross-culturally" as an initiative of bringing the Revelation to all the people, the expert confirms that the history of translating the Scripture is "the cross-cultural transmission of God's Word into new languages and cultures" [8, p. 12–22]. G. Gravelle believes that it started in the third century B.C. "when the Jewish Bible was translated into the Greek language, and, we might add, into Greek conceptual schemes" [8, p. 12–22]. The further process of the nations' communion with Creator is also perceived by the scholar through the introduced frame: "Then it was communicated cross-culturally, so to speak, when Jesus the Logos came in human form to live among people and tell them in the Aramaic language things He received from the Father. Following that, the gospel made a cross-cultural quantum leap into the known world on the day of Pentecost when a group of Jesus' Jewish disciples began telling of the wonders of God's works in possibly a couple hundred languages. The Holy Spirit was establishing His universal church by means of cross-cultural transfer. This latter event illustrated a future practice when linguistic outsiders would communicate Scripture by means of the local language rather than their own language" [8, p. 12–22]. Applying the cross-cultural pattern on over 2,000 years period of spreading the Gospel all over the world, G. Gravelle reduces simultaneously the usage of this matrix as a basic model to the last 200 years. According to the analyst's view in the modern era the Gospel has been introduced "by missionaries (linguistic and cultural outsiders) to live in new linguistic and cultural contexts. But the process of transmission is not complete at that stage" [8, p. 12–22].

The controversy revealed in G. Gravelle's introductory definition of cross-cultural translating the Bible manifests itself in his periodization of this process. The theorist distinguishes its following phases:

– the mono-cultural stage. It is characterized as a period when translation practice carried out by cross-cultural translators adhered closely to Greek and Hebrew structures, terms and mental frameworks. Therefore, as the author of the classification underlines, "it was necessary for the people receiving the translation to understand the structure of the source language. They also had to grapple with the conceptual understanding of the source language words in order to make sense of their own translations. Naturally, mostly the pastors with extensive libraries were able to decode the meaning most accurately" [8, p. 12–22];

– the cross-cultural stage. It is marked by a shift away from literalistic translation. Thus crosscultural translators "sought to utilize the natural grammar and terminology of the receiving language to communicate meaning more faithfully and dynamically" [8, p. 12–22]. However, as G. Gravelle points out, they typically sought after a one-to-one

form/meaning correspondence with words whenever possible. “Therefore, there was still some adherence to the formal equivalence model of the monocultural stage. Moreover, if one-to-one correspondences did not appear to exist, foreign terms were commonly brought in to rectify that” [8, p. 12–22];

– the indigenizing stage. Its start has been indicated by the change of the Scripture translators' lingual status in the late twentieth – early twenty-first centuries. The explorer states, that nowadays “a significant portion of the people doing translation are non-Western mother-tongue speakers. While some of them have received instruction in linguistic theory based on Western frameworks, many have not” [8, p. 12–22]. The adherent of implementing the cross-cultural approach into the reflection of Bible translation states that such ambiguity might present a disadvantage in the decoding stage, but it may be highly advantageous in the encoding stage. Explaining his own logic of analyzing these interlingual relations G. Gravelle supposes that if the Scripture translators which are non-Western mother-tongue speakers “understand meaning from the original language detached from the structure of that language, then meanings and their conceptual frameworks are more naturally expressed according to the language’s own linguistic genius” [8, p. 12–22]. Such transmission is defined by the expert as a way of “communicating important biblical concepts more deeply” [8, p. 12–22].

Its significance is determined by the variety of transmissive correlations: “...words in the source text may be expressed by simple words, complex words or phrasal constructions in the receiving language. Additionally, the words or phrases may be expressed in different ways in different genres” [8, p. 12–22]. G. Gravelle believes that “it is more of a concept-to-concept equivalence with the Hebrew and Greek texts” [8, p. 12–22].

To clarify the intentions defining the translators' activity at every historical stage of translating the Bible the analyst tries to reveal the corresponding changes of theoretical waymarks of translations. Confirming that during the mono-cultural period “the theory was based on structuralism” [8, p. 12–22], G. Gravelle manifests his “broad” understanding of this concept in the definition of the structuralist focus of study as “pre-existing rules that generate sounds and meaning units <...>, such as words, phrases or sentences of mostly Indo-European languages” [8, p. 12–22]. The scholar states that the translative practice of this period “was also more concerned with source language structure, frequently at the expense of meaning in the receiving language. As a result, even if the gospel spread afar it lacked depth of understanding” [8, p. 12–22].

According to G. Gravelle's research the next, cross-cultural stage of translating the Scripture is determined by two theoretical innovations of philology. These are the

formation of the method of dynamic equivalence in the theory of translation and the development of functional descriptive linguistics. But the explorer should recognize that against the theoretical background reinforced by comprehension of semantic transfer in translating the Biblical text and revealing linguistic universals in the languages the Bible translators did not overcome the stereotype of "an Indo-European understanding of language" according to which "meaning is generally predictable" [8, p. 12–22].

As for the current stage defined by G. Gravelle as "indigenizing" it is characterized as a period of discovering new perspectives of interlingual communication beyond the matrices of conceptualizing meanings and senses established by Western mentality. The scholar confirms that to render God Breathed Book into lingual space eliminating the Indo-European correspondence of meaning and form, the translators should interact "with the language users taking advantage of the linguistic utility of their language to fully convey the same meaning" [8, p. 12–22]. But in fact the idea of surpassing the classical "concept-to-concept" model of the Bible translation gives the false start to the cross-cultural workers occupied with transmitting God's Word into African and Asian languages. Presupposing the ultimate dynamic (functional) equivalence and inspired by the cognitive linguistic theory this way leads to the deadlock of misrepresenting the concepts of personal being uncovered by the Revelation.

Therefore the contradictory character of the cross-cultural approach to translating the Scripture argues for the priority of the criterion factually excluded by G. Gravelle from practice and theory of the Bible translation. Against the background of "cross-texual" disunity revealing infinite dynamics of the search for *different human language equivalents* of God' Word, the structure of the Biblical text implying the synergy of divine and human sources stands out as the main waymark for the translators of God Breathed Book directing them in their works. Thus the reconstruction of the Scripture concepts as the result of translation is provided by transmitting original textual organization.

To overcome limits and contradictions of the translative model based on the principle of dynamic (functional) equivalence (and emphasized by its cross-cultural usage) L. Ryken, a long-time professor of English at Wheaton College (Illinois, USA), initiated the reception of the Bible as a great literary work in the early twenty-first century. The prominent scholar of nowadays, known by his essays on the classical literature from the Christian perspective, he has distinguished himself as one of Evangelical premier literary critics, confirming the understanding of the Scripture as literature. Having participated as a literary stylist in the work over the English Standard

Version of the Bible, L. Ryken has ventured into studies on translating the Scripture. Published in 2002, his book “The Word of God in English: Criteria for Excellence in Bible Translation” [15] has involved the creative activity of Scripture translators into the field of view formed by the reflection of literature.

Emphasizing the impact of “the literary factor” on rendering God Breathed Book from one language to another the author concentrates on the markers of great literature to be applied to the results of the process in the question. These indicators are defined by L. Ryken as “criteria for literary excellence”. Such designation of the craftsmanhip attained by men of letters is followed by its functional description underlining conventional, historical and interpersonal character of masterpieces. The expert supposes that literary excellence can be defined by the writer's ability to communicate with his readers by means of conventions to which both he and his readers agree [6, p. 31]. According to L. Ryken, “There is no more basic literary principle than that meaning is communicated through form” [15, p. 31]. Thus everything from words through genre is included in the concept of form, and the literary effect is the result of the form. L. Ryken explains: “The literary critic’s preoccupation with the how of biblical writing is not frivolous. It is evidence of an artistic delight in verbal beauty and craftsmanship, but it is also part of an attempt to understand what the Bible says. In a literary text it is impossible to separate what is said from how it is said, content from form” [14, p. 12].

The theorist confirms that readers experiencing excellent literature are impacted by the affective power of the text, sensing its beauty, dignity, and mystery in such a fashion as to make the text memorable [15, p. 269–285]. Memorability is aided by various elements of style. This statement may be illustrated by the following example: as D. Daniell marks, William Tyndale managed to induce memorability in Luke 2:16 by building “around the ‘a’ sound of ‘Mary’ in the middle of the sentence more ‘a’s on either side – ‘and they came with haste and found ... the babe laid in a manger’ ” [2, p. 252].

L. Ryken differentiates the following criteria of literary excellence to be applied to the Bible translation:

– clarity. The analyst underlines that the process of translating the Scripture involves vocabulary and syntax that are clear and convey correct connotations. Thus the clarity is not provided by accessibility of the translator's work in the reader’s receptor language. It is the directness and plainness of a text that communicates [15, p. 229–233]. It should be added that D. Daniell, the author of the most authoritative literary biography of William Tyndale [3], speaks of this quality as “a ‘plain style’, particularly a Christian

plain style," that "feels very easy: that is part of its craft. It seems to avoid all 'colours' of rhetoric... Downright call-a-spade-a-spade directness feels more open and honest, even more moral..." [2, p. 251];

– vividness of expression. L. Ryken states that for literary excellence a translation of the Scripture needs to demonstrate retention of concrete and visual vocabulary characteristic of literature [15, p. 235]. This criterion is connected with the category of "decorum" formed by the poetics of Antiquity and established by the classical rhetoric. But the literary critic comprehending God Breathed Book as great literature characterizes the vividness of expression as related to the primacy of imagery in poetry [15, p. 247–248]. L. Ryken underlines that the poetical way of forming "mental images" is concrete and sense-related, not based on abstract concepts. Therefore he confirms that translators of the Bible need to focus on imagery too;

– literary ambiguity. Clarifying this criterion, the scholar marks that the great literature contains the potential for multiple meaning, openness for application, and preservation of the element of mystery [15, p. 235–240]. According to L. Ryken, the ambiguity does not always involve a pun, double syntax (e.g., a genitive that could be either subjective or objective), or dubious general meaning. This idea is illustrated by Nahum's employment of the Neo-Assyrian Lion Motif. When Nahum writes "a sword will devour your young lions" (Book of Nahum 2:13), the immediate meaning is obvious. God will slay Assyria's warriors. Nahum's comparison holds for a number of reasons: (1) Assyrian warriors were fierce hunters of their human prey; (2) lions are part of an extended metaphor employed in verses 11-12 (Heb. 12-13); (3) Assyrian kings depicted themselves in writings and in palace reliefs as great lion hunters; (4) the ultimate challenge and boast of Assyrian kings was that of slaying a lion with one's sword or dagger and now the Assyrians will perish by the sword; (5) Assyrian kings boasted of killing large numbers of lions and now the Lord will slay large numbers of their warriors; and, (6) resident in the text is the implication that the hunter will become the hunted. All of these implications combine to give the phraseology and the picture vividness and force. The ambiguity is in not knowing which of these factors (or even some other factor unknown to the modern reader) we should keep most clearly in mind. The Scripture translation should retain this aura of ambiguity that engages the mind and keeps its attention, rather than limiting the force of the imagery to only one aspect of the allusion. Thus the theorist concludes that clarity and plainness of style does not require the elimination of the mysterious or ambiguous. But the translators of God Breathed Book should take into consideration the caution of John Wilkins, Bishop of Chester formulated in the seventeenth century but actual nowadays: "Obscurity in the discourse

is an argument of ignorance in the mind. <…> The more clearly we understand anything ourselves, the more easily can we expound it to others...” [17, p. 254];

– effective rhythm. Introducing this criterion of literary excellence, L. Ryken proclaims:”The literature that is great reads smoothly” [15, p. 257].

But having analyzed the Bible versions which give the straight access to communion with God's Word to English-speaking people, he should recognize that finding the cadence of the original text and transmitting something similar in the receptor language is quite often very difficult. Rhythmic reading is related to sounds and word length as well as pauses and clausal relationships. Thus focusing on the domain of translating God Breathed Book into English and perceiving Biblical translators' works as the examples of great literature the analyst states: there is no more excellent literary translation than the King Jame's version for this particular feature. Only the Scripture translation generally accepted as the culmination of the early modern period of evangelizing England basically followed the word order of the Greek language.

By substantiating this triad of the criteria of great literature applicable to the national Bible versions L. Ryken has reactualized the method of formal equivalence in the literary dimension of translative activity aimed at transmission of God's Word into human languages. He instructs the Scripture translators reminding the axiom:”Without Form, You Lose Meaning”.

L. Ryken's initiative is supported by A.S. Desnitsky in the article “Bible Translation as Literary Translation” (2003) [5, p. 61–72]. Trying “to conceptualize the relationship” [5, p. 61–72] between these spheres of the translative activity the scholar clarifies the connection between God Breathed Book and literature established by the expert justifying the application of the category “excellence” to Scripture translators' works. To define the way of reconstructing the narrative organization of the Biblical text A.S. Desnitsky proposes the method of literary equivalence defining it “as the adequate representation of the structure of a source text in a receptor text on different levels, from phonology to genre” [5, p. 61–72].

According to the analyst, “a translator is called not simply to render accurately a series of phrases but to create a text that adequately represents the original. It is not only separate utterances that are functional but also every text that has some functions in the society in which it is read” [5, p. 61–72]. These functions are to a large extent determined by factors that can vary for different generations and audiences.

Thus A.S. Desnitsky's general idea is that “Bible translators who work for the general reader’s sake can and should use the standard translation techniques applied in literary translation, certainly recognizing a text’s specific features” [5, p. 61–72]. The

theorist implementing the model of literary equivalence into the theory and practice of the Scripture translation underlines that mentioning “the general reader” is not an irrelevant remark: translators' works destined for a well advanced or specific audience obviously have to be different. This concerns first of all liturgical and academic translations that naturally have a very different setting.

It should be recognized that the thought, articulated by the scholar has not incarnated into the completed conception; moreover in A.S. Desnitsky's frame of translative activity the “inner” (structural) and “outer” (functional) vectors of reconstruction of the original narrative form are not correlated with each other; as for transmitting the Biblical topoi it must be noted that the explorer concentrating on the Scripture narration excluded this aspect from the sphere of his attention at all. Nevertheless the attempt of defining literary equivalence undertaken by A.S. Desnitsky inspires the further search for the appropriate approaches to analyzing both the narrative structure of the versions of God Breathed Book and the ways of reconstructing the Biblical topology of the personal being paved by the translators of the Scripture.

And to elaborate the valid methodology of studying the literary specifics of the Bible translation the theoretical reflection should be involved in the process of overcoming the secularist separation of the spiritual and the rational dimensions of the personality. Predicted by “the personalistic inspiration” (J. Lacroix) of the post-non-classical thought, the concept of reuniting spirituality and rationality denotes the aim of the emergent dialog between humanities and theology “intended to expound the personhood as the ultimate principle of being for the rationally oriented person of after-post-modernity” [14, p. 60] and breaking the soil for establishing the post-secular space of the personal self-knowledge.

Bibliographic references

1. Пацан В.О. (Євлогій, єпископ Новомосковський). За образом і подобою Божою: біблійні витоки ідеї особистості / В.О. Пацан (Євлогій, єпископ Новомосковський) // Гілея: науковий вісник: зб. наук. праць/ [ред. колегія: В.М. Вашкевич (гол. редактор) та ін.]. Вип. 99. – К.: Видавництво «Гілея», 2015. – С. 233–244.
2. Daniell D. The Bible in English: Its History and Influence/ D. Daniell. – New Haven, Ct.: Yale University Press, 2003. – 962 p.
3. Daniell D. William Tyndale: A Biography/ D. Daniell. – New Haven, Ct.: Yale University Press, 1994. – 440 p.
4. De Waard J., Nida E. A. From One Language to Another. Functional Equivalence in Bible Translating/J. de Waard, E. A. Nida. – Nashville Inc., 1986. – 224 p.
5. Desnitsky A. S. Bible Translation as Literary Translation/ A. S. Desnitsky// New Trends in Bible Translation [ed. by Ph. Noss]. – New York, 2003. – P. 61–72.
6. Dictionary of Biblical Imagery/ ed. by L. Ryken, J. C. Wilhoit and Tremper Longman III. – Downers Grove, III.: Inter Varsity Press, 1998/ – P. 15.

7. Eco U. Experiences in Translation/ U. Eco. – Toronto: University of Toronto Press, 2001. – 135 p. – P. 5.
8. Gravelle G. Bible Translation in Historical Context: The Changing Role of Cross-Cultural Workers/ G. Gravelle//International Journal of Frontier Missiology. - 2010. - №1 (27). – P. 12–22.
9. Hatim B. & Munday J. Translation, an Advanced Resource Book/B. Hatim & J. Munday. – Canada & United State of America: Routledge, Taylor & Francis Group, 2004. – 400 p.
10. Metzger B.M. Theories of the Translation Process/B. M. Metzger// Bibliotheca Sacra. – 1993. – № 150 (April-June). – P. 140–150.
11. Nida E.A. Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedues Involved in Bible Translating/ E.A. Nida. – Leiden: E. J. Brill, 1964. – 331 p.
12. Nida E.A. The Theory and Practice of Translation/ E.A. Nida, Ch. R. Taber. – Brill Academic Publishers, 2003. – 226 p.
13. Patsan V.O. (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk) Spirituality and Rationality: the Ways of Reuniting in the Post-Secular Space of the Personal Self-Knowledge/ V. O. Patsan (Archbishop Eulogius of Novomoskovsk)//International Scientific Review. – Boston, 2017. – №1(32). – P. 57–60.
14. Ryken L. The Bible as Literature, Part 1: Words of Delight/ L. Ryken //Bibliotheca Sacra. – 1990. – №147/585.
15. Ryken L. The Word of God in English: Criteria for Excellence in Bible Translation/ L. Ryken. – Wheaton, Ill.: Crossway Books, 2002. – 336 p.
16. Shuttleworth M. Dictionary of Translation Studies/ M. Shuttleworth, M. Cowie. – UK: St. Jerome Publishing, 2014. – 233 p.
17. Wilkins J. Ecclesiastes or a Discourse concerning the Gift of Preaching, as it falls under the rules of Art (1646); as cited in: Daniell D. The Bible in English: Its History and Influence/ D. Daniell. – New Haven, Ct.: Yale University Press, 2003. – 962 p.

Надійшла до редколегії 3 липня 2017 р.

УДК 821.161.1–32 Кузмин.09

Е. О. Полякова
Харьков

ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ В НОВЕЛЛЕ М. КУЗМИНА «МАЧЕХА ИЗ СКАРПЕРИИ»

У статті охарактеризовано поетику однієї з репрезентативних стилізованих новел М. Кузміна – «Мачуха зі Скарперії» (1916). Виявлено, що завдяки особливостям хронотопу, предметного світу, сюжету, імен персонажів цей твір стилізовано під новелу епохи Відродження. Інтертекст «Мачухи зі Скарперії» бере походження від широкого кола претекстів, основні з яких – новела Дж. Боккаччо «Горщик з базиліком», міф про Федру, а також ряд не тільки поетичних, а й живописних творів, що варіюють його. Тому важлива роль відведена інтермедіальній складовій, що виявляється в перенесенні до літературного тексту прийомів образотворчого мистецтва – прямих і зворотніх екфрасісів артефактів у стилі арт-

© Е. О. Полякова, 2017

нуво. Повторювані порівняння героїв з рослинами, тваринами і птахами стилізують текст під «арабески» епохи модерну початку XX століття, задають ритм оповіді та сприяють утворенню мотивних семантичних комплексів («райська квітка – нарцис – райське дерево – базилік» та ін.). Образи персонажів новели також багатовимірні й динамічні: вони мають кілька іпостасей, які просвічують одна через одну, як в палімпсесті (Нарчізетто – Нарцис – Іполіт – Лоренцо; Валерія – Федра, карлик Нікола – крихітка Цахес). У колористичній гамі переважають різні відтінки червоного кольору, що дозволяє не тільки втілити традиційну для них символіку і висловити стан героїв, а й скріпити всі частини новели в художнє ціле. У своїй новелі М. Кузмін поєднував коди різних культур (античної, ренесансної, класичної, романтичної і модерністської) і переносив в літературний твір прийоми живописного мистецтва. Це дозволило йому створити естетизований образ реальності, вести діалог з письменниками і художниками попередніх епох та сучасниками, а також витончену гру з читачами.

***Ключові слова**: Михайло Кузмін, стилізація, мотивний семантичний комплекс, колористична гама.*

В статье охарактеризована поэтика одной из репрезентативных стилизованных новелл М. Кузмина – «Мачеха из Скарперии» (1916). Показано, что благодаря особенностям хронотопа, предметного мира, сюжета, имен персонажей это произведение стилизовано под новеллу эпохи Возрождения. Интертекст «Мачехи из Скарперии» восходит к широкому кругу претекстов, основные из которых – новелла Дж. Боккаччо «Горшок с базиликом», миф о Федре, а также ряд варьирующих его не только поэтических, но и живописных произведений. Поэтому важная роль отведена интермедиальной составляющей, проявляющейся в перенесении в литературный текст приемов изобразительного искусства – прямых и обратных экфрасисов артефактов в стиле арт-нуво. Повторяющиеся сравнения героев с растениями, животными и птицами стилизуют текст под «арабески» эпохи модерна начала XX века, задают ритм повествованию и способствуют образованию мотивных семантических комплексов («райский цветок – нарцисс – райское дерево – базилик» и др.). Образы персонажей новеллы также многомерны и динамичны: они имеют несколько ипостасей, которые просвечивают друг через друга, как в палимпсесте (Нарчизетто – Нарцисс – Ипполит – Лоренцо; Валерия – Федра, карлик Никола – крошка Цахес). В колористической гамме преобладают различные оттенки красного цвета, позволяющие не только воплотить традиционную для них символику и выразить состояния героев, но и скрепить все части новеллы в художественное целое. В своей новелле М. Кузмин сочетал коды разных культур (античной, ренессансной, классической, романтической и модернистской) и переносил в литературное произведение приемы живописного искусства. Это позволило ему создавать эстетизированный образ реальности, вести диалог с писателями и художниками предшествующих эпох и с современниками, а также изящную игру с читателями.

***Ключевые слова**: Михаил Кузмин, стилизация, мотивный семантический комплекс, колористическая гамма.*

The article describes the poetics of one of M. Kuzmin's representative stylized short stories – "The Stepmother from Scarperia" (1916). It is shown that due to the features of the chronotope, the subject world, the plot, the names of the characters, this work is stylized to resemble a Renaissance short story. Intertext of "Stepmothers from Scarperia" goes back to a wide range of pretexts, the main of which are J. Boccaccio's short story "Pot with Basil" and the myth about Phaedra, as well as a number of not only varied poetic works by him, but also his paintings. Therefore, an important role is assigned to the intermedial component, manifested in the transfer to the literary text of the techniques of fine art – direct and reverse ekfrasis of artifacts in the style of Art Nouveau. Repeated comparisons of heroes with plants, animals and birds stylize the text to the arabesques of the modern era of the early twentieth century, set the rhythm of narration and contribute to the formation of motive semantic

complexes ("paradise flower – narcissus – paradise tree – basil", etc.). The characters of the short story are also multidimensional and dynamic: they have several hypostases that shine through each other, as in the palimpsest (Narcisetto – Narcissus – Hippolytus – Lorenzo, Valeria – Phaedra, dwarf Nikola – Crumb Tsaches). In the color gamut, various shades of red predominate, allowing not only to embody the symbolism traditional for them and express the state of the characters, but also to consolidate all parts of the novel into an artistic whole. In his novel M. Kuzmin combined the codes of different cultures (antique, renaissance, classical, romantic and modern) and transferred the techniques of pictorial art to the literary work. This allowed him to create an aesthetic image of reality, to conduct a dialogue with writers and artists of previous eras and with contemporaries, as well as an elegant game with readers.

***Key words**: Mikhail Kuzmin, stylization, motive semantic complex, color range.*

Михаил Кузмин известен прежде всего как поэт, однако немалую долю его наследия составляет проза, в которой значительное место занимают стилизации. До сих пор объектом изучения (Н. Богомолова [1], А. Лаврова [4], В. Маркова [5], Н. Граматчиковой [2], А. Пурина [8], О. Осиповой [6], Л. Пановой [7] и др. ученых) были в основном стилизованные повести и романы, новеллистика же Кузмина такого типа все еще остается мало изученной. Поэтому исследование особенностей поэтики одной из репрезентативных новелл Кузмина «Мачеха из Скарперии» (1916) позволяет выявить некоторые важные особенности малой прозы писателя. Фабула этой новеллы повествует о запретной любви мачехи Валерии Маппа к своему пасынку Нарчизетто. Поскольку юноша не отвечал взаимностью на ее страсть, Валерия приказала слуге убить его и принести ей его голову. Мачеха спрятала голову в горшке с кустом базилика, но карлик Никола узнал об этом и раскрыл обман ее мужу. В качестве наказания Симоне Маппа решил сослать жену в монастырь, но не успел, потому что Валерия повесилась.

Анализ поэтики «Мачехи из Скарперии» свидетельствует о том, что это произведение стилизовано под новеллу Возрождения. На это указывает хронотоп: действие разворачивается в итальянской провинции в эпоху Ренессанса; предметный мир, включающий характерные для того времени артефакты; сюжет восходящий к известной новелле Боккаччо; имена персонажей и др. Композиционно новелла разделена на пять частей. В первой части, которая называется «Спелое яблоко», важную роль играет хронотоп. Он ограничен яблочным садом, что вызывает ассоциацию с Эдемом: «молодые люди напоминали цветы в *райском саду*» (здесь и далее курсив наш – *Е.П.*) [3, с. 643]. Времяпрепровождение Нарчизетто и его друзей напоминает сценку из античных идиллий: «…их слова звенели юношески-беззаботно, видно было, что их больше интересует *игра в мяч*, *ясная погода*, завтрашняя *охота*, *поездка в луга* к светлой Сьеве, нежели мрачные поединки или изнеженные любовные истории» [3, с. 643]. Таким образом, хронотоп синтезирует элементы античной и христианской культур.

Особенности поэтики «Мачехи из Скарперии» не ограничиваются стилизацией под ренессансную новеллу. В ней важную роль играет интертекст,

восходящий к широкому кругу претекстов, относящихся к разным эпохам и культурам. При этом обнаруживается ярко выраженный интермедиальный пласт: писатель переносит в литературное произведение приемы и художественные формы живописи, характерные для стиля арт-нуво, стилизуя под него. В оформлении книг и журналов рубежа веков художники часто использовали растительный и геометрический орнаменты, стилизацию под арабский рисунок (арабески). Сходство с такими живописно-декоративными элементами изобразительного искусства Серебряного века обнаруживаются уже в начале новеллы Кузмина: «Ловко перебегая с места на место в *пестрых костюмах*, *молодые люди напоминали цветы в райском саду на разноцветных гибких стеблях с листьями – руками и лицами – розовыми венчиками.* Слова их были просты и невинны, как пение *дроздов* или шум *листьев*» [3, с. 643]. Пластичность и эмблематичность, заданные в первой части новеллы, функционируют до ее финала. Почти все герои неоднократно сравниваются с растениями, птицами или животными: юноши – с цветами из райского сада, карлик Никола – с жуком и дятлом, рыжие волосы Валерии пугали ее пасынка своим запахом, похожим «на запах лисьего меха» [3, с. 648] и т. п. Повтор же не только задает ритм повествованию, но и способствует возникновению мотивных семантических комплексов, связанных с персонажами.

Наиболее обширный семантический комплекс создается вокруг образа Нарчизетто. В начале новеллы герой напоминает цветок; в своих мыслях Валерия «заточила бы его в зеркальное подземелье, где он отражался бы тысячи раз» [3, с. 648]. Это, как и имя персонажа, вызывает ассоциацию с Нарциссом, превратившимся в весенний цветок. Сетуя на судьбу, мачеха сравнивает пасынка с райским деревом. Наконец, Валерия, приказав убить Нарчизетто, хоронит его голову в горшке с базиликом: «Я закопала его голову в этот горшочек и посадила куст базилика, который так чудесно расцвел, будто в него перешла вся молодость и прелесть Нарчизетто!» [3, с. 650]. Семантический комплекс «райский цветок – нарцисс – райское дерево – базилик» – не единственный, образовавшийся вокруг образа прекрасного пасынка. Интертекст позволяет соотнести образ Нарчизетто не только с юношей Нарциссом, но и с Ипполитом, героем мифа о Федре, и с Лоренцо – возлюбленным Изабетты из новеллы Боккаччо. Сцена, в которой Валерия целует выпавший из горшка череп пасынка, отсылает к роману Стендаля «Красное и черное», где Матильда целует голову Жюльена. Кроме того, карлик сравнивает воспитанника со Св. Георгием, а повествователь намекает на сопоставимость образа Нарчизетто с героями картин Паоло Уччелло, что позволяет проявиться живописной составляющей.

Образ Нарчизетто, возникающий в процессе динамического функционирования и взаимодействия (как в метаморфозе или в палимпсесте) названных семантических комплексов включает в себя и значения, связанные с другими мотивами. Так, на уровне предметного мира новеллы функционирует

мотивный комплекс «мяч (сфера) – яблоко (плод)», благодаря которому возникает мотив искушения. Как известно, в европейской культуре яблоко приобрело символическое значение: с ним связан и библейский миф о грехопадении, и античная легенда о суде Париса. Кузмин дополняет уже имеющийся пласт значений еще одним – легендой о падении яблока Ньютона. Повествователь иронично сообщает, что когда Нарчизетто отдыхал под деревом, «вдруг прямо ему в лоб упало яблоко» [3, с. 644].

В процесс синтеза культур включаются и эпохи классицизма, романтизма, модернизма, Серебряного века. В названии третьей и четвертой частей («Федра» и «Куст базилика») дается прямая отсылка к произведениям, которые творчески переработал Кузмин. В «Мачехе из Скарперии» он соединил две известных фабулы: новеллы Дж. Боккаччо «Горшок с базиликом» (1352), вдохновившей Джона Китса на создание поэмы «Изабелла, или Горшок с базиликом» (1818), и мифа о Федре, лежащего в основе сюжетов трагедий «Ипполит» Еврепида и «Федра» (1677) Расина, которая была переведена на немецкий язык Ф. Шиллером (1805). В 1912 году Н. Гумилев перевел на русский язык стихотворение О. Уайльда «Федра» (1881), посвященное Саре Бернар. О. Мандельштам в 1915 году публикует стихотворение «Я не увижу знаменитой "Федры"», а в стихотворении «В пол-оборота, о печаль…» (1914), посвященном Анне Ахматовой, рисует портрет Элизы Рашель в роли Федры. Фигуры Федры и Изабеллы (Изабетты) неоднократно были изображены и на полотнах художников разных эпох (Л.-Ж. Лагрене, А. Кабанель, Л. Альма-Тадема, У. Хант, Дж. Милле, Дж. Александер, Дж. Уотерхаус и др.). По сути дела, Кузмин, вступив в диалог с поэтами и художниками, предложил оригинальную вариацию двух укорененных в мифологии «вечных сюжетов», активно функционирующих и в искусстве Серебряного века.

Если у Боккаччо в роли злодеев выступают братья девушки Изабетты, которые убивают ее возлюбленного, то у Кузмина женщина сама лишает любимого человека жизни, а экфрасис, описывающий роспись на ларце, актуализирует мифологический смысл и позволяет ассоциировать Валерию с Федрой. Так называемые обратные экфрасисы (описания, вызывающие у читателя ассоциации с образами, сюжетами, мотивами, стилем и пр. различных живописных полотен) в рассматриваемой новелле подобны «оживающим» картинам: «На улице теснились люди, держа под уздцы лошадей в пестрых чепраках. Собаки визжали, выгибая спины, соколы тихо сидели в шапочках, блестели застежки и сбруя, перья вились, с султанами спорили легкие облака, и мальчики на головах высоко несли корзины с охотничьей провизией. Казалось, фигуры со свадебного ларя, спутники Ипполита, ожили и вышли под тосканское небо» [3, с. 648]. Насыщенность текста экфрасами разного типа позволяла Кузмину создавать эстетизированный образ реальности.

Важную функцию в новелле выполняет колористическая гамма, в которой

особая роль принадлежит красному цвету. При этом преобладание его оттенков в тексте связано не только с традиционной символикой (обозначающей кровь, любовь, полноту бытия, силу чувств и переживаний), с выражением разных состояний (страсти, опасности, предостережения), но и с созданием настроения, а также с функцией живописного мотива, скрепляющего все части новеллы в художественную целостность. Установка на доминирование красного цвета задана в первой же строке новеллы: *«Красный* мяч, как яблоко, мелькал по небу, перелетая кусты боярышника и застревая иногда в жимолости» [3, с. 643]. Примечательно, что события в новелле разворачиваются осенью, когда боярышник приобретает багровый оттенок. Вариации красного цвета функционируют на протяжении всего текста: от спелых красных яблок, кулачков карлика, пыльно-розовых облаков до красных занавесок в комнате Валерии, ларя, покрытого «нежной кровавой краской» [3, с. 647] и рыжих волос мачехи.

Подобно палитре с оттенками красного, в «Мачехе из Скарперии» представлены различные градации любви как одной из важнейших природных сил, превосходящей любые другие и обнажающей многообразие человеческих чувств. Так, любовь выступает как страсть, ослепление и одержимость: Валерия «купила бы Нарчизетто за все золото мира, за все знание, всю силу, <…> и, хочет он или не хочет, исторгла бы его любовь» [3, с. 646]. Любовь – внутренний огонь, не дающий покоя: «ей [Валерии – *Е. П.*] несносен дневной свет и солнечное тепло, ей везде жарко, огонь, который ее снедает, гонит ее в рощи или в горы, будто там она сможет найти себе прохладу» [3, с. 646]. Это чувство сопряжено и с готовностью унижения: Валерия готова ползти в Рим на коленях ради единственного поцелуя Нарчизетто. Плата Фоме за убийство пасынка оказывается слишком высокой: «Не спрашивай лучше, какую цену он запросил, но я на все была согласна…» [3, с. 650], а жизнь без возлюбленного настолько теряет смысл, что приводит Валерию к самоубийству. Любовь довлеет над всеми героями, так как человек не способен ей сопротивляться.

Несмотря на столь трагические события и колорит, в новелле «Мачеха из Скарперии» функционирует и ирония. Так, имя Нарчизетто означает «нарцисс», что в контексте новеллы выявляет в персонаже не только равнодушие, но и неспособность любить кого-либо еще, кроме себя. Валерия описывается в сравнении с греческой царицей: в Федре «не было ничего общего с прекрасным, несколько тяжелым лицом синьоры Маппы, рыжеволосой, полной, невысокого роста, с сильными плечами, спиною и грудью» [3, с. 647]. Валерия, как и Федра, вешается, но на своей косе. Главным злодеем и одновременно человеком, открывшим истину, оказывается жалкий карлик Никола, напоминающий крошку Цахеса из одноименного произведения Э. Гофмана (в 1890-е Кузмин переживал увлечение творчеством писателя). Карлик обвиняет Валерию после ее смерти в том, что она «захотела быть ближе к небу, и повыше» [3, с. 651]. В его глазах синьора Маппа не способна на раскаяние, поэтому ее смерть выглядит актом

тщеславия: своим вердиктом карлик лишает героиню возможности искупления перед мужем, слугами и жителями Скарперии. Как и гофмановский герой, Никола под личиной добрых намерений скрывает свою подлую сущность. Но в то же время, преступление Валерии сокрыто, а это несправедливо по отношению к Нарчизетто, которого Никола любил. Поэтому ирония повествователя граничит с сочувствием к нему.

Подобное отношение проявляется и к другим персонажам. Валерия не так прекрасна, как Федра, но «страсть, мучившая их обеих, была одною, и муки, и (неужели?) конец» [3, с. 647]. За внешностью, нелепой или прекрасной, скрывается живая душа человека, а из-за чувств и особенностей своего внутреннего мира каждый может стать вольным или невольным участником трагедии. Валерия чувствовала свою вину и понесла наказание, поэтому повествователь называет ее «несчастной». Равнодушие Нарчизетто, его страх перед мачехой и погруженность в собственные увлечения можно простить: он наивен (до наставления Николы и письма Валерии даже не подозревает о любви мачехи), молод и прекрасен (в него влюблена не только Валерия, но и все девушки и в какой-то степени Никола) и в конце концов оказывается жертвой. Даже у карлика, отомстившего Валерии, есть оправдание – любовь к воспитаннику. Это позволяет говорить о том, что Кузмин не морализирует и не осуждает человека, а, иронизируя, сочувствует ему.

Подводя итог анализа новеллы «Мачеха из Скарперии», можно сделать вывод, что автор не только сочетал сюжеты, но и талантливо переплетал элементы разных культур и эпох (эллинистической, Возрождения, классицизма, романтизма, модернизма), которые органично сосуществуют в ее поэтике. Свое произведение Кузмин стилизовал под новеллу эпохи Возрождения, однако ему удалось включить в его поэтику различные, почти несовместимые на первый взгляд элементы, не нарушив художественную целостность. Кузмин жонглирует целыми комплексами смыслов, выстраивая цепочки превращений. Главные персонажи многолики: Нарчизетто – Нарцисс – Ипполит – Лоренцо; Валерия – Федра, карлик Никола – крошка Цахес. В новелле функционирует комплекс сходных мотивов: яблоко – мяч; в ней ярко выражена пестрая карнавальная колористика с постоянным акцентированием оттенков красного. Трансформации (метаморфозы) героев, предметов, экфрасисы и «оживающие» изображения придают произведению подчеркнутую пластичность и визуальность. Таким образом, превращения, переплетения культурных кодов, символов и эмблем стали ключевым приемом, позволившим Кузмину вести изящную игру с искушенным читателем.

Библиографические ссылки

1. Богомолов Н. Михаил Кузмин: Статьи и материалы / Н.А. Богомолов. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 366 с.

2. Граматчикова Н. Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Наталья Борисовна Граматчикова. – Екатеринбург, 2004. – 204 с.
3. Кузмин М. Подземные ручьи. / М. А. Кузмин. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 735 с.
4. Лавров А. «Милые старые миры и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина / А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик // Кузмин М. Избранные произведения. – Л. : Худож. лит., 1990. – С. 3 – 16.
5. Марков В. Беседа о прозе М. Кузмина / В. Марков // Кузмин М. А. Проза. / Ред. и примеч. Вл. Маркова. Т. 1 – 9. – Berkeley, 1984 – 1990. – С. 7 – 18.
6. Осипова О. И. Жанровые модификации в прозе «серебряного» века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: Дис. … д. филол. н. – М., 2014. – 438 с.
7. Панова Л. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // Новое литературное обозрение, 2006, № 2, с. 222–240.
8. Пурин А. О прекрасной ясности герметизма / А. А. Пурин // Кузмин М. Подземные ручьи. СПб. : Северо-Запад, 1994. – С. 725–731.

Надійшла до редколегії 30 березня 2017 р.

УДК 821.111 – 13 «15». 09

Л. П. Привалова
Днепр

ПРОЛОГ К «ЛЕГЕНДЕ О СЭРЕ ГАЙОНЕ» Э. СПЕНСЕРА, ИЛИ ГДЕ НАХОДИТСЯ «FAERY LOND»

У центрі книги II поеми Е. Спенсера «Королева фей» (1590) – історія подвигу лицаря Гайона, алегорії Помірності. Античні філософи осмислювали цю чесноту як співзвуччя усіх частин душі – вегетативної, сенситивної, розумної – під контролем найвищої – розумної, або як деяку середину між нестачею та надмірністю. Античні уявлення про Помірність були близькі до медичного терміна «krasis», який означав гармонійне поєднання «соків» організму. Протилежний стан визначався терміном «akratos» або «akrasia». Кінцева мета лицарського квеста Гайона – перемога над чародійкою Акразією, алегорією хтивості. При дворі Єлизавети помірність розцінювали як одну з найважливіших чеснот ідеального джентльмена або придворного. Е. Спенсер відкриває книгу II зверненням до своєї величної господині – Єлизавети із запевнянням у реальності існування країни фейрі. Поет називає свій твір «славнозвісною античною історією», яку зберегла на старовинних згортках Кліо, найголовніша з 9 муз. Як ренесансний поет Спенсер виходив із пріоритету пам'яті над фантазією та уявою. Англійські читачі, як стверджує Спенсер, не повинні мати сумніви щодо існування країни фейрі на підставі того, що ніколи її не бачили. Як аргумент Спенсер згадує Америку, Перу, Амазонку, Вергінію – місця, про які раніше ніхто нічого не знав, але недавні відкриття довели їх реальність. Нові світи можуть існувати навіть на Місяці та зірках, які почав вивчати Галілей. Це дає надію на ще більш дивовижні відкриття у майбутньому. Спенсер не дає вказівок щодо місцеположення фейрі, скоріше він бажає спонукати читача до пошуків слідів faery lond у тексті. У пісні X книги II Гайон стверджує, що засновник faery lond був правителем Індії та Америки. У цьому ототожненні країни Глоріани з Індією та Америкою дослідники поеми

© Л. П. Привалова, 2017

вбачають політичну алегорію, мрію англійців про всесвітню імперію, яка не поступається імперії Габсбургів. У розповіді про свою королеву лицарь-ельф Гайон відзначив, що її трон піднімається над Океаном, освітлюючи, наче сонце, усю землю.

***Ключові слова**: правління Тюдорів, Єлизавета I, Едмунд Спенсер, чесноти, помірність, країна фейрі.*

В центре книги II «Королевы фей» (1590) Э. Спенсера история подвига рыцаря Гайона, аллегории Умеренности. Античные философы осмысливали эту добродетель как созвучие всех начал души под контролем разума или как некую середину между недостатком и излишеством. Античные представления об Умеренности были близки к медицинскому термину «krasis», который означал гармоничное сочетание «соков» организма. Противоположное состояние определялось термином «akratos» или «akrasia». Конечной целью рыцарского квеста Гайона является победа над волшебницей Акразией, аллегорией сладострастия. При дворе королевы Елизаветы Тюдор Умеренность расценивалась как одна из важнейших добродетелей идеального джентльмена и придворного. Спенсер открывает книгу II обращением к своему царственному патрону – королеве Елизавете с заверениями в подлинности страны эльфов и фей. Свою поэму он называет «знаменитой античной историей», сохранённой на старинных свитках Клио, главнейшей из 9 муз. Как ренессансный поэт Спенсер исходил из превосходства памяти над фантазией и воображением. Английские читатели, по его убеждению, не должны сомневаться в существовании страны фейри на том основании, что никогда не видели её. В качестве аргумента Спенсер упоминает Америку, индейское Перу, Амазонку, Вергинию, о которых ранее ничего не было известно, но недавние открытия подтвердили их реальность. Новые миры могут существовать на Луне и звёздах, утверждает Спенсер, что даёт основание надеяться на ещё более удивительные открытия. Поэт не указывает конкретно местонахождения фейри, скорее он желает побудить своего читателя к поискам страны Глорианы в тексте поэмы. В X кантике книги II Гайон узнаёт, что основатель фейри Элфин правил Индией и Америкой. В этом отождествлении страны фейри с Индией и Америкой исследователи видят политическую аллегорию, мечту англичан о всемирной империи, не уступающей империи Габсбургов. В рассказе о своей повелительнице эльфийский рыцарь Гайон утверждает, что её трон возвышается над Океаном, освещая, подобно солнцу, всю землю.

***Ключевые слова**: Тюдоровский период, Елизавета I, Эдмунд Спенсер, добродетель, умеренность, страна фейри.*

Book II of E. Spenser's Faerie Queene focuses on Sir Guyon, the knight of Temperance. This virtue is defined as being like concord or harmony, it implies self-mastery, the rational part of the soul controlling the worse. Temperance was the virtue that governed the ethic of chivalry under the Tudors. Courtly readers of the XVI century found in Book II an elaborate unfolding of this central virtue. The Platonic idea of Temperance is connected with ancient medical term krasis which means the mixing or balancing of the four bodily humours (blood, yellow bile, black bile, phlegm). The opposite term is akrateia or akratos. Guyon's enemy is Acrasia. She is representing sensuality. An important aspect of Temperance is the moderating of concupiscence, which is our inheritance from the Old Adam. Spenser's prologue in book II is addressed to the Queen. The poet claims that his poem is not a «painted forgery» but «famous antique history». Renaissance poet denies that his most imaginative poem is imaginative (M. Murrin) and claims objective status for the poem. English readers, he writes, should not doubt the existence of wondrous faery lond merely because they have never seen it. In the XVI century many lands of classical myths were discovered. He includes in his discussion besides America, Indian Peru, Amazon river and Virginia, the moon and stars, because Galileo twenty years before started to investigate them. Spenser equates the newly discovered regions with his fairyland but he does not clarify the matter any further. At the end of the prologue Spenser defines faery as a mirrour of his Princesse and antique image of her great auncestry. The poet wants the reader to

search for the traces of faery within the text. Some clues are clustered at the beginning of book II and in the House of Alma, where Guyon reads of the faery beginnings. The first ruler of faery was Elfin, him all India obayd, and all that now America men call. This equation of faery with India and America establishes the political level of allegory – faery is the mirror of future empire. In canto 2 Guyon says that his Queene in widest Ocean her throne does reare, that over all the earth it may be seene.

Keywords*: The Tudor period, Elizabeth I, Edmund Spenser, virtue, temperance, Fairyland.*

Во второй книге поэмы «Королева фей» (1590) Э. Спенсер обращается к художественному исследованию добродетели Умеренность. Патроном этой добродетели и главным сюжетным героем является рыцарь-эльф Сэр Гайон. «Значащее» имя − Guyon происходит от названия библейской реки Gihon (Gen. 2:13), которую рассматривали как аллегорию умеренности [8]. Умеренность − одна из четырёх кардинальных добродетелей античности (три других − мудрость, мужество, справедливость). Платон, рассуждая о свойствах и добродетелях идеального человека и государства, на первое место ставит справедливость, но тесно связывает её с умеренностью (или рассудительностью). Эта добродетель, по его словам, походит на некое созвучие или гармонию, при которой власть над вожделениями, страстями, удовольствиями принадлежит разумному началу. Умеренность или рассудительность по Платону − это «естественное созвучие худшего и лучшего в вопросе о том, чему надлежит править и в государстве, и в каждом отдельном человеке» [6, с. 161]. Аристотель в «Никомаховой этике» писал, что «добродетель есть некое обладание серединой» [2, с. 86]. Известно, что Аристотель пользовался во время своих лекций доской со списком пороков и добродетелей, в которой было три столбца: избыток, недостаток и середина. Так, например, уравновешенность − это середина между гневливостью и бесчувственностью, щедрость − между расточительностью и скупостью, благородство − между кичливостью и приниженностью и т. д. В «Большой этике» Аристотель утверждал, что для этической добродетели губительны и недостаток, и излишество [2, с. 305]. У Аристотеля умеренность осмысливалась как сложное явление, включающее близкие по смыслу, но не тождественные понятия: сдержанность, скромность, стыдливость, самообладание, бережливость, серьёзность, благоразумие и др.

Античные представления об умеренности были близки медицинскому термину «krasis» (его использовал Аристотель), который означал гармоничное сочетание «соков» организма при доминировании одного из них, что и определяло темперамент человека (сангвинический, холерический, меланхолический, флегматический). Противоположное состояние определялось термином akrateia (невоздержанность), akratos (буйство, ярость). Конечной целью рыцарского квеста Гайона является победа над волшебницей Акразией − «земной Венерой», преодоление страстей, прежде всего любострастия как последствия первородного греха. На пути к плавучему острову Акразии Гайон встречает различные

аллегорические фигуры, персонифицирующие формы, стадии, варианты krasis или akrasis, умеренности или отклонения от неё. Спенсер находит разнообразные возможности для разъяснения читателю природы этой добродетели. Он использует мифологические образы, архитектурные, нумерологические, пространственные, анималистические символы и эмблемы. Из словаря неоплатоников поэт заимствует разнообразные астрологические метафоры, с помощью которых определяли нрав и природу человека. Если в первой книге доминируют символы, связанные с солнцем, то вторая книга целиком находится под влиянием луны, как доказывает А. Фаулер [9, с. 89]. Образ Луны и её покровительницы, девственной охотницы Дианы, играл важную роль в культе королевы Елизаветы. В эпоху Возрождения различные свойства ума сравнивали с солнцем и луной. Интеллект − высшее духовное начало человека, созерцающего божественные истины, сравнивали с солнцем. Разум, управляющий страстями, а также душу отождествляли с луной. Подобно тому как душа находится между интеллектом и телом, луна − между солнцем и землёй. В астрологическом плане главная тема «Легенды о Сэре Гайоне» − это преодоление власти Venus Naturalis, чувственности и любострастия, воплощением которых становится Акразия. Пути к победе над Акразией могли быть разными. Земной Венере можно было противопоставить влияние воинственного Марса, как это сделал Т. Тассо в эпизоде из «Освобождённого Иерусалима», где изображается Ринальдо, ставший пленником волшебницы Армиды. Но можно было избрать не противопоставление планет, а их взаимовлияние, как это сделал Спенсер. Марс и Сатурн, под чьим влиянием находятся герои «Легенды о Сэре Гайоне», не подавляют Венеру, а уравновешивают её в некоем сложном единстве. Поэтому в системе аллегорических персонажей преобладают многозначные образы, соединяющие свойства противостоящих планет, далёкие от простых аллегорий.

Возрождение восприняло от античности представление о строении человеческой души, включающей три начала: рациональное, чувственное (страсти, аффекты, желания), вегетативное («соки» организма − желчь, чёрная желчь, кровь и флегма). В соответствии с этими тремя началами были выделены и три типа человеческой жизни: поиск чувственных удовольствий, поиск богатства, поиск славы и чести. Герои «Легенды о Сэре Гайоне» устремлены к поискам чести и славы, но они понимают их по-разному. Для Филотимы, дочери владыки подземного мира и бога богатства Мамона, это земное понятие, связанное с поиском мирских ценностей. Они ассоциировались с луной как с «небесной землёй» (по контрасту с божественностью солнца). В более широком контексте луна представляла человеческое тело и человеческую природу, такую же изменчивую, как и сама Луна. Подвластность человека изменчивой Фортуне (это одна из важнейших тем второй книги) также объясняли влиянием луны. Свойства Tyche-Фортуны Луне приписывал Валериано [9, с.89]. Главный герой «Легенды…», и патрон Умеренности исповедует иное, более возвышенное

понимание чести и славы. Его образ связан с поисками новой концепции героической добродетели. Творцы героических поэм позднего Возрождения критически осмысливали как античные представления о доблести, не совпадающие с христианскими ценностями, так и рыцарские понятия чести. Св. Августин различал активный героизм язычников и христианскую героику страдания, самообуздания, милосердия. «Римская доблесть», как и доблесть Геракла, Улисса, Александра Македонского и др., не была совершенной для христианских мыслителей, так как устремляла своих героев к земной славе, а не к истинному Богу, все они были лишены благодати Духа Святого [5, с. 46]. Античность считала умеренность природной добродетелью, её источником были разум и воля человека, христианство же утверждало, что обретение добродетели определяется божественной волей и благодатью. В финале первой книги «Королевы фей» старец Созерцание призывает будущего святого Георга отказаться от дальнейших поисков земной славы, связанной с несовершенством человеческой природы, омыть свои руки от крови и мирно закончить своё паломничество в Небесном Иерусалиме среди святых. Перед сценой поединка Георгия с драконом Спенсер обращается к музе с просьбой нежно войти в его слабую грудь, прийти к нему кроткой, без той могучей ярости, которой она воспламеняет на битву великих воинов. Труба героического поэта должна отказаться от неистовых звуков, внушавших воинам ярость и жестокость, и найти более спокойную и тихую мелодию, чтобы рассказать о подвиге христианского святого. Вслед за Спенсером Д. Мильтон отвергает «героизм» старых эпических поэтов. Во вступлении к девятой книге «Потерянного рая» он говорит, что ему «…не дано / Наклонности описывать войну, / Прослывшую единственным досель/Предметом героических поэм. / Великое искусство! − воспевать / В тягучих, нескончаемых строках / Кровопролитье… Меж тем величье доблестных заслуг / Терпенья, мученичества − никем / Не прославляемо…» [4, с. 237]. Мильтон подчёркивает, что героический поэт должен говорить о вещах более важных, чем гнев Ахилла, ярость Турна, злоба Нептуна, месть Юноны… Автор «Потерянного рая» не намерен воздавать честь «Ристаньям конным, блеску тщетных игр, / Доспехам, геральдическим щитам…», о чём писали Боярдо и Ариосто. Проблема соотношения высокой героической добродетели, доблестного героического деяния и ценностей терпения, самообуздания, умеренности − героизма Христа (Мильтон в поэме «Возвращённый рай» словами Христа сказал: «Но кто собой владычит, обуздав стремленья, страхи, страсти, − дважды царь» [4, с. 397]) лежит в основе легенды о рыцаре Гайоне.

Спенсер открывает «Легенду о Сэре Гайоне» обращением к своему царственному патрону и меценату − королеве Елизавете, высказывая опасение, что его «antique history» воспримут как выдумку, а не как предмет истинный, сохранённый памятью. В прологе к «Легенде о рыцаре Алого Креста» поэт призывает музу истории Клио извлечь на свет из её тайников старинные свитки,

спрятанные там, о рыцарях-эльфах и прекрасной Танаквилл (это одно из имён Елизаветы). Спенсер неоднократно упоминает античное происхождение своей поэмы, отделяя этим её от современности и вместе с тем подчёркивая высочайший статус «Королевы фей», овеянной авторитетом древности. Для человека Возрождения авторитет античности подтверждал подлинность текста. Именно поэтому Спенсер называет свою поэму «history», отказавшись от термина romance. Авторов рыцарских романов учёные- гуманисты, такие как Р. Эскем, упрекали в вымышленности повествования и отдавали предпочтение «исторической поэзии». Рыцарские романы в поэтиках Возрождения находились на периферии системы жанров, где главенствовала эпопея и «историческая поэма».

В комментариях к предисловию второй книги поэмы М. Мюрин отмечает, что Спенсер относился с большим недоверием к фантазии и воображению, отдавая предпочтение памяти [10, с. 397]. Подтверждением этого может быть девятая кантика, где возникает эмблемный образ замка Альмы как воплощение идеальных представлений об умеренности и гармонии человеческого тела. В башне замка (в аллегорическом плане это голова) находится несколько комнат, где обитают три мужа − Фантазия, Разум, Память. Комната, где обитает Phantastes, была наполнена мухами, которые жужжали, будто пчелиный рой (II. 9:52). Это были грёзы, фантазии, мечты, видения и пророчества, рождающиеся в голове спящего человека. Считалось, что дьявол проникает в человека через его фантазию во время сна [7, с. 24]. Известна гравюра XVII века, где представлена спящая женщина, дьявол с крыльями летучей мыши окружает её голову иллюзиями и фантазиями в облике насекомых. Лживые фантомы, созданные фантазией Архимаго, разлучают Редкросса и леди Уну − героев первой книги поэмы. Память, который обитал в третьей комнате башни, занимает более высокий статус. Его комната была наполнена рукописями, хрониками, древними свитками. Считалось, что письмо наиболее тесно связано с интеллектом. Р. Бертон в «Анатомии меланхолии» писал, что память накапливает все впечатления, которые доставляют органы чувств, фиксирует их, чтобы они предстали, когда это будет необходимо, перед разумом. В комнате старика Память принц Артур найдёт древнюю хронику «Briton Moniments», а сэр Гайон обнаружит книгу «Antiquitee of Faery lond» с подробным рассказом о родословной эльфов и фей.

Для того чтобы доказать подлинность существования «lond of Faery», Спенсер использует аргументы Л. Ариосто. Во вступлении к VII песне, где описан остров волшебницы Альчины, поэт говорит: «Кто странствовал далеко от дома, / Видел непривычные виды, / И рассказывает, и ему не верят, / Тот надолго ославится именем лжеца. / Глупому народу понятно / Только то, что можно видеть и трогать: / И конечно, неискушённый, / К моей песне он будет маловерен (Л. Ариосто. Неистовый Роланд, 7:1,2). Спенсер напоминает своему читателю, что в окружающем мире нам известна лишь наименьшая его часть. Ежедневно, преодолевая опасности, люди открывают всё новые и новые регионы, о которых

раньше никто не знал. «Кто когда-нибудь слышал об Индейском Перу? − спрашивает Спенсер, − Или кто на дерзком судёнышке рискнул измерить / Необъятную Амазонку, которая сейчас оказалась реальностью? / Или плодороднейшую Вергинию кто когда-либо ранее видел?» (II, Proem: 2). Спенсер упоминает о реальных географических открытиях своего времени, поразивших умы современников. Испанцы покорили Перу в середине XVI века. Фр. Де Орельяна «измерил мощь Амазонки» в 1541 г. в поисках Эльдорадо и таким образом подтвердил реальность мифа о стране золотого века. Открытая экспедицией У. Роли в Северной Америке Вергиния была названа в честь королевы Елизаветы в 1584 году. Эпитет «плодороднейшая» («fruitfullest Virginia») возникает в связи с тем, что Елизавету ассоциировали с Луной, чьим свойством считали плодородие, и с Астреей − богиней справедливости в золотой век, которая находилась в зодиакальном знаке Девы (Virgo), чьим атрибутом был колос пшеницы [7, с. 118]. Обо всех этих землях, пишет Спенсер, даже в самые мудрые времена, никто ничего не знал, а они существуют. А будущие времена преподнесут ещё более удивительные открытия. Так почему неразумный человек верит только в то, что видит? − вслед за Ариосто вопрошает Спенсер. Среди вновь открытых мест Спенсер называет не только Америку, но и Луну, звёзды, куда направил свой телескоп Г. Галилей. Поэт утверждает, что новые миры вскоре будут обнаружены и на сверкающем диске луны, и на невидимых звёздах. В качестве доказательств реальности страны эльфов и фей Спенсер упоминает земли Нового Света (Вергиния), только что открытые Перу и Эльдорадо, воспетые в мифах о золотом веке, появившиеся на географической карте в эпоху Возрождения, и места, которые никто не мог видеть, − это звёзды и луна. Читателя, который не воспринимал его аргументы, Спенсер ставит в положение наивного пастуха Кадди из своей поэмы «Colin Clouts Come Home Again» (1595). Когда Колин Клаут описывал своё путешествие в Англию, Кадди не поверил в существование иных стран, кроме его собственной: “Ah, Cuddy (then quoth Colin) thous a fon, / That hast not seene least part of natures worke: / Much more there is vnkend, then thou doest kon, / And much more that does from mens knowledge lurke” [10, с. 136]. Приведя аргументы в защиту Faery lond как действительно существующей за пределами его поэмы, Спенсер не называет то конкретное место, где она расположена. Вероятно, его цель была озадачить, заинтриговать читателя и отправить его на поиски волшебной страны, о чём говорит сам Спенсер в IV станце пролога: если читатель хорошо поищет, то он найдёт по многим приметам во множестве мест её следы. Однако не следует восхищаться этим читателем, как полагает Спенсер. Напротив, следует смириться с тем, что его восприятие и чувства не развиты настолько, что «без помощи гончей он не может взять след», т. е. увидеть скрытый под «покровом» смысл. Но «прекраснейшая принцесса под небом» может увидеть в этом «античном образе» Faery lond зеркало, в котором отражается её лицо, её владения и её предки. Такое зеркало

создаёт идеальный образ Англии и её королевы. Это утверждение завершает пролог и, как кажется, ставит точку в дискуссии о том, где находится страна эльфов и фей. Однако в тексте II книги, уже за пределами пролога, Спенсер вновь возвращается к этой теме.

В старинных свитках, которые Гайон находит в комнате старика Память (II, 10: 72), содержится история королевства эльфов и фей. Его основателем был Эльфин, которому подчинялась вся Индия и все земли Америки. Артуровская традиция располагала действие на европейском Западе, на острове Аваллон, где живёт Morgan the Fay. Боярдо разместил владения Morgan the Fay в Азии. Остров ариостовой Альчины плавает в Индийском океане. Жак ле Гофф отмечает, что для средневековых христиан Индийский океан был закрыт, поэтому он стал вместилищем мечтаний, мифов и легенд. Бесчисленные острова рассматривались то как средоточие фантастического изобилия и роскоши, то как земной рай, то как место обитания диких противоестественных существ, людей-монстров. В любом случае это был мир иного образа жизни, антисредиземноморье, иллюзия чрезмерности и причудливости [3, с. 170–179]. Романы каролингского цикла тяготели к «продвижению» на Восток. М. Мюррен обращает внимание на один средневековый роман этого цикла, к которому обратится Спенсер во II книге. Это «Huon of Bordeaux», переведённый на английский в 1534 году и выдержавший к 1586 году 11 изданий [10, с. 138]. Одно из действующих лиц этого романа − король Оберон − появится в пьесе В. Шекспира «Midsummer Night's Dream». Столицей феерического королевства Оберон в этом романе является Момур, расположенный в горах северного Ирана. Перед смертью Оберон дарит Артуру новые владения в Татарии и Азии. Если Моргана и Артур правят и на западе, и на востоке, то королева Глориана − и в Индии, и в Америке. В рассказе о своей повелительнице Гайон говорит, что трон Глорианы возвышается посреди Океана надо всем миром. Как утреннее солнце, она освещает своими лучами всю землю (II, 2: 40). Избрав местоположением своей Faery lond обе Индии, Спенсер руководствовался убеждением своих современников в том, что американские индейцы мигрировали в Новый Свет из Азии, − пишет М. Мюррен [10, с. 138]. Он утверждает, что Возрождение часто рассматривало вновь открытые территории как земли золотого века. В качестве доказательства Мюррен приводит свидетельства спутников Кортеса, впервые увидевших Мехико: «Утром мы оказались на широкой дороге и шли по направлению к Ицтапалапе, и когда мы увидели так много городов и деревень, построенных на воде, и большие города на земле и эту ровную дорогу, ведущую к Мехико, мы были потрясены и сказали, что всё это похоже на чудеса, описанные в романах об Амадисе… Многие солдаты спрашивали, не было ли всё то, что мы увидели, иллюзией… Я не знаю, как описать состояние людей, увидевших вещи, о которых никто никогда не слышал, не видел и даже не мечтал» [10, с. 138]. Отождествление Индии и Нового Света с Faery Lond предполагает и политический контекст. Начиная с 1580 года и Индия,

и Америка находились под властью Филиппа Габсбурга и составляли всемирную империю. Габсбургам с их властью над огромными территориями и католическому мифу о всемирном господстве Спенсер противопоставил миф о крестоносцах и имперские амбиции Англии. Волшебное королевство Глорианы воплощает мечту елизаветинцев об империи (сам Спенсер принимал участие в покорении Ирландии и приветствовал колонизацию Вергинии). Как в романах каролингского цикла, так и в эпопее Спенсера, герои сражаются против язычников и сарацинов. Во времена Ариосто и Спенсера турки одерживали всё новые и новые победы и завоёвывали огромные территории. Как одна из утопий Возрождения волшебное «зеркало» Глорианы отражает мечты англичан о сохранении своей нации и расширении её владений, мечты пуритан о сохранении своей веры, всех христиан о победе над неверными, гуманистический идеал совершенного правления и человека.

Библиографические ссылки

1. Ариосто Л. Неистовый Роланд : В 2-х т. / Л. Ариосто; перевод свободным стихом М.Л. Гаспарова; отв. Ред. Р.И. Хлодовский. – М.: Наука, 1993. – (Сер. Лит. памятники).
2. Аристотель. Сочинения : В 4-х т. / Аристотель. – М.: Мысль, 1983. – (Философское наследие).
3. Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / Жак Ле Гофф; пер. с фр. С.В. Чистяковой, Н.В. Шевченко; под ред. В.А. Бабинцева. – 2-е изд., испр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 328с.
4. Милтон Д. Потерянный рай. Другие поэтические произведения / Джон Милтон; пер. с англ. С.А. Александровский, Е.В. Витковский и др. – М.: Наука, 2006. – 860 с. (Лит. памятники).
5. Мингалеева Н.Х. Петрарка о добродетели (в свете христианского учения) / Н.Х. Мингалеева / /Франческо Петрарка и европейская культура; отв. ред. Л.М. Брагина. – М.: Наука, 2007. – С. 34–53.
6. Платон. Диалоги; пер. с древнегреч. – М.: Издательство АСТ, 2001. – 384 с.
7. Brooks-Davies D. Spenser's Faerie Queene. A Critical Commentary on Books I and II / Douglas Brooks-Davies. – Manchester Univ. Press, 1977. – 229 p.
8. Fowler A. G. The River Guyon // MLN, 1960, vol. LXXV. – P. 289–292.
9. Fowler A. G. Spenser and the Numbers of Time / Alastair G. Fowler. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1964. – 314 p.
10. Murrin M. The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline / Michael Murrin. – Univ. of Chicago Press, 1980. – 275 p.
11. Spenser E. The Works of Edmund Spenser / Edmund Spenser; ed. R. Morris. – Lnd .: Macmillan and Co., 1906.

Надійшла до редколегії 15 червня 2017 р.

УДК 82.09:140.8

Н. М. Раковская
Одесса

СТРУКТУРА И ГРАНИЦЫ КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

У статті розглянуто літературно-критичний текст у площині структурування. Виокремлено низку аспектів його побутування: контекстуальність, інтегративність, діалогічність, форми мовленнєвого спілкування. Відзначається, що у центрі тексту помітною є полеміка, яка регулює взаємини автора, критика і реципієнта. Вказується, що критичний текст може бути системним (на противагу асистемності), цілісним (усупереч тенденції фрагментаризації) в залежності від з'єднання різних елементів тексту та авторських кодів. У параметризації структури тексту втілено авторське світомоделювання та відтворено рух критичного сюжету і динамічну систему мовленнєвих висловлювань.

Ключові слова: *критика, текст, структура, межі, діалог, полеміка, системність.*

В статье актуализируется исследование литературно-критического текста с точки зрения определения в нем параметров структуры. Рассмотрены такие аспекты, как контекстуальность, интегративность, диалогичность, формы речевого общения. Отмечается, что в центре текста обозначена полемика, которая регулирует взаимоотношения автора, критика и реципиента. Указывается, что критический текст может быть системным (асистемным), целостным (фрагментарным) в зависимости от соединения различных элементов текста и авторских кодов. Параметры структурирования отражают авторское (критическое) миромоделирование и непосредственно связаны с развитием критического сюжета и системой жанровых и речевых высказываний.

Ключевые слова: *критика, текст, структура, границы, диалог, полемика, системность.*

In the article the research of literary-critical text from the point of view of identifying the parameters of the structure is studied. Such aspects as contextuality, integration, morphed-syntactic chain, forms of voice communication are considered. It is noted that in the center of the text is marked the controversy, which governs the relationship of the author, criticism and recipient. indicates that the critical text can be systematic (nonsystematic), holistic (fragmentary) depending on the connection of the various elements of the text of the copyright and codes. The parameters of structuring the reflect copyright (Critical) world model and directly related with the development of the critical scene and the system voice utterances.

Key words: *critics, text, structure, borders, dialogue, polemics, system.*

Постановка проблемы. Последние десятилетия характеризуются появлением серьезных исследовательских работ в области теории и истории литературной критики. Достаточно назвать работы Р. Громяка, М. Зубрицкой, Б. Егорова, С. Яковенко, В. Крылова, Н. Астрахан, С. Луцак и др. Изучение предмета, природы, функций литературной критики позволяет поставить вопрос о системно-целостном подходе к ее структуре. Заметим, что научная рефлексия

© Н. М. Раковская, 2017

осуществляет две цели: помогает понять предмет соответствующей науки и усовершенствовать инструментарий данной области знаний, «морфологию» науки. Очевидно, что, если рассматривать литературную критику как систему, указанные цели оказываются приоритетными. Достаточно вспомнить роль теории амбивалентности, полифонии и монологичности, оказавшиеся значимыми для интерпретации не только художественного, но и критического текста. Вопрос о предмете критики сливается, в сущности, с вопросом о ее функциональной природе, и при уяснении закономерностей становления и развития литературной критики как системы он является едва ли не ключевым. В связи с этим необходимо четкое понимание, для чего и во имя чего мы используем традиционные методы анализа или такие инструментарии, как теория информации и систем, рецептивная эстетика, философская антропология и т. д. Результативность в понимании литературной критики как системы возможна тогда, когда каждый критический текст будет осмысляться с точки зрения структурных элементов и их связей. Н. Кондратенко отмечает: «Установлення основних текстових категорій передбачає виокремлення інваріативних істотних ознак, що притаманні будь-якому тексту незалежно від його стильових, жанрових та інших особливостей. Вони віддзеркалюють його внутрішню специфіку як процесу та результату комунікації й визначають процеси породження та срийняття комунікантами» [2, с. 14].

Структурирование литературно-критического текста способствует постижению системы жанровых форм, ключевых знаков в их семантическом пространстве, связи между культурным кодом текста и коммуникативно-рецептивными процессами. Исследователи отмечают, что контекстуальность литературно-критического текста подразумевает познание явления во всех его соотношениях, «какими они присутствуют в облике самого предмета и в целях, смыслах его местоположения» [4]. Контекстуальность и когерентность критического текста предполагают внешнюю и внутреннюю взаимосвязь предметов и обстоятельств. В литературно-критическом тексте эта взаимосвязь осуществляется посредствам отношений между критиком, автором, реципиентом. Включение в критический текст различных философско-эстетических систем способствует осмыслению разных параметров структурирования литературно-критического текста как возможности его интерпретации.

Значимым параметром является и декодирование информации, содержащейся в литературно-критическом тексте, ибо при всей полисемантичности текста все же существует то инвариантное ядро, которое

допускает противоположное толкование. Ю. Лотман отмечал, что новые коды читательских сознаний «выявляют в тексте новые семантические пласты, и чем больше новых истолкований, тем дольше его жизнь» [3, с. 160]. Эта идея дополняется размышлениями Р. Барта, указывающего, что «текст – это питательная среда, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации, это галактика означающих» [1]. Думается, критический текст представляет собой метатекст, имеющий свою научную парадигму, более того, он определяет сущность критики как социокультурной институции. Указанные смысловые связи обусловливают целостность и завершенность критического текста. Интерпретация смысла критического текста определяется оппозицией полемизирующих сторон. Каждый структурный элемент способствует проникновению в персоносферу как критика, так и реципиента.

Параметры структуры текста связаны с системой авторских кодов. В критическом тексте важно выявить культурный код, риторический, социоисторический и код загадки (понимания), а также блоки информации (БИ), устанавливающие различные смысловые отношения (критик – автор, критик – читатель и т. д.) в пространстве текста. В этом плане особую значимость приобретают границы полемики. Полемическую задачу в критической статье выполняют монологические реплики, риторические вопросы, диалоги, аналитические рассуждения, пародийные фрагменты, сценки-описания, сравнения и параболы, стилистические фигуры. В каждом конкретном случае сказываются эстетические, этические пристрастия критика, характер и степень его таланта, личностные черты, наконец, темперамент критика. В этом плане любопытна мысль Г. Шпета, отмечающего, что «если идея не разрешима вовне, – она – ничто. Но если она – живая действительная идея, она не “только идея”, а вид, прежде всего внешний видимый облик» [5, с. 50]. Полемика может вестись как с современниками, так и с предшественниками. Скажем, в статьях В. Розанова «Русские критики» важным БИ является отрицание предшествующей традиции критического осмысления пушкинского творчества. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог диахронный, ответная реплика-опровержение не предполагается.

В статье Д. Мережковского «Достоевский» критик намеренно дает академически нейтральное название статьи. Обстоятельный экскурс в историю европейских литератур (социокультурный код), множество употребляемых по аналогии с романом «Преступление и наказание» имен и фактов из разных времен и пластов культуры, интертекстуальные вкрапления приглушают идею о

Ф. Достоевском как пророке нации. В глубине текста зашифровано полемическое высказывание, имеющее конкретный, но не личный адрес. Полемика Д. Мережковского плодотворна, ибо в ней отражается диалектика развития культуры, связанная с проблемой временных отношений и в частности, критических суждений о Ф. Достоевском (В. Белинский, Н. Добролюбов, Ап. Григорьев и т. д.).

Отметим, что литературно-критический текст, включая цитаты и аллюзии художественного, так или иначе «вбирает» в себя художественное время как объективный компонент литературы, но в контексте критической статьи художественный текст как бы утрачивает свое самостоятельное существование, начинает жить по другим законам. Неизбежно трансформируется и художественное время, попадая в особое «поле» литературной критики – ее включенности в современность. Литературная критика в данной ситуации стремится к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем она объективно включена в длящийся процесс. Полемика выступает как звено этого процесса. Следует заметить, что иногда полемика возникает в журналах и реплики критиков сменяются во времени. В такой ситуации синхронный диалог обретает свою диахронию. Благодаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов в пределах статьи, служат выражением полемической позиции ее автора.

Заметим, что при совершенно разной тональности (Ап. Григорьев завораживает, увлекает энергией своего чувства, А. Дружинин, напротив, доверяется читателю, постулируя свое равенство с ним, В. Розанов ведет игру с читателем) в диалогах текста есть нечто общее: критик в любых формах общения с читателем руководит, «управляет» им, внедряя в сознание своего адресата истинный взгляд на текст и предполагая, что читатель не останется равнодушным от внушаемой ему позиции. «Сопротивление» читателя для критика существует лишь в тех пределах и тех формах, которые введены и учтены в тексте его собственного критического суждения.

В связи с указанным коммуникативная система выстраивается следующим образом: критик – передающий информацию, эстетическая ситуация (целевые коммуникации), текст произведения как знаковая система, читатель (воспринимающий информацию). Однако необходимо учитывать, что еще одним

параметром в литературно-критическом тексте является моделируемая «беседа» оппонентов. Она оказывается и сущностной, сюжетообразующей, и условной, поскольку в данности литературно-критического текста до конца выявленными и закрепленными в слове оказываются суждения и взгляды лишь одного из «лиц беседующих» – критика. Второе же лицо – публика – конструируется в тексте критического сочинения, становясь частью «мира» критика, и существует как нечто внеположенное данности литературно-критической статьи, осуществляя общение с читателем. Автор критической статьи реализует свою волю, заявляя и доказывая правоту позиции, выстраивая логику умозаключений. Автор-критик оказывается одновременно и демиургом своего читателя-собеседника, и реальным лицом, осуществляющим диалог с носителем иного сознания. Читатель, воссоздаваемый в контексте критической статьи, является основным объектом обращения критика, его конструируемым адресатом, функционально замещающим реального читателя. Кроме читателя, тем или иным способом обозначенного или отмеченного в тексте, у литературного критика могут быть иные, периферийные адресаты или корреспонденты. Вероятно, на первом месте здесь окажутся «инакомыслящие», с которыми автор-критик вступает в полемику. Диапазон полемических контрагентов достаточно широк, многообразен и колеблется от конкретного индивидуального лица до обобщенного, внеличностного представителя противоположного направления (например: эстеты и публицисты, народники и критики религиозно-философского сознания и т. д.).

Однако если функции литературной критики «двунаправлены» (влияние на внутренние процессы литературной современности и регулирование связей между искусством и социумом), то можно предположить, что диалоги критика с писателем и читателем занимают в статье соизмеримые места, создавая две сюжетные линии. Но это не так. Отношения между критиком и его адресатами (читателем, автором) сущностно различны, зависят от типа культуры и литературы и, естественно, приобретают различные жанрово-стилевые формы воплощения. Таким образом, параметры структуры литературно-критического текста (коммуникативность, диалогичность, когерентность, интерсубъективность) приводят к пониманию критического текста как целостного и завершенного, либо фрагментарного, незавершенного.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Кондратенко Н.В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: [монографія] / Н. В. Кондратенко. – К. : Видавничий дім Дмитра

Бураго, 2012. – 324 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста: [монография] / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
4. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа : [учебн. пособие] / В. А. Лукин. – М. : Ось-89, 1999. – 192 с.
5. Шпет Г. Эстетические фрагменты. Современные напоминания : [монография] / Г. Шпет. – СПб.: Либроком, 2010. – 136 с.

Надійшла до редколегії 20 березня 2017 р.

УДК 81

Н. Рамиззаде
Баку (Азербайджан)

УМЕНИЯ СЛУШАНИЯ В ПРОГРАММАХ И УЧЕБНИКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЯЗЫКА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Якщо звернути увагу на зміни у сфері освіти, що відбулися з кінця минулого століття, то можна помітити певний прогрес і нововведення. Звичайно, найбільш важливим із цих нововведень є впровадження нового курікулуму в I, II, III і IV класах середніх загальноосвітніх шкіл республіки. Якщо за часів до курікулуму навичкам читання і письма ще приділялася увага, то навички усного мовлення залишилося поза увагою. Методика розвитку та оцінки цих навичок стала формировать тільки після появи курікулуму. Нині в підручниках азербайджанської мови для початкових класів дано достатньо текстових матеріалів, оскільки однією з найбільш важливих вимог, що пред'являються до уроку, є засвоєння навичок слухання, розуміння основної думки в прослуханому матеріалі. Тож основним завданням навчального комплекту є надання достатнього матеріалу для реалізації тематичного стандарту, передбаченого курікулумом рідної мови.

***Ключові слова**: текст слухання, слухання-розуміння процес розуміння, мовні навички, вміння слухати.*

Если обратить внимание на изменения в сфере образования, произшедщие с конца прошлого века, то можно заметить определенный прогресс и новшества. Конечно, наиболее важным из этих новшеств является внедрение нового курикулума в I, II, III и IV классах средних общеобразовательных школ республики. Если во времена до курикулума навыкам чтения и письма еще уделялось внимание, то навыки устной речи осталось вне поля зрения. Методика развития и оценки этих навыков стала формировать только после появления курикулума. Ныне в учебниках азербайджанского языка для начальных классов дано достаточно текстовых материалов, поскольку одним из наиболее важных требований, предъявляемых к уроку, является усвоение навыков слушания, понимания основной мысли в прослушанном материале. Основной задачей учебного комплекта является предоставление достаточного материала для реализации тематического стандарта, предусмотренного курикулумом родного языка.

***Ключевые слова:** текст слушания, слушание-понимание процесс понимания, языковые навыки, умение слушать.*

© Наргиз Рамиззаде, 2017

If we pay attention to the changes in the sphere of education that have taken place since the end of the last century, then we will see great progress and innovation. Of course, the most important of these innovations is the introduction of a new curriculum in the I, II, III and IV classes of all secondary general schools in our republic. Before the introduction of the curriculum the skills of reading and writing were more or less considered, but the ability of oral speech (to speak and slushchae) was left out of attention. The methodology for developing and evaluating these skills began to form only after the introduction of the curriculum. In the textbooks of the Azerbaijani language of primary classes, sufficient text materials for the hearing are given. The materials of studies and assessments in the subject of the Azerbaijani language are built on the text and related materials and one of the most important requirements for the lesson is the assimilation of listening skills, the catch of the basic thought in the material being heard. The main task of the training complex is to provide sufficient material for the implementation of the thematic standard provided by the curriculum of the Native language.

Keywords: *hearing text, listening-comprehension, understanding, language skills, listening skills.*

В соответствии с требованиями времени азербайджанское образование переживает ускоренное развитие. Для адаптации детей в современном обществе обретение ими прочных знаний и навыков имеет первоочередное значение. Всесторонная подготовка учеников предъявляет большие требования как перед учебными заведениями, так и перед преподавателями. Прежде всего они должны задаться вопросом: что я должен сделать для этого? Современные учащиеся хотят, чтобы их обучали наиболее прогрессивными методами, и теперь это стало насущным требованием деня. Если обратить внимание на изменения в сфере образования, произошедщие с конца прошлого века, то можно увидеть определенный прогресс и новшества. Конечно, же наиболее важным из этих новшеств является внедрение нового курикулума (учебный план) в I, II, III и IV классах всех средних общеобразовательных школ республики. Курикулум является концептуальным документом, позволяющим эффективно организовывать, целенаправленно и последовательно реализовывать мероприятия, связанные с процессом обучения [4, с. 44]. Если во времена до курикулума навыкам чтения и письма более-менее уделялось внимание, то устная речь осталось вне поля зрения. Методика развития и оценки этих навыков стала формироватся только после появления курикулума. В учебниках для начальных классов для развития этого направления дано достаточно текстовых материалов. Сегодня одним из важных требований, предяляемых к уроку, является научить учащихся слушать и понимать основную мысль сказанного. Обучение родному языку формируется на слушании-понимании при разговоре, чтении, письме. И здесь в первую очередь приоритет у слушания-понимания и устной речи.

Среди фундоментальных языковых навыков слушание формировалось первым, поэтому оно имеет базовое значение в формировании других языковых навыков. В повседневной жизни самым употребляемым навыком является слушание. Формирование навыков слушания начинается еще в утробе матери. Согласно результатам исследований, человек может вспомнить все, вплоть до

состояния 72-часового эмбриона. В частности, это подтверждают исследования бразильского врача Ренате Джойст де Мораиш [1, с. 56]. Неоспоримо воздействие на ребенка питания, музыки, которую слушает будущая мать, читаемой ею книги, происходящих событий, в общем, всего, что происходит вокруг. В США есть интересный терапевтический метод, под названием «бейби шайн» (блеск ребенка), который непосредственно влияет на ребенка в эмбриональном развитии и с успехом используется в психологических центрах и клиниках. Это называется разговором матери с ребенком [2, с. 71]. Что бы ни делала мать в течение дня, как бы себя ни чувствовала, всю информацию она передает ребенку. До школы ребенок информацию получает через слух. Его способность слущать развивается под воздействием семьи и окружаюшей среды. Слушание продолжается оставаться как одим из средств изучения и в школе. Изучение языка начинается со слушания. Другие языковые навыки тоже развиваются на базе слушания. Иногда путают понятия слушание и слушать. Понятия «слушание» и «слушать» связаны между собой, однако являются разными. Слух – физиологическое явление, а слушание является психологическим процессом. Слушание – это не только правильное восприятие звуков, оно также является реализованным умственным действием для понимания услышанного. Слух находится вне нашего желания, а слушание происходит с определенной целью Чтение и слушание являются двумя основными путями образования и обучения [3, с. 45]. Привлекают внимание два теоретических аспекта, связанных со временем понимания. Согласно первому читатель приобретает достаточно навыков понимания услышанного и поэтому он легко понимает читаемое и услышанное. Это называется приспособлением и компенсацией (unitary comprenension process). А с точки зрения второго теоретического аспекта, понимание и понимание прочитанного по своим значениям и функциям разные и не являются одним процессом. Это называется процессом двустороннего понимания (dual comprehension process). Слушатель обладает такими преимушествами, как умение извлекать смысль из мимики говорящего, остановить говорящего в любой момент, задать вопросы. Слушание – это процесс взаимопонимания между передающим и принимающим информацию. Для приема информации, т.е. для понимания услышанного необходимо выполнение следующих условий.

1. Слушатель должен отчетливо слышать звуки.
2. Должна быть создана постоянная здоровая среда для слуха.
3. Доводимая информация должна быть ясной и четкой.

Связанные со слушателем и говорящим факторы, влияющие на слушание, можно разделить на две группы.

1. Факторы, связанные со слушателем.
2. Факторы, связанные с говорящим.

К факторам, связанным со слушателем, относятся состояние ума, состояние слуха, знание значения слушания, наличие интереса к теме, обрашение внимания,

цель слушания и др. А к факторам, связанным с говорящим, относятся форма представления темы со стороны лектора, его мимика и жесты, тон голоса, способность использовать язык, научная подготовка и др. Способность и навыки слушать формируются сами собой, в естественной форме еще в детстве, в дошкольный период. Однако эта приобретенная способность не означает, что слушатель анализирует, оценивает и понимает все, что слышит. По этой причине большая ответственность ложится на преподавание родного языка. Когда ученик идет в школу, ему говорят: слушай. Но, к сожалению, очень мало учителей объясняет, как нужно слушать и как лучше развивать навыки слушания. Можно сказать, что в школах единственным средством, побуждающим слушать, является предупреждение учителей: «Внимание» и «Слушайте внимательно». Слушание – это способность, которую можно развивать обучением. В начальных школах с организацией 1-2-часового «часа рассказа и сказки» можно задавать вопросы по читаемому тексту для перечисления хронологии событий и др., и это может быть полезно для улучшения навыков слушания. Прослушивание очень важно для развития навыков. Мы также полагаем, что для развития навыков слушания в начальной школе важно, чтобы ученики различали звуки. Особое внимание можно уделить звукам весны – щебету птиц, шуму дождя на крышах домов, звукам, издаваемым насекомыми, лягушками и др. В первых классах можно организовать занятия по слушанию для распознания звуков. Например, с использованием магнитофона можно воспроизвести разговоры учеников, читать текст, создавать различные шумы – стрельбы, прыжка, резки и т. д., слушать звуки музыкальных инструментов, пения и т. д. Мы считаем, что для развития навыков слушания в первых классах можно использовать слушание песен, написать диктант, провести занятия по определению основной идеи, использовать загадки и др. На уроках слушания с использованием визуальных средств также могут быть достигнуты высокие результаты. Для этого можно пользоваться такими способами, как карта рассказа, небо мышления и другие. Обучение слушанию не должно ограничиться толко уроками азербайджанского языка. На других уроках также надо обратить на это внимание, поскольку одной из целей, стоящих перед школой, является воспитание личности, умеющей свободно выражать свое мнение, суждение.

В июле 2007 года Министерством образования разработан и утвержден начального образования курикулум по десяти учебным предметам. Курикулум по родному языку является концептуальным документом, определяющим цели и задачи с включением необходимых действий для их достижения. Курикулум родного языка создан не для загрузки учеников теоретической информацией, а направлен на его претворение в жизнь.

В соответствии с целями и задачами изучения родного языка определены слудующие линии содержания:

• понять слушая и разговоривать

• чтение

• написание
• правила языка

Понять, слушая, разговор является наиболее важным условием общения. Наблюдения, проведенные в первом классе, показывают, что ученик может внимательно смотреть на учителя, а думать о чем-то постороннем и не понимать, что тот говорит. Значит, в очередной раз мы приходим к выводу, что слышать не значит понимать. Поэтому ученики должны быть воспитаны в духе умения внимательно слушать, понимать суть услышанного. Ученик, овладевший способностью слушать, умеет задать вопрос, что-то уточнить [5, с. 83].

Начиная с первого класса учеников надо обучать свободному выражению своих мыслей, умению защищать свое положение. Такое умение прививает навыки отстаивания той или иной идеи. В процессе слушания и понимания ученики должны демонстрировать усвоение устной речи. Они должны учиться рассказывать об интересных событиях в соответствии с нормами литературного языка. Для этого следует использовать различные средства. Начиная с первого класса надо прививать навыки умения рассказывать, используя сначала серии картинок, затем – постепенно усложненяя. Такие навыки позволяют детям свободно рассказывать об окружающем мире. Одним из наиболее важных моментов в слушании-понимании является привлечение к диалогу необщительных детей. Привлечение ребенка к диалогу делает его более интересным для окружающих. На основе курикулума азербайджанского языка для первого-четвертого классов общеобразовательных школ, утвержденного Министерством образования Азербайджанской Республики, разработан и издан комплект учебников, который состоит из 3-х книг, дополняющих друг друга: 1) учебник, 2) рабочая тетрадь, 3) методическое пособие для учителей. Первые уроки периода азбуки в первом классе развивают речь учеников по картинкам. Каждый урок, данный в пособии, посвящен изложению определенной темы и может включать несколько часов. В рабочей тетради даны упражнения, развивающие навыки письма. В третьем классе преподавание азербайджанского языка разделено на восемь этапов. В каждом разделе предусмотрено 40 часов урока из расчета 10 часов в неделю. Это эквивалентно одному месяцу занятий. Темы, представленные в разделах для чтения и слушания, а также для устной и письменной деятельности, связаны с темой соответствующего раздела. Грамматические правила для тем чтения и прослушивания каждого из разделов согласованы с языковыми правилами, изучаемыми в соответствующих разделах. На каждом этапе 39-й час предназначен для проверки знаний по слушанию и письму, а 40-й – для проверки знаний по правилам языка. Для этого материалы даны в методическом пособии для учителья и в рабочей тетради. В четвертом классе изучение азербайджанского языка также предусмотрено на восьми этапах. В комплекте учебников они представлены в форме отдельных разделов. Каждый раздел представлен для 20-ти уроков, каждый из которых рассчитан на два часа. Таким образом, комплект

учебников рассчитан на 320 часов и состоит из 160-ти занятий. Тема занятий соответствует названию текстов в учебнике. Некоторые из текстов предназначены для нескольких уроков [6, с. 4]. Разделение времени урока по тем или иным направлениям остается на умотрение учителя. Основной задачей учебного комплекта является предоставление достаточного материала для реализации тематического стандарта, предусмотренного курикулумом родного языка.

Библиографические ссылки

1. Abdullayev A., Kazımov Y. İbtidai siniflərdə ana dili tədrisinin metodikası. – Bakı, 1968.
2. İsmayılov R., Orucova G., Qaragözova N. Azərbaycan dili (3-cü sinif) Müəllim üçün metodik vəsait. – Bakı,Altun kitab, 2010.
3. İsmayılov R., Abdullayeva S., Qasımova H. Azərbaycan dili (4-cü sinif) Müəllim üçün metodik vəsait. – Bakı: Altun kitab, 2011.
4. Kərimov Y. Ş. Ana dilinin tədrisi metodikası. – Bakı, 2003.
5. Nəbiyeva Ş.Z., Abdullayeva G.A, Kərimova A.S. İbtidai siniflərdə ana dilinin tədrisi metodikası fənnindən mühazirələr. – Bakı, Elm və təhsil, 2015.
6. Ümumi təhsilin fənn standartları (I–XI siniflər). – Bakı, 2012.

Надійшла до редколегії 7 квітня 2017 р.

УДК 82-97

О. В. Родный, В. И. Петренко
Днепр

КОНЦЕПТ «ПРИРОДА» В ПОЭТИКЕ РОМАНА М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

Розглянуто значення поняття пейзажу як компонента художнього тексту, систематизовані матеріали, які простежують художні функції пейзажу в теоретичному і в практичному аспекті, запропонований аналіз поетики пейзажу в романі М. Шолохова «Тихий Дон». Показано, що, перебуваючи у взаємозв'язку з образами героїв, картини природи часто підкоряються завданню зображення внутрішнього світу героя, грають фонову роль, створюють для розвитку сюжету необхідну обстановку. Роман Шолохова - величезний за своїм значенням національний внесок у світову літературу. Це справжній шедевр, в якому Шолохов виступає як письменник-новатор. Використовуючи традиції класиків, він робить власні відкриття, в тому числі і в численних пейзажних замальовках, якими надзвичайно багата ця епопея. Пейзажі Шолохова щедрі переливами інтонацій і різницею настроїв, щедрістю колірної гами, унікальністю художніх деталей, мовним своєрідністю. Вони дивують глибиною ідейної зв'язку з сюжетом, синтезом епічного і ліричного начал. Робиться висновок, що пейзаж активно використовується письменником як необхідна сюжетно-композиційна складова художнього твору. Між пейзажем і сюжетом простежується взаємозалежність: образи природи впливають на висвітлення подій, їх хід і розвиток, і навпаки, хід подій впливає на особливості сприйняття зображених картин природи.

© О. В. Родный, В. И. Петренко, 2017

***Ключові слова**: пейзаж, авторська язикова картина світу, поліфункціональність пейзажу.*

Рассмотрено значение понятие пейзажа как компонента художественного текста, систематизированы материалы, которые прослеживают художественные функции пейзажа в теоретическом и в практическом аспекте, предложен анализ поэтики пейзажа в романе М. Шолохова «Тихий Дон». Показано, что, находясь во взаимосвязи с образами героев, картины природы часто подчиняются задаче изображения внутреннего мира героя, играют фоновую роль, создают для развития сюжета необходимую обстановку. Роман Шолохова — огромный по своему значению национальный вклад в мировую литературу. Это подлинный шедевр, в котором Шолохов выступает как писатель-новатор. Используя традиции классиков, он делает собственные открытия, в том числе и в многочисленных пейзажных зарисовках, которыми чрезвычайно богата эта эпопея. Шолоховские пейзажи щедры переливами интонаций и разностью настроений, щедростью цветовой гаммы, уникальностью художественных деталей, языковым своеобразием. Они удивляют глубиной идейной связи с сюжетом, синтезом эпического и лирического начал. Делается вывод, что пейзаж активно используется писателем как необходимая сюжетно-композиционная составляющая художественного произведения. Между пейзажем и сюжетом прослеживается взаимозависимость: образы природы влияют на освещение событий, их ход и развитие, и наоборот, ход событий влияет на особенности восприятия изображенных картин природы.

***Ключевые слова**: пейзаж, авторская языковая картина мира, полифункциональность пейзажа.*

It is widely known that literature and poetry influence personal outlook in Russia to a much greater extent than other arts. Russian writers often use extensive landscape descriptions for the readers to better understand and feel their Motherland. The novel "And Quiet Flows the Don" by M. Sholokhov is a Russian national contribution to the world literature. Mikhail Sholokhov's groundbreaking epic novel gives a sweeping depiction of Russian life and culture in the early 19th century. In the same vein as "War and Peace», by Leo Tolstoy, «And Quiet Flows the Don» gives readers a glimpse into many aspects of Russian culture, and the choices a country makes when faced with war and destruction. This is a true masterpiece in which Sholokhov appears as an innovator. Using the tradition of classics he makes his own discoveries, including in numerous landscape sketches. Sholokhov's landscapes are generous with overflows of intonations and a variety of moods, generosity of color scale, uniqueness of artistic details, linguistic originality. They surprise with the depth of the ideological connection with the plot, the synthesis of epic and lyrical themes. Sholokhov's paintings of nature are always extremely accurate, they convey the peculiarities of the Don nature in the smallest details and are always connected with the inner state of the characters or the turn of the plot. The life of nature and the life of people are closely related. The main meaning of the novel "And Quiet Flows the Don" consists in a truthful depiction of the tragic fate of the people and the Motherland during the revolution and fratricidal civil war. The catastrophic nature of the depicted era is embodied in the expressive forms of landscape painting. In the image of a national character, the image of nature plays a decisive role. The people of the earth are represented by the heroes, capable of confrontation with the elements and cooperation with the life-giving forces of nature. These features are revealed in labor landscapes and in paintings depicting the overcoming of heroes by elements. The sense of nature in the peasant character determines the composition of the individual. The characters of M. Sholokhov have worldly wisdom and a rich emotional world, which opens in philosophically and psychologically filled nature paintings. The narrator in the epic thinks with natural images, therefore the most common method of understanding reality is comparison with nature. Most often, dynamic natural phenomena and historical processes, movements of the soul of heroes are compared. The

landscape sketches in the novel "And Quiet Flows the Don" are active participants in the situation, contribute to the tension of action, the profound disclosure of the characters of the actors. This is the manifestation of the situational nature of the landscape. Between the landscape and the plot, interdependence is traced: images of nature affect the coverage of events, their course and development, and vice versa, the course of events affects the perception of the depicted pictures of nature. The landscape occupies one of the main positions in M. Sholokhov's works. The peculiarity of the description of nature, found in his works, reveals the features of the author's individuality of the writer, the features of his world outlook. It is shown in the article that, being in interrelation with the images of the heroes, nature's pictures in Sholokhov's novel often obey the task of depicting the hero's inner world, play a background role, create the necessary environment for the plot development. The landscape is not only the site area for different properties and ownerships, but is the living organism with its rich historical palimpsest and informative potential. «And Quiet Flows the Don» not only shows the historical destiny of Don Cossack, but also exhibits a gorgeous mosaic picture by plentiful scenery descriptions with multiple functions: in terms of the construction, the beginning, ending and transitional descriptions play a significant role in the whole sections and chapters; and in characterization, natural sceneries through explaining, describing and expressing have strengthened character's emotion and mentality; the author's love for the Don River and introspection for Cossack's fate that embody in scenery descriptions highlight the humanitarian concern, which is one of the reasons that «And Quiet Flows the Don» achieved great success in the world.

Key words: *means of expression in the literature; landscape sketches; particularly describing the landscape.*

Художественное наследие М. Шолохова являет собой одну из ярких страниц русской литературы и культуры. Многие десятилетия произведения писателя остаются популярными и интересными для читателей, сохраняют актуальность и в настоящее время. Творческое кредо писателя – неуклонно следовать суровой правде жизни, воплощать действительность во всех ее противоречиях, во всей ее сложности и многогранности, во всех ее контрастах. М. Шолохов мастерски пользовался разнообразными художественными приемами для воплощения замысла своих произведений. Одним из таких приемов является широкое использование пейзажных зарисовок. Писатель придавал пейзажу особое значение, что обусловливает его полифункциональность в романе «Тихий Дон».

Пейзаж занимает заметное место в художественном тексте; он как система отличается стилистически-смысловой полифункциональностью. Пейзажное описание представляет собой «сложный функционально нагруженный стилевой компонент текста, который непосредственно участвует в интеграции художественного текста и осуществляет воздействие на читателя» [1, с. 76]. Вопрос о пейзаже как компоненте образной системы романа М. Шолохова «Тихий Дон», особенностях его функционирования в произведении требует более детального рассмотрения, поскольку в обозначенном произведении прослеживаются особенности полифункциональной направленности пейзажа, что обусловлено самобытностью культурно-исторического и идейно-эстетического мышления М. Шолохова. Природа в мире автора «Тихого Дона» – это и характеристика донского пейзажа с его местным колоритом, и «зеркало»

душевных движений тех, кто обитает на донской земле. В обрисовке сходства состояний человека и природы, в авторской сопричастности природной жизни выражается мировидение писателя.

Исследователь И. Нечипоров подчеркивает, что в произведениях М. Шолохова «образы природы зачастую несут символическое “опережение” событийного ряда, концентрируя в себе его трагедийную сердцевину» [6, с. 24]. Данное определение указывает на проявление в прозе писателя принципа непрерывности движения мысли в воспроизводимом жизненном пространстве, пронизанном единством: человеческие отношения и природная среда взаимопроникаемы. Исследователи литературного наследия М. Шолохова указывают, что источником его «природоцентризма» является пантеистически-органистическая идея. Так, Н. Муравьева акцентирует внимание на том, что мышление Шолохова прочно связано с земными стихиями, поэтому исследовательница интерпретирует его как переходное от античного анимализма к романтизму: природа одушевлена, но она безмолвна, безразлична, чужда человеку [5]. Несмотря на значительное количество работ, в которых анализируются различные стороны творчества писателя (исследования Л. Якименко, Ф. Бирюкова, В. Гуры и др.), в том числе и поэтика пейзажа в романе М. Шолохова «Тихий Дон», обозначенный аспект изучения творчества писателя требует дальнейшего изучения.

Авторы данной статьи ставят перед собой следующую цель: проследить функциональную направленность пейзажа в романе М. Шолохова «Тихий Дон», раскрыв его сюжетно-композиционную, психологическую, изобразительную функции, функционирование природных образов-символов в обозначенном произведении.

Пейзаж в художественном тексте является весьма неоднозначным понятием. На данный момент существует множество определений пейзажа. Самое общее определение дает Л. Щемелева: «пейзаж в литературе – один из содержательных и композиционных компонентов художественных произведений: описание природы, шире – любого незамкнутого пространства внешнего мира» [8, с. 272]. Пейзаж тяготеет не только к описанию внешнего мира – будь то картина природы или интерьер комнаты, но и иллюзорного. «Только благодаря воображению описание перестает быть бессмысленной констатацией и работает в русле задуманного, будоражит читателя, оставляя систему открытой, не конечной и не самодостаточной», – подчеркивает А. Есин [3, с. 17]. М. Эпштейн указывает, что любая пейзажная зарисовка является значимой в контексте художественного произведения, выполняя определенную функцию. Таких функций три: обозначение места и времени действия, пейзаж как форма психологизма и как форма «присутствия автора» [9].

Михаил Шолохов – один из мастеров эпически-масштабных романов, его творчество с присущим ему психологизмом и новаторскими поисками оказало и

продолжает оказывать влияние на развитие реалистического письма национальных литератур. В своем повествовании автор использует пейзаж с различной целью: он дополняет сюжетные линии, помогает раскрыть состояние и характеристику персонажей, наполненный символами, соответствует идейно-тематической направленности произведения.

Сюжетно-композиционная функция пейзажа представлена в самом названии романа-эпопеи – «Тихий Дон», которое по сути выступает оксюмороном: автор на протяжении всего трагического сюжета выразительно подчеркивает, что Дон совсем не тих, как обозначено в названии. Подтверждение этому находим уже в эпиграфе к произведению:

Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами,
Цветет наш батюшка тихий Дон сиротами,
Наполнена волна в тихом Дону отцовскими, материнскими слезами.
Ой ты, наш батюшка тихий Дон!
Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?
Ах, как мне, тихому Дону, не мутну течи!
Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
Посередь меня, тиха Дона, бела рыбица мутит [7, с. 5].

Пейзажные детали в романе М. Шолохова наиболее многофункциональны и могут служить:

– фоном, на котором разворачиваются события произведения; средством выражения внутренней жизни персонажей и их душевных переживаний, т. е. средством психологического анализа;

– способом раскрытия символических и философских обобщений;

– конструктивным компонентом композиции произведения;

– основой создания индивидуально-авторской картины мира.

Пейзажные описания в романе принимают важное участие в формировании композиционно-художественного целого. Пейзаж выражает национальное своеобразие, становится национальным образом. Шолоховская философия природы составляет основу его «синтезированного словесного пейзажа» [4, с. 11]. Примером осуществления пейзажем сюжетно-композиционной функции в романе является то, что он в большинстве случаев предваряет военные эпизоды: *«Сухое тлело лето <…> на колокольне ревел сыч. Зыбкие и страшные висели над хутором крики, а сыч с колокольни перелетал на кладбище, ископыченное телятами, стонал над бурыми затравевшими могилами»* [7, с. 190]. Обозначенные пейзажные детали готовят читателей к изображению народного бедствия.

Природа в произведении оказывает психологическое влияние как своим изображением, так и звуками и запахами, что в большинстве описаний представлено в комплексе. Например:

«На губах Григория остался волнующий запах ее губ, пахнувших то ли зимним ветром, то ли далеким, *неуловимым запахом степного, вспрыснутого майским дождем сена*» [7, с.190].

«*Терпкий бражный привкус* полыни жег губы, дорога дымилась зноем. Навзничь под солнцем лежала золотисто-бурая степь. По ней шарили сухие ветры, мяли шершавую траву, сучили пески и пыль» [7, с.190].

«Но кругом *мертвела сказочная тишина*» [7, с.78].

Автор «Тихого Дона» наделен особым художественным восприятием первородных начал жизни, в его произведении выразительно звучит идея разумной целесообразности мира, красота которого передается автором изображениями неоглядного пространства, изменчивости природных состояний, которые нередко показаны автором посредством образных средств, знакомых по народной поэзии, например:

«В ночь под Пасху небо затянуло черногрудыми тучами. Отсыревшая темнота давила хутор. Под мерные удары церковного колокола на Дону, сотрясая берега, крушились, сталкиваясь, ледяные глыбы» [7, с.301].

«На Дону – плавный шелест, шорох, хруст. Будто внизу за хутором идет принаряженная, мощная, ростом с тополь, баба, шелестя невиданно большим подолом» [7, с. 173].

Пейзажные описания в романе насыщены эмоциональностью, достигаемой за счет использования лингвостилистических средств. Природоописание играет стилеобразующую роль в основном при помощи таких лингвостилистических фигур, как эпитет, метафора, сравнение, олицетворение. Стоит отметить, что изобразительные средства являются основным стилистическим инструментом, с помощью которого создается образность, экспрессивность, оценочность в романе М. Шолохова «Тихий Дон».

Проведенное исследование позволяет говорить о том, что в обозначенном художественном произведении автор тщательно подходит к выбору слов и оборотов, которые используются для природоописаний. В романе пейзажные описания подчинены действиям. Природа служит средством раскрытия характеров в романе, их переживаний и настроений.

Пейзажные зарисовки в романе «Тихий Дон» выступают активными участниками ситуации, способствуют напряжению действия, глубокому раскрытию характеров действующих лиц. Именно в этом проявляется ситуационная сущность пейзажа. Пейзаж активно используется писателем как необходимая сюжетно-композиционная составляющая художественного произведения. Между пейзажем и сюжетом прослеживается взаимозависимость: образы природы влияют на освещение событий, их ход и развитие, и наоборот, ход событий влияет на особенности восприятия изображенных картин природы.

В творчестве М. Шолохова пейзаж занимает одну из главных позиций. Своеобразие описания природы, встречающиеся в его произведениях, раскрывает

черты авторской индивидуальности писателя, особенности его миропонимания. Отсюда следует, что, используя определенный набор средств художественной выразительности языка, он по-своему их вводит в текст и тем самым создает свою, близкую ему по каким-то личностным мотивам языковую картину донской степи. Как справедливо отмечает один из исследователей творчества М. Шолохова, «реальный мир, с которым беспрерывно взаимодействует человек, предстает у Шолохова в полифонии движений, красок и звуков. В его произведениях мы сталкиваемся не с простым олицетворением органической натуры, а с природой в ее сущностных проявлениях. В природном бытии обнаруживается родственный человеку слой, видимый только тому, у кого есть внутренний дар – дар одушевлять окружающую действительность» [2, с. 95]. М. Шолохов обращается в своем творчестве к эстетике природы, в которой ведущее место занимает единство материального и духовного, красоты и добра. Философия природы в творчестве этого писателя требует своего детального освещения.

Библиографические ссылки

1. Гринфельд Т.Я. «Чувство природы» и пейзаж / Т.Я. Гринфельд // «Чувство природы» в русской литературе: Коллективная монография. – Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995. – 432с.
2. Дырдин А. Эстетика природы и ее национально-культурные основы в прозе Михаила Шолохова / А. Дырдин // Вестник Ульяновского государственного технического университета. – Ульяновск, 2013, вып. 4. – С. 88–95.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 247 с.
4. Ларин Б.А. О Шолохове / Б.А. Ларин // Сб. статей. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1956. – С. 10–14.
5. Муравьева Н.М. Проза М.А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика / Н.М. Муравьева. – Борисоглебск: БГПИ, 2007. – 210 с.
6. Ничипоров И.Б. Человек и природа в новеллистике М.А. Шолохова 1920-х гг. [Электронный ресурс] / И.Б. Нечипоров. – Режим доступа: www.portal-slovo. ru/philology/39484.php.
7. Шолохов М.А. Тихий Дон. В 4-х кн. / М.А. Шолохов. Ростов-н/Д: Ростовское книжное изд-во, 1978.
8. Щемелева Л.М. Пейзаж / Л.М. Щемелева // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.– 568 с.
9. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…» Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.

Надійшла до редколегії 20 травня 2017 р.

УДК 82.09

О. В. Ситник
Хмельницький

АНТИТЕТИЧНА ПСИХОПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ В. ФОЛКНЕРА

Стаття присвячена дослідженню особливостей антитетичної психопоетики у малій прозі американського новеліста доби модернізму Вільяма Фолкнера. З'ясовано, що антитетичний характер світогляду письменника та його прагнення виявити і показати внутрісутнісні конфлікти та суперечності психоемоційного буття людини визначили арсенал індивідуально-авторських мистецьких прийомів та засобів. Доведено, що Вільям Фолкнер звертається до антитези як основоположного принципу моделювання художнього світу своєї малої прози. У результаті мовностилістичного аналізу текстів низки новел письменника було відстежено використання автором прийому контрасту на всіх рівнях організації художнього цілого. Зокрема, антитетичність певною мірою визначає композиційне плетиво новел та їх сюжетну канву, формує систему персонажів і образів, детермінує характер оповіді, пронизує лексичний пласт текстової тканини творів та організовує синтаксис. Зроблено висновок, що майстерне протиставлення явищ, характерів, понять, слів стає приводом до витворення В. Фолкнером внутрішньо напруженого руху думки, суперечливості почуттів та вражень, складних порухів душі персонажів. Контрастна поетика дає митцю необмежені можливості обсервування та художнього екперементу у сфері амбівалентного людського мікрокосму.

***Ключові слова**: антитеза, психопоетика, мала проза, контрастний, суперечності.*

Статья посвящена исследованию особенностей антитетической психопоетики малой прозы американского новеллиста эпохи модернизма Уильяма Фолкнера. Исследование показало, что антитетический характер мировоззрения писателя, а также его намерения продемонстрировать внутрисущностные конфликты и противоречия психоэмоционального бытия человека значительно определили арсенал индивидуально-авторских художественных приемов и средств. Доказано, что Уильям Фолкнер обращается к антитезе как к фундаментальному принципу моделирования художественного мира своей малой прозы. Лексико-стилистический анализ текстов ряда новелл показал широкое использование писателем приема контраста на всех уровнях организации художественного целого. В том числе, антитетичность значительно определяет композицию и сюжетное оформление новелл, формирует систему персонажей и художественных образов, детерминирует характер повествования, пронзает лексический пласт текстовой ткани произведений, организовывает синтаксис. Заключается вывод, что искусное противопоставление Уильямом Фолкнером художественных явлений, характеров, понятий, слов – подоплека показа внутренне напряженного потока мыслей, противоположных чувств и впечатлений, сложных движений души персонажей. Контрастная поэтика наделяет писателя неограниченными возможностями наблюдения и художественного эксперимента в сфере амбивалентного человеческого микрокосма.

***Ключевые слова**: антитетичность, психопоэтика, малая проза, контрастный, протиположности.*

The article is dedicated to the research of the antithetical psychopoetical peculiarities in the short stories by the American modernistic writer William Faulkner. It was figured out that either the

© О. В. Ситник, 2017

antithetical author's outlook or his intention to reveal and to show the essential internal conflicts and contradictions of human's psychoemotional ontology determined the writer's individual arsenal of the artistic methods and means. It was also proved that William Faulkner applies to antithesis as to the fundamental principle of his short stories literary world arrangement. As a result of the lexical and stylistic analysis of the author's short stories collection the application of the contrasty method on the all structural levels of Faulkner's works was traced. Particularly, the contrastive poetics contrives the short stories composition and plot, coordinates the system of images and characters, determines the narrative style, managers the vocabulary of the texts and organizes syntaxes. It was resumed that the author's daedal contraposition of phenomena, characters, notions and words in his works produced the internally strained stream of consciousness, contradictory feelings and impressions, complexity of an individual inner world. We can also recap that the antithetical poetics enables the author's endless observations and artistic experiments in the field of human's ambivalent microcosm.

Key words: *antithesis, psychopoetics, short stories, contrasty, contradictions.*

Вільям Фолкнер – один із найбільш суперечливих і неоднозначних письменників епохи модернізму, який великою силою свого таланту зумів переконливо передати духовну трагедію людини на зламі століть. У пошуках мистецьких засобів реалізації внутрішньосутнісних конфліктів та суперечностей індивідуального буття особистості письменник продукує індивідуально-авторську модель художнього світу. Страшні, бездушні злочини, насилля, смерть, безумство, збочення – реалії життя його персонажів, художній континуум його прози. Через це критики неодноразово дорікали митцю аморальністю, схильністю до жорстокості та натуралізму, не помічаючи за зовнішнім контуром Фолкнерового всесвіту глибоку ідейність, прагнення письменника втекти від брудних реалій навколишнього світу за допомогою монументальної та формально приголомшливої його заміни, що все ж постійно супроводжувалось іронічним усвідомленням того, що відкинуті об'єктивні обставини, хоч і «репресовані», але завжди повертаються, аби знайти відображення у своїй блискучій заміні. Більше того, «…твори Фолкнера, – як резюмує Р. Мореланд, – гостро критикують ту реальність, яка у них зображена, відволікаючи увагу читача від того, що він бачить, до того, як він це бачить, до "природи" цієї реальності, до "здорового глузду"…» [9, с. 17]. Власне, сам автор, відповідаючи на такі докори, коментує, що «ніколи не зображав зло заради самого зла. Зло варто використовувати лише для того, щоб спробувати утвердити певну істину, що видається вам суттєвою» [1]. Відтак, у своїй художній практиці Фолкнер керується методом від супротивного, актуалізуючи поміж тим антитетичний характер особистого світогляду. Адже митець не вірив у існування виключно добрих чи виключно поганих людей. Його персонажі, за характеристикою Д. Затонського, – «неординарні люди, сповнені суперечливих потенцій, здатні як на велике добро, так і на руйнівне зло» [4, с. 12].

Уявлення Фолкнера про складність людської природи та життя і визначили своєрідність його художньої манери. Удосконалюючи мистецький інструментарій дослідження потаємних явищ людської душі, письменник апелює до антитези як

основоположного принципу моделювання свого художнього світу. «Світ, витворений Фолкнером, – це задзеркальний світ перевернутих понять, світ, де все втілюється у свою протилежність, світ ненадійних видимостей, що готові в будь-яку хвилю показати відштовхуючу сутність» [2, с. 114]. Так метафорично тонко і влучно окреслює антитетичну перспективу Фолкнерового художнього макрокосму українська дослідниця творчого доробку американського письменника О. Боднар.

Свого часу Р. Доценко, Д. Затонський, М. Каулі, І. Кашкін, О. Кулєшова та інші вітчизняні й зарубіжні літературознавці та критики неодноразово акцентували контрастність стилю прозаїка. Більше того, Р. Доценко відводить антитезі статус його улюбленого художнього засобу: «…спокій і тривога, галас і тиша, рух і непорушність – дуже часто протистоять у творах Фолкнера; контрастні пари людських особистостей, контрастні пари означень (як-от: “рівненькі і незрівнянні”, “безборонна і неборонена”), антитетична побудова речень (типу: “не тільки…, а й”, “ані …ані”)» [3, с. 501]. Така манера, на нашу думку, окрім того, що виявляє антитетичний характер світогляду письменника та підкреслює екзистенційну безвихідь його персонажів, зумовлена прагненням автора, зосереджуючись на глибинному зображенні внутрішнього світу людини, увиразнити складність її психологічних та духовних процесів.

Письменник широко використовує прийом контрасту на всіх рівнях організації художнього цілого. Так, антитетичність певною мірою визначає композиційне плетиво новел та їх сюжетну канву, формує систему персонажів і образів, детермінує характер оповіді, пронизує лексичний пласт текстової тканини творів та організовує синтаксис. Майстерне протиставлення явищ, характерів, понять, слів стає приводом до створення письменником внутрішньо-психологічної напруги, суперечливості думок та почуттів, складних колізій у душах персонажів. Одним із прикладів трагічного конфлікту серця із самим собою стає історія Луїзи Кінг із новели «Доктор Мартіно». Молода дівчина боїться зробити вибір між коханням та людиною, яка навчила її життю і серце якої животіє завдяки страху втратити Луїзу. Авторський альтернативний тип антитези гамлетівського монологу – бути чи не бути, окреслює психоемоційний стан героїні, яка відчуває зіткнення внутрішньої людської потреби в органічно-цілісному бутті із об’єктивною неможливістю задовольнити цю потребу. «Найголовніше у світі – це бути живим, жити, знати, що живеш. Боятися – це означає знати, що ти живеш, а робити те, чого боїшся зробити, це і є жити. Він говорить, що боятися все ж краще, ніж не жити. Він казав мені все це, коли ще боявся, коли ще не відмовився від страху і знав, що живий, хоч і не жив. А тепер він і від цього відмовився, тепер він просто боїться. Що ж мені робити?» (Переклад наш – *О.С.*) (“…there is nothing in the world but living, being alive, knowing you are alive. And to be afraid is to know you are alive, but to do what you are afraid of, then you live. He says it’s better even to be afraid than to be dead. He told me all that while he was still afraid, before he gave up the being afraid and he knew he was

alive without living. And now he has even given that up, and now he is just afraid. So what can I do?" [8, p. 577]).

Особливості антитези на композиційному рівні можна продемонструвати в архітектоніці новели «Дельта восени», де актуалізується порівняння і контраст між минулим і теперішнім американського Півдня, від часів корінних індіанців чикесо, які жили у тамтешніх непрохідних, глухих лісах, до часів розквіту буржуазно-капіталістичної сучасності. Показуючи трагедію духовного зубожіння людської особистості, аморальність нового суспільства, письменник підсилює психологічну напругу твору за допомогою антитези. Цей прийом протягом усього сюжету супроводжує опис складних душевних переживань та роздумів головного персонажа новели – старого Айка Маккасліна, кульмінацією яких стає думка, що виражає основну ідею всієї Фолкнерової творчості: «…це була його земля, хоч він ніколи не володів бодай клаптем її. І ніколи й не хотів володіти, навіть тоді, коли зрозумів її неминучу приреченість, коли дивився, як вона рік у рік відступає під натиском сокири, і бачив вузьколінійні лісовози, а пізніш динаміт і тракторні плуги, – не хотів, бо ця земля й не могла належати якійсь окремій людині. Вона належала всім, треба було тільки ощадливо до неї ставитись, смиренно і з гордістю» [3, с. 267]; ("it was his land, although he had never owned a foot of it. He had never wanted to, not even after he saw plain its ultimate doom, watching it retreat year by year before the onslaught of axe and saw and log-lines and then dynamite and tractor plows, because it belonged to no man. It belonged to all; they had only to use it well, humbly and with pride" [11, с. 341]). Як бачимо, майстерно поєднавши синтаксичний паралелізм із антитезою, письменник тонко і з глибокою психологічністю окреслює внутрішній світ та душевний стан персонажа, який картає себе за прадавні гріхи всього людства. Відмовившись від успадкованої землі, Айк Маккаслін намагається у такий спосіб протистояти непереборним обставинам, неухильному поступу історичного процесу, але терпить поразку. Оскільки його протест, за великим рахунком, пасивний, спорадичний і безрезультаний в одвічному круговороті приватновласницьких пут. Звідси відчуття драматичності існування, безвихідності, приреченості і водночас смирення у персонажа. Натомість життя Емілі Грірсон із новели «Троянда для Емілі» – це втілення безупинного бунтівного нігілізму як одного із дієвих механізмів психологічного захисту особистості. Героїня вперто противиться не лише духу перемін, які вдерлися у розмірено спокійне побутування її рідного містечка. Її «монументальна» постать звеличується письменником як символічна антитеза до установлених суспільних норм, принципів та цінностей. Проте вчинки Емілі далеко не позиціонують її як позитивного персонажа.

Авторська установка на зображення деструктивної психіки особистості із внутрішньо властивими людському існуванню протиріччями великою мірою визначає творення внутрішнього мікрокосму персонажів малої прози Фолкнера, як і самої системи протагоністів. Як ми вже згадували, Д. Затонський вважає, що

фолкнерівських персонажів важко поділити на позитивних та негативних. Убивці і самогубці («Троянда для Емілі», «Еллі», «Посушливий вересень», «Вош», «Усі вони мертві, ці старі пілоти»), злочинці, крадії та нероби («Підпал», «І все буде чудово», «Велетні»), несповна розуму, наркомани і диваки («Чорна музика», «Нога», «Дядько Віллі», «Честь», «Пенсільванський вокзал») – усі вони діти невимовно гріховного та абсурдного світу, де втрачено органічний зв'язок індивіда із всесвітом. Абсурдний світ, у якому живе людина, не дає їй можливості бути гармонійною істотою. Дискретність та антитетичність окреслюють систему психоемоційних координат особистості протагоністів Фолкнера. З позицій моральності більшість з них швидше антагоністи. Однак Фолкнер обсервує людину як суперечливу істоту, проводячи думку, що діалектика добра і зла іманентно властива людському єству, але остаточний вибір залишається за індивідом. Відтак, формат Фолкнерового персонажа – багатогранна, амбівалентна особистість із суперечливими думками, інтенціями та пристрастями, яка знаходиться у борінні із собою.

Хід думок, емоцій, переживань персонажів у Фолкнера фіксує сама природа. У художній літературі вона постійно супроводжує людину, і в різні моменти свого життя людина або гармонує з нею, уподібнюючись до її величності та спокою, або ж віддаляється від неї, залишаючись байдужою до її проявів. Для антитетичної поетики Фолкнера, за спостереженнями О. Кулєшової, дуже характерний прийом контрасту психологічних станів людини з пейзажними замальовками [6, с. 35]. Яскраве підтвердження цього знаходимо у новелі «Запах вербени»: «Незабаром дрімлюги затихли, і я почув першого пересмішника. Він і вночі співав, але тепер це була його ранкова пісня, а не сонливо замріяне насвистування. Потім приєдналась і решта – зацвірінькали горобці біля стайні, дрізд у тітчиному садку і навіть перепел десь на пасовиську – і в кімнаті посвітлішало. Проте я не відразу встав, а продовжував лежати в ліжку (я не роздягався), заклавши руки за голову і відчуваючи слабкий запах вербени, що линув від кинутого на стілець сюртука, спостерігав, як розростається світло, поступово набуває рожевого від сонця кольору» (Переклад наш. – *О.С.*); ("After a while the whippoorwills stopped and I heard the first day bird, a mockingbird. It had sung all night too but now it was the day song, no longer the drowsy moony fluting. Then they all began – the sparrows from the stable, the thrust that lived in Aunt Jenny's garden, and I heard a quail too from the pasture and now there was light in the room. But I didn't move at once. I still lay on the bed (I hadn't undressed) with my hands under my head and the scent of Drusilla's verbena faint from where my coat lay on a chair, watching the light grow, watching it turn rosy with the sun" [10, с. 182–183]). Цей пейзаж супроводжує складні душевні переживання молодого Баярда, оголюючи його психологічну дискретність, розкол його внутрішнього світу, відчуття розгубленості, самотності, відірваності від універсальних законів буття.

З метою поглиблення психологізму своїх творів, де розгортається потужна внутрішня боротьба людини в її багатогранних вимірах думок, пристрастей та почуттів, Фолкнер часто вдавався до витворення таких антитетичних художніх образів, як, зокрема: “dun smoke”, “dead voice”, “muddy eyes”, “frozen ferocity”, “dry dust”. Відомий дослідник творчості американського письменника І. Кашкін, відзначає, що «для контрастної поетики Фолкнера характерне зіткнення ніби непоєднуваних понять та епітетів» [5, с. 177]. Тому лексико-семантичне оформлення його художнього тексту наділене психологічною амбівалентністю, що, за нашими спостереженнями, виникає в першу чергу як результат аплікації наступних специфічних означень: without heat, without envy, without sorrow, without rancour, without anger, without rage. Поєднання заперечної частки without із емоційно насиченими словами: heat, anger, rancour, rage і т. п., імплікує внутрішню двоплановість створеного образу. Поруч з цим оксиморонні вирази, на зразок “soundless words”, “cold with fire”, “frozen ferocity”, “swamp angel”, “soundless thunder”, “burdened with freedom” сприяють акцентуванню антитетичної психологічної домінанти, увиразненню настроєвого тла новел.

Відтак, у пошуках новітніх і дієвих мистецьких засобів вираження внутрішнього світу індивідуума В. Фолкнер звертається до антитези як основоположного принципу моделювання художнього світу своєї малої прози. Контрастна поетика, обумовлена антитетичними уявленнями письменника про буття та людину, сягає усіх без виключення рівнів організації його новелістичних текстів та дає митцю необмежені можливості обсервування та художнього експерименту у сфері амбівалентного людського мікрокосму.

Бібліографічні посилання

1. Анастасьев Н.А. Фолкнер: [очерк творчества] : [Электронный ресурс] / Николай Аркадиевич Анастасьев. – М.: Художественная литература, 1976 / В. Есаулов. – Режим доступа: http://lib.ru/culture/litstudy/anastasiew/Anastasiev_Faulkner_Ocherk_tvorchestva.txt.
2. Боднар О.Б. Проза Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука: типологічні паралелі, художня своєрідність: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Боднар Ольга Богданівна. – Тернопіль, 2010. – 199 с.
3. Доценко Р.І. Дещо про стиль Фолкнера / Р.І. Доценко // Крадії та інші твори / В. Фолкнер. – К.: Дніпро, 1972. – С. 498–505.
4. Затонський Д. Фолкнер – новеліст / Д. Затонський // Червоне листя: [новели] / В. Фолкнер – К.: Дніпро, 1978. – С. 5–17.
5. Кашкин И. Фолкнер – рассказчик / И. Кашкин // Семь рассказов / У. Фолкнер. – М.: Иностранная литература, 1956. – С. 162–178.
6. Кулешова О. В. Человек, время, пространство в романах Уильяма Фолкнера: Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Отв. ред. Галинская И.Л. – М., 2007. – 96 с.
7. Фолкнер В. Домашнє вогнище: [роман у новелах] / Вільям Фолкнер. – К.: Молодь, 1983. – 288 с.
8. Collected stories of William Faulkner. – New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1976. – 900 p.

9. Richard C. Moreland. Faulkner and Modernism. / R. Moreland // The Cambridge Companion to William Faulkner [Edited by Philip M. Weinstein]. – Cambridge University Press, 1995. – P. 17-30.
10. The Portable Faulkner: [Revised and Expanded Edition / Edited by Malcolm Cowley]. – Penguin Books, 1977. – 724 p.
11. William Faulkner. Go Down, Moses. / William Faulkner. – New York: Vintage International. Vintage Books. A Division of Random House, INC., 1990. – 368 p.

Надійшла до редколегії 15 квітня 2017 р.

УДК 821.161.2 Вовк

О. О. Смольницька
Київ

УКРАЇНСЬКО-БРАЗИЛЬСЬКІ КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ ТЕРАТОМОРФІЗМУ У ВИБРАНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

У статті розглядається питання українсько-бразильських контактних зв'язків на прикладі вибраної творчості української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (автонім Віра Лідія Катерина Селянська, або Віра Остапівна Селянська). Самоідентифікація письменниці принципово українська, але творчість гармонійно поєднує первні різних культур з метою досягнення компромісу індивідуальності в іншокультурному середовищі. На перший план в аналізі виходять релігія і міфологія. Вперше для компаративного аналізу з текстами авторки задіяно п'єсу бразильського письменника Алфреду Діаса Ґомеса (Ґомеша) «Виконавець обітниці». Аналізується синкретичне мислення, контамінація християнських і язичницьких мотивів на прикладі поєднання образу святої Варвари (Барбари) і африканської богині грози Янсан (культ кантомбле). Робиться акцент на образотворчому аспекті. Виокремлюється питання тератоморфізму. Аналізовані образи (Янсан, чорт тощо) зовні жахливі, проте водночас архетипові й тому запам'ятовуються, вражаючи оригінальністю. Водночас вичленовано принципові відмінності образу святої Варвари у християнстві від її «аналогів» і «замінників». Також розглянуто тератоморфізм на прикладі автентичного символу однорога та інтерпретації цієї фантастичної істоті у В. Вовк. Для ширшого висвітлення залучається інтермедіальний аналіз. Наводяться приклади витворів мистецтва Вавилону, Стародавнього Ірану тощо, де наявні зображення тератоморфічних символів, подібних до однорога. Це своєрідні прототипи однорога. Здійснюється зріз названих культур, відомих В. Вовк. Отже, перспективне дослідження вербального і невербального у текстах В. Вовк.

Ключові слова: *Віра Вовк, народне християнство, контамінація, тератоморфізм.*

В статье рассматривается вопрос украинско-бразильских контактных связей на примере избранных произведений украинской писательницы в Рио-де-Жанейро Веры Вовк (автоним Вера Лидия Катерина Селянська, или Вера Остаповна Селянська). Самодентификация писательницы принципиально украинская, но творчество гармонично объединяет начала разных культур с целью достижения компромисса индивидуальности в инокультурной среде. На первый план в анализе выходят религия и мифология. Впервые для компаративного анализа с текстами автора задействована пьеса бразильского писателя

© О. О. Смольницька, 2017

Алфреду Диаса Гомеса (Гомеша) «Исполнитель обета». Анализируется синкретическое мышление, контаминация христианских и языческих мотивов на примере сочетания образа святой Варвары (Барбары) и африканской богини грозы Янсан (культ кантомбле). Акцентируется внимание на изобразительном аспекте. Выделяется вопрос терратоморфизма. Анализируемые образы (Янсан, черт и др.) внешне ужасны, однако архетипические и потому запоминаются, поражая оригинальностью. Одновременно вычленены принципиальные отличия образа святой Варвары в христианстве от ее «аналогов» и «заменителей». Также рассматривается терратоморизм на примере аутентичного символа единорога и интерпретации этого фантастического существа В. Вовк. Для более широкого освещения привлекается интермедиальный анализ. Приводятся примеры произведений искусства Вавилона, Древнего Ирана и пр., где имеются изображения терратоморфических символов, подобных единорогу. Это своеобразные прототипы единорога. Осуществляется срез упомянутых культур, известных В. Вовк. Итак, исследование вербального и невербального в текстах В. Вовк перспективно.

Ключевые слова: *Вера Вовк, народное христианство, контаминация, терратоморфизм.*

The article discusses the question of Ukrainian-Brazilian contact relations on the example of selected works of Ukrainian writer in Rio de Janeiro Vira Vovk (autonym Vira Lydia Katherina Selanska, or Vira Ostapivna Selanska). The self-identification of the writer is principally Ukrainian, but her art works harmoniously combine the elements of different cultures having the purpose which is a reaching a compromise individuality in the other-cultural environment. The research takes primarily the problems of religion and mythology. For the first time the comparative analysis with the texts by Vira Vovk and the play by Brazilian writer Alfredo Dias Gomes "Keeper of Promises" is given. The syncretism, contamination of Christian and pagan motifs are analyzed for example the combination of the image of St. Barbara and the African goddess of storm Iansan (the cult of Candomblė). The visual aspect is emphasized. The question of terratomorphism is lighted up. The analyzed images (Iansan, devil, etc.) look terrifying, but they are archetypal, and therefore they are remembered, striking with the originality. At the same time the fundamental differences of the image of St. Barbara in Christianity and its "analogues" and "substitutes" are divided. Also, the terratomophism is considered in the example of the authentic character of the unicorn and interpretation of this fantastic creature by V. Vovk. The intermedial analysis is made for widely aspect. The examples of artefacts in Babylon, Ancient Iran, etc. are mentioned, because they have terratomorphical features and look like the unicorn. So, there are kinds of prototypes of the unicorn. The motivation of taking these cultures is that they are known V. Vovk. Thus, the study of verbal and non-verbal texts by V. Vovk has perspective.

Key words: *Vira Vovk, folk Christianity, contamination, terratomorphism.*

Контакти різних культур в оточенні, яке, з одного боку, позначене багато- або кільканаціональним складом (у даному разі Південна Америка), але з іншого – єдиним стрижнем (католицизм), плідно досліджуються сучасною українською гуманітаристикою, проте при аналізі текстів представників кроскультурного аспекту варто застосувати контекстуальний підхід при дослідженні української літератури другої половини XX – початку XXI ст., яку можна назвати живою класикою. У цьому аспекті показова творчість української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (далі ВВ, автонім Віра Лідія Катерина Селянська, нім. і португ. Wira Selanski, 1926 р. н., Борислав, з 1939 р. – еміграція), поетеси, прозаїка, драматурга, перекладачки, літературного критика, художниці, композиторки, громадської та культурної діячки. Поезія і проза ВВ вибірково

досліджувалися в Україні (Н. Анісімова, О. Астаф'єв, Ю. Григорчук, М. Гримич, Н. Грицик, І. Жодані, І. Калинець, Н. Козіна, С. Майданська, В. Мацько, С. Ожарівська, О. Смольницька, Л. Тарнашинська, В. Шевчук та ін.), Польщі (Т. Карабович), США (Б. Бойчук, Б. Рубчак). Основні риси творчого світогляду ВВ і народного католицизму (зокрема, у Латинській Америці) викладені нами в 28 опублікованих наукових статтях (не беручи до уваги публіцистичних), тому конкретне дослідження присвячене питанню тератоморфізму в окремих творах ВВ.

Мета статті – компаративний аналіз українсько-бразильських зв'язків у вибраній поезії ВВ. Відповідна мета передбачає **завдання:** 1) здійснити компаративний аналіз бразильського контексту творів ВВ і прикладу двовір'я в п'єсі А.Д. Ґомеса «Виконавець обітниці»; 2) у зв'язку з цим зіставити українську і бразильську (португаломовну) пареміологію, присвячену грому (св. Варвара/Барбара – Янсан – Перун); 3) проаналізувати тератоморфічні риси фантастичних істот (подібних до однорога) в різних культурах у зіставленні зі змалюванням однорога в поезії ВВ.

Творчість ВВ позначена синтетичністю, оскільки поєднує прийоми, символи тощо з образотворчого, музичного, кінематографічного та ін. мистецтва (з останньої позиції вже досліджено: [8]), а також вирізняється біблійною символікою, міфологізмом, виразним тяжінням до народного католицизму (і християнства взагалі, являючи приклад двовір'я), спираючись на український (у тому числі бойківський та гуцульський), латиноамериканський, західноєвропейський світогляд, а також синтезує здобутки різних культур (юдейської, давньоєгипетської, античної тощо). Генетична українська культура перетікає у контактні, поєднуючи елементи бразильської, німецької тощо – і навпаки. (Дискурс двовір'я в різних релігіях та питання термінології окреслені: [9]). Обрана для аналізу Бразилія виявляє поєднання католицької обрядовості з практикуванням різних культів і сект (докладніше: [11]), часто – синтезуванням християнської та політеїстичної доктрин у народній свідомості.

Для порівняння можна навести екранізовану 1962 р. п'єсу Алфреду Діаса Ґомеса (Ґомеша, Dias Gomes Alfredo de Freitas) «Виконавець обітниці» ("O Pagador de Promessas", 1959), головний герой якої, селянин Зе (Zé do Burro), дає обітницю святій Варварі (Santa Bárbara), що нестиме хреста, якщо заступниця зцілить єдине майно героя – віслюка Ніколаса. Проте у випадку Зе спостерігається виразне двовір'я: не довіряючи церкві, він для покращення результату дає ту ж саму обітницю на зборі кандомбле – язичницькій богині Янсан (Iansan), яку місцеві віряни ототожнювали зі святою Варварою (практика так званих «подвійного обряду» чи «подвійної присяги», зумовлена двовір'ям, була відома й слов'янам після хрещення Київської Русі). Такий синтез переданий у наївній розповіді персонажа: «Тоді у мене кума Міуда й спитала: чому я не пішов на кандомбле Марії Янсан? *Падре*. Кандомбле?! *Зе <…> (прохопившись, що мовив зайве)*. Я

знаю, що вікарій сваритиме мене. Я теж не часто бував на кандомбле. Але бідолашний Ніколас умирав. Варто було спробувати. Якщо вам недобре, то це злом не буде. І я пішов. Розповів Пресвятій Богородиці про це. І вона сказала, що порадиться з Янсан, богинею блискавки і грози… І я згадав, що Янсан – це свята Варвара, і присягнувсь: якщо мій Ніколас одужає, я нестиму дерев'яного хреста… хреста важкого, як у Христа» [15] (тут і далі переклад з португальської наш. – *О. С.*). В іберійській культурі свята Варвара (Барбара) справді вважалася покровителькою грому і блискавки (один з варіантів іспанського прислів'я: «Ніхто не згадає святу Варвару, доки не гримне грім» (тут і далі переклад з іспанської наш. – *О. С.*) – "Nadie se acuerda de santa Bárbara hasta que truena" [14], або інший варіант: «Не забувай [або, інші варіанти, дослівно: домовся, примирися зі святою Барбарою; змістовно – «не гніви святу Барбару»] про святу Барбару, коли гримить» – "Acordarse de santa Bárbara cuando truena" [14]), і ці риси збіглися з культом Янсан в африканській громаді бразилійців. Одна мотивацій такого синтезу – фемінінність образів сакральних персоналій та ключовий момент – страх смерті (у християнстві – ще й страх умерти непрощенним, без покаяння). Отже, це класичний приклад двовір'я: для неписьменного селянина, «природної людини», християнська свята і язичницька богиня – одне і те ж саме, якщо функції обох персоналій подібні. Проте зрозуміло, що для інституту церкви це неприйнятно, бо часи місіонерства (коли єзуїти дозволяли явище народного католицизму, пояснюючи християнські поняття на прикладі подібних у міфології тубільців) давно минули. Це спостерігається в суперечці різних світоглядів, що далі простежується в діалозі: «*Зе.* Свята Варвара. *Падре.* Янсан! *Зе.* Це те ж саме. *Падре (кричить)*. Це не те ж саме!» [15]. Невизнання кліром обітниці Зе призводить до трагічної розв'язки. Мотивація вибору саме цієї п'єси: у творах ВВ часто зображуються особисто знані їй етнічні бразильці, носії двовір'я.

У тексті п'єси – до речі, як і в багатьох інших творах латиноамериканської (а не лише бразильської) літератури, причому навіть і в українських творах, чиї сюжети взяті з фольклору (ВВ, О. Забужко, В. Шевчука та ін.) – спостерігається імпліцитна суперечність, яку в Ґомеса усвідомлює падре Оляво (padre Olavo, виразник церковного начала, «грамотної» релігії), але яка не відчувається носіями двовір'я (Зе). Адже мова йде про принципове розходження в розумінні образів християнства і язичництва. Свята Варвара (до речі, одна з найбільш улюблених святих не лише в іберійській, але і в українській культурі), до якої звертався Зе, у народній традиції справді виступає як відповідальна за грім і блискавку, проте ж ключова риса її образу – це мучеництво. Свята милосердна, страждальна, жіночна (тобто фемінінна), а зовнішність її змальовується прекрасною, що помітно на образах, католицьких скульптурах. Естетичною привабливістю в поєднанні з духовними рисами зумовлюється й народна любов до заступниці. Натомість грізна, жорстока африканська богиня Янсан (утілення стихії) на зображеннях жахлива, хоча її зовнішність яскрава. Її образ тератоморфічний. Водночас є

розбіжності у функціях святої Варвари, якщо брати до уваги українську та іберійську пареміологію. Якщо у слов'ян (українців, білорусів, поляків) громова функція співвідноситься з Перуном/Іллею-пророком (маскулінний образ), то в іспано- і португаломовних народів – безпосередньо зі святою Варварою/Барбарою (фемінінний образ). В обох випадках – явище народного християнства, контамінації язичницьких і християнських мотивів, виразний образ карального, але справедливого божества.

Треба сказати, що така риса, як тератоморфізм, притаманна не лише античній або латиноамериканській міфології, але й українській, причому в «необробленому», найбільш архаїчному вигляді. З цієї точки зору показова галицька демонологія, де не спостерігається надмірної естетизації – і ВВ звертається до цих прапервнів. Найбільш показові з точки зору тератоморфізму – русалки і мавки (найчастіше як приклад такого явища в античності наводять сирен); останніх у Галичині називали «бісицями» («С пере́ду вігльида́є фа́йна так, йик нале́жит си, а з за́ду кишк*и* везу́т си за неў» [5, с. 194] – № 480, «Бісиця»). Сюди можна віднести деяких язичницьких божеств, описаних ВВ в «Іконостасі України». Якщо ж говорити суто про демонологічних персонажів, то до тератоморфічних можна віднести песиголовців, «див'їх людей», галицьких «богинь» (смертоносних жіночих духів з гіпертрофованими анатомічними ознаками), «диких баб», лісових панн, меншою мірою – вогненних зміїв (літавців), потопельників (топельників), «потопленників», «топляників» – до речі, це може бути й діалектною назвою водяника, причому з бувальщин (наприклад, записаних В. Гнатюком і виданих ним у «Знадобах до галицько-руської демонольоґії», т. I, Львів, 1902–1904) не завжди зрозуміло, чи мова йде про утоплену людину, чи про потойбічну істоту. Таким чином можна класифікувати також відьом і чарівниць (діал. босоркань), які мають дві подоби (аналогічно – бенші в кельтській міфології; докладно, у зіставленні з міфологіями інших архаїчних народів, цей образ порівняно у дослідженні: [10]). Персоніфіковані істоти (Доля, смерть, хвороби – як-от сестри-лихоманки) також можуть бути одночасно прекрасними і страшними (або ж в їхній красі відчувається неприродне начало), а така риса як перевертництво теж наближає їх до тератоморфічних. Таким чином, «неповна» зовнішність нечистої сили, що означає її приналежність до іншого світу або ж перебування між двома реальностями (як заложних мерців, утоплеників, проклятих тощо), може бути першим кроком до тератоморфічності. Те, що після смерті (часто неприродної) у шкіру відьом залазить чорт і починає жити своїм життям, також додає демонічної подвійності жіночому образу. Біси та чорти через зовнішню подібність до сатирів (відбиту в іконографії) теж певною мірою мають риси тератоморфізму. Дещо в комічному плані чорта (Антипка у «Зимовому дійстві») інтерпретує ВВ, розробляючи традиції барокового вертепу та в дечому – образ Мефістофеля. Водночас чорт в інтерпретації ВВ викликає відчуття небезпеки, бо це не лише трикстер або стихійний дух, але й ворог людський,

причому як псевдосвященослужитель («Ораторія хвали», 2014, «Гріх святости», 2016).

Здавалося б, до тератоморфічних істот можна зарахувати однорога (вірш ВВ «Одноріг (на ґобеленах у Кльойстерс)», збірка «Ораторія хвали»), адже первісні риси цієї фантастичної тварини – агресія: нецнотливу дівчину міфологічний персонаж убиває рогом. Але у ВВ забарвлення куртуазне, причому описане не матеріально, що демонструє фрагмент: «Не знаємо, чи він був дійсний, / Чи лиш фантазії утвір; / Не може нині відповісти / Казковий приятель утіх, // Що кликав рицарів шалених / На лови, й просив ласки в дам...» [3, с. 87] (цей вірш докладно проаналізований у кількох наших публікаціях, зокрема: [13]). Слід врахувати, що одноріг, як відомо, – узагалі гібрид кози, бика, коня тощо (схожий тип – химера, М. Над'ярних розглядає це з позицій тератоморфізму [7]), він викликає інтерес, але не відповідає усталеним нормам гармонії, краси. Але авторка вкладає в цей символ (і навіть міфологему) інший, християнський зміст, підносячи однорога на принципово відмінний щабель. Тому в цьому разі питання складніше: почуття, які викликає одноріг в інтерпретації ВВ, містично-релігійні, це екстаз, захват, насолода, але не страх – у крайньому випадку побожний страх, проте не жах. Така риса нагадує химер на даху Нотр-Дам де Парі: спочатку функція названих оздоб полягала у викликанні жаху і тим відганянні зла (аналогічно – фантастичні звірі-обереги на предметах давньоруської культури тощо), проте сучасним реципієнтом вони сприймаються як складні істоти, що мають своєрідну «красу», отже, їм притаманна атрактивна функція. Тож, у стародавній свідомості тератоморфічне часто означало не лише фантастичне, але й сакральне й естетичне водночас (наприклад, зображення крилатих звірів чи божеств у Вавилоні). Те ж саме стосується мистецтва Стародавнього Закавказзя, де помітні давньоіранські мотиви: наприклад, на позолоченому срібному сасанідському тарелі, який зображав богиню на фантастичному звірі [4], сам крилатий звір нагадує грифона з драконовою пащею. На кахляному рельєфі (Сузи), збереженому в Луврі, зображено фантастичного звіра, який нагадує однорога: крилатий, з тілом і головою бика й водночас подібний до коня [4, с. XV]. Також це зображення за стилістикою нагадує давньоєгипетське. Елементи образу однорога простежуються в іншому експонаті давньоіранської культури – ручці вази, з навершям у подобі крилатого козерога (інкрустоване срібло, бл. IV ст. до н. е., Лувр). Тератоморфічні мотиви часто простежуються на ритонах (у східній культурі – ріг для пиття, унизу оздоблений опущеною головою тварини; призначався спочатку для священних дій, зливання вина на честь конкретного божества). Зокрема, показовий ахеменідський ритон [4, с. XV]: голова увінчана рогами сайги, морда має орлиний дзьоб, сам крилатий звір нагадує і грифона, і Ґаруду (звичайно, тут не може бути впливу індуїзму чи буддизму, але можна стверджувати про несвідомий вплив індоєвропейського колективного несвідомого). Ці божества виглядають грізними, але передусім викликають естетичний захват, зацікавлення через вдало дібрані

архетипові мотиви. Тератоморфізм у віруваннях інших народів (наприклад, у китайській міфології, також знаній ВВ, одноріг там теж відомий) заслуговує на окреме дослідження.

Спочатку одноріг з'явився у збірці ВВ «Вікно навстіж» (1987), оповідання «Хмара»: під час очищення богині-хмари (коли героїня благає її про милосердя) в умовному українсько-індіанському світі каральне божество випускає тварин, у тому числі однорога [2, с. 2]. Аналізуючи це, І. Жодані наголошує на тому, що згадана тварина могла бути «символом гніву» [6, с. 21]. Хмара, спочатку чорна, потім сіра, далі біла з рожевим, нагадує проаналізовані К. Ґ. Юнґом стадії алхімії – ніґредо – альбедо (пропускаючи цитринітас і рубедо). У «Коляді на Щедрий Вечір», описуючи Аляїра, «найбільшого математика у Ріо-де-Жанейро» [2, с. 359], згадує, що з подорожей він привозив, зокрема, «альбом ґобленів із Кльойстерс» [2, с. 360]. Цілком можливо, що вірш в «Ораторії хвали» розвиває цю тему, як ланка. Реальність/нереальність однорога в Середньовіччя (на прикладі жінок-містиків, близьких світогляду ВВ) та очима сучасної людини досліджено у: [12, с. 233].

Інтемердіальний аналіз демонструє, що «чистий» символ, «чиста» міфологема тощо у тексті ВВ вже не відіграють ролі: витвір мистецтва постає таким, яким його сприймає аудиторія, реципієнт. ВВ абстрагується від архаїчної, первісної сутності (яка у міфології вважається правдивою через свою «чистоту»), надаючи їй вищого, християнського, змісту. Отже, одноріг ВВ і первісний одноріг не подібні. Таке трактування істинне для авторки (і для читача, якому віриться), але хибне для стародавніх уявлень (коли одноріг ще не був християнським символом). Аналізуючи цю проблему, слід згадати, що в добу античності й середньовіччя (коли особливо були популярні тератоморфічні істоти, зафіксовані у міфах і бестіаріях) не існувало загального поняття культури [7].

Отже, описані ВВ одноріг та інші міфологічні істоти вражають візуальністю, тобто текст письменниці можна розглядати навіть як інтерсеміотичний переклад (Р. Якобсон, на прикладі ВВ питання інтерсеміотики розвинуто І. Жодані), причому спостерігається цікавий феномен: вербально описуючи невербальний витвір мистецтва (образотворчий – гобелен), ВВ не лише викликає відповідну асоціацію в підготовленого читача з конкретним шедевром, але й водночас і сприяє асоціаціям з іншими творами – наприклад, розглянутими вище експонатами, які мають елементи однорога, або західноєвропейськими легендами тощо. Твори ВВ пов'язані з матеріальними пам'ятками (від соборів чи інших сакральних споруд – до амулетів, статуеток, картин тощо), часто натякаючи на одну деталь, яку ерудований, інтелектуальний читач мусить вловити. Відтак, інтермедіальний аналіз розширює можливості глибшого розуміння імпліцитної символіки текстів ВВ, з огляду на що робота має перспективу продовження.

Бібліографічні посилання

1. Вовк В. Коляда на Щедрий Вечір / Віра Вовк // Вовк В. Знамено, повісті і романи. – Львів : БаК, 2011. – С. 359–360.
2. Вовк В. Вікно навстіж / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро : Родовід, 2004. – 64 с : іл.

3. Вовк В. Ораторія хвали / Віра Вовк. – Львів : БаК, 2015. – 168 с.
4. Всеобщая история искусств: В 6 т. – Т. 1 / Под общ. ред. А.Д. Чегодаева / Авторы: Дмитриева Н.А., Шлеев В.В., Лосев И.М., Матье М.Э., Бритова Н.Н., Колпинский Ю.Д., Ротенберг Е.И., Дьяконов М.М., Виноградова Н.А., Прокофьев О.С. – Искусство Древнего мира. – М.: Гос. изд-во «Искусство», 1956. – 865 с.
5. Етноґрафічний Збірник. Видає Етноґрафічна комісія Наукового Товариства імені Шевченка. – Т. XXXIII. – Знадоби до української демонольоґії. – Т. II, вип. 1. – Зібрав Володимир Гнатюк. – У Львові, 1902. – 237 с.
6. Жодані І. Взаємодія літератури та орнаменту у книзі Віри Вовк «Вікно навстіж» / Жодані І. М. // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – Т. 150.– 2013. – С. 21.
7. Надъярных М.Ф. Мифологика терратоморфизма, или Следы химеры в современных вымыслах : [Электронный ресурс] / Надъярных Мария Фёдоровна (Москва) (Доклад на конференции «Бестиарный код культуры» (RES ET VERBA-4) 27 сентября 2014, РГГУ). – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=yfx7UBmqoK0. – на рус. яз. (24.05.2015).
8. Смольницька О.О. Інтермедіальність лірики Віри Вовк: діонійство, орфізм, екфрасис у кінематографічному аспекті //Література в контексті культури / О.О. Смольницька // Література в контексті культури : збірник наукових праць / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – Вип. 27(2). – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2017. – С. 160–168.
9. Смольницька О. Культурна самоідентифікація ліричного героя у вибраній поезії Віри Вовк: aesthetica interior / Ольга Смольницька // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія». Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур : матеріали IX міжнародної наукової конференції. (Острог, 20–21 травня 2016 р.). / ред. кол. : І.Д. Пасічник, Д.М. Шевчук та ін. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. – Вип. 17. – С. 151–160.
10. Смольницька О.О. Методологія сучасного українського перекладознавства: відтворення кельтської та скандинавської образності (на прикладі балади ірландського поета Вільяма Аллінґема «Бенші») / Смольницька О.О. // Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку. Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 27-28 січня 2017 року. – Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2017. – С. 119–122.
11. Смольницька О. Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського та латиноамериканського маґічного реалізму / Ольга Смольницька // Spheres of Culture. – Volume VIII. – Lublin 2014. – С. 252–258.
12. Смольницька О.О. Поезія і релігія: інтермедіальність творчості Віри Вовк / О.О. Смольницька // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. – 2016. – Вип. X. – С. 229–238.
13. Смольницька О.О. Релігійне підґрунтя міфологем у сучасній українській літературі (на матеріалі ліричної драми Віри Вовк «Ораторія хвали») / О.О. Смольницька // Православ’я в Україні: Збірник матеріалів V Міжнародної наукової конференції / [під ред. митроп. Переяслав-Хмельницького і Білоцерківського Епіфанія (Думенка) та прот. Віталія Клоса]. – К. : [Київська православна богословська академія], 2015. – Ч. 1. – С. 122–129.

14. Acordarse de santa Bárbara cuando truena [Recurso electrónico]. – Electrónico de datos. – Modo de acceso: http://hombrerefranero.blogspot.com/2010/12/acordarse-de-santa-barbara-cuando.html / – Esp. (27.04.2015).
15. Gomes D. O pagador de promessas [Recurso eletrônico] / Alfredo Dias Gomes. – Eletrônico de dados. – 36ª ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. – Modo de acess: https://livrosdevestibular.files.wordpress.com/ – Portug. (27.04.2015).

Надійшла до редколегії 10 березня 2017 р.

УДК 821.161.1-1.Ширяев«20»

С. А. Фокина
Одесса

ДЖАЗОВЫЙ ЭКФРАСИС КАК ВЕКТОР СЕМИОТИЗАЦИИ СТРАСТЕЙ В АВТОРСКОМ МИФЕ А. ШИРЯЕВА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

У статті увагу зосереджено на осмисленні поняття «Джазовий екфрасіс» та розкривається його потенціал. Розглянуто як екфрасіс в цілому має високу міру інтерпретаційного потенціалу, що актуалізує в сприйнятті читача авторські інтенції. Проаналізована символічна специфіка джазу відповідно до експлікації тем пасіонарності та пристрастей. Виявлено наскільки джазовий екфрасіс сприяє процесу семіотизації пристрастей. Вивчено як джазовий екфрасіс виражає через певну знакову та символічну систему різні варіанти розвитку ліричного сюжету. Показано як важливий аспект джазової художньої ідеології – потенційна діалогічність – сприяє семіотизації пристрастей за допомогою джазових кодів і метафор. На матеріалі вірша Андрія Ширяєва «Розчерк вітру. Вибігаю по клавішах...» проілюстровано кореляцію кодів джазового єкфрасіса та семіотики пристрастей як показників міфологізованого волею поета авторської свідомості. Проаналізовано, як тема музики у вірші А. Ширяєва нерозривно пов'язана з переживанням екстазу і джазових асоціацій, що акцентуються автором.

***Ключові слова**: джазовий екфрасіс, семіотизація пристрастей, музичні коди, авторський міф.*

В статье внимание сосредоточено на осмыслении понятия «джазовый экфрасис» и раскрывается его потенциал. Рассмотрено как экфрасис в целом обладает высокой степенью интерпретационного потенциала, актуализирующего в восприятии читателя авторские интенции. Проанализирована символическая специфика джаза в соответствии с экспликацией тем пассионарности и страстей. Выявлено насколько джазовый экфрасис способствует процессу семиотизации страстей. Изучено как джазовый экфрасис выражает через определенную знаковую и символическую систему различные варианты развития лирического сюжета. Показано как важный аспект джазовой художественной идеологии – потенциальная диалогичность – способствует семиотизации страстей с помощью джазовых кодов и метафор. На материале стихотворения Андрея Ширяева «Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам…» проиллюстрировано корреляцию кодов джазового экфрасиса и семиотики страстей как показателей мифологизированного волей поэта авторского сознания. Проанализировано, как тема музыки в стихотворении А. Ширяева нерасторжимо связана с переживанием экстаза и джазовых ассоциаций, акцентируемых автором.

© С. А. Фокина, 2017

Ключевые слова: *джазовый экфрасис, семиотизация страстей, музыкальные коды, авторский миф.*

In the article the attention is concentrated on the comprehension of the concept «jazz ekfrasis» and his potential is realized. It is considered as ekfrasis in general possesses high degree of the interpretative potential staticizing author's intensions in perception of the reader. The symbolical specifics of the jazz according to an explication that a passionarity and passions are analysed. It is revealed how jazz ekfrasis promotes process of a semiotization of passions. It is studied as jazz ekfrasis expresses various options of development of a lyrical plot through a certain sign and symbolical system. It is shown as important aspect of jazz art ideology – potential dialogicity – promotes a semiotization of passions by means of jazz codes and metaphors. On material of the poem of Andrey Shiryaev «A wind stroke. I run up on keys …» it is illustrated correlation of codes of a jazz ekfrasis and semiotics of passions as indicators of the poet of author's consciousness mythologized by will. It is analysed as the music subject in A. Shiryaev's poem is indissolubly connected with experience of ecstasy and the jazz associations accented by the author.

Keywords: *jazz ekfrasis, semiotization of passions, musical codes, author's myth.*

Актуальность заявленной в названии статьи проблемы обусловлена как вниманием современного литературоведения к феноменам интермедиальности и экфрасиса, так и стремлением научной мысли исследовать своеобразие современной лирики.

Лирика А. Ширяева уже получает признание, благодаря стараниям его друзей, а главное – весьма благожелательному отзыву Павла Басинского, но при этом до сих пор остается явно недостаточно научно осмысленной.

Цель данной статьи – на материале стихотворения Андрея Ширяева «Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам…» проиллюстрировать корреляцию кодов джазового экфрасиса и семиотики страстей как показателей мифологизированного волей поэта авторского сознания.

В соответствии с заявленной целью намечены следующие **задачи**: 1) раскрыть потенциал термина «джазовый экфрасис»; 2) осмыслить символическую специфику джаза в соответствии с экспликацией тем пассионарности и страстей; 3) выявить, насколько джазовый экфрасис способствует процессу семиотизации страстей.

Понятие «джазовый экфрасис» адекватно для определения не только особого типа текста, но и активизируемых им механизмов семиотизации. Смысловая двоякость данной дефиниции показательна в плане расширения границ «музыкального экфрасиса», с соответствующим вниманием к самобытности джаза как: а) особого типа музыкальности, б) эпистемы определенной культуры, в) аксиологической метафоры. Экфрасическая активность джазовой музыки в поэтическом тексте может варьироваться от передачи особого лирического настроения до очерчивания границ мира и места «я» в нем. Джазовый экфрасис выражает через определенную знаковую и символическую систему различные варианты развития лирического сюжета, выявляя потаенные либо же неизбежно рвущиеся наружу чувства. Импровизация и обыгрывание в данном случае спектра авторских, культурных и непосредственно музыкальных кодов способствует

семиотизации страстей, созвучных экстатичности джаза. Но чтобы в достаточной мере использовать как рабочую и ключевую категорию «джазовый экфрасис», необходимо разобраться в терминологической специфике экфрастичности в целом.

Согласно мысли Л. Геллера, экфрасис неразрывно связан с феноменом, именуемым в современном литературоведении интермедиальностью. Более того, «экфрасис переводит в слово не объект <…> и не код <…>, а восприятие объекта и толкование кода» [1, с. 10]. Л. Геллер также выделяет как отдельный подтип «музыкальный экфрасис», замечая, что «*живописно-музыкальный экфрасис* вызывает к жизни персонажи, предметы и места <…> метонимии музыкальных ситуаций, настроений и звучаний» [1, с. 15]. Несомненно, экфрасис в целом обладает высокой степенью интерпретационного потенциала, актуализирующего в восприятии читателя авторские интенции. Музыкальный потенциал экфрасически соотносится с фиксацией определенных пластов культуры, маркированных музыкальными кодами, при этом вступая в диалог с семиозисом авторского сознания, обыгрывая различные эмоциональные проявления.

По наблюдению С. Франк, «экфрасис сродни жанру комментария <…> не может существовать без объекта и не может заместить его, в то же время, он пытается поставить себя выше объекта и предвосхитить его» [7, с. 34]. Комментирующий элемент экфрасиса осуществляется с помощью интерпретации, вектор которой как задан автором, так и инициируется читателем. Фактор комментирования, присущий природе экфрасиса, подразумевает концептуальное уточнение и развитие того, что не высказано в тексте прямо. Именно экфрасис актуализирует не только внутритекстовые, но и контекстуальные, интертекстуальные и подтекстовые связи.

С точки зрения Н. Меднис, «в большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы *подтекстом*…» [5, с. 65]. В экфрасической специфике Н. Меднис также акцентирует важность фактора воображения, отмечая, что семиотические процессы, связанные с природой экфрасиса, «совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения» [5, с. 59]. Таким образом, границы текста расширяются за счет факторов визуализации, грёзовидения, припоминания, внимания к свободным ассоциациям, а главное, диалога авторского сознания со своим творчеством, личным опытом, культурой и эпохой в целом.

Р. Ходель определяет экфрасис как «*мимесис состояния»,* при этом отмечая понятийную близость экфрасиса и метафоры. Ученый подчеркивает особый медиальный статус экфрасиса, что обусловливает «посреднический характер, как языка, так и образа» [8, с. 25]. Показательно, что экфрасичность обладает одновременно метафорической и миметической природой, направленной на конкретизацию подразумеваемого объекта или же ассоциативного ряда. Можно

предположить, что эта особенность экфрасичности актуализирует механизмы, связанные с процессом семиотизации страстей.

По замечанию А.Ж. Греймаса и Ж. Фонтания, «представление о “страсти” меняется в зависимости от места или эпохи, и что в определенной мере артикуляция мира страстей определяет культурные особенности» [3, с. 29]. Так XXI век наследует из предшествующего ему столетия, символично названого «Веком джаза», представление о джазе как своего рода эпистеме, отличающейся высокой степенью символического и метафорического потенциала. По замечанию Н. Полищук – автора статьи о культурной специфике и особенностях самоидентификации джаза в литературе, для современных стратегий гуманитаристики весьма актуально «использовать джаз как центральную метафору, методологию анализа или даже метаязык» [6, с. 171]. Джаз в данном аспекте может рассматриваться как фактор семиотизации человеческих чувств, а джазовая импровизация ассоциироваться с воплощением страстности. По утверждению авторов «Семиотики страстей», «…для *человеческого мира* напряженность – это одна из основных особенностей внутреннего пространства, которое мы признаем и определяем как наложение естественного мира на субъект, с целью построения собственного способа семиотического существования» [3, с. 29]. Джазу, в свою очередь, помимо исконно присущей ему синкретичности, «свойственны ***внутренние напряжения и противоречия*** – между расовой идентичностью и многонациональной культурой, между оригинальностью и заимствованием, традицией и импровизацией» [6, с. 170]. Важный аспект джазовой художественной идеологии – потенциальная диалогичность – способствует семиотизации страстей с помощью **джазовых кодов и метафор.** Джаз как своеобразная эпистема подразумевает весьма широкий и неизменно варьирующийся спектр значений. Крайними сторонами парадигмы в данном случае окажутся как пассионарность человеческой натуры, так и переживание своего рода экстаза. Импровизационный характер джаза и как музыки, и как метафоры взгляда на мир с соответствующими эстетическими и аксиологическими доминантами, неизменно предполагает «создание произведения в процессе свободного фантазирования, экспромтом» [4, с. 247]. Описанные выше аспекты находят соответствия в меняющемся характере человеческих чувств и отражении их интенсивности и потенциальной пограничности страстей.

Джазовая импровизация по своей семиотической природе близка циркизации, доминантной эпистемной метафоре авангардной эстетики. Так, по замечанию видного исследователя авангарда Ю. Гирина, «неукорененность человека в собственном Я как раз и отливаются в характерных мифообразах цирка, площадного действа, массовой жестуальности...» [2, с. 33]. В джазовой культуре образ «я в мире» весьма подвижен и идентифицируется лишь в акте импровизации, которая не только стала одной из определяющих джазовых интенций еще в начале его становления, но и позволила мифологизировать джаз,

представляя его воплощением стихии, свободы, страсти. Эта особенность позволяет в семиотической природе джаза усматривать механизмы циркизации. Постоянный поиск, как своего рода экзистенциал, определяет характер принципиальной пограничности джаза.

Импровизационное бесконечное изменение границ в джазе, соответствующее символическим и смысловым показателям цирка как модели мира, в то же время близко и шаманическим практикам выхода сознания за свои пределы. По наблюдениям М. Элиаде, «любые экстатические переживания, которые определяют призвание будущего шамана, несут в себе традиционную схему церемонии посвящения: страдание, смерть и воскрешение» [9, с. 25]. Джазовому постижению мира присущ медитативный и вместе с тем игровой характер. Экспликация с помощью джазового семиозиса потаенных страстей маркирована совмещением или же постоянным балансированием между трагичностью и циркизацией, созвучному дионисийскому мироощущению. Если, по утверждению М. Элиаде, «плакальщица играет роль проводницы душ, хотя она лично и не провожает умершего» [9, с. 194], то образ исполнителя джаза сближается не только с образом мага и циркача, но и расширяется до медитативной роли обладателя способности сопрягать мир живых и мир теней, универсумы яви и грезы, даруя радость, переходящую в экстаз и трагичность переживания, обретающую в своей подлинности утешение.

Тема музыки в ширяевском стихотворении нерасторжимо связана с переживанием экстаза и джазовых ассоциаций, акцентируемых автором.

Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам – чёрным, белым,
нежным, яростным, сумасшедшим; ловлю грааль,
отпиваю от края, зажмурившись. Боль. Рояль.
Лето. Лестница. Искры за длинным прозрачным телом.

Эта чаша похожа на море чуть ниже Кубы,
на горячую точную ноту. Покажем класс.
Саксофон. Изогнутый воздух щекочет губы.
Ты не видишь меня, но зачем-то играешь – джаз.

Позабытое чувство жизни. Ритмичный свет
заливает зрачки, срывает с бокалов пену.
…на прощанье махнув рукой, ухожу сквозь стену.
Улыбаешься вслед. Ты всегда улыбаешься вслед.

(2013)

Все стихотворение А. Ширяева строится на смешении контрастов: нежности – ярости, легкости – трагичности, случайности – предрешенности, символически соответствуя джазовой импровизации. Изначально задается тема подъема соотносимого с единением черного и белого: «*Взбегаю по клавишам –*

чёрным, белым». Рояль превращается в лестницу, что обыгрывает смысловой потенциал мифологемы Лестница Иакова. Это стремительное восхождение позволяет лирическому герою, утрачивая обыденность и привычную телесность («*Искры за длинным прозрачным телом*»), стать подобным ветру, обретая «*Позабытое чувство жизни».* Так возникает мотив вознесения как духовного подъема, квинтэссенции наслаждения и экстатического накала страстей.

Грааль, выступающий здесь в качестве синонима наслаждения, кайфа, а в подтексте являясь символом познания, вмещает в себя единение противоречий и человеческих страстей. Джаз по воле автора соотносится с обретением полноты жизни, противостоя призрачности существования лирического героя. Тема призрачности притягивает образ царства теней, куда спускается Орфей, одна из любимых тем А. Ширяева. В Аду находится и бодлеровский Дон Жуан, гордое безразличие которого в авторском мифе современного поэта оборачивается сопричастием духу джаза, способного избавлять от любых пут. Джаз преображает пространство инобытия в рай. Лирический герой получает свободу и способность грезить, преображая боль и утраты в упоение джазом. Но джаз, как и рояль, – не только авторские символы познания и преображения, дарующие способность к полету и экстазу, но и метафоры обретения нового рая взамен потерянного Эдема: «*Эта чаша похожа на море чуть ниже Кубы*». Так личностное бытие лирического героя, наполненное в подтексте особенностями биографии самого Ширяева, – эмиграция в Эквадор, болезнь, отношение к жизни, расширяется до проявления сущности первочеловека Адама, вернувшегося в рай, вновь вкусив с Древа познания.

Испитие из чаши означает и принятие данной свыше судьбы, но в контексте ширяевских кодов получает и противоположное значение: изменение сужденной доли, ее преображение с помощью причащения музыкой и волшебным напитком. Ширяев изначально указывает черные и белые клавиши рояля как человеческий и личный путь, путь восхождения духа, что задает важный аспект восприятия противоположностей как принципиально нерасторжимых. В ширяевском тексте явлена амбивалентность мира и человека в нем, одержимого разными страстями, делающими его счастливым и несчастным, избранным и низверженным, подобным богам и призракам. В стихотворении сплетаются темы соблазна и возвышения, колдовских чар и божественного откровения, явленного лирическому герою в музыке его страстей, превращая «*горячую точную ноту*» жизни в джаз. Джаз переходит в танец, празднование и даже карнавал, совмещая апокалипсические мотивы разрушения *(«Ритмичный свет / заливает зрачки, срывает с бокалов пену…»*) и одновременное обретение радости и благодати. Тема взаимоотношений с самим собой, варьирующаяся в лирическом сюжете стихотворения, задает не только атмосферу карнавальности, но и тон исповедальности, игровой характер которой только должен побудить в

пространстве грёзы к большей искренности и возможности признания в том, что обычно сокрыто.

Подводя итоги, следует отметить, что джазовый экфрасис как особый тип текста и авторского взгляда на мир соответствует процессам семиотизации страстей. В авторском мифе А. Ширяева джазовый экфрасис адекватен духу пассионарности лирического сюжета, семиотизируя как потаенные страсти самого автора, так и их отражение в мифологизированном сознании лирического «я».

Библиографические ссылки

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.
2. Гирин Ю.Н. Литература в системе культуры авангарда : автореф. на соискание ученой степени док. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Ю.Н. Гирин. – М., 2013. – 50 с.
3. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души [пер. с фр. И. Г. Меркуловой] / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний. – М : ЛКИ, 2007. – 336 с.
4. Коллиер Дж. Л. Становление джаза ; [пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Матвеева] / Дж. Л. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 392 с.
5. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в руской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58–67.
6. Полищук Н. А. Самоидентификация джаза в литературе: от первых сборников до антологий и учебных программ // Вестник удмуртского университета : История и филология. – 2015. – Т. 25. – Вып. 5. – С. 170–175.
7. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 32–41.
8. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 23–31.
9. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде. – К. : София, 2000. – 480 с.

Надійшла до редколегії 20 березня 2017 р.

УДК: 82.09

Ф. М. Штейнбук

Київ

КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ СЕКСУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті на матеріалі репрезентативних творів сучасної світової літератури розглянуто особливості поетики топосу сексуальності.

© Ф. М. Штейнбук, 2017

Аналіз означеного топосу ґрунтувався на засадах попередньо розробленого автором тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів і поєднувався з топологічною рефлексією. Окреслений теоретико-методологічний синтез дозволив розглянути проблематику конвергенції топосу сексуальності у відмінних культурних сферах, а також залучити до розвідки диспозиційне щодо поняття хроносу поняття кайросу і на цій основі сформулювати тернарну типологію, відповідно до якої проаналізовані твори можна поділити на такий тип, що до нього належать романи, де персонажі, щоразу переживаючи оргазм, намагаються через кількість цих оргазмів хронологізувати кайрологічні миттєвості: йдеться, зокрема, про тексти Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», М. Уельбека «Можливість острову», Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки», С. Поваляєвої «Замість крові» і М. Павича «Друге тіло». До другого типу, за яким дійові особи живуть очікуванням на цю миттєвість, було достатньо підстав, аби зарахувати тексти В. Кучока «Гівнюк», Х. Муракамі «1Q84» та певною мірою роман В. Пєлєвіна «Т». І, нарешті, третій тип, для якого характерні персонажі, що живляться спогадами про прекрасні хвилини у минулому, становлять книги О. Памука «Музей невинності», Я. Вишневського «Коханка» та Ю. Іздрика «Таке». Натомість роман С. Рушді «Флорентійська чарівниця» репрезентує симбіоз цих трьох типів.

Ключові слова: *кайрос, конвергенція, тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, топос сексуальності.*

В статье на материале репрезентативных произведений современной мировой литературы рассмотрены особенности поэтики топоса сексуальности.

Анализ данного топоса основывался на принципах разработанного автором телесно-миметического метода анализа художественных произведений в сочетании с топологической рефлексией. Очерченный теоретико-методологический синтез позволил проанализировать проблематику конвергенции топоса сексуальности в отличных культурных сферах, а также включить в исследование диспозиционное по отношению к понятию хроноса понятие кайроса и на этой основе сформулировать тернарную типологию, в соответствии с которой проанализированные произведения можно разделить на тип, формирующийся из романов с персонажами, стремящимися посредством пережитых оргазмов хронологизировать кайрологические мгновения: к этому типу относятся тексты Ф. Бегбеде «Романтический эгоист», М. Уельбека «Возможность острова», Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки», С. Поваляєвої «Замість крові» и М. Павича «Другое тело». Ко второму типу, в романах которого персонажи живут в ожидании этого оргазмического мгновения, было достаточно оснований, чтобы отнести произведения В. Кучока «Дряньё», Х. Муракамі «1Q84» и в определённой мере роман В. Пелевина «Т». І, наконец, третий тип, с характерными для него действующими лицами, живущими по преимуществу воспоминаниями о прекрасных минутах, канувших в прошлое, составляют книги О. Памука «Музей невинности», Я. Вишневского «Любовница» и Ю. Издрыка «Таке». В то же время роман С. Рушди «Флорентийская чародейка» представляет собой симбиоз данных трёх типов.

Ключевые слова*: кайрос, конвергенция, телесно-миметический метод анализа художественных произведений, топос сексуальности.*

The article considers peculiar characteristics of poetics of sexuality topos.

The analysis of the identified topos is based on the principles of the author's corporal-mimetic method for belles-letters analysis and it is combined with topological reflection. The mentioned above theoretical-methodological synthesis has made it possible to study the subject matter of the topos of sexuality convergence in different cultural spheres and also to involve in the research the notion of kairos which is dispositional to the notion of kronos and on this basis to formulate the ternary typology according to which the analyzed works can be divided into several types the first of which includes the novels where characters try to chronicle kairos moments every time they feel an orgasm through the number of those orgasms, in particular, such works as

F. Beigbeder "The Romantic Egoist", M. Houellebecq "The Possibility of an Island", N. Sniadanko "Collection of Passion, or Adventures of the Young Ukrainian Girl", S. Povalyaeva "Instead of Blood" and M. Pavić "Second Body". To the second type where the main characters live waiting for this moment there have been quite enough reasons for us to refer the texts by W. Kuczok "Muck", H. Murakami "1Q84" and to some degree the novel by V. Pelevin "T". Finally, the third type, in which the book characters live recollecting wonderful moments of their past, includes the books by O. Pamuk "The Museum of Innocence", J. Wiśniewski "Lover" and Y. Izdryk "Such". Meanwhile, the novel by S. Rushdie "The Enchantress of Florence" represents symbiosis of these three types.

Key words: *kairos, convergence, corporal-mimetic method for belles-letters analysis, topos of sexuality.*

З усіх сексуальних збочень
найбільший подив викликає
цнотливість.

Дж. Б. Шоу

Доктор Фрейд, покидаю Вас,
сумевшего (где-то вне нас) на глаз
над речкой души перекинуть мост,
соединяющий пах и мозг.

Й. Бродський

Передусім необхідно ствердити, що, попри потужний як внутрішній, так і зовнішній спротив, проблематика сексуальності врешті-решт набула, сказати б, чинності і в українській літературі, і в українському літературознавстві. Втім цей факт аж ніяк не відміняє іншої проблеми – способу інтерпретації та тлумачення цієї «драстичної» теми. А отже, **мета** актуальної статті полягає у тому, аби, ґрунтуючись на тілесно-міметичному методі аналізу художніх творів [див. про це: 38; 39] і поєднавши засади цього методу із топологічною рефлексією [див. про це, наприклад: 30], запропонувати на прикладі розгляду творів, які певним чином репрезентують сучасну світову літературу, один з можливих варіантів екзегези кореляту сексуальності у контексті так званого антропологічного повороту [див. про це, наприклад: 25].

Еропарадокси

Р. Барт, порівнюючи в одній зі своїх книг західну та східну еротику, ствердив напрочуд парадоксальну рацію, відповідно до якої, зокрема, у Японії «…сексуальність присутня у сексі, а не де-небудь ще; [тоді як] у Сполучених Штатах [все] навпаки – сексуальність є всюди, але тільки не у самому сексі» [1, с. 43]. Зрештою, це не єдиний парадокс, через який визначається такий суперечливий і надзвичайно складний корелят, як корелят сексуальності. Та чи не

найглибше протиріччя, притаманне сексуальності, полягає у тому, що, як вважає О. Романова, «людина, здобуваючи сексуальність, втрачає благодать безсмертя і виганяється Богом з раю» [28, с. 22]. Подібну думку висловив свого часу і М. Фуко, який навіть якось відчайдушно ствердив, що «…у той день, коли наша сексуальність почала говорити, коли про неї стали говорити, мова перестала бути моментом розкриття безкінечного: віднині у її глибині ми відчуваємо конечність і буття. У її темному прихистку ми зустрічаємося з відсутністю Бога і нашою смертю, з границями та їхньою трансгресією» [36, с. 131].

Якщо ж узагальнити наведене вище і водночас звернутися до того поняття, яке є ключовим в усіх трьох висловлюваннях, то стане очевидним певний абсурд, зміст якого полягатиме у тому, що йдеться ніби про цілком природний і універсальний антропологічний корелят, проте ані універсальність, ані буттєвість сексуальності не здатні позбавити останню чи не апокаліптичного виміру. Інакше кажучи, у запропонованому контексті сексуальність ніби втрачає свій автентичний, пов’язаний з тілесно-репродуктивним характером функціонування людини кшталт і набуває загрозливого або ж, принаймні, проблематичного штибу. Почасти окреслена абсурдність пояснюється таким загальновідомим фактом, за яким поняття «сексуальність» набуло актуальності порівняно нещодавно – у творчості маркіза де Сада, тобто наприкінці XVIII – на початку XIX століття. Більш того, «навіть в англійській мові, звідки й походить його сучасне значення, слово “sex” вперше було застосовано у значенні “коїтус, злягання” 1929 року у творчості англійського письменника Д. Лоуренса (автора скандального роману “Коханець леді Чаттерлей”). А слово “сексуальний” (“sexy”) у значенні “привабливий” з’явилося лише 1956 року» [8].

Отже, за окресленої перспективи можна дійти висновку про те, що здатність людської істоти до сексуальної взаємодії з репродуктивною метою, з одного боку, і абстрактне конструювання цієї здатності, ґрунтоване, до того ж, на темпоральному розриві між сексуальним актом та його біологічними результатами, – з іншого, призвели до протиставлення причини і наслідку.

Це означає, що протягом тривалого періоду, поки люди просто злягалися, особливо не замислюючись над цим, сексуальності буцімто «не існувало» [див. про це також 7, с. 184; 28, с. 13; 5, с. 8–9 тощо]. І тільки коли сексуальність стала – як-от, наприклад, у текстах маркіза де Сада – предметом філософсько-художнього осмислення, її місце, роль та значення у людській культурі радикально змінилися: сексуальність, утверджуючи право на своє існування і на свою свободу, почала заперечувати саму себе, бо її першим переможним здобутком стала автономія

сексуальності від репродукції, а другим – автономія сексуальності від статі. Можна також припустити, що цим історія навряд чи обмежиться, бо сьогодні завдяки науково-технічному прогресу у сфері інформаційних технологій йдеться вже про автономію сексуальності від тіла [див. про це, наприклад, 10; 19, с. 337, 353; 40, с. 260–269 тощо].

Лібідо-моргана

С. Рушді у романі «Флорентійська чарівниця» пропонує своєрідну, спрямовану до сучасності ретроспективу, яка, на загал, має бути скерованою до минувшини, оскільки цей автор звертається до епохи середньовіччя. Втім постава головної героїні асоціюється радше з недосяжним образом теперішніх супермоделей, а дехто з персонажів, як-от одна з королев Акбара з далебі символічним ім'ям Фантома, нагадує навіть «примарну секс-бомбу» [29, с. 84], що, потужно та виразно уособлюючи сексуальність, для більшості пересічних громадян, чи, точніше, за Ж. Бодріяром, споживачів, аж ніяк не асоціюються зі створіннями, які здатні до дітонародження.

Своєю чергою, Кара Кьоз не лише не прикута до одного місця чи оселі, де разом з нею мешкала б її малеча, якби вона у неї була, – принцеса Чорні Очі не може похизуватися навіть містом, яке вона могла б назвати рідним. Зокрема, однією з визначальних характеристик героїні є її перебування ніби всюди і ніде, бо Кара Кьоз, що її «Костомаха, власниця Дому Сканди на озером [себто хазяйка борделю], вважала <…> уособленням жіночої сексуальности…» [29, с. 157], перетворюється на заручницю своєї краси, чи то пак сексуальності, про яку із безпосереднім захватом також якось при нагоді «верещав» «Ґаґліоффо, лихослов і нікчемний дроворуб», мовляв, «…як глянеш на ту пару відьом, то так і хочеться їх трахнути, бажання приходить, як свиняча холера» [29, с. 188–189].

Іншою «відьмою» у цій «парі» була служниця Кара Кьоз – дівчина-Дзеркало, але іронія полягала у тому, що Дзеркало народила дитину, а принцеса була позбавленою такої здатності. І це не випадково, бо неможливість мати дітей водночас корелює як з повсюдністю принцеси Чорні Очі, так і з її відсутністю, внаслідок чого незбагненна, але очевидна врода цієї красуні, власне, й набуває виразних топологічно-сексуальних рис. Причому окреслений механізм справно функціонує і на Сході, у Сікрі або «...у столиці Сафавиду Тебризі...» [29, с. 172], і на Заході, у Флоренції, а тому, певно, має рацію А. Пивоварчук, яка вважає, що «образ "Флорентійської чарівниці" – це перетин світів XVI століття, ув'язнених у тілі прекрасної жінки, яка змінюється та заворожує уяву і невідомого італійського мандрівника, і могутнього імператора» [23]. Разом з тим якщо процитована вище

авторка робить наголос, либонь, на соціальному аспекті, то з таким підходом можна погодитися лише частково остільки, оскільки, на думку С. Сейдмана, хоч людські імпульси, спонукання і бажання, й мають біологічну основу, але це «са́ме соціальні сили надають біологічній реальності форму “сексуальності”. Індивіди і групи наділяють значеннями тілесні відчуття та почуття, перетворюють еротичні акти на ідентичності і створюють норми, які розмежовують прийнятні та неприйнятні різновиди сексуальності» [41, с. 3].

Зрозуміло, що наведена точка зору потужно обґрунтована авторитетом таких відомих постатей, як, наприклад, Ж. Лакан або М. Фуко, перший з яких «помістив бажання у сферу сигніфікації і розтлумачив, що сексуальність необхідно розуміти окремо від розмноження, тобто що сексуальне бажання не відповідає біологічному інстинкту збереження роду». А другий у своїй славетній «Історії сексуальності» [див.: 35] спробував довести, що «сексуальність служить інструментом організації влади у суспільстві і що вона завжди міститься у системі придушення та звільнення» [див. про це докл.: 33, с. 481–482]. Натомість, запропонувавши буттєву перспективу і трансгресивний контекст, у рамках якого долаються будь-які межі, у тому числі й соціальні, той самий М. Фуко певним чином якщо і не заперечив соціологічний зміст сексуальності, то все одно надав їй дещо іншого, більш глибшого, бо ж індивідуального виміру. Принаймні, позатемпоральний штиб роману С. Рушді свідчить на користь, властиво, такого розуміння кореляту сексуальності, за яким її топологія визначається, зокрема, через діалектичний парадокс, сформульований С. Корнєвим, і відповідно до якого «присутність сексу [щоправда, у творчості В. Пелєвіна] дається взнаки саме через його відсутність» [11].

Копулотації

Необхідно зазначити, що це не єдиний випадок вторування аналізованої проблематики у романах С. Рушді і В. Пєлєвіна. Так, передусім роман російського автора також репрезентує виразно позатемпоральний штиб художнього дискурсу. Наявні в обох текстах і оригінальні концепції щодо творення світу – концепції, вочевидь, просякнуті сексуальними конотаціями. Відмінність полягає тільки у тому, що у випадку з «Флорентійською чарівницею» традиційний міф про творення подається з перспективи жінки – дружини імператора Акбара Джодго, переконаної у тому, що «вона була його відображенням, такою, як він її створив, але вона також була сама собою» [29, с. 42].

У романі ж В. Пєлєвіна, попри те, що подібну концепцію артикулює теж жінка – княжна Тараканова, зміст цієї доктрини навряд чи можна визначити як

жіночий, оскільки йдеться про те, що «эта причудливая теория <…> основана исключительно на аналогиях с жизнью крупного рогатого скота <…> Перенеся это наблюдение на высшие сферы, люди древности решили, что и там действует тот же принцип» і що «есть подобный зачатию момент творения, в котором участвует божество-гермафродит, оплодотворяющее само себя <…> А дальше, после родов, мир существует по инерции – поскольку он уже зачат и порождён» [22, с. 24]. Авжеж, відчуваючи якусь нестачу від наведених ідей, дехто з героїв в обох текстах ніби намагається закарбувати на тілі ті сенси, які не здатні вмістити слова, і тому граф Т. хоче відрубати собі палець, аби, як він каже, «…от зла убереться» [22, с. 286], а Джодго знає і майстерно застосовує «…сім способів унґюкуляції, себто мистецтва використання нігтів з метою підсилення статевого потягу» [29, с. 44].

Проте навіть такі вишукані засоби подолання/підсилення сексуальності навряд чи виправдовуються: сексуальність, попри всю свою могутність і значимість, що виявляється у творенні людського буття, все ж таки залишається десь обабіч доленосних, хоч і второваних нею шляхів якимсь невловимим маревом, яке не викликає жодних сумнівів у тих, хто його зазнав, але яке не надається на остаточну чи бодай вірогідну ідентифікацію, залишаючись, попри універсальність, передусім надмірним і, далебі, пустим надбанням неповторного індивідуального досвіду.

Питома вагіна

Прикметно, що у романах і С. Рушді, і В. Пєлєвіна, а також М. Уельбека «Можливість острову» імпліцитно пропонується схожий – навіть стилістично – варіант пояснення того, чому корелят сексуальності, ґрунтуючись на цілком матеріальній, тілесній, основі, так нагадує, либонь, фата-моргану. Зокрема, у романі «Флорентійська чарівниця» про це згадано мимохіть і безпосередньо стосується лише Ніколо іль Макії, який «…у своєму болісному вигнанні <…> думав про одне – як би знайти нову діру для свого качана» [29, с. 199]. У книзі ж М. Уельбека відповідну тему представлено гротескно-іронічно, бо з цього приводу міркує «неолюдина» Даніель24, який спостерігає на екрані комп’ютера «…зрелище <…> вульвы…» Марії22 і безапеляційно стверджує, що, мовляв, «женщины создают впечатление вечности, их влагалище подключено ко всем тайнам, словно оно туннель, ведущий к смыслу мироздания, а не вышедшая из употребления дырка для производства карликов» [34, с. 8]. Натомість у романі В. Пєлєвіна, сказати б, концепт дірки набуває глобального філософсько-релігійного кшталту, позаяк один з чаньських учителів на ймення «Линь-Цзы <…>

в ответ на вопрос, что такое Будда, говорил, что это дыра в отхожем месте» [22, с. 305].

Утім запропонована відразлива метафора в оригінальний спосіб інтерпретується як щось цілком протилежне, а саме: «Представьте себе <…> грязный и засранный нужник. Есть ли в нём хоть что-нибудь чистое? Есть. Это дыра в его центре. Её ничего не может испачкать. Всё просто упадёт сквозь неё вниз <…> И вместе с тем весь храм нечистоты существует исключительно благодаря этой дыре. Эта дыра – самое главное в отхожем месте, и в то же время нечто такое, что не имеет к нему никакого отношения» [22, с. 306].

«Фалодизайн» (Ж. Бодріяр)

Своєю чергою, ризикована, м'яко кажучи, метафорика, запропонована В. Пєлєвіним, перегукується з поетикою роману С. Рушді та М. Уельбека не лише у частині, яка стосується сексуальної проблематики або філософії пустки, – незаперечним є також і те, що ці письменники пропонують за окреслених обставин винятково чоловічу перспективу, яка у парадоксальний спосіб корелює не тільки з сексуальністю, що цілком очевидно, а й з пустотою, що на перший погляд може видатися нонсенсом, бо чоловіча сексуальність радше асоціюється з наповненістю, опануванням і динамізмом.

Проте зміст аналізованих творів не дозволяє йняти віри стандартному наративу, або, інакше кажучи, художньо-буттєвому «фалодизайну» у стилі Платона, характер філософії якого визначався О. Лосєвим як «споглядання ідей за допомогою власного фалосу» [14, с. 855]. Так, роман С. Рушді, попри те, що присутність головної героїні у цьому тексті зумовлена чоловічими прагненнями, попри те, що образ принцеси Кара Кьоз має значення лише остільки, оскільки вона потрібна, щонайменше, двом чоловікам – «невідомому італійському мандрівнику» та «могутньому імператору», і, нарешті, попри те, що чомусь «всі жінки потребують усіх чоловіків менше, ніж усі чоловіки потребують жінок» [29, с. 43], – попри все це, роман С. Рушді все одно названо «Флорентійська чарівниця».

Натомість у романі В. Пєлєвіна літературно-містична гра автора призводить до того, що головного героя-чоловіка передусім позначено загадковим «Т», тобто літерою «Тау» (Т), яка у Давній Греції, за К. Юнґом, будучи символом життя, суперечила літері «тета» (О), ініціалу і символу Танатоса – смерті. А у Біблії «Тау» взагалі символізує спасіння праведників. Утім граф Т. хоч і може нібито похизуватися своїм безсмертям, але завдячувати цьому він, власне, має бригаді авторів, які нібито й пишуть про нього цей роман. А щодо праведності, то й у

цьому сенсі граф Т. навряд чи має достатньо підстав хвалитися особливими досягненнями не тільки тому, що він, встоявши перед спокусливою княжною Таракановою, дуже швидко опинився у тенетах звабливої Аксіньї, а й тому, що якщо вірити Аріелю Едмундовичу Брахману, то маркетологи від книговидавничої справи вирішили: «Толстой – такое слово, что все со школы помнят <…> Куда такому с моста прыгать. А вот Т. – это загадочно, сексуально и романтично» [22, с. 95].

І, нарешті, у романі М. Уельбека живий і справжній чоловік, несамовито бажаючи здобути безсмертя, перетворюється на «неолюдину», яка «…лишь поддержива[ет] своё присутствие, чтобы сделать возможным пришествие Грядущих» [34, с. 51].

Інакше кажучи, якщо об'єднати і підсумувати усі три версії, то можна отримати образ, який повинен був би символізувати життя, плодючість, себто життєдайність – власне, фалос, а навіть – якщо ще раз згадати Платона – Логос, оскільки «Платон розвинув таке уявлення про кохання, за яким Ерос виявлявся Логосом, а Логос – Еросом» [37, с. 40]. Та насправді йдеться про цілком уявний, вигаданий і непристойно штучний симулякр. На перший погляд цей бодай невтішний, а, на загал, ганебний вирок є ніби позбавленим навіть дещиці вірогідності, проте аналіз відповідних художніх творів не тільки доводить можливість запропонованих інтерпретацій, а й дозволяє переконливо обґрунтувати їхню парадоксальну слушність.

Дизеректильність

Так, у чи не найбільш чоловічому з обраного переліку романі О. Памука «Музей невинності» корелят спокуси домінує ще й, певно, тому, що корелят сексуальності набуває у цьому тексті виразного анігіляційного характеру. Зокрема, сексуальні пригоди Кемаля Басмаджи спочатку та водночас руйнують і його заручини із Сібель, і взаємини з Фюсун, а коли через багато років головний герой і Фюсун знову з'єднують свої, сказати б, сексуальні долі і коли «світ зда[єть]ся [принаймні, йому] майже раєм…», то наслідком цього чергового, хоч і надто короткочасного, «…хоч і огорнут[ого] сутінками» [21, с. 604] потрапляння до «Едему» стає безглузда смерть коханої жінки.

Натомість ще в одному на позір чоловічому тексті – у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», несамовиті сексуальні походеньки Оскара Дюфрена, якого «біс ударив <…> в ребро на двадцять років раніше, аніж сивина у голову» [3, с. 9] і якому нібито міг позаздрити навіть славетний Казанова, – отже, походеньки цього неоказанови завершуються не просто тривіальною поразкою чи ж

цілковитою катастрофою – їхнім фіналом і справді стає сексуальний апокаліпсис, бо Фрасуаза – «любов усього життя» «романтичного егоїста», «…закохалася у дівчину, яку [вони] зняли разом» [3, с. 275].

Своєю чергою, герой книги Ю. Іздрика «Таке» сам відверто зізнається у своїй буттєво-сексуальній безпорадності. Зокрема, з його художньо-екзальтованого лементу стає зрозумілим, що він «…міг зробити…» кохану «…щасливою. Якби не був переконаний, що любов – це камера попереднього ув'язнення, де двоє бавляться в найтупіший різновид суспільного сексу» [9, с. 222]. А тепер, коли втраченого повернути вже неможливо, йому залишається тільки радіти, «що [вона] не зламалася від [його] пристрасних істерик, не задихнулась у темницях куленепробивної хіті, не втонула у мутних сльозах чоловічого ідіотизму» [9, с. 221].

Ця, вочевидь, сумнівна, чи то пак дизфункційна, сказати б, фалопостава «такого» персонажа свідчить передусім про те, що, певно, мав рацію Е. Гідденс, який у своїй відомій праці дещо іронічно ствердив: «фалос є лише пенісом: і як же це відкриття шалено бентежить та змушує ціпеніти обидві статі!» [7, с. 166]. Окреслена реакція зумовлена, мабуть, тим, що, як вважав Ж. Бодрійяр, «Фройд мав рацію: існує тільки одна сексуальність, тільки один тип лібідо – чоловічий», а отже, основу «сексуальності становить жорстка, дискримінантна структура, сконцентрована на фалосі, кастрації, імені батька, витісненні тощо. Іншої [сексуальності] просто не існує». А тому «не має жодного сенсу намагатися уявити нефалічну сексуальність, без перепон і демаркацій» [4, с. 32].

І оскільки чоловіча сила, на фундаменті якої будувалися не лише західні, а й східні культури, зазнає поступової, але невпинної ерозії, то починає руйнуватися і остаточно занепадає у цивілізаційну прірву й звичний світ людини. При цьому необхідно зазначити, що цей процес має взаємозалежний характер та реалізується через найрізноманітніші способи і форми. Наприклад, у романі Х. Муракамі «1Q84» стрижневі сюжетні лінії стосуються передусім двох різновидів щодо вияву чоловічої слабкості – безпосередньої та садистичної.

Деперверфілії

Так, одним з лейтмотивів сексуального топосу в цьому тексті є «найперший спогад Тенґо…», що «…припав на його півторарічний вік» і що у ньому (у спогаді) він бачив, як, «розстебнувши блузку й вивільнивши груди з-під бюстгальтера, мати давала їх ссати якомусь чоловікові, явно не його батькові» [17, с. 23]. Більш того, сам Тенґо волів «…стосунки із старш[ими] жінк[ами]», бо

«усвідомлення того, що не мусиш виконувати ролі лідера, приносило йому полегшення – здавалося, з плечей тягар спадав» [17, с. 83].

За окресленої перспективи видається невипадковим також і кохання Тенґо до Аомаме, тому що ця жінка не лише була набагато сильнішою за цього чоловіка, а й жорстоко, на горло, карала тих, хто безсилість намагався приховати за ґвалтом і знущанням з жінок. Врешті-решт поява у романі сюжетної лінії незвичної дівчинки на ім'я Фукаері теж почасти зумовлюється тим, що вона стала жертвою брутальної педофілії, яку лицемірно практикували облудники з буцімто релігійної секти «Сакіґаке».

Отже, можна вдатися до висновку одного з персонажів роману Х. Муракамі, аби підсумувати наведене вище і ствердити, що «…навколишній світ збочив» [18, с. 359], а тому, наприклад, Е. Гідденс намагається обґрунтувати поняття «пластична сексуальність», визначивши її як таку, що «...може формуватися як характерна [, "а тому внутрішньо обмежена сама собою"] риса індивідуальності» і що «...в засаді <…> звільняє від правила фалосу (або навіть – панування фалосу), від зверхньої значущості сексуального досвіду» [7, с. 31].

Зокрема, історія Оскара Дюфрена репрезентує поєднання двох, за термінологією Е. Гідденса, адиктивних патернів, в рамках одного з яких головний герой намагається раз-у-раз все ж таки утверджувати „правило фалосу", проте наштовхується на інший, прямо протилежний і нездоланний патерн гомосексуальних уподобань своєї коханої. Змушений визнати цілковиту поразку щодо сакраментального правила і головний герой роману М. Уельбека «Можливість острова», хоч цього разу йдеться про цілком об'єктивну перешкоду, пов'язану з віком і смертю.

Своєрідний патерн, від, так би мовити, протилежного дається взнаки і у романі В. Кучока «Гівнюк», оскільки «старий К. виповнював ["собою" "місце лише для одного Справжнього Чоловіка"] без остачі» [13, с. 108], а долю брата «старого К.» визначила порушена тільки раз за все його життя сексуальна депривація. Але здається, що це єдиний випадок, коли адиктивний характер девіантної поведінки реалізується не через надмір «фіксації уваги на визначених видах діяльності» [15, с. 65], а через відсутність будь-якої дії взагалі.

«Born to F*ck» [26, с. 307]

Натомість в усіх інших аналізованих романах герої не припиняють засвідчувати, «…що на Землі немає істоти, більш наполегливо, творчо та безперервно сексуальної, ніж Homo sapiens» [26, с. 64]. І, певно, саме тому, навіть такий делікатний, інтимний і у багатьох культурах сакральний акт, як втрата

цноти, у романі Н. Сняданко набуває характер сардонічно-карнавального блюзнірства. Зокрема, хлопець головної героїні – Віталік, теж не справдився у якості фалоносія та фалодіяча, і через цей чоловічий афронт Олеся змушена була взяти долю своєї незайманості у власні руки: вона наказала Віталіку принести «папіну атвьортку», особисто оздобила викрутку „гумовим мішечком" та нетерпляче звеліла своєму горопашному коханцю «сдєла[ть] всьо бистра» [31, с. 102]. Отож не «встигла [дівчина] ще навіть глибоко зітхнути <…>, як всередину [Олесі] проникло щось тверде, так, ніби [їй] вставили занадто велику клізму чи під час чергового візиту до гінеколога лікар переплутав гінекологічний пінцет із обтягнутою презервативом викруткою» [31, с. 104].

Та якщо у романі Н. Сняданко з прикметною назвою «Колекція пристрастей…» корелят сексуальності топологізовано в іронічно-карнавальний спосіб з того моменту, коли «…в нашому дворі нарешті почалася сексуальна революція» [31, с. 21], то у творі С. Поваляєвої зображення цієї сексуальної революції цілком позбавлено навіть мінімального натяку на гумор – навпаки, складається навіть враження, що понурі описи статевих зносин персонажів цієї книги визначаються синдромом нерозрізнення сексуального об'єкту.

Зрештою, сексуальні аберації, якими просякнуті зображення «алкогольно-наркотичн[их] оргі[й]-движняк[ів]-движух[]» [24, с. 10] у тексті з теж доволі прикметною назвою – «Замість крові», цілком вписується у запропоновану Ю. Кристевою концепцію, за якою «перверсивність – це не тільки вимушена приреченість; це найперша захисна територія, яку суб'єкт займає, протиставляючи її Смерті, коли вона йому здається вкоріненою у ґрунті самого життя: у матері» [12, с. 109].

Зрозуміло, що «фрілавне віросповідання» [24, с. 12] персонажів цієї книги С. Поваляєвої, їхній спосіб існування, за яким вони здатні повсякчас, будь-де і майже у будь-якому стані безладно і стихійно «бачитися», «кидати палки» або «…по п'яні траха[ти]ся з трансом» [24, с. 15, 16, 204], може бути інтерпретованим не лише у категоріях перверсії як «найпершої захисної території» у протистоянні зі смертю, а й у більш широкому контексті – у контексті сексуальності, пов'язаної, за М. Мерло-Понті, «…не з якимсь периферійним автоматизмом, а з інтенціональністю, яка вторує загальному руху існування…» [16, с. 208–209].

Сексмісія

І якщо наведена філософська максима важко корелює з адиктивним поведінковим патерном персонажів з роману С. Поваляєвої через їхній брутальний спосіб буття, то здається, що принаймні персонажі книги Я. Вишневського

«Коханка» і М. Павича «Друге тіло» надихаються власне подібними намірами. Відмінність полягає тільки у тому, що описані у тексті польського автора рафіновані, а чи й романтизовані історії кохання ґрунтуються на цілком реалістичній основі. Натомість сюжетні лінії, з яких складається роман сербського письменника, амбітно спрямовані на осягнення глибинного світоглядного сенсу за допомогою зміфологізованих у постмодерністському стилі літературних експериментів.

Утім в обох випадках будь-які прояви сексуальності розглядаються у цих творах, щонайменше, нейтрально-позитивно навіть тоді, коли йдеться про парафілії, як-от, наприклад, у новелі «Замкнутий цикл», що у ній один з членів екіпажу риболовецького траулера виявився «нормальни[м] ексгібіціоніст[ом]» [6, с. 181]. Або – у романі «Друге тіло», в якому «отец Гавриил» на заклик Аксіньї «любити» її «…потянулся к кувшину, полному воды <…> [і] с <…> горлышком <…> в виде мужского члена <…> наклонил его, отпил глоток, а потом влажным горлышком вошёл в Аксинью, продолжая наклонять посудину до тех пор, пока из неё в девушку не вылилось немного жидкости» [20, с. 209].

Разом з тим як Я. Вишневський, так і М. Павич, ніби ілюструють своїми творами ще одну тезу М. Мерло-Понті, відповідно до змісту якої «сексуальність не долається у людському житті, але й не відображається в осередді цього життя несвідомими уявленнями. Вона весь час присутня там як певна атмосфера» [16, с. 222]. Та за окресленої перспективи у такий спосіб може бути інтерпретованим будь-який художній текст, оскільки, незважаючи на ставлення до сексуальної проблематики, сексуальність, власне, «як певна атмосфера» повсякчас утворює один з найвагоміших топосів чи не кожного літературного твору. Принаймні, як зазначав все той же М. Мерло-Понті, «якщо сексуальна історія людини є ключем до розуміння її життя, то це означає, що у сексуальності дається взнаки спосіб буття людини через її ставлення до світу, тобто через ставлення до часу і до інших людей» [16, с. 210].

Прикметно, що вторування цим ідеям легко знайти і на рівні художнього дискурсу. Зокрема, у романі М. Павича «Друге тіло» одному з головних героїв – сучасному сербському письменнику, приснився сатана, у якого «…было три носа <…> Ему было не более семи-восьми лет, и он был девочкой», що безапеляційно ствердила: мовляв, «…внутри у нас, папуля, похоть, одна похоть, и ничего больше!..» [20, с. 280, 284].

Проте навіть за такого широкого розуміння вагомості кореляту сексуальності все одно залишаються без відповіді питання про те, з яких причин

утворюється згадана М. Мерло-Понті відповідна тривала й безперервна атмосфера? Чому ця атмосфера породжує таку незбагненну кількість варіантів репрезентації сексуальності? Адже, як зазначає у своїй книзі С. Джуан, «усього нараховується 113 офіційно визнаних парафілій. Утім цей список навряд чи можна визнати вичерпним, тому що наука про поведінку людини і клінічна практика свідчать, що джерелом статевого потягу здатне стати фактично все що завгодно» [8]. І чому, врешті-решт, «люди готові ризикувати свободою або навіть життям тільки заради того, аби задовольнити свої сексуальні бажання» [8]?

Кайрос-оргазмус

Отже, існує достатньо підстав, аби висловити припущення, за яким сексуальність має сенс тільки через переживання оргазму. Але цей стан визначається не хроносом, тобто звичним хронологічним часом – лінійним, послідовним, спрямованим до минулого, всепоглинаючим, як бог Хронос, що уславився пожиранням своїх власних дітей, і таким, який має кількісний характер, а кайросом, що перекладається з давньогрецької як «сприятлива мить», себто кайрологічним часом – щасливими миттєвостями, які трапляються незалежно від календаря і від кількісного чергування годин, а тому мають якісний характер.

Німецько-американський протестантський філософ, представник діалектичної теології П. Тілліх в одній зі своїх праць, яка так і називається «Кайрос», писав про те, що «тонке чуття мови змусило греків визначити хронос, “формальний час”, через протиставлення йому кайроса, “автентичного часу”, моменту, сповненого змістом і сенсом» [32, с. 217]. Але проблема полягає у тому, що «автентичний час» триває лише секунду, і навіть якщо комусь вдається вхопити прудкого бога Кайроса за його єдине пасмо, чи то пак за оселедець (sic!), то цей чин здатен лише на хвильку затримати, але аж ніяк не зупинити прудкого юнака з крильцями навіть на ногах, яким зображували його в античні часи.

За такої перспективи аналізовані романи надаються на ще одну тернарну типологію, відповідно до якої твори можна поділити на ті, у яких персонажі щоразу переживаючи оргазм, намагаються через їхню кількість увічнити, чи, сказати б, хронологізувати ці кайрологічні миттєвості, попри те, що й на ці митті чекає доля дітей Хроносу: йдеться, зокрема, про тексти Ф. Беґбеде, М. Уельбека, Н. Сняданко, С. Поваляєвої і М. Павича.

До другого типу, за яким дійові особи живуть очікуванням на цю благословенну миттєвість, належать тексти В. Кучока, Х. Муракамі та певною мірою роман В. Пєлєвіна.

І, нарешті, третій тип, що передбачає наявність персонажів, які живляться спогадами про прекрасні хвилини, становлять книги О. Памука, Я. Вишневського та Ю. Іздрика.

Натомість роман С. Рушді, вочевидь, репрезентує синтез цих трьох типів, бо ж, наприклад, «…іль Макія, здавалося, був утіленням бога Пріапа…» [29, с. 114]. «Його Величн[ість] *падишах*[] (курс. авт. – С. Р.) Акбар[], Захист[ок] Світу...» [29, с. 277], попри величезну кількість дружин і наложниць, готових надавати йому відповідні послуги будь-якої хвилини, жив спогадами та мріяв про Кара Кьоз. А сама принцеса Чорні Очі і згадувала, і мріяла, втім якщо траплялася слушна нагода, то не відмовляла собі й у задоволені, адже у цієї красуні «були такі дні, коли вона хотіла розбещености...», а проте «вона була святом відчуттів. Вона була тим, за що чоловіки вбивають» [29, с. 173].

Резюмування

Таким чином, є усі підстави ствердити абсолютну сексуальність «флорентійської чарівниці», принаймні, якщо розуміти сексуальність через рації М. Мерло-Понті, відповідно до яких неможливо редукувати існування до тіла або до сексуальності так само, як неможливо редукувати «...сексуальність до існування: останнє складається не з якихось упорядкованих фактів (на зразок “психічних фактів”), які можна редукувати до інших фактів чи до яких можуть редукуватися інші факти, а становить головоломне середовище реляцій між ними, місце, де їхні границі втрачають чіткість і розпливаються, або, нарешті, їхню загальну тканину» [16, с. 220].

У запропонованому контексті можна також дійти висновку, за яким ***корелят сексуальності у художньому дискурсі визначатиметься як топос кайросу, ґрунтований на оргазмі***. Відтак якщо скористатися пристрасним питанням Ж. Батая щодо того, чи може людина «…вповні пережити еротичний екстаз [і чи] не становить це всевладне переживання передчуття доконечної смерті?» [2, с. 272], – то неважко отримати бодай транспарентну відповідь: повне переживання еротичного екстазу цілком можливе, але тільки за умови надання останньому кайрологічного виміру, що, вочевидь, дозволяє позбутися «передчуття доконечної смерті», незалежно від того, чи це відбувається на Сході чи на Заході, на Півдні, на Півночі чи ж ще будь-де, а також відповідно до рації, за якою «функція оргазму стає вимірювачем психофізичного функціонування організму тому, що через неї виражається здатність живої системи підтримувати баланс біологічної енергії, а значить, і життя» [27, с. 290].

Сформульовану щойно думку можна висловити й інакше, а са́ме: «...кохання – це теж подорож...», що змушує «...приречен[о] <…> йти невідомими <…> шляхами, сердечними стежками до небезпечних місць, наражатися на демонів та драконів і ризикувати втратити не тільки життя, але й душу» [29, с. 123].

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Империя знаков / Р. Барт / [пер. с франц. Я. Г. Бражниковой]. – М. : Праксис, 2004. – 144 с.
2. Батай Ж. Из слёз Эроса / Ж. Батай // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 271–308.
3. Беґбеде Ф. Романтичний егоїст : [роман] / Ф. Беґбеде / [пер. з фр. Р.В. Мардера, О.М. Ногіної ; худож.-оформлювач Л.Д. Киркач-Осипова]. – Харків : Фоліо, 2007. – 283 с. – (Література).
4. Бодрийяр Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр / [пер. с фр. А. Гараджи]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 317 с. – («Философия по краям»).
5. Брижань О.Ю. Концептуалізація сексуальності у філософській антропології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О.Ю. Брижань. – Сімферополь, 2012. – 16 с.
6. Вишневський Я. Коханка / Я. Вишневський / [пер. з пол. Н. В. Сняданко ; худож.-оформлювач О. Г. Жуков]. – Харків : Фоліо, 2009. – 186 с. – (Література).
7. Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Э. Гидденс ; [перевел с английского В. Анурин]. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.
8. Джуан С. Странности нашего секса (парафилии) [Електронний ресурс] / С. Джуан. – Режим доступу : http://lib.rus.ec/b/315697/read.
9. Іздрик Ю.Р. Таке / Ю.Р. Іздрик. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 272 с.
10. Корнев С. Вторая сексуальная революция. Вводная лекция. Второе дыхание сексуальной революции [Електронний ресурс] / С. Корнев – Режим доступу : http://kornev.chat.ru/sexrev_0.htm.
11. Корнев С. Столкновение пустот : может ли постмодернизм быть русским и классическим? (Об одной авантюре Виктора Пелевина) [Електронний ресурс] / С. Корнев. – Новое литературное обозрение. – № 28. – 1997. – С. 244–259. – Режим доступу : http://kornev.chat.ru/pelev_s.htm.
12. Кристева Ю. Дискурс любви / Ю. Кристева // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 103–109.
13. Кучок В. Гівнюк (Антибіографія) / В. Кучок / [з польськ. пер. Н. Чорпіта]. Львів : Кальварія, 2007. – 144 с. – (Бібліотека журналу „Четвер”).
14. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
15. Мельничук О.Б. Психологічні засади профілактики адиктивної поведінки юнаків / О.Б. Мельничук // Соціальна робота та управління : соціологія, психологія, педагогіка, соціальна робота : Міжнародний збірник наукових праць НПУ імені М. П. Драгоманова. ; [за заг. ред. В.П. Андрущенка, А.О. Ярошенко, І.М. Ковчиної]. – К. : Видавництво НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. – Вип. 1. – С. 65–74.
16. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; [пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина]. – СПб. : Ювента ; Наука, 1999. – 608 с.
17. Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Х. Муракамі / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач Є.В. Вдовиченко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 1. – 2009. – 505 с.

18. Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Х. Муракамі / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач О. М. Артеменко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 3. – 2011. – 543 с.
19. Мюшамбле Р. Оргазм і Захід / Р. Мюшамбле. – К. : Темпора, 20011. – 444 с.
20. Павич М. Другое тело : [роман] / М. Павич / [пер. с серб. Л. Савельевой]. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 336 с.
21. Памук О. Музей невинності : [роман] / О. Памук / [пер. з тур. О.Б. Тульчинського та Г.В. Рог ; худож.-оформлювач О.Г. Жуков]. – Харків : Фоліо, 2009. – 671 с.
22. Пелевин В.О. Т. / В.О. Пелевин – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.
23. Пивоварчук А. Салман Рушди на кушетке психоаналитика [Електронний ресурс] / А. Пивоварчук. – Режим доступу : http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Salman-Rushdi-na-kushetke-psihoanalitika.
24. Поваляєва С.В. Замість крові : Роман із циклу «Колишні коханці» / С.В. Поваляєва / худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2007. – 255 с. – (Графіті).
25. Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках / Н. Поселягин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 27–36.
26. Раєн К. Світанок сексу : доісторичні витоки сучасної сексуальності / К. Раєн, К. Джета. – К. : Темпора, 2012. – 506 с.
27. Райх В. Функция оргазма : Основные сексуально-экономические проблемы биологической энергии / В. Райх ; [пер. В. Костенко]. – СПб. :Университетская книга, 1997. – 302 с. – (Классики зарубежной психологии).
28. Романова Е.И. Любовь и самосознание личности в русской литературе : [монография] / Е.И. Романова. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 286 с.
29. Рушді С. Флорентійська чарівниця : [роман] / Рушді С. / [з англ. пер. Т. Бойко]. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – 288 с.
30. Савчук В.В. Топологическая рефлексия / В.В. Савчук – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 416 с.
31. Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки / Сняданко Н. / [передмова А.Ю. Куркова ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осіпова]. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с. – (Графіті).
32. Тиллих П. Кайрос / П. Тиллих // Избранное. Теология Культуры П. Тиллих ; [пер. О. Я. Зоткиной]. – М. : Юрист, 1995. – С. 216–235.
33. Третьяков В. История сексуальности и понятия о ней в XX веке / В. Третьяков. – Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 481–489.
34. Уэльбек М. Возможность острова : [роман] / Уэльбек М. / [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 384 с.
35. Фуко М. История сексуальности-III : Забота о себе / Фуко М. ; [пер. с фр. Т.Н. Титовой и О.И. Хомы / под общ. ред. А.Б. Мокроусова]. – К. : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с.
36. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 113–131.
37. Шестаков В.П. Эрос и логос в европейской культурной традиции / В.П. Шестаков // Эрос и логос : феномен сексуальности в современной культуре / [сб. науч. ст.]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2003. – С. 37–98.

38. Штейнбук Ф.М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [монографія] / Ф.М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
39. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф.М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
40. Эпштейн М.Н. Философия тела / М.Н. Эпштейн. Тело свободы / Г.Л. Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с. – (Серия «Тела мысли»).
41. Introducing the new sexuality studies / eds. S. Seidman, N. Fischer, C. Meeks. – 2-nd edn. – L. ; N.Y. : Rout-ledge, 2011. – XVI, 571 p.

Надійшла до редколегії 11 березня 2017 р.

УДК 821.133.1-312

Е. В. Юферева
Запорожье

ТРЭВЕЛ-БЛОГ КАК «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ»: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ «НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОГО» АВТОРА

В статье освещается проблема определения автора в блогосфере, тексты которой также трудно поддаются классификации с литературной точки зрения. В работе предлагается рассматривать трэвел-блог в связи с такой разновидностью литературы нон-фикшн, как «человеческий документ». Внимание уделяется аспекту изменения соотношения между читателем и автором, а также оппозиции аматор («обыкновенный», наивный автор) / профессиональный литератор.

Ключевые слова: *трэвел-блог, автор, аматор, «обыкновенный» автор, наивное письмо, валоризация.*

У статті висвітлюється проблема визначення автора у блогосфері, тексти якої також складно піддаються класифікації з літературної точки зору. В роботі пропонується розглядати тревел-блог у зв'язку з таким різновидом літератури нон-фікшн, як «людський документ». Увага приділяється аспекту зміни співвідношення між читачем і автором, а також опозиції аматор («звичайний», наївний автор) / професійний літератор.

Ключові слова: *тревел-блог, автор, аматор, «звичайний» автор, наївне письмо, валоризація.*

The topic of the article is the authorship in the Internet culture. The issue is currently of great interest in the light of the present day tendency of "ordinary" people participation and influence on the literary system via new media. The author of the article involves the notion of "human document". According to the latest researches, it is a particular kind of writing with a non-professional author. Nowadays the "human document" becomes widely adopted in the blogosphere. The paper deals with the travel-writing and also studies the ways of definition of the non-professional performers. The distinctive conception of "naïve author" is explored in relation to a range of contiguous definition: "amateur", "graphomaniac", "ordinary author". The article gives the review of the interdisciplinary interpretation of these phenomena. The article then does on to say that travel blogosphere is a kind of subculture, stimulated the increasing practice of dilettante naïve production. The particularly attention is paid to the "valorization" process, that means the changing status of the non-professional writer.

© Е. В. Юферева, 2017

The main questions are why and how the modern travel-bloggers position themselves as a "writers", considering their conscious contradiction to the mainstream. Being a part of a broadcast tradition of travel literature, the travel-blog provides anesthetic narratives in the function of authentic marker. This fact points out that the stylistic organization doesn't enabled a better understanding of the mechanism of valorization process. Thus the study is concerned with the book forming as a strategy of reconstructing the non-professional online diary into a writer's work. The paper demonstrates the interconnection between the author position and the overcoming the margin status of travel-blogger.

***Keywords**: travel-blog, author, "ordinary author", "naïve author", valorization.*

Обоснованные сомнения в литературности текстов блогосферы о путешествиях и доводы в пользу того, что факт соприкосновения их с полем литературы неоспорим, – противоречие, побуждающее к исследованию проблем, связанных с развитием новой творческой среды. В. Голованов отмечал, что «писатель-путешественник, в отличие от обычного беллетриста, переживает необыкновенную подлинность жизни. А читателю всегда интересно знать, как оно происходит "на самом деле": на войне, в путешествии, в духовном перевоплощении» [17]. Высказанная мысль актуальна и для травелога в Интернете, который относится к категории «нон-фикшн» и, наряду с установкой на подлинность, демонстрирует тенденцию к авторепрезентации, игровому началу, связанным со взаимодействием любительского и профессионального уровня письма.

Некоторые дискуссионные аспекты идентификации автора в контексте трэвел-блога уже рассматривались (к примеру, см. статью Д.Р. Азариа [24]), но попытки эти единичны. В настоящей работе блог о путешествии изучается в контексте литературного феномена, известного под номинацией «человеческий документ», и в этом качестве выявляются возможные подходы к определению дифференциальных признаков автора-аматора в персональном блоге. Одним из важных теоретических аспектов, без которых решение поставленных задач было бы поверхностным, является выяснение того, как реализуются в блоге те особенности авторства, которые характерны для «человеческого документа».

«Человеческий документ» – понятие широкое, охватывающее жанровые разновидности дневника, мемуаров, автобиографии, записок, путевых заметок. В этот ряд интернет-письмо, блог вписывается осторожно и неуверенно. Однако трэвел-блог может войти в концептуальные рамки «человеческого документа», о чем свидетельствуют типологически и генетически близкие признаки явлений. В последнее время отмечается появление нескольких интересных и содержательных работ о «человеческом документе», корректирующих границы понятия. Е. Местергази исследует его как разновидность документальной литературы, выделяет три значения. В наиболее широком понимании человеческий документ осмысляется как «творчество <…> так или иначе свидетельствующее об авторе» [16, с. 43], во втором – устанавливается близость к документальной литературе, и в третьем, «узком и специальном», предложенным П. Палиевским, на первый план

выходят “непреднамеренность”, случайностность письма, отсутствие художественной цели этой литературы “без писателя”» [16, с. 43–44].

Обращаясь к определению «человеческого документа» П. Палиевского, исследователь И. Каспэ сопоставляет его с так называемой «наивной словесностью», выявляет универсальность повествования, когда «текст говорит голосом читателя» и одновременно помещается в литературный контекст [10, с. 17]. «“Человеческий документ” и в этом случае указывает на закрепление за литературой функций объективного “зеркала реальности” и познавательного инструмента, только роль исследователя смещается от инстанции автора к инстанции читателя» [10, с. 16].

Н. Яковлева в монографии «Человеческий документ: история одного понятия» показывает его «миграцию» от натуралистической программы к другим общественно-культурным контекстам, прослеживает становление ключевых свойств «особого письма»: «необработанности», соотношения интроспекции и «протокольности», формирования типа «литератора», противопоставленного профессиональному «писателю» [23, с. 52–53], движение в рамках «литературы самоучек» (тема маленького человека/маленького писателя) [23, с. 95].

Таким образом, в дефиниции «человеческий документ» актуализируются значения «непреднамеренности», нехудожественности письма непрофессионального автора о его наблюдениях внешнего и внутреннего мира. В такой трактовке, хоть и весьма широкой, понятие может выступать общим знаменателем для различных содержательно-стилевых, жанровых вариантов блога. Примечательно, что критерии «человеческого документа», подчеркнутые исследователями, имеют явные переклички с представлением об интернет-литературе, в том числе и в блогосфере. К наиболее проблемным вопросам как «человеческого документа», так и дневника в сети относится взаимодействие режимов чтения и письма, перестройка оппозиции устное/письменное слово.

Трэвел-блог – дневник непрофессионального писателя [24; 25; 28; 30]. Аматорство является исходной точкой в определении важных признаков трэвел-блога: независимости и аутентичности автора, «обычного» человека, – отграничивающих от профессионализированных видов путевого письма. Блогеры признаются: «Мы самые обычные люди <...> Мы не проводим в путешествии всю жизнь, мы ходим на работу и в детский сад. Но, как только выдается свободное время, обязательно куда-то едем. Чем больше времени – тем дальше довозит нас наша машина <…> и тем более интересны рассказы о наших самостоятельных поездках на страницах этого сайта» [18]. В приведенной цитате хорошо видны признаки письма человека, не связанного с литературной деятельностью. Отсутствие претензии на «писательское» слово обозначается не только для того, чтобы очертить горизонт восприятия, избежать нежелательной критики, но и стать ближе читателю: ведь пишет такой же, «обыкновенный», путешественник. В истории литературы путешествий известны периоды выдвижения «аматоров»,

когда «меняется состав туристов». У самих истоков зарождение путевого дневника было связано с наивными дипломатическими записками, получивших название «посольские повести» (Д. Лихачев). Позже «на смену аристократам, пишущим для удовольствия, быстро приходят “обычные люди”, для которых путевой текст – выражение деловой активности; они создают не развлечения, а руководства» [19]. Сегодня процесс «смены» предстает более сложным и многомерным, подталкиваемым интенсивным развитием туристической индустрии, медиа- и интернет-технологиями.

Всплески «аматорского» письма, его причины и особенности, осмыслялись и ранее, когда интернет-технологии еще не внесли свои поправки. Размышляя о читателе, пожелавшем творить, А. Белецкий в очерке «Об одной из очередных задач историко-литературной науки» (1922) так описывает слагаемые его творческой «формулы»: «читательская память и искусство комбинации» [1, с. 89]. Произведениям «пишущих читателей» присуща примитивность «застройки», однако они могут улучшать свои способности «настолько, что мы с трудом отличим их от *природных настоящих писателей* (курсив наш – *Е. Ю.*)» [1, с. 89]. Замечания ученого о неоднородности авторства в доонлайновую эпоху удивительно проницательны, принимая во внимание то, что в современных литературоведческих дискуссиях о литературном интернет-пространстве опорной дихотомией по-прежнему выступает профессиональный (или «настоящий», по определению А. Белецкого) автор и дилетант (графоман).

Острота полемики вокруг утверждающихся новых признаков авторства является следствием понимания того, что происходят глобальные системные смещения, и те свойства текста, которым еще недавно отводилась второстепенная роль, начинают претендовать на доминирующие позиции в самых разных сферах (медиа, литература, коммуникация и т. д.). Тем не менее письмо человека, осознавшего себя автором и нашедшего время для того, чтобы заняться любимым делом, сегодня продолжает выноситься за пределы литературного процесса и классифицироваться в качестве аутсайдерского.

Интернет – пространство начинания, «полигон для молодых авторов, которые еще только учатся находить свой язык и собственного читателя, и в то же время – тихая пристань для тех, кому так и не удалось этого сделать» [11]. Учитывая разнообразие и многослойность «пишущих масс» (Э. Шмидт) в интернет-среде, для осмысления особенностей такого авторства выработано несколько определений, каждое из которых исходит из различных оснований, целей исследования. С литературоцентристской точки зрения, такой автор называется графоманом/дилетантом; согласно социокультурному взгляду, это «обыкновенный» автор; медиастудии останавливаются на определении «аматор». Наконец, существует определение «наивный автор», которое возникает в процессе обращения к примерам «человеческого документа». Несмотря на различные

акценты, общим критерием всех дефиниций является оппозиционность по отношению к «профессионалу».

Изменения корреляции автор/читатель, когда они «перестают принадлежать разным сферам мироздания», когда «читатель намеренно или ненамеренно диктует автору необходимость соответствовать тем или иным стандартам» [3], подведут к тому, что граница сотрется и читатель «возьмет перо». Сокращение дистанции между автором и читателем, автором и текстом порождает «виртулизованного автора», его особую креативность, «внутритекстовую позу», которые С. Корнев выделяет в Интернете наряду с еще одним важным аспектом – изменением статуса «графомана». Исследователь подчеркивает, что этот социальный тип – феномен печатной эры, и прогнозирует, что будущее именно за такой, «малой», литературой [11].

Но, как показывает обзор ключевых тенденций в изучении обозначенных процессов, отношение к фигуре «графомана», взятой к рассмотрению в широком значении «непрофессионала», по-прежнему исполнено скепсиса. В начале 2000-х гг. проблема профессионала, писателя в новых условиях обсуждается в контексте понятия сетелитературы. Для представителя профессионального круга характерны такие признаки, как зарабатывание литературой денег (в обыденном смысле), специальные знания и навыки, а также осознанность их применения, существование в особом контексте (Д. Горчев [2], Д. Кузьмин [12], Ю. Фридман, М. Вербицкий [21], А. Левин [14], Э. Шмидт [22]). Дискуссии о соотношении профессионального и любительского письма часто приобретают оценочный, даже эмоциональный, характер. Широкую полемику в этом вопросе вызвала статья Д. Кузьмина «Краткий катехизис русского литературного Интернета» [12]. Мнения разделились. Согласно одним исследователям, «непрофессиональный» автор – «маргинал», а распространение его деятельности выражает кризисность сетелитературы (А. Левин, Дм. Горчев, Д. Кузьмин); другие же выступают за «реабилитацию» любительского письма и указывают на плодотворность связи между «маргиналом» и «мейнстримом» (Ю. Фридман, М. Вербицкий, Э. Шмидт). Ситуация, сложившаяся вокруг споров о маргинальном/профессиональном авторе в литературе сети, отражает представления о «каноне» в литературе, понимания роли и природы «маргиналий» в ее системе.

Размывание границы между читателем и писателем – фактор выдвижения «обыкновенного» автора. Его дифференциация основывается на категориях повседневности, опыта, репрезентации аутентичности. Концепт «обыкновенного» письма активно разрабатывается исследователями медиа и массовых коммуникаций. Общая трактовка такого автора, как «непрофессионала», сохраняется [26; 29]. Однако социологический взгляд сквозь призму повседневности вносит дополнительные штрихи в решение проблемы, в частности, обращается внимание на особенности стилизации аутентичности, что актуально для путевого письма в сети. Понятие «обыкновенное» («обыденное»)

авторство в исследовательской практике сочетается с «наивным», особенно при погружении в «человеческий документ», в «незаметность повседневной жизни “простого человека”» [4, с. 189].

М. Давыдова сближает «обыденную» критику с «наивным» письмом и одновременно утверждает, что она шире и богаче последнего: «“Наивным писателем” становится именно “не читатель”, что определяется не столько количеством потребляемой информации <…>, сколько качеством потребления. Иначе говоря, “наивную” литературную продукцию (речь не только о художественных текстах) создают только “дискурсивные дилетанты”. Переносить данное утверждение на всех без исключения обыденных критиков было бы несправедливо. Их общекультурный уровень и литературные способности различны» [7]. Можно согласиться со второй частью высказывания о гетерогенности состава пишущих и качества текстов. Но неужели лишь «дилетантизм» выступает маркером наивного сочинительства? Как показывают современные исследования, явление это более многогранно. Само определение «дискурсивный дилетантизм», упомянутое в статье, характеризуется разноплановостью. «Срединность» наива, его промежуточное положение между фольклором и профессиональной литературой (М. Лурье [15], Д. Давыдов [6]) значительно усложняет объяснение специфики авторства таких сочинений.

Если посмотреть на решения этой проблемы за границами словесности, то в наивном творчестве (в теории искусства чаще применяется термин «примитивное») выделяются: генетический примитив (авторский фольклор), социально-этический (осознанное авторское творчество, но не включенное в профессиональный процесс), эстетический (примитив валоризированный, присвоенный какой-либо иерархией и дрейфующий в сторону «выработки профессионального стиля») [13]. Наблюдения за тем, как развиваются трэвел-блоги, убедительно доказывают, что первоначальные принципы письма «что вижу, то пою», преобладание устного слова нестабильны. Авторы ищут стиль, сужают тематику, а фрагментарный дневниковый текст композиционно приобретает признаки сюжетной организации. Наконец, прослеживаются попытки эстетизации оформления целого.

«Валоризация», о которой упоминается выше в связи с эстетизацией наивного творчества, – это преодоление границы между профанной и культурной зоной. «Валоризация профанного происходит не автоматически, а стратегически, поскольку соотношение валоризированного и профанного постоянно меняется. Отсюда появляется необходимость в учете этих изменений и в стратегической реакции на них, т.е. в авторе, который выступает в данном случае как стратег» [5, с. 153]. Понятие «валоризации» и его системообразующий характер указывают на то, что в осмыслении дихотомии профессионал/непрофессионал важное место принадлежит иерархичности. Кроме того, ощутима разница между понятиями «профессионал» и «профессионализация». Интеграция литературы в новые

медийные условия формирует специфические черты «профессионализации» автора, что вносит в дискуссию о «любительском» письме дополнительные аспекты. Путешественники оправдывают возможные погрешности тем, что они «не писатели». Вместе с тем они стремятся стать ими, собирая и редактируя описания опыта многолетних странствий. О перемещении дилетанта на профессиональный уровень сигнализирует выход из онлайн сферы, например, публикация и продвижение книги.

Издание книги для путешественника – значимый шаг, которому уделяется много внимания в пространстве блога. Книжное «продолжение» электронного путевого дневника реализуется в двух направлениях: книга-путеводитель и книга-травелог. Иное, бумажное, воплощение на самом деле придает завершенность и целостность дневниковому тексту блога, становится той точкой, которая понимается авторами как вершинный момент индивидуализации – первичного импульса начала путешествий и блогерства, часто наивно осмысляемого самими авторами. Но это только один из возможных результатов, обусловленных взаимодополняемостью Интернета и печатной культуры. Вокруг события (появления книги) возникают встречи, презентации, организовываются новые проекты, группы, объединяющие вокруг себя путешественников и читателей. Группы эти существуют как оф-, так и онлайн. Они способствуют выделению более авторитетных путешественников, более талантливых и востребованных, составлению рейтингов популярности. Один из участников так описывает эту среду: «Нередко я не мог отделаться от ощущения того, что читаю учебник, а рассказчик, пусть и достаточно дружелюбен, но все же от читателя дистанцирован – как учитель или гуру. Ощущение усилило и то, насколько упоенно авторы на разных тусовках путешественников раздают друг другу звания мудрецов, теша собственное тщеславие» [9]. Таким образом, формируются предпосылки для профессионализации, условия для повышения статуса блогера, иерархизации сообщества.

Наиболее явно притяжение к полюсу «профессионализма» выражено в определении «аматора». В рамках фольклорных студий аматорское творчество смещается в сферу письменной культуры и существует в качестве «копии профессионализма»: «ориентируются они (аматоры – *прим. наше Е. Ю.*) на профессионально-художественный уровень, стараясь его достичь, подражать ему, а иногда, обладая соответствующими дарованиями, и перейти из аматорской среды в профессиональную» [20, с. 163].

Аматор, с этимологическим значением «любитель», в XVIII–XIX вв. характеризует людей высокого социального положения, располагающих временем для определенного вида творчества, не приносящего материальной выгоды. Критерием профессиональности, таким образом, становится финансовая зависимость, иное отношение времени и деятельности. Однако сегодня, как утверждают исследователи, при сопоставлении аматорства и профессионализма

традиционные отличительные признаки малопродуктивны [27, с. 180]. Зарождаются новые формы и модели «лиминальной» деятельности, и на этом фоне трактовки аматора становятся все более расширительными, вплоть до «персонификации свободы и демократии, благодаря открытости коммуникации» [27, с. 181].

В развитии путевого дискурса наблюдается сочетание аматорства и профессионализма, причем эти признаки могут характеризовать разные стороны блога. Например, в интервью «путешественник-профессионал» Павел Полухин, говоря о предпосылках своей деятельности, подчеркивает отчетливо аматорские начала: «мне нравится писать и появилось свободное время. Так был создан блог “Путешествия по жизни”» [8]. Однако путевое письмо в блоге становится одним из средств коммерциализации. В ряде случаев это приводит к изменению его характеристик, явной ориентации на целевую аудиторию, продвижению блога как продукта на рынке медийных и туристических услуг.

Исследования в области цифровой культуры внесли значительный вклад в изучение функциональности аматорства, синтезировав различные его характеристики – коммерческую незаинтересованность, свободное и независимое мнение. Среди важных критериев «аматорства» выделяется «наивность», которая здесь приобретает дополнительные значения честности, искренности, незаангажированности позиции автора. По их мнению, именно благодаря указанным свойствам возникает большее доверие аудитории, она становится шире. Вместе с тем эффект сближения пишущего и читающего побуждает к оформлению и закреплению своеобразной «позы» аматора, ее имитации в профессиональной среде, – явлению, которое обозначается как «символическое аматорство» [27] и которое влияет на атрибуции признаков автора в путевом письме. Можно предположить, что превращение «обыкновенности» в нарративную стратегию обусловливается смысловой интенцией, которая уводит современного путника от столиц, европейской географии в нетронутые цивилизацией места, приводит к культивированию экзотики и манифестации отказа от социальных условий городской среды, с ее давлением на личность.

Динамично развивающаяся блогосфера, расширение аудитории электронных дневников о путешествиях превращают этот объект в перспективный материал исследования. Позиционирование и поведение автора здесь принимает своеобразный характер. В трэвел-блоге, продолжателе традиции литературы нон-фикшн, очень быстро осваиваются техники, выработанные в рамках сетелитературы. На пересечении любительского и профессионального письма отмечаются признаки «виртуализированного» автора, формируется авторский «образ». С этими процессами согласуется также и то, что «обыкновенный» или наивный автор ищет пути стать писателем.

Библиографические ссылки

1. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки: изучение истории читателя / А.И. Белецкий // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А. И. Белецкий – М. : Просвещение, 1964. – С. 25–40.
2. Горчев Дм. Сетелитература : [Электронный ресурс] / Дм. Горчев // Сетевая словесность [Сайт]. – Режим доступа : http://www.netslova.ru/gorchev/seteratura.html
3. Горалик Л. «Типа рассказ почитать..?» Влияние Сети на отношение автора и читателя : [Электронный ресурс] / Л. Горалик. – Режим доступа : URL: http:// old.russ.ru/netcuit/19991015_gora/ik.htm/
4. Готлиб А. Качественное социологическое исследование: познавательные и экзистенциальные горизонты : Монография / А. Готлиб – М. : «Флинта», 2014. – 353 с.
5. Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М. : Издательство «Знак», 1993. – 191 с.
6. Давыдов Д. Концептуальный примитивизм и «наивная концептуальность» / Д. Давыдов // Философия наивности / Сост. А.С. Мигунов ; МГУ. – М. : Изд-во МГУ, 2001. – С. 122–127.
7. Давыдова М. «Вышибающий “мурашку” катарсис» Обыденная кинокритика в социальных медиа : [Электронный ресурс] / М. Давыдова // Искусство и кино. – 2012. – № 11. – Режим доступа : http://kinoart.ru/archive/2012/11/vyshibayushchij-murashku-katarsis
8. Интервью с Павлом Полухиным — путешественником-профессионалом! [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://travel-sami.ru/a-kak-tam/intervyu-s-pavlom-poluxinym-puteshestvennikom-professionalom.html
9. Путешественник и бизнесмен Александр Бутенко выпускает свою первую книгу «Путешествия. Инструкция по эксплуатации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://travelibrium.com/butenko-travelbook/
10. Каспэ И.М. Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х / И.М. Каспэ – М. : Издательский дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010. – 48 с.
11. Корнев С. Сетевая литература и завершение эпохи постмодерна [Электронный ресурс] / С. Корнев // Сетевая словесность [Сайт] – Режим доступа : http://www.netslova.ru/kornev/kornev.htm#ch2
12. Кузьмин Дм. Краткий катехизис русского литературного Интернета [Электронный ресурс] / Дм. Кузьмин // Сетевая словесность [Сайт]. – Режим доступа : http://www.netslova.ru/kuzmin/kuzm-inlit.html
13. Лебедев А.В. Типология примитива. (Россия XVIII–XIX вв.): постановка проблемы / А.В. Лебедев // Примитив в искусстве: грани проблемы: сб. статей / ред.-сост. К.Г. Богемская. – М., 1992.
14. Левин А. И все-таки о профессионализме : [Электронный ресурс] / А.И. Левин // Сетевая словесность [Сайт]. – Режим доступа: http://www.netslova.ru/teoriya/profi_levin.html
15. Лурье М.Л. О феномене наивного сочинительства / М. Л. Лурье // «Наивная литература»: исследования и тексты / Сост. С.Ю. Неклюдов. Серия «Научные доклады». – № 129. – М., 2001. – С. 15–28.
16. Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е.Г. Местергази. – М. : «Университетская книга», 2007. – 327 с.
17. Одинокие голоса проводников: писатели о травелогах [Электронный ресурс] // Литерратура. № 92: Электронный журнал. – Режим доступа : http://literratura.org/2037-odinokie-golosa-provodnikov.html

18. По свету на колесах : блог [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://po-svetu-na-kolesax.ru/37-kto-my/3-samostoyatelnye-puteshestviya-na-avtomobile-to-bez-chego-my-ne-mozhem-prozhit-i-mesyatsa
19. Сорочан А. Туда и обратно: Новые исследование литературы путешествия и методология гуманитарной науки : [Электронный ресурс] / А. Сорочан // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 12. – Режим доступа : magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36-pr.htm
20. Тюрікова О.В. Український фольклор і сучасність: аксіологія збереженості (за матеріалами Донецького регіону) / О.В. Тюрікова // Мистецтвознавчі записки. – 2013. – Вип. 23. – С. 160–170.
21. Фридман Ю., Вербицкий М. Меридиан маргиналов [Электронный ресурс] / Ю. Фридман, М. Вербицкий // Сетевая словесность [Сайт]. – Режим доступа : http://www.netslova.ru/teoriya/professi-yu.htm
22. Шмидт Э. Литературный русскоязычный интернет: между графоманией и профессионализмом [Электронный ресурс] / Э. Шмидт // Сетевая словесность [Сайт] – Режим доступа : http://www.netslova.ru/schmidt/liternet.html
23. Яковлева Н. «Человеческий документ»: история одного понятия / Н. Яковлева – Helsinki : Helsinki University Print, 2012. – 214 с.
24. Azariah D. R. Whose Blog Is It Anyway? Seeking the Author in the Formal Features of Travel Blogs [Electronic Resource] / D. R. Azariah. – The mode of access : hgsoconference.curtin.edu.au/local/pdf/DAzariah.pdf
25. Cardell K. Travelblogging / K. Cardell, K. Douglass// Journeying and Journalling: Creative and Critical Meditation on Travel Writing. – Kate Town : Wakefield Press, 2010. – P. 47–58
26. Carpentier N. To be a Common Hero: The Uneasy Balance between the Ordinary and Ordinariness in the Subject Position of Mediated Ordinary People in the Talk Show Jan Publiek / N. Carpentier, W. Hannot // International Journal of Culture Studies. – 2009. – Vol. 12. – P. 597–616.
27. Hamilton C. On the Discourse of Amateurism in Contemporary Media Culture / C. Hamilton // Cultural Studies Review. – Vol. 19. – №1. – 2013. – P. 177–192
28. Karlsson L. Acts of Reading Diary Blogs / L. Karlsson // Human IT. – 2006. – 8(2). – P. 1–59.
29. Kornoshenko S. Ordinary Person in Media: Public Interest and Professional Experience / S. Kornoshenko, M. Berezhnaya // Holos. – 2016. – Vol. 2. – P. 432–449.
30. Molz J. G. Travel connection: Tourism, Technology and Targetness in a Mobile World / J. G. Molz – London, NY. : Routledge, 2012. – 555 p.

Надійшла до редколегії 21 березня 2017 р.

ПРОБА ПЕРА

УДК 82-92

С. Г. Новосёлова
Днепр

КРИЗИС ВЕРЫ Л. Н. ТОЛСТОГО

У статті розглядається проблема ставлення Л.М. Толстого до релігії та церкви. Автор розробив власну теорію суті та задуму християнства. За основу Толстой взяв частини Нагірній проповіді Христа з Євангелія від Матвія. Згодом автор не раз критикував найбільш знамениті тлумачення цієї проповіді, намагаючись вивести власну концепцію розуміння релігійного тексту. Для Толстого було очевидним те, що релігійне наповнення Європи сколихнулося і втратило свою істинну ціль віри та всепрощення. Церковні ритуали, присяги, показний патріотизм – все це письменник вважав найбільш вульгарним та нечестивим проявом людської невіруючої натури.

Ключові слова: *релігія, Толстой, християнство, віра, стаття, Христос.*

В статье рассматривается проблема отношения Л.Н. Толстого к религии и церкви. Автор разработал собственную теорию сути и замысла христианства. За основу Толстой взял части Нагорной проповеди Христа из Евангелия от Матфея. Впоследствии автор не раз критиковал наиболее знаменитые толкования этой проповеди, пытаясь вывести свою концепцию понимания религиозного текста. Для Толстого было очевидно, что религиозное наполнение Европы всколыхнулось и потеряло свою истинную цель – веру и всепрощение. Церковные ритуалы, клятвы, показной патриотизм – всё это писатель считал самым вульгарным и нечестивым проявлением человеческой неверующей натуры.

Ключевые слова: *религия, Толстой, христианство, вера, статья, Христос.*

The article deals with the problem of the relations of L. N. Tolstoy religion and the Church. The author has developed his own theory of the nature and design of Christianity. Based on Tolstoy took part of the sermon on the mount Christ from the gospel of Matthew. Subsequently, the author has repeatedly criticized the most famous interpretations of this sermon, trying to bring their concept understanding of a religious text. For Tolstoy it was evident that the religious content of Europe stirred up and lost its true purpose of faith and forgiveness. The Church's rituals, oaths, ostentatious patriotism — all this writer considered the most vulgar and wicked unbelieving human nature.

Key words: *religion, Tolstoy, Christianity, faith, art, Christ.*

Творчество Льва Николаевича Толстого является одним из краеугольных камней русской и мировой литературы. Для писателя жизнь представляла собой многослойную структуру, изучение которой предполагало тяжёлую и длительную умственную работу. Целью работы является рассмотрение религиозного мышления автора, которое представляет собой обширную систему мыслей, градация которых неоднородна и противоречива. Религиозность – одна из основных человеческих черт и комплексов проявлений веры, которым Лев Николаевич уделял внимание.

Комментатор работ Толстого В.Ф. Саводник в комментарии к работе автора «О значении христианской религии» писал: «Сам Толстой относил возникновение в нём усиленного интереса к религиозным вопросам к середине 1875 года. Эти же

© С. Г. Новосёлова, 2017

вопросы в ближайшие годы всё чаще появляются в его переписке со Страховым и Фетом» [3, с. 723]. Статья «О значении христианской религии» была написана и опубликована в 1875–1876 годах. Её можно отнести к одной из ранних религиозных работ писателя, которая отражает первичное неприятие Толстым того, что происходило с христианским религиозным учением в современном для него мире. В начале статьи Толстой выдвигает тезис о том, что европейские народы практически утратили осознание сути христианства и, соответственно, не являются христианами. Для него является очевидным, что это религиозное учение в Европе утратило свою «внутренность», превратилось в пустую внешнюю оболочку, которая может повредиться от одного прикосновения. В качестве примеров автор приводит помазание, присягу на верность в среде власти. Все ритуалы соединения земного правителя с небесным – формальность. Также Толстой рассуждает о брачном союзе и о воспитании, осуждая эти категории за постепенную утрату религиозного сознания.

Размышления о составляющих и определяющих положениях религии Толстой развил в следующей ранней статье, написанной в один временной промежуток с предыдущей – 1875–1876 гг.: «Определение религии – веры». В этой работе мысли Толстого о религии можно сравнить с философско-онтологическими воззрениями Шопенгауэра, который считал христианство одной из пессимистических религий, нацеленной на отрицание самого сущего мира. Цитата Шопенгауэра о том, что нигде «нет такой необходимости различать ядро и скорлупу, как в христианстве. <...> Именно потому, что я люблю ядро, я иногда разбиваю скорлупу» [1 с. 156], очень ёмко характеризует и воззрения Толстого. Под «скорлупой» имеется в виду эклектизм христианских учений, который неумело и грубо сочетает в себе абсолютно странные религиозные положения. Также можно сказать, что «скорлупа» – это именно та внешняя пафосная оболочка христианства, о которой писал автор, – напускная, лживая «вера» среди людей и несоблюдение исконных основ религии самой церковью. Позже Толстой напишет в работе «В чём моя вера?» 1884 года: «Я заметил, что-то, что представлялось мне важнейшим в учении Христа, не признаётся церковью самым важным. Самым важным церковью признаётся другое» [4, с. 307]. До пятидесяти лет (1878 года) писатель считал себя нигилистом, а затем пришёл к «учению Христа», которое позже противопоставил «учению церкви».

Своё учение Толстой основывал на Нагорной проповеди из Евангелия от Матфея, в которой Иисус даёт наставления своим слушателям и ученикам. Толстой принял учение Христа и сделал его главенствующим для своего миропонимания. Лев Николаевич считал заблуждением то, что учением Христа невозможно руководствоваться в общественной жизни. Он отвергает поклонение ложным кумирам, церкви, науке и культуре, которые могут затмить настоящие веления разума. Одной из форм поклонения писатель и философ считает присягу власти. Истинным христианством Толстой называет лишь древнее «христианство

до Константина». Также для него весьма спорными являются церковные размышления о «жизни вечной», писатель считает, что «жизнь вечная» есть свойство только одного Бога.

Если обобщить идеи Толстого, изложенные в подобного рода статьях, можно сказать, что автор вывел для себя шесть компонентов «идеала» человеческого существования:

- единение с землёй, природой;
- свободный физический труд;
- семья (моногамия);
- общение с людьми;
- поддержание здоровья;
- безболезненное принятие смерти.

Эти и другие идеи Льва Николаевича и составили костяк философского учения «толстовство», которое будет существовать долгие годы даже после его смерти. Также автор рассуждает о таком явлении, как «веротерпимость». Автор подчёркивает факт веротерпимости лишь у истинного христианства, однако упускает из виду мысль о том, что абсолютно любая «истина» может оказаться ложной, а такое чувство, как «веротерпимость», в принципе, применимо к любой религии лишь в идеализированном, неестественном плане. Касаемо потери духовного, миролюбивого начала в вере автор пишет: «Сущность учения Христа в том, что истинное благо человека – в исполнении воли отца. Воля же отца – в единении людей. А потому и награда за исполнение воли отца есть само исполнение, слияние с отцом. Награда сейчас – в сознании единства с волей отца. Сознание это даёт высшую радость и свободу. Достигнуть этого можно только возвышением в себе духа, перенесением жизни в жизнь духовную» [5 с. 350]. Под «единством с волей отца» Толстой подразумевает обязательность в исполнении основного желания Бога: любви к ближнему своему.

Протоиерей Г.Л. Ореханов отмечает тенденцию, характерную для веры Толстого: «С одной стороны, наличие религиозного поиска, сохранение глубинной религиозности, с другой – поиск выхода для неё, поиск нового способа и формы религиозной реализации» [2]. В авторе постоянно боролись отчаянная тяга к объяснению людям их нужды во «всемирной любви» и упрямая непокорность любому аспекту религии, противоречащего религии Христа.

Религиозная и социальная публицистика Л.Н. Толстого интересна с точки зрения изучения градации чувств и мыслей отдельного человека. Работы не воспринимаются как некие «манифесты», хотя иногда они подаются именно в таком ключе обращения к обществу. Тем не менее складывается достаточно целостная картина мнений писателя. В некоторых аспектах она очень провокационная и спорная. Автором проделана огромная работа, им изучено обширное религиозное наследие разных культур и народностей. Вопросы религии и веры занимают основную роль среди всех публицистических произведений

писателя. Через их рассмотрение он мог объяснять многие социальные или культурологические нюансы жизни общества, опираясь на собственную точку зрения, которая, несомненно, является заслуживающей внимания.

Библиографические ссылки

1. Миронов В.В. Философия: Учебник для вузов / В.В. Миронов. – М. : Норма, 2005. – 928 с.
2. Ореханов Г.Л. Русская Православная Церковь и Л. Н. Толстой. Конфликт глазами современников [Электронный ресурс] / Г.Л. Ореханов. – М. : ПСТГУ, 2010. – Режим доступа https://kartaslov.ru/книги/ Ореханов_П_Русская_Православная_Церковь_и_Л_Н_Толстой
3. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 17 / Толстой Л.Н. – М. : ГИХЛ, 1936. – 810 с.
4. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 23 / Толстой Л.Н. – М. : ГИХЛ, 1957. – 581 с.
5. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 37 / Толстой Л.Н. – М. : ГИХЛ, 1956. – 488 с.

Надійшла до редколегії 15 червня 2017 р.

УДК 81'42: 82-3

А. В. Толкачёва

Днепр

ВЕРА: СВОБОДА ИЛИ РАБСТВО?

Для людини питанні віри є одним з найбільш важливих і складних. Ф.М. Достоєвський все життя шукав відповідь на нього. Пошуки відобразились у його творчості, в першу чергу в незакінченому романі «Брати Карамазови», в якому кожен персонаж робить для себе вибір віри або безвір'я. Одним з ключових персонажів стосовно даного питання є старець Зосима, який проповідує християнство. Гуманізм Зосими визначає рамки «правильного» життя. Чи є це істиною? І що таке віра?

Ключові слова: *Ф.М. Достоєвський, віра, старець Зосима, істина, свобода.*

Для человека вопрос веры является одним из самых важных и сложных. Ф.М. Достоевский всю жизнь искал ответ на него. Искания отразились в его творчестве, в первую очередь в незаконченном романе «Братья Карамазовы», в котором каждый персонаж делает для себя выбор веры или безверия. Одним из ключевых персонажей касательно данного вопроса является старец Зосима, который проповедует христианство. Гуманизм Зосимы определяет рамки «правильной» жизни. Является ли это истиной? И что же такое вера?

Ключевые слова: *Ф.М. Достоевский, вера, старец Зосима, истина, свобода.*

The question of faith is the most important and difficult for human in the life. F. Dostoevsky had searched an answer for this question all his life. The search has reflected in his creation, first of all in his unfinished novel «The Brothers Karamazov», where each of the characters makes a choice of faith or unbelief. An old man Zosima is the most important character in the question of faith, which preaches Christianity. Humanism of Zosima defines the boundaries of «correct» life. Is this the truth? And what is faith?

Keywords: *F. Dostoevsky, faith, an old man Zosima, true, freedom.*

© А. В. Толкачёва, 2017

Что скрывается за художественным текстом? Да и создаётся он для публики или писателя? Фёдор Михайлович Достоевский – один из тех, кому удалось не оставить равнодушным читателя и пробуждать чувства в нём. Его жизнь – творчество, он задаёт вопросы, на которые нет окончательных ответов, его вера – тайна, которую непросто познать. Фёдор Михайлович всю жизнь спрашивал у Бога о Боге. И какой же путь он прошёл? Ответ мы попытались найти в его последнем романе. «Братья Карамазовы» является центральным произведением писателя. Оно не закончено, однако в нём более всего раскрывается стремление автора к единственно верному решению – истине, которая для него и есть вера. Один из главных персонажей «Братьев Карамазовых» – старец Зосима, духовно просветлённый образ, прототипами которого, как известно, являлись Тихон Задонский и Серафим Саровский – святые, к учениям которых прислушивался Достоевский. Рядом с Зосимой возникают фигуры Дмитрия, Ивана и Алёши Карамазовых – героев, которые идут разными путями в поисках истины.

Достоевский пытался показать, как герой романа через испытания, сомнения, искушения и преступления приходит к вере. Старец Зосима – в какой-то мере олицетворение той истины и веры, которые Достоевский всю жизнь искал. Автор создал для всех, и в первую очередь для себя, пример чистой и искренней жизни, которая не требует больше, чем нужно, а наоборот отдаёт; и чтобы прийти к такой жизни, Зосима говорит: «Юноша, не забывай молитвы. Каждый раз в молитве твоей, если искренна, мелькнет новое чувство, а в ней и новая мысль, которую ты прежде не знал и которая вновь ободрит тебя; и поймёшь, что молитва есть воспитание» [2, с. 357]. Шаг за шагом возникает всё больше новых мыслей, вопросов, желаний, и жажда жизни возрастает: «…не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что всё, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования – а я всё-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!» [2, с. 258]. Но эти ли истины хотел помочь увидеть нам Достоевский? Хотел ли? И как он мог воздействовать на человека? Л.Н. Толстой также говорил о том, что «каждый хочет изменить человечество, но никто не задумывается о том, как изменить себя», и Фёдор Михайлович в своих произведениях показывал, как меняются герои и мир вместе с ними. В круговороте событий книги с персонажами меняется и читатель, который всегда находится в поиске правды для себя и героев. Главное, к чему подводит творчество Достоевского, – неразрешимый вопрос веры. Ответ на него нужно искать сердцем или разумом? Помогут ли в этом размышления автора?

С чего начинается вера? Поистине, нет ничего сложнее, чем оспаривать Бога. Мир – это система, и в ней всё находится в равновесии, равно как и в каждом

существе. Но можно ли рассматривать веру как вообще потенциально здравый взгляд на мир, который противоречит и уравновешивается реальностью?

Зосима воплощает отношение Достоевского к христианству. Старец проповедует учения Христа, однако больше полагается на свой собственный опыт, пройденный путь, привнося таким образом много своих размышлений, гуманистических убеждений, своеобразных подсказок в проповеди. И Достоевский по-своему трактовал христианство как особую и своеобразную форму морали, веры, законов и ответов. И множество вопросов, простых и сложных, на которые автор сам старается дать ответы, основываясь на «душе» человеческой. Священное писание занимает важное место в жизни как автора, так и персонажа: «Была у меня тогда книга, священная история, с прекрасными картинками, под названием “Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета”[18] [2, с. 326], и по ней я и читать учился, – вспоминает Фёдор Михайлович. – И теперь она у меня здесь на полке лежит, как драгоценную память сохраняю. Но и до того ещё как читать научился, помню, как в первый раз посетило меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет от роду»[19] [2, с. 326]. С малых лет писатель искал Бога и всю оставшуюся жизнь пытался приблизиться к этой истине или расстаться с ней. Но, возможно, дело было не только в вере?

Ю.Г. Кудрявцев в книге «Три круга Достоевского» подчёркивает мысль Фёдора Михайловича о том, что в России православие носит особый характер и религия определяет высоконравственного человека, в котором главное – сила духа. Цель такого православия – свобода, равенство, братство. Тогда следует внимательнее рассмотреть эти пункты.

«Свобода – это не разнузданность, а полное подчинение себе своей воли. Свобода – это не состояние, при котором преобладает *взять,* а преобладание *отдать»* [3], – полагает Ю.Г. Кудрявцев. Подчинение воли – несомненный контроль, и каждый человек должен управлять собой, это несомненно; но «отдать» что? Высоконравственные люди, конечно же, не должны придавать значения своему естеству, ведь у них всё «правильно» и «возвышено», однако их сущность, их инстинкты, которые заложены природой, не всегда позволяют преобладать бескорыстию и филантропии. Свобода – это не состояние подчинения и механического повиновения социальным стандартам общества, а наоборот освобождение от окружающих догм и следование своим представлениям. Но, и не всегда свобода в последнем смысле истинна.

---

[18] *“Сто четыре священные истории Ветхого и Нового завета“* – по этой книге (Г. Гибнера. – *Ред.*) Федор Михайлович учился читать“ (примеч. А. Г. Достоевской, – см.: *Гроссман Л. П.* Семинарий... С. 68) [2].

[19] *...помню, как в первый раз посетило меня некоторое проникновение духовное, еще восьми лет от роду.* – “Это личные воспоминания Федора Михайловича из своего детства, – поясняет А.Г. Достоевская, – несколько раз от него слышала“ (см.: *Гроссман Л.П.* Семинарий... С. 68) [2].

Истолковывая взгляды писателя, Ю.Г. Кудрявцев утверждает: «Равенство – это не стремление унизить высшего, низвести его до себя, а взаимное уважение друг друга» [3]. По сути, равенство является возможностью, но не свободой выражения себя. Уважение – это признание, право на существование, но не всегда выбор и взгляды свободного человека принимаются и допускаются православием, которое содержит единственно верные и нерушимые законы божьи.

«И только на основе таким образом понимаемых свободы и равенства возможно создание братства как единения всех людей. На иной основе возможно лишь лжебратство» [3], – считает автор. Братство всех людей заложено в природе, все мы связаны как кровно, так и ментально. Но естественный отбор и инстинкт самосохранения человека не допускают равенства. Мы полагаем, лжебратсво возможно только в искусственно созданной человеком системе – религии, морали, общественных рамках и т.д.

В заключение Ю.Г. Кудрявцев подчёркивает: «Интерес лишь в том, чтобы всем было хорошо» [3]. Не ирония ли это: мир во всём мире? Он недостижим как таковой и не имеет место быть, если речь идёт об индивидуальном развитии человека. Мир – это точка, где соединяется множество противоречий, и известно, что без добра не может быть зла. Это условные понятия, но они прекрасно отражают двойственность природы.

С другой стороны, Д. Барсотти в работе «Достоевский. Христос – страсть жизни» представляет нам иную сторону рая. Он подчёркивает, что старец Зосима – это пример рая на земле и отход от адских страстей. Инок показывает духовную красоту и совершенство, пытаясь нести это в мир через ученика своего – Алёшу. Однако сам Зосима всегда находится в уединении и не выходит из монастыря, что уже противоречит его же поучениям. И, в конце концов, Алёша со своей непоколебимой верой не может изменить мир. И здесь появляется Соня Мармеладова, которая жила по Евангелию, но и грешила, в чьей фигуре подчёркнута неоспоримая и крепкая связь её с Христом. Вера и действия Сони – снова яркие противоречия православного мира: проституция как грехопадение; самопожертвование в противовес равенству; любовь как главная заповедь Христа; и стремление к богу как к единству и бессмертию [1].

Одним из главных моментов поучения Зосимы является часть, в которой он говорит: «…любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие божеской любви и есть верх любви на земле. Любите все создания божие, и целое, и каждую песчинку...» [2, с. 358]. Можно признать слова старца верными, если знать, что любовь именно такова и что она не ограничит человека, став целью его жизни.

Читая Достоевского, мы пришли к пониманию, что вера не является ни свободой, ни рабством. Это прежде всего выбор свободного человека. И хорошо, если человек, часто в далеко неблагоприятных ситуациях, умеет сохранить свою личность и совершить свой собственный выбор. Вера, в широком смысле слова, представляется собой некую надежду, порыв, не подкреплённый зачастую

реалиями жизни. Но если это вера в Бога, то это и надежда, которая не оставляет выбора. Внутренний конфликт Достоевского и его произведения, где ярко представлены всегда две стороны: либо Бог есть, либо всё дозволено – приводят к мысли, что человек не обязан делать выбор раз и навсегда; вера не является показателем чего-либо в человеке, как, собственно, и безверие. Обе стороны – сам человек. И победителя может не быть. Это возможность для человека быть чем угодно, кем угодно, не ограничивая себя и воспринимая все стороны мира. Достоевский помогает не обрести веру, а попытаться понять её сущность и те возможности, которые она даёт. Прежде всего вера – совершенно относительное понятие, даже по отношению к Богу, модель или идея существования, которая прямо противоречит человеческой сущности, создавая условия, при которых человеку сложнее делать выбор в любых ситуациях, ради которого зачастую приходится подавлять собственные деяния, инстинкты, потребности, ограничивая знания о своих возможностях и попытки их реализовать (что особенно сказывается на женщинах, учитывая место, которое им отводит любая вера в рамках религии). С другой стороны, вера – мотивировка «правильной» жизни для достижения существования после смерти, а также морального и физического удовлетворения, добиться которых можно чаще всего благодаря своеобразному аскетизму и самопознанию (если рассматривать религию как нечто идеальное и соблюдать все предписанные правила). Но важнее всего то, что вера не должна быть предметом ни для гордости, ни для насмешек. Для одних – это жизнь, для других – образ жизни.

Библиографические ссылки

1. Барсотти Д. Достоевский. Христос – страсть жизни / Д. Барсотти; пер. с итал. Л. Харитонов. – М.: Паолине, 1999. – 249 с.
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Ф. М. Достоевский. Собр. соч.: В 15 т. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1991. – Т. 9. – 704 с.
3. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. Событийное. Временное. Вечное / Ю.Г. Кудрявцев. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 344 с.

Надійшла до редколегії 25 травня 2017 р.

ЗМІСТ

M. Agayeva
(Baku)
THE PATRIOTIC-THEMED STAGE PLAYS STAGED IN THE YEARS OF INDEPENDENCE THE PRINCIPLES OF MULTICULTURALISM PERSONIFICATION….....3

N. Aliyeva
(Baku)
INFLUENCE OF SUFI LITERATURE TO SHAHRIYAR'S CREATION…….....7

N. Aliyeva
(Baku)
ABOUT THE TYPOLOGY RANGE OF DEVERBATIVES……..12

O. Babayeva
(Baku)
THE ROLE OF THE PERIOD AND ENVIRONMENT IN SEZAI KARAKOCH'S CREATION.....17

Д. С. Бураго
(Киев)
МИФОЛОГИЗМ ПЕЙЗАЖА КАК СОСТАВНАЯ КОНЦЕПТА «ДОМ ПОЭТА» В ВОСПОМИНАНИЯХ А. ЕСЕНИНОЙ…….24

Н. М. Валуєва
(Кам'янське)
ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖУ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ АВТОРА…….33

А. А. Великбекова
(Баку)
МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЬТА ВОДЫ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ НАРОДНЫХ ВЕРОВАНИЯХ……..41

М. В. Вєтрова
(Дніпро)
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ГОЛОВНИХ ГЕРОЇНЬ МАЛОЇ ПРОЗИ АНДЖЕЛИ КАРТЕР……47

A. Gasimova
(Baku)
THE IMAGE OF THE NATURE AS A SUBJECT OF PHILOSOPHICAL GENERALIZATION OF AZERBAIJAN POETRY IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY……..56

А. Э. Гейдарова
(Баку)
КОНФЛИКТ ЧЕЛОВЕКА И СРЕДЫ В ПОВЕСТИ
ГУСЕЙНА АББАСЗАДЕ «ПРОСЬБА»…….62

І. В. Гетьман
(Дніпро)
ВИНАХІДЛИВІСТЬ І ПЕРЕДБАЧУВАНІСТЬ У СУЧАСНОМУ
ФРАНЦУЗЬКОМУ ЖІНОЧОМУ РОМАНІ…….67

Е. А. Гулич
(Харьков)
СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Л. Я. ГУРЕВИЧ «ПЛОСКОГОРЬЕ»……74

В. А. Гусев
(Днепр)
ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ И МНОГОУКЛАДНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ КАК ЕЁ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ……..79

Е. А. Гусева
(Днепр)
РЕВОЛЮЦИЯ: *НЕ*ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ……...88

Т. В. Дмитренко
(Киев)
«ИГРА В БОГА», ИЛИ ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОПАТИИ
В РАССКАЗЕ Л. АНДРЕЕВА «МЫСЛЬ»……94

Е. Г. Иванцов
(Днепр)
МОТИВАЦИОННЫЕ КОНСТАНТЫ ОБРАЩЕНИЯ ЧИТАТЕЛЯ К
ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕКСТУ……99

А. В. Калашникова
(Дніпро)
ФОРМИ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ РОСІЙСЬКИХ МИТЦІВ XXI СТ. З ЛІ ЦІНЧЖАО…….105

О. Л. Калашникова
(Днепр)
О РУССКОЙ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА……116

О. А. Кирпа
(Днепр)
ОБРАЗ ПОКОЛЕНИЯ В КНИГЕ А. НАЙМАНА
«СЛАВНЫЙ КОНЕЦ БЕССЛАВНЫХ ПОКОЛЕНИЙ»……125

Н. Б. Коваль
(Днепр)
ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА
А. ЖИДА «ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНИЯ»……..136

М. Б. Кушнарьова
(Київ)
ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ ЧИТАЧАМИ
РАННЬОГО ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ: ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ……..144

Ю. О. Лаптєєва
(Дніпро)
СУБ'ЄКТНІСТЬ ОБРАЗУ МІСТА У РОМАНАХ П. АКРОЙДА
«ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» ТА С. ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»……152

Б. Мамедов
(Баку)
ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТОПОНИМОВ ХАЧМАСА…….158

О. А. Мащенко
(Днепр)
ОСВОЕНИЕ ЗАПАДНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА
АЗИАТСКО-АМЕРИКАНСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ…….164

Л. А. Мироненко
(Днепр)
«ТЕСЕЙ. ПРИТЧА» В ЗЕРКАЛЕ ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ
АНДРЕ ЖИДА……169

Г. Є. Нікітіна
(Дніпро)
РІЧ ЯК КАЗКОВИЙ ПЕРСОНАЖ: ДО ПРОБЛЕМИ ШЛЯХІВ ЗАПОЗИЧЕННЯ
ТОПОСІВ ФРАНЦУЗЬКОЇ КАЗКИ РОКОКО МАСОВОЮ КУЛЬТУРОЮ ХХ СТ……..175

М. С. Обихвіст
(Харків)
ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ
«ПРОЩАЛЬНЕ ЗІТХАННЯ МАВРА»……183

V. O. Patsan
(Dnipro)
THE CRITERIA TO BE APPLIED TO TRANSLATING THE BIBLE: RECENT THEORETICAL APPROACHES TO THE SOLUTION OF THE PROBLEM……190

Е. О. Полякова
(Харьков)
ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ В НОВЕЛЛЕ М. КУЗМИНА «МАЧЕХА ИЗ СКАРПЕРИИ»……..204

Л. П. Привалова
(Днепр)
ПРОЛОГ К «ЛЕГЕНДЕ О СЭРЕ ГАЙОНЕ» Э. СПЕНСЕРА, ИЛИ ГДЕ НАХОДИТСЯ «FAERY LOND»……211

Н. М. Раковская
(Одесса)
СТРУКТУРА И ГРАНИЦЫ КРИТИЧЕСКОГО ТЕКСТА…….220

Н. Рамиззаде
(Баку)
УМЕНИЯ СЛУШАНИЯ В ПРОГРАММАХ И УЧЕБНИКАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЯЗЫКА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ……...225

О. В. Родный, В. И. Петренко
(Днепр)
КОНЦЕПТ «ПРИРОДА» В ПОЭТИКЕ РОМАНА М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»…230

О. В. Ситник
(Хмельницький)
АНТИТЕТИЧНА ПСИХОПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ В. ФОЛКНЕРА…….237

О. О. Смольницька
(Київ)
УКРАЇНСЬКО-БРАЗИЛЬСЬКІ КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ ТЕРАТОМОРФІЗМУ У ВИБРАНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ……..243

С. А. Фокина
(Одесса)
ДЖАЗОВЫЙ ЭКФРАСИС КАК ВЕКТОР СЕМИОТИЗАЦИИ СТРАСТЕЙ В АВТОРСКОМ МИФЕ А. ШИРЯЕВА. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ……..251

Ф. М. Штейнбук
(Київ)
КОНВЕРГЕНЦІЯ ТОПОСУ СЕКСУАЛЬНОСТІ
У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ…….257

Е. В. Юферева
(Запорожье)
ТРЭВЕЛ-БЛОГ КАК «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ»:
К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ «НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОГО» АВТОРА……274

ПРОБА ПЕРА

С. Г. Новосёлова
(Днепр)
КРИЗИС ВЕРЫ Л.Н. ТОЛСТОГО……284

А. В. Толкачёва
(Днепр)
ВЕРА: СВОБОДА ИЛИ РАБСТВО?.....287

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 28

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 23.05.2017 р. Підписано до друку 30.05.2017 р. Формат 60х84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк.
Тираж 100 прим. Зам. № 1530-5

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: conf@burago.com.ua

www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41