

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

**ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРИ**

Збірник наукових праць

Випуск 29

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2018

УДК 82. 088 (082)
ББК 83 Я5

Рекомендовано до друку вченого радою Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 6 від 21.12.2017 р.) згідно з планом видань на 2018 р.
Recommended for publication by the Academic Council of Oles Gonchar Dniprovsy National University (Minutes No. 6 dated 21.12.2017).

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 29 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 172 с.

Literature in the context of culture: Collection of scientific works. Issue 29 / Editorial Board: V.A. Husev (Editor-in-Chief) and others. – K.: Publishing House Dmitry Burago, 2018. –

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 гендерної 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. фіол. н., проф. В.А. Гусєв
(відповідальний редактор)
д. фіол. н., проф. О.О. Гусєва
д. фіол. н., проф. Н.І. Заверталюк
д. фіол. н., проф. О.Л. Калашникова
д. фіол. н., проф. В.Д. Нарівська
д. фіол. н., проф. О.І. Романова
(відповідальний секретар)
д. фіол. н., проф. Т.Є. Автухович (Білорусь)
д. іст. н., проф. Р. Рагімлі (Азербайджан)
д. фіол. н., проф. А. Варда (Польща)
к. фіол. н., доц. Н.Г. Велігіна
к. фіол. н., доц. Г.В. Ліпін

EDITORIAL BOARD

Prof., PhD V.A. Husiev
(*Editor-in-Chief*)
Prof., PhD O.O. Husieva
Prof., PhD N.I. Zavertaliuk
Prof., PhD O.L. Kalashykova
Prof., PhD V.D. Narivska
Prof., PhD O.I. Romanova
(*managing editor*)
Prof., PhD T.E. Avtukhovych (Belarus)
Prof., PhD R. Rahimli (Azerbaijan)
Prof., PhD A. Varda (Poland)
PhD N.G. Velihina
PhD G.V. Lipin

Рецензенти:

д-р фіол. наук, проф. І. В. Козлик,
д-р фіол. наук, проф. О. С. Кіченко

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 наукометрических базах даних:

CiteFactor

BASE

Open Academic Journals Index

© Дніпровський національний
університет ім. Олеся Гончара, 2018

© Автори статей, 2018

З М И С Т

A. Abuzarli (Nakhchivan)	
ARTISTIC PROSE OF HUSEYN IBRAHİMOV (İN THE CREATİVE ACTİVİTY OF YAVUZ AKHUNDLU).....	8
Н. С. Алексеева (Харьков)	
ФЕНОМЕН ГИБРИДНОСТИ В РОМАНАХ М. БУЛАКОВА «МАСТЕР МАРГАРИТА» И Г. Г. МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА».....	14
U. Babayev (Baku)	
SOCIAL FUNCTION OF INTERTEXTUAL AND METATEXTUAL "TRIANGLE OF THE DESIRE " IN OGUZ ATAY`S "TUTUNAMAYANLAR" ("THE DISCONNECTED") NOVEL.....	24
К. С. Багирова (Баку)	
ПОЭТИЧЕСКАЯ «ОГУЗНАМЕ» XX ВЕКА.....	29
Н. В. Білоус (Мелітополь)	
РИСИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТЕЧІЇ БІДЕРМЕЙЄР В ПОЕЗІЇ А. фон ДРОСТЕ-ГЮЛЬСХОФ....	36
Д. С. Бураго (Киев)	
«КВАРТИРА ТИХА, КАК БУМАГА...» ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ: ЖИЗНЬ КАК ИЗГНАНИЧЕСТВО.....	41
Н. М. Валуєва (Кам'янське)	
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТЕКСТІВ Б. АКУНІНА У СВІТЛІ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ПРОBLEM.....	51
Т. П. Ворова (Дніпро)	
СПЕЦИФІЧНІ РИСИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В КАЗЦІ В.А. ЖУКОВСЬКОГО «ЧЕРВОНИЙ КАРБУНКУЛ».....	56
I. В. Гетьман (Дніпро)	
АВТОБІОГРАФІЧНЕ «Я» В РОМАНІ АННІ ЕРНО «МІСЦЕ ЛЮДИНИ».....	62
А. В. Гусєв (Дніпро)	
ПИСЬМЕННИК І НОВА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА.....	67
В. А. Гусєв (Дніпро)	
ОСОБЛИВОСТІ ЧИТАЦЬКИХ ПРАКТИК СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ В СУЧASNІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТУАЦІЇ.....	72

Е. А. Гусева (Днепр) РУССКИЙ ОЧЕРК НАЧАЛА ХХ ВЕКА: ОБЕСПЕЧНОСТИ КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ.....	78
Н. А. Дудников, О. В. Мохначева (Кривой Рог) СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА В РОМАНЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	86
G. Hüseyinova (Ganja) FARIDA ALIYEVA, ONE OF THE REPRESENTATIVES OF LITERARY ENVIRONMENT IN GAGNAJ CITY.....	93
G. Z. Egig (Jafarzadeh) (Baku) FATALI SHAH GAJAR'S POETIC HERITAGE (DIVANI-KHAGAN).....	96
А. А. Князь (Харьков) МОТИВНЫЙ СТРОЙ В ТРАГЕДИИ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА».....	101
Ю. О. Лаптєєва (Дніпро) МОТИВ РІЗДВЯНОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА (на матеріалі оповідання «Вона знає всі шлягери цього року»).....	109
А. В. Левченко (Днепр) ПОСЛЕДНИЙ РОМАН А. МЕРДОК «ДИЛЕММА ДЖЕКСОНА»: ПРОБЛЕМА СМЫСЛА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ.....	114
В. И. Липина (Днепр) <i>TERRA INCOGNITA</i> : ТРАНСЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ КОМПАРАТИВНАЯ ПОЭТИКА ВОСТОК – ЗАПАД.....	121
О. А. Машенко (Днепр) ДИССЕМИНАЦИЯ «НАЦИОНАЛЬНОГО» В СОВРЕМЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ.....	126
S. Namazova (Ganja) EXPRESSION FEATURES OF SATIRISTIC POEMS IN RIDDLE FORM WRITTEN BY ALI NAZMI PUBLISHED IN “MULLAH NESREDDIN” MAGAZINE.....	132
Г. Є. Нікітіна (Дніпро) «КРАСУНЯ І ЧУДОВИСЬКО»: ВИТОКИ ТА ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ТОПОСУ ЛЮБ'ЯЗНОГО ЗВІРА.....	136

М. А. Торговец (Харьков)	
ИПОСТАСИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ.....	146
А. И. Трофимова-Герман (Харьков)	
СТИЛИЗАЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТ В ПЬЕСЕ Ф. СОЛОГУБА «ВАНЬКА КЛЮЧНИК И ПАЖ ЖЕАН»	152
О. В. Юферева (Київ)	
ВІЗУАЛЬНЕ/ВЕРБАЛЬНЕ У ТРАВЕЛОГАХ БЛОГЕРІВ: СТРУКТУРНИЙ АСПЕКТ.....	162
РЕЦЕНЗІЇ	
О. В. Кеба (Кам'янець-Подільський)	
РОСІЙСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ МЕЖІ XIX–XX СТ.: МОДУСИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ СВІДОМОСТІ.....	169

CONTENTS

A. Abuzarli (Nakhchivan)	
ARTISTIC PROSE OF HUSEYN IBRAHİMOV (IN THE CREATIVE ACTİVİTY OF YAVUZ AKHUNDLU).....	8
N. S. Aleksieieva (Kharkiv)	
PHENOMENON OF HYBRIDITY IN M. BULGAKOV'S "MASTER AND MARGARITA AND G.G. MARQUEZ'S "ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE".....	14
U. Babayev (Baku)	
SOCIAL FUNCTION OF INTERTEXTUAL AND METATEXTUAL "TRIANGLE OF THE DESIRE " IN OGUZ ATAY`S "TUTUNAMAYANLAR" ("THE DISCONNECTED") NOVEL.....	24
K. S. Bagirova (Baku)	
POETHIC "OGHUZNAMEH" OF THE 20th CENTURY.....	29
N. V. Bilous (Melitopol)	
FEATURES OF BIEDERMÉIER IN A. VON DROSTE-GULSCHOF'S POETRY.....	36
D. S. Burago (Kyiv)	
O. MANDELSHTAM: LIFE AS AN EXILE.....	41
N. M. Valueva (Kamianske)	
INTERTEXTUALITY OF B. AKUNIN'S TEXTS AND PROBLEMS OF TRANSLATION STUDIES.....	51
T. P. Vorova (Dnipro)	
SPECIFIC WAYS OF THE ARTISTIC WORLD IN THE CASE V.A. ZHUKOVSKY "RED CARBON CUP".....	57
I. V. Getman (Dnipro)	
AUTOBIOGRAPHICAL "I" IN ANNIE ERNAUX'S NOVEL "A MAN'S PLACE".....	62
A. V. Husiev (Dnipro)	
WRITER AND THE NEW INFORMATION CULTURE.....	67
V. A. Husiev (Dnipro)	
THE TRANSFORMATION OF FICTION RECEPTION BY STUDENT YOUTH IN CONTEMPORARY SOCIO-CULTURAL SITUATION.....	72

O. O. Husieva (Dnipro)	
RUSSIAN ESSAY OF THE BEGINNING OF 20th CENTURY: CHARACTERISTICS OF COMMUNICATION FUNCTION.....	78
 N. A. Dudnikov, O. V. Mokhnachova (Krivyi Rig)	
WAYS OF REPRESENTATION OF THE HISTORICAL FACT IN POSTMODERN NOVEL.....	86
 G. Hüseynova (Ganja)	
FARIDA ALIYEVA, ONE OF THE REPRESENTATIVES OF LITERARY ENVIRONMENT IN GAGNJA CITY.....	93
 G. Z. Egig (Jafarzadeh) (Baku)	
FATALI SHAH GAJAR'S POETIC HERITAGE (DIVANI-KHAGAN).....	96
 A. A. Kniaz (Kharkiv)	
THE MOTIF STRUCTURE OF THE TRAGEDY "ARIADNE" BY M. TSVETAIEVA.....	101
 Yu. O. Lapteyeva (Dnipro)	
CHRISTMAS URBAN SPACE IN THE SHORT STORY BY SERGEY ZHADAN "SHE KNOWS ALL THE HITS OF THIS YEAR.....	109
 A. V. Levchenko (Dnipro)	
"JACKSON'S DILEMMA" BY IRIS MURDOCH: THE PROBLEM OF SENSE AND AESTHETIC VALUE	114
 V. I. Lypina (Dnipro)	
TERRA INCOGNITA: TRANSCIVILIZATIONAL COMPARATIVE POETICS EAST-WEST.....	121
 O. A. Mashchenko (Dnipro)	
THE DISSEMINATION OF "NATIONAL" IN CONTEMPORARY NATIONAL LITERATURES.....	126
 S. Namazova (Ganja)	
EXPRESSION FEATURES OF SATIRISTIC POEMS IN RIDDLE FORM WRITTEN BY ALI NAZMI PUBLISHED IN "MULLAH NESREDDIN" MAGAZINE.....	132
 G. E. Nikitina (Dnipro)	
"BEAUTY AND THE BEAST": HISTORY AND ORIGINS OF THE TOPOS OF COURTEOUS ANIMAL.....	136

M. A. Torgovets (Kharkiv)	
PERSONIFICATIONS OF THE LYRICAL SUBJECT IN VERA PAVLOVA'S POETRY.....	146
A. I. Trofimova-Herman (Kharkiv)	
STYLIZATION AND INTERTEXT IN F. SOLOGUB'S "VAN'KA THE SERVANT AND JEAN THE PAGE".....	152
O. V. Yuferova (Kyiv)	
VISUAL/VERBAL IN BLOGGERS' TRAVELOGUES: STRUCTURAL ASPECT.....	162

REVIEWS

O. V. Keba (Kamianets-Podilsky)	
RUSSIAN MODERNISM OF THE FIRMS OF THE XIX–XX CENTURY: MODULES IDENTIFICATION OF LITERATURE CONFORMITY.....	169

A. ABUZARLI
Nakhchivan (Azerbaijan)

**ARTISTIC PROSE OF HUSEYN IBRAHIMOV
 (IN THE CREATIVE ACTIVITY OF YAVUZ AKHUNDLU)**

Літературне середовище Нахчивана має багаті традиції в літературній критиці. Літературна критика Нахчivan у двадцятому столітті дає широкий спектр матеріалів для дослідження. У цей період Нахчиван був найважливішим осередком літературної думки. Це не випадково. У Нахчевані творили багато письменників, чия творчість відома не тільки в Азербайджані, але і за його межами. З цієї точки зору особливо примітною є творчість Гусейна Ібрагімова (1919–2008), письменника, нагородженого орденом «Слави». У статті узагальнені дослідження, присвячені творчості письменника.

Ключові слова: Нахчиванської літературне середовище, ХХ століття, Гусейн Ібрагімов, літературна критика.

Литературная среда Нахчывана имеет богатые традиции в литературной критике. Литературная критика Нахчывана в двадцатом веке дает широкий спектр материалов для исследований. В этот период Нахчиван был важнейшим средоточием литературной мысли. Это не случайно. В Нахчеване творили многие писатели, чье творчество известно не только в Азербайджане, но и за его пределами. С этой точки зрения творчество Гусейна Ибрагимова (1919–2008), писателя, награжденного орденом «Славы», – особенно примечательно. В статье обобщены исследования, посвященные творчеству писателя.

Ключевые слова: Нахчиванская литературная среда, XX век, литературная критика, художественная проза.

Nakhchivan's literary sphere comprises rich traditions in literary studies. Twenties century literary criticism of Nakhchivan gives a wide material for comprehensive investigations of literature and culture of Azerbaijan. In this period of time Nakhchivan was an important center of literary thought. And this is no accident. A big group of prominent prose writers known far from Azerbaijan created here. One of the significant branches of contemporary studies is connected with prose fiction. (invested with a order) Huseyn Ibrahimov's (1919–2008) work is of great value, it brought him "Shohrat" (Glory) medal. A number of studies dedicated to Ibrahimov's work are analyzed and generalized in the article

Key words: Nakhchivani literary sphere, Huseyn Ibrahimov, literary criticism, prose fiction.

Writer who began with a poem to literature in 1944, passed to the prose and served worthily with his valuable stories, tales, and novels for Azerbaijani literature. H. Ibrahimov wrote so many dramatic works, even literary critique and publisistic articles, acted in the figurative translation field. H. Ibrahimov's stories, tales, and novels were gathered in the books of "Kamal's birthday" (Kamalin ad günü) (1957), "Gulzar" (1958), "Sweet memory" (Şirin xatırə) (1963), "Spring story" (Baharın hekayəsi) (1958), "Zarifa's flowers" (Zərifənin çiçəkləri) (1960), "Dove's love" (Göyərçinin məhəbbəti) (1964), "In the tomorrow's news" (Sabahın sorağında) (1966), "His selected works" (Seçilmiş əsərləri) (1974), "Nobility" (Nəciblik) (1979), "Spring rain" (Bahar yağışı) (1983), "One tenth of the century" (Əsrin onda biri) (1987), "Birds sing when birds die" (Ququşları öləndə oxuyurlar) (1998), "Blackmail" (Böhtan) (1998), "Father, daughter, and Bostonish Franklin" (Ata, qız

və bostonlu Franklin) (1999), and are sparkle manifestation of his wide activity range (diapason) and full translated into Russian, Turkish, Belorussian, Tajik, and Tatar. Public writer Huseyn Ibrahimov's creative activity was in the spotlight of the literary criticism, therefore the associated members of ANAS Mammad Arif, Mirza Ibrahimov, Isa Habibbeyli, correspondent members Tahsin Mutallimov, Kamran Aliyev, public writers and poets Suleyman Rahimov, Rasul Rza, Gilman İlkin, Balash Azeroglu, Nariman Hasanzadeh, Fikret Qoca, professors Gulu Khalilov, Yavuz Akhundlu, Gara Namazov, Shahin Safarov, Huseyn Hashimli and others have expressed their scientific views on the works of outstanding artist at different periods of time. Matanat Sarajli wrote dissertation paper about writer's works, published monographs [14], poems, articles, memories, books, etc. dedicated to Hussein Ibrahimov and his works [10, c. 17].

Generally, Azerbaijan literary criticism highly appreciated the creativity of writer Huseyn Ibrahimov, analyzed and worshed his works in fields of tematics, problematics and poetics. A number of literary critics living and working in Nakhchivan have also analyzed Huseyn Ibragimov's creativity, including his ideas and their role in modern literary process. The review of such materials is useful not only in revealing the value of Huseyn Ibrahimov's creative search, but also in exploring the features of the development of literary criticism in the Nakhchivan Autonomous Republic, the integral part of Azerbaijan, in the second half of the twentieth century. Just these issues are investigated in the presented article. One of the most active representatives of literary criticism in Nakhchivan in the second half of the twentieth century was Doctor on Philology, Professor Yavuz Akhundov (Akhundlu) (1927–2017). Y. Akhundov, who delt with Huseyn Ibrahimov in his various articles, while analyzing the creative researching works of Nakhchivan literary environment, devoted a number of articles to the entire world of the famous writer as well. The article of Yavuz Akhundov "Talented Leader" ("İstedadlı nasir") published in 1969 [2] reflects well-known writer Huseyn Ibrahimov's striking creativity in Azerbaijani literary environment. In this article his stories were primarily grouped together by their essence and evaluated in a compact way. Talking about the writer's such stories as "Bahar's story" ("Baharın hekayəsi"), "Goyarchin's Love" ("Göyərçinin məhəbbəti"), "When the heart makes the mistake" ("Ürək səhv edəndə"), "Gumral's letters" ("Qumralın məktubları"), Akhundov considers that "pure love, high moral qualities are one of the most important issues in these stories". "Gahraman Gudratov" ("Qəhrəman Qüdrətov"), "Boss's Vocation" ("Müdirin məzuniyyəti"), "Eyvazov's salutation" ("Eyvazovun salamı"), "The shame" ("Xəcalət") and other stories of H.Ibrahimov were regarded as satirical examples, where "lying, flattering, hypocritical people were highly critisised".

The author of this article, Y.Akhundov, also noted that in the works of H.Ibrahimov was observed the gradually increasing appeal to the new themes and he evaluated it as a good case. Akhundov analysed writer's stories "Bloody Notebook" ("Qanlı dəftər"), "On Hard Roads" ("Çətin yollarda"), which deal with "the National Liberation Movement in the Eastern Countries, Struggle against International Imperialism", the story "Kamala", where the difficult life of the indian girl Kamala has been portrayed with painful artistic dyes, the story "Madame Heruta" written

after his visit to Denmark. Drawing attention to the artistic embodiment of the social and moral problems of our contemporaries in the novel "Searching for Tomorrow" ("Sabahın sorağında"), Y.Akhundov stated that "creativity of the writer was prospering" and "his writing was close to perfection". Besides, he stressed that the author skillfully brings into the literary scene the triumph of the bright ideal, disclosure of the evil ideas representing the negative pole. Critic wrote: "He (H. Ibrahimov – A.A.) has set out to show the renovation of the village, the work of the teachers, the mode of life, the struggle for innovation. One aspect of the author's creativity – the tendency to focus on family-life issues is also evident in this novel". A critic who analyzed the plot, composition and kinds of characters of the novel "Looking for Tomorrow" wrote: "H. Ibraimov is a writer who has experienced the life difficulties and knows subject he wants to touch upon perfectly. He has a smooth, figurative artistic language, colorful expression and imagery, a beautiful way of describing".

Critic Y. Akhundov not accidentally appriciated the writer Huseyn Ibrahimov's novel "Searching for Tomorrow" highly and evaluated creative work of the author as new event. This novel was published in 1964 in the "Azerbaijan" magazine and in two years it was published as a book and led to a great interest of literary community. The well-known literary scholar, academician Mammad Arif Dadashzadeh evaluated the the novel highly and wrote in his article "In the search for Heroes": "The author's search for a positive hero, his initiatives to create the characters of moral and intellectual qualities should be evaluated. The fact that the writer sincerely conveys the conscientious heroes to the reader, convinced us that he will be able to make more successful steps in this field in future as well" [1]. Literary critic, Tahsin Mutallimov payed special attention to psychology of the novel of H. Ibrahimov "Searching for tomorrow" and wrote in his article published in edition of "Literature and Art" newspaper in 1964: "As the writer is more engaged in moral and ethical problems, there was given great place to the psychological world of literary images, their internal characterization and analysis. Actually, every event described in the themeline helps to reveal the internal character of positive heroes and more vivid expression of the higher moral qualities that can be an example to all. The main feature of the novel "Searching for Tomorrow" distinguishing it from the others having "traditional" theme of collective farm life, is just describing of this psychological problem in the foreground" [13].

In 1988 prof. Y. Akhundlu devoted his resignation "One Tenth of the Century" to the same named novel by H. Ibrahimov [5]. The main contributions of this article were included into his next article named "The Wisdom period of Life and Art" ("Ömrün və sənətin müdriklik çağı") written by the scientist in 1994 [3, pp. 70–78], in oreder to avoid the repetition we did not involve it into research. Y. Akhundlu, in his essay entitled "Wisdom period of life and Art", firstly focused on H. Ibrahimov's life, and then he focused on dramaturgical activity and literary translation of the writer, who started literary creativity with poetry. Firstly, critic analyzed more closely the searches of the writer, known primarily as a prose writer, in this direction of art of the Azerbaijani literature. The author of the article notes that, nevertheless such first stories of Husein Ibrahimov as "Fearless Captain", "The dagger", "A note on the

"Grave Stone" were weak from the literary point of view, but the writer's ability to choose the theme attracts the interest. Critic evaluated as a width of author's creative range the existence of lyrical-psychological and satirical-styled prose in the works of the writer, who in subsequent years continued his creative search and became famous. In this context, Gulu Khalilov, professor and critic, recalls the same ideas: "The works of H. Ibrahimov give us the right to say that he is a talented writer. He knows our modern life, closely observes human psychology and thoughts, capable to create both epic and especially very exact satiric ideas" [11].

In his essay "The Age of Wisdom and Art," Akhundlu focused his attention on the novels of Huseyn Ibragimov. Akhundlu analysed ideological and literary feachers of the novel "Searching for Tomorrow" as a successful example of "village prose" and deeply characterized such colourful characters of the novel as Zeynal, Firangiz, Mirza Mahmud, Shukur, Gulam, etc. The ctitic approaches to the writer's works not as full addiction to prose, but as objective scientific criteria, and also revealed the limited features of some of the writer's works. For example, Akhundov stressed the fact that in the novel "Where the sun rises" the well-known writer gave certain place to "vulgar social tendencies", while describing some events happen in Nakhchivan in 1918–1919, besides critic praised the writer's "ability to create the character, his artistic power" [3, p. 74]. The critic of Y. Akhundlu approached from the objective viewpoint of Huseyn Ibrahimov's novel "Spring Rain" ("Bahar yağışı"). Keeping in the mind some of the template lines in the novel, the critic has also summarized the main advantages of the work in such way: "The writer talks about the processes in a large construction team, the work carried out in the labour front, the ugly actions of individuals, as signing the people's wealth, victory of godness thanks to the willpower of the good and truthful men" [3, p. 74–75]. The comparisons between the novel "Spring Rain" and the novel of the famous Azerbaijani writer Ilyas Afandiyev's "The tale of yellowdressed Valeh" is concise , but is scientific and convincing enought. Y. Akhundlu has praised the writer H. Ibrahimov's novel "One Tenth of the Century" (Əsrin onda biri) written on the historical subject. The "One Tenth of the Century"(Əsrin onda biri) novel is dedicated to the well-known Azerbaijani architect of the twelfth century who built the famous Momina Khatun tomb in Nakhchivan city and also Yusif Kuseyir's tomb, Ajami Nakhchivani. Referring to a number of historical artifacts dedicated to the 12th century Azerbaijani environment and its outstanding figures, Y. Akhundlu has rightly stated that: "H. Ibrahimov wrote a historical novel relied on the literary experience, also benefited from the possibilities of the individual manuscript about Ajami" [3, p. 75].

Noting the lack of information in the historical sources about architect Ajami, the critic also pointed out that H. Ibrahimov had carefully studied this information and other sources of the history of the era when writing "One-Tenth of the Century" (Əsrin onda biri). Generally, it is one of the characteristic features of Huseyn Ibrahimov's prose in his historical works to give the color and the color of the period with realities. Over time, Professor Shahin Safarov has summarized his idea: "In his historical works, Huseyn Ibrahimov has never forgotten the historical system and reality, as well as the imagination and fantasy of the writer" [15]. Y. Akhundlu noted that in the center of the events in the novel there were images of Atabey Muhammad,

the ruler of Azerbaijan Atabaylar (1175–1186) and architect Ajami. As the criterion clearly defines, Atabey Muhammad's character is characterized in various aspects of the novel, one of which is a typical feudal ruler based on strict rules, a patriot who loves his homeland, head of the state, finally, a character who is characteristic of contradictions...

According to Y. Akhundlu's right defining, the novel was presented by architect Ajami's personal fate, painful pain, as well as artistic talent and influence, with effective, consistent dyes. His resultless love with Daryanur end of her life and incarnation of events. A critic who draws attention to Ajami and peoples hero Ali Simsheh, has described this as a union of moral and physical power for the sake of the people. Other images in the work were also analyzed in the article. The criticism explanatory on one of the episodes of novel is characteristic from this point of view: "The artistic expression of the mother whose son killed to show the majesty of the power of the people, the immortality of the great spirit is instructive. When the ruler asked him why she was not crying, the mother replied: "Why do I weep? ... He was not killed by idlers ... Look, who is my son struggled with? With the king ... Who did not flee before? The king.... Whom did he show his bravery? To the king ... If mother of such a son cries everybody will condemn hem ... I cry, his own grave and his father's grave will suffer" [3, p. 77].

Professor Y. Akhundlu, who is highly valued of the topic of the novel, the idea, the artistic language, the style and the world of images, also cited some critical considerations. The great scientist's claim is that atheist ideas of Ajami are not so convincing in the context of the twentieth century's realities. Another criticism of the critic is related to the principle of loyalty to the historical reality: " Nushaba in Nizami's Iskandarname is mentioned in the novel. This image is also discussed, whereas the Iskendername was not yet written when the events described in this work [3, p. 77]. It is necessary to agree with these statements of the Professor. Another critical note is that it is controversial. According to the scientist, the writer did not mention in the novel how and where he learned secrets of architectural art of Ajami, as well as the construction of the Momina Khatun in Nakhchivan ... Whereas in the novel the construction of the Momina Khatun which built up by Ajami was widely, systematically and coverage. Let us note that Matanat Saraklı who wrote monograph about H. Ibrahimov did not substantiate this statement of Professor Y. Akhundlu [14, p. 95–96].

In this article Y. Akhundlu devoted the articles to the novel which its theme taken from the Great World War "The birds sing when they die" (Qu quşları öləndə oxuyurlar) as well as the famous Azerbaijani who was sentenced in 1937 and in 1941 while being a prisoner the Irkutsk Province in the Far East poet and playwright Huseyn Javid, with short notes about the "Blackmail"(Böhtan) historical novel. Prof. Yavuz Akhundlu, a renowned researcher of historic prose, has devoted some articles to this novel [6; 7; 8]. The articles published have been summarized by the professor and presented in the book "Literary Environment and Craftsman"(Ədəbi mühit və sənətkar) under the name of first novel about Huseyn Javid [4, p. 110–120]. From the notes of Y. Akhundlu, H.Ibrahimov started his first creative search for writing novels about Hussein Javid in 1956–1957, for a while and finally returned to this topic in the

mid-1980s, after several years of hard work completed the work. Critic, along with referring to historical facts in the Böhtan, also pointed out the existence of events and images that are the product of the author's imagination, which is entirely natural. Y. Akhundlu wrote: "In the novel, the scenes from the author's imagination mix with historical documents, facts and memories. Naturally, they are complementary to the writer's skill" [4, p. 112]. Let us note that Huseyn Ibrahimov himself commented on this issue in the foreword to the first edition of the novel by the author: "I have repeatedly studied the rich and original literary heritage of poet-drama (Hussein Javid-A.A) I wrote a novel "Blackmail"(Böhtan) after finding out some of the exiled eyewitnesses and getting acquainted with the confidential documents in a "customized" special folder for his arrest. However, I confess that I had a lot of personal memories" [12, p. 7].

Emphasizing that the novel "Blackmail" (Böhtan) has a fascinating artistic structure, Y. Akhundlu mentioned here a number of chapters "Fountain Detainee"(Çəsməkli məhbus), "Trees Cut Down"(Ağaclar kəsilib doğranan yerdə), "Who could say to Javid" (Cavidə kim deyərdi ki), "Stained and Looted"(Ləkələnmişlər və qarayaxılmışlar), "Dopros or Blackmail"(Dopros, yaxud şəntaj)(etc.), besides, he drew attention to the presentation of seven tales reflecting different stages of Javid's life, summarizing his idea: "Of course, the word" fairy tale " is conventional. The author tried to follow the chronological sequence as far as possible and parallel reflected his life in prison in the early years of H. Javid's life [4, p. 112]. In the article, detailed reviews are act on the essence of each tale in the novel "Blackmail" (Böhtan) which is aimed at the proper disclosure of the literary and artistic attributes of the work. In the first tale, Javid's childhood and early youth, the author wrote in his next stories about his life in Tabriz, his years of education in Istanbul, his creative activity in Baku, his activities in Baku, his family environment, spoke about the issues in a proper manner. According to Y. Akhundlu, the most intense and most interesting scene of the novel "Blackmail" (Böhtan) is in the second part of the fourth tale – "A bitter memory"(Acı bir xatirə). This part may be considered as a culmination of the novel. Describing the meeting of Huseyn Javid and Azerbaijan's that time head, Mirjafar Bagirov, " the author is actually facing Charity and Sharia, Light and Darkness, Humanism and Gnarism. The author makes the facial features of Bagirov and Javid and draws the characteristic lines of each other" [4, p. 118]. In this direction, Y. Akhundlu has characterized the character of both images and draws attention to the Javid's might and majesty. In some tales, Javid's thoughts on drama such as Sheikh Sanan, Iblis, Prophet, and Topal Teymur were also given. H. Ibrahimov was able to use this skillfully to explain his attitude towards the society. According to the critic's observation in the novel "Blackmail"(Böhtan) the troubelism of Javid was the task of the fate of his people were in the other vicious members of nations" [4, p.113].

In general, Y. Akhundlu watched the fictional presentation of Javid's image consistently, characterized the main stage and moments. His intense life, as well as his death, was noted in the novel with an impressive artistic detail. At the end of the novel, the writer also pointed out that the golden rays on the snow seemed to be soon to win truth, as an expression of belief in the triumph of justice. In general, articles

and references of Professor Yavuz Akhundlu about the creativity of people's writer Huseyn Ibrahimov are among the valuable examples of criticism in the literary environment of Nakhchivan. The analysis of the attitude to the work of the writer Huseyn Ibrahimov shows that the critique prose in the literary environment of Nakhchivan had specific developmental characteristics.

Bibliographic references

1. Arif M. Qəhrəmanın sorağında. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, Bakı, 1964, 16 oktyabr.
 2. Axundov Y. İstedadlı nasir. "Azərbaycan gəncləri" qəzeti, Bakı, 1969, 22 may.
 3. Axundlu Y. Naxçıvan-yurdum mənim. Bakı: Sabah, 1997, 208 s.
 4. Axundlu Y. Ədəbi mühit və sənətkar. Bakı: Adiloglu, 2002, 186 s.
 5. Axundlu Y. "Əsrin onda biri". "Azərbaycan müəllimi" qəzeti, Bakı, 1988, 09 dekabr.
 6. Axundlu Y. Cavidə həsr olunmuş ilk roman. "Ədəbiyyat qəzeti", Bakı, 1998, 18 sentyabr.
 7. Axundlu Y. Hüseyin Cavidə həsr olunmuş ilk roman. "Şərq qapısı" qəzeti, Naxçıvan, 1998, 17 oktyabr.
 8. Axundlu Y. Hüseyin Cavid haqqında ilk roman. "Azərbaycan" jurnalı, Bakı, 1999, № 4, s.174–176.
 9. Cavadlı C., Əbdülov M. "Sabahın sorağında" romanı haqqında. "Azərbaycan müəllimi" qəzeti, Bakı, 1964, 3 dekabr.
 10. Hüseyin İbrahimov-80 (təbriklər, məqalələr, xatirələr toplusu), (toplayanı və redaktoru Hüseyin Həşimli). Bakı:Yurd, 1999, 126 s.
 11. Xəlilov Q. Torpağa bağlılıq. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, Bakı,1979, 15 iyun
 12. İbrahimov H. Böhtan. Bakı: Şərq-Qərb, 1998, 286 s.
 13. Mütəllimov T. "Sabahın sorağında". "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti,Bakı, 1964, 12 dekabr.
 14. Saraklı M. Xalq yazarı Hüseyin İbrahimovun yaradıcılığı.Bakı:Yazıçı,1999, 132 s.
 15. Səfərov Ş. Saçlar ağarsa da. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, Bakı, 1989, 26 may.
- Надійшла до редколегії 20 грудня 2017 р.*

УДК 821 (100) "19"

Н. С. Алексеева

Харьков

ФЕНОМЕН ГИБРИДНОСТИ В РОМАНАХ М. БУЛАКОВА «МАСТЕР МАРГАРИТА» И Г. Г. МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»

Зіставне дослідження присвячено художньому феномену гібридності як базовому принципу магічного реалізму. Аналізуються такі гібридні форми, як взаємозв'язок фантастики та реальності, сполучення міфологічно-часового та конкретно-історичного планів оповіді, опозиція «природне / технологічне». Образи Воланда і Мелькіадеса представлені як скріпти, що зв'язують реальний та фантастичний світи. Певну увагу приділено аналізу часових моделей у творах, а саме лінійному, інтегруючому, циклічним часам; розглядається явище синестезії. Проте при наявності очевидних кореляцій у репрезентації принципу гібридності у романах існують і суттєві типологічні розбіжності, які проявляються у наступному. У Маркеса фантастика і реальність презентовані як органічне ціле, на відміну від художнього світу Булгакова, де реальність відторгає прояви фантастичного. Дослідження підтверджує, що в романі «Сто років самотності» магічний реалізм виступає як метод, тоді як у творі Булгакова цей феномен треба розглядати як течію або напрямок.

Ключові слова: магічний реалізм, гібридність, синестезія, світообраз, типологія, хронотоп.

Сопоставительное исследование посвящено художественному феномену гибридности как основополагающему принципу магического реализма. Анализируются такие гибридные формы, как взаимосвязь фантастики и реальности, сочетание мифологически-временного и конкретно-исторического планов повествования, оппозиция «природное / технологическое». Образы Воланда в «Мастере и Маргарите» и Мелькиадеса в романе «Сто лет одиночества» представлены как скрепы, связующие реальный и фантастический миры. Значительное внимание уделено анализу временных моделей в произведениях: линейному, интегрирующему, циклическому временам; рассматривается явление синестезии. Однако при наличии очевидных корреляций в репрезентации принципа гибридности в романах имеются и существенные типологические расхождения, и заключаются они в следующем. У Маркеса фантастика и реальность представлены как органическое целое, в отличие от художественного мира Булгакова, где реальность отторгает проявления фантастического. Исследование подтверждает, что в романе «Сто лет одиночества» магический реализм выступает как метод, тогда как в «Мастере и Маргарите» этот феномен можно рассматривать как течение или направление.

Ключевые слова: магический реализм, гибридность, синестезия, мирообраз, типология, хронотоп.

This comparative study is devoted to the phenomenon of hybridity as the basic principle of magic realism. It deals with such hybrid forms as the interlinking of fantasy and reality, combination of mythological and historical types of narration, opposition of the natural and the technological. Voland in The Master and Margarita and Melques in One Hundred Years of Solitude are presented as the link between the real and the fictional. Proper attention is paid to the analysis of the temporal models in the novels, such as the linear, integral, cyclic ones. The phenomenon of synesthesia is also considered. However, in spite of the availability of certain correlations in the representation of hybridity, there are some typological differences. In Marquez fantasy and reality are presented as the organic unity, unlike in Bulgakov, where the real rejects the fantastic. The study confirms the fact, that for One Hundred Years of Solitude magical realism is a literary method, while for The Master and Margarita this phenomenon is just a tendency.

Key words: magical realism, hybridity, synesthesia, the image of the world, typology, chronotope.

Роман Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества» – это, пожалуй, самое репрезентативное произведение магического реализма, которое для латиноамериканской литературы является художественным методом [8]. Однако черты этого феномена обнаруживаются и в произведениях других литератур, в частности, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Известно, что Маркес, прочитав булгаковский роман после публикации своего собственного, был поражен сходством своего творения с произведением русского писателя [9, с. 276].

Наше сопоставительное исследование посвящено принципу гибридности, лежащему в основе магического реализма. Гибрид в литературе – это «сочинение, составленное из разнородных и не сочетавшихся в классической традиции друг с другом элементов, являющих совместимость несовместимого» [5]. Гибридность соединяет вымышленное и реальное, бытовое и мифологическое, видимое и таинственное, повседневное и вечное. Сюжетные линии магического реализма реализуются в условиях таких противоположных категорий, как городское и сельское, технологическое и природное, прошлое и

современность. Гибридность, как черта метода латиноамериканской литературы, «отражает гибридную природу постколониальной идентичности, выработанную в результате конфликта оппозиционных сил: колонизатора (господина) и колонизированного (угнетенного)» [14]. По аналогии можно сказать, что гибридная природа булгаковского романа является реакцией на ситуацию в послереволюционной России, с ее ключевой оппозицией: человек (подавляемый) – тоталитарный режим (репрессивный институт).

В художественном универсуме Булакова существуют два плана изображения – мифологически-невременной и конкретно-исторический, или публицистический, определяющийся реально существующими топосами – Москвой и древним Иерусалимом (Ершалаимом), которые представлены в мифопоэтическом ключе. Макондо у Маркеса – топос вымышленный, однако происходящее в нем имеет реалистический, исторический характер.

Оба произведения начинаются с появления в реальном мире странных персонажей, обладающих сверхчеловеческими возможностями. В Макондо с цыганским племенем приходит Мелькиадес, «дородный цыган с дремучей бородой и худым пальцами, скрюченными, словно птичья лапка» [9, с. 57]. Он приносит с собой магнитные бруски, и на глазах охваченных ужасом людей происходит чудо, – вверх поднимаются железные предметы. Мелькиадес объявляет, «что вещи живые» и у них есть душа. В один из своих следующих приходов Мелькиадес возвещает, что наука уничтожила расстояния и скоро человек «каким-то чудным образом, не выходя из своего дома, сможет видеть все, что происходит в любом уголке света» [9, с. 58]. Он обладает сверхъестественной способностью выживания, чудом избегая смерти, которая следует за ним по пятам.

В описании внешности Мелькиадеса просматривается нечто демоническое: «...Он носил большую шляпу, широкие черные крылья которой напоминали крылья ворона, и черный бархатный жилет, покрытый патиной вековой плесени» [9, с. 61]. Когда цыган случайно разбивает пузырек с хлорной ртутью, Урсуле кажется, что это запах дьявола. Видимо, все эти черты Мелькиадеса стали причиной того, что критики находят в нем различные литературные прототипы: библейского мессию Мельхисдека, Фауста, Мефистофеля, Мерлина, Прометея, Агасфера [11].

В булгаковскую Москву прибывает историк-маг Воланд со свитой, запуская круговерть чудес. Воланд, как и Мелькиадес, имеет странный, «потусторонний» вид: зубы, платиновые с одной стороны и золотые с другой, разного цвета глаза, черные брови, перекошенное лицо, под мышкой – трость с черным набалдашником. Известно, что со временем выхода в свет романа «Мастер и Маргарита» критики ассоциируют Воланда, как и Мелькиадеса, со многими литературными прототипами, в частности, с Мефистофилем и Люцифером [1, с. 185–196]. Воланд, подобно Мелькиадесу, способен предвидеть будущее. Он предсказывает смерть Берлиоза, используя причинно-следственную связь: Аннушка разлила масло, будет скользко, Берлиоз поскользнется, попадет под трамвай, в результате чего трамвай отрежет ему голову, что в итоге и происходит. Как у Мелькиадеса, у Воланда есть «живой»

глобус, который может менять цвет и величину, в зависимости от того, что смотрящий захочет на нем увидеть.

Воланд бессмертен, он созерцает человечество почти две тысячи лет. Мелькиадес умирает несколько раз, и, прежде чем умереть окончательно, долго пребывает на Земле среди живых в виде призрака. И Мелькиадес, и Воланд осуществляют творческую, «писательскую» функцию в универсуме романа. Мелькиадес документирует историю рода Буэндия в виде зашифрованных рукописей на пергаменте, и последний из этого рода гибнет в апокалиптическом урагане, заканчивая их расшифровывать. Фактически, Мелькиадес – автор романа «Сто лет одиночества». Подобно Мелькиадесу, Воланд в «Мастере и Маргарите» вдохновляет Мастера на написание романа о Пилате.

Однако между этими персонажами, олицетворяющими мистический, или потусторонний мир, при обозначенном подобии существует кардинальное различие. Мелькиадес – человек «из плоти», он подвластен неприятностям и болезням. Цыган-волшебник органично вовлечен в мир людей, его воспринимают без удивления, как само собой разумеющееся явление, одну из жизненных манифестаций. Воланд же, в отличие от Мелькиадеса, представляет явление для москвичей чужеродное, его появление вызывает страх, множество слухов и желание найти объяснение чудесам. Рассмотренные персонажи являются связующими звеньями, скрепами между миром мертвых, или потусторонним миром призраков и привидений, и миром живых. Существование этих миров в произведениях Булгакова и Маркеса является основным гибридным элементом обоих произведений.

М.В. Буланова-Топоркова отмечает, что в обоих романах «разрушается демаркационная линия между реальным и фантастическим, нет четких граней между действительностью и вымыслом, происходит перетекание одного в другое» [3, с. 58]. Но если у Маркеса это действительно перетекание и диффузия, то у Булгакова это скорее совмещение. Собственно, гибридность и не предполагает абсолютного стирания границ между составляющими гибридного комплекса. У Маркеса призраки – обитатели вечности – разговаривают и находятся среди людей, живые ведут беседы со смертью. Образ смерти антропоморфен – это невзрачная женщина в синем платье. Представители потустороннего мира воспринимаются жителями городка как бытовое явление. «Возня, затяянная мертвыми», ничуть не тревожат счастливых любовников Аурелиано и Амаранту Урсулу. Призраки мертвых могут стареть. Так, старику Хосе Аркадио Буэндия, основателю рода, является призрак убитого им Пруденсио Агиляра, и Хосе Аркадио поражен, как тот изменился. В царство мертвых можно отплыть, как это делает Амаранта: в Макондо становится известно, что она «вечером снимается с якоря и отплывает вместе с почтой в царство мертвых [9, с. 294]. Альваро покупает себе билет на поезд, не имеющий станции назначения. В окрестностях Макондо есть заколдованные земли, и оттуда в город прибывает Фернанда.

В «Мастере и Маргарите», во-первых, в повествовательную ткань включены чисто реалистические главы, во-вторых, появление в Москве

непонятных личностей – Воланда и его свиты – приводит к переполоху. Призрак Варенухи, превратившегося в вампира и не отбрасывающего тени, вызывает у Римского психическое расстройство. В мире булгаковской Москвы летать может только «нечистая» сила или те, кого Воланд и компания считают нужным поднять в воздух. У Маркеса же падре Никанор поднимается в воздух на двенадцать сантиметров от земли, и этим никто не удивлен, макондовцы деловито рассуждают, божественного ли происхождения этот трюк или падре «открыл четвертое состояние материи» [9, с. 127].

Неприятие фантастического, вторгшееся в булгаковский универсум, особенно ощущается в эпилоге при описании событий, происходящих после исчезновения таинственных пришельцев. От факта пребывания нечистой силы в городе «отмахнуться» без объяснений было нельзя, и «культурные люди» стали, вслед за следствием, на «реалистическую точку зрения: «...работала шайка гипнотизеров и чревовещателей, великолепно владеющая своим искусством» [2, с. 738]. Последовали аресты людей – либо из-за внешнего сходства, либо из-за сходства фамилий. В итоге почти все было «объяснено» и дело закрыто. Вскоре об этом эпизоде забывают, и даже Иван Николаевич Понырев, бывший поэт Иван Бездомный, знает, что в молодости пострадал из-за преступных гипнотизеров, а потом лечился и вылечился. И только в полнолуние его тревожит прошлое, но после укола тревога, а вместе с ней и память угасает.

Следующее гибридное сочетание – это наличие в обоих романах утопического и антиутопического элементов. В рамки этой оппозиции укладывается антитеза «природное / технологическое». Макондо – городок, затерянный в джунглях, окруженный водой и отрезанный от цивилизации. Время здесь течет не так, как в обычном мире, день может длиться несколько календарных дней, да и календаря у жителей нет. Макондо существует вне времени, в мифологическом универсуме. Здесь нет кладбища, так как люди не умирают, нет вражды и конкуренции. Макондовцы «...подчинялись только законам природы, не крестили детей, не признавали церковных праздников», а все вопросы решали «непосредственно с самим богом» [9, с. 126]. Нет необходимости в бумаге, так как никто не издает писаных указов. Утопической аналогией Макондо в «Мастере и Маргарите» служит подвалчик Мастера, где он пишет свой роман о Пилате. Мастер, выиграв деньги и купив «квартирку», уходит в миф. Время, проведенное в этом крохотном помещении с вечно горящим огнем в камине, Мастер называет «золотым веком». Любопытную аналогию находим в романе «Сто лет одиночества»: поколения Буэндиа «неизменно поддерживают в лампаде огонь» [9, с. 132].

Своего рода антиподом счастливому Макондо представляется топос, откуда приезжает Фернанда. Она родилась и жила «в мрачном городе, на каменных улочках которого в те ночи, когда бродят привидения, еще можно было слышать, как стучат колеса призрачных карет, уносивших призраки вице-королей» [9, с. 231]. Каждый вечер там звучит унылый погребальный звон. Старинный дом Фернанды облицован надгробными плитами, туда никогда не заглядывает солнце. От спальни веет «мертвым покоем». До отъезда занятием

Фернанды было плетение погребальных венков. В отличие от Макондо, излучающего жизнерадостность, от этого «легендарного королевства» веет тленом, это обитель смерти. Антиномичность этих топосов формирует экзистенциальное (также гибридное) сочетание «жизнь / смерть».

Когда в город вторгается цивилизация, счастливому безвременному существованию приходит конец. Приезжает коррехидор Аполинар Маскоте с солдатами и приказывает выкрасить дома в голубой цвет. Затем город оказывается вовлеченным в войну, после чего приходит банановая компания, опустошает плодородные «заколдованные» земли и развращает жителей. Город заполняется «авилюонскими блудницами», и мудрая Урсула начинает понимать, что «мир идет к концу». В итоге апокалиптический дождь, засуха и ураган стирают Макондо с лица земли. Рабочие на плантациях живут в развалившихся бараках – типичный антиутопический образ жилища. После расстрела бастующих рабочих средствами массовой информации каждому жителю навязывается мысль о том, что «мертвых не было», и люди уверены, что «им это просто приснилось». (Сравним у Булгакова: Иван Бездомный после «лечения» уверен, что все, что с ним произошло, всего лишь сон.)

В «Мастере и Маргарите» инородная, враждебная сущность вторгается в жилище Мастера в виде спрута и тьмы. Уютная квартирка автора романа о Пилате с цветущей под окном сиренью противопоставляется внешней технократической цивилизации – неестественно чистой Москве, которую чистят щетками, и клинике Стравинского с техническими новшествами. Там Иван видит «громаднейших размеров кабинет», где «стояли шкафы и стеклянные шкафчики с блестящими никелированными инструментами. Были кресла необыкновенно сложного устройства, какие-то пузатые лампы с сияющими колпаками, множество склянок, и газовые горелки, и электрические провода, и совершенно никому не известные приборы» [2, с. 458–459]. Цивилизация, как и в случае Макондо, уничтожает убежище Мастера, да и его самого, если не физически, то духовно. Художественный мир обоих произведений превращается в антимир. В результате топосы Булгакова и Маркеса исчезают с лица Земли, в первом случае метафорически, во втором – буквально. В отличие от амбивалентной концовки «Мастера и Маргариты», финал романа «Сто лет одиночества» однозначен.

Гибридность предполагает, в числе прочего, наличие в повествовании различных временных пластов и искажение хронотопа. Е. Яблоков выделяет в творчестве Булгакова такие временные планы, как античность времени Рима, Киевская Русь, европейская история рубежа XVIII–XIX веков [13, с. 6], в художественном мире «Мастера и Маргариты», в частности, присутствует древнеримский план и элементы западноевропейской культуры. В романе Маркеса автор отсылает читателя к эпохе английского мореплавателя, корсара Френсиса Дрейка. В романе «Сто лет одиночества» присутствуют четыре временные модели: историческое время, интегрирующее время, время мифологическое и время остановленное, причем историческое и мифологическое время взаимопроникают друг в друга, образуя неразделимый континуум. Все эти модели являются атрибутами латиноамериканского

художественного образа мира [7, с. 80–96]. Историческое время у Маркеса определяется реальными событиями, происходившими в Латинской Америке, – «банановая лихорадка», гражданские войны, жестокая диктатура. Мифологическое время проникает в реальное, уводя читателя то в мир призраков, то в мир воспоминаний, то в «плен воображения». До прихода в Макондо цивилизации время периодически останавливается («сегодня опять понедельник», «снова суббота»), знаменуя собой вневременной, изначально утопический характер происходящего. Время при этом «ходит по кругу». «Порча времени» начинается после освоения Макондо и его окрестностей вновь прибывшими людьми. Первым это замечает патриарх городка Хосе Аркадио Буэндия («машина времени испортилась»). В дальнейшем, сохраняя цикличность движения, время продолжает портиться. Острее всех это чувствует мудрая Урсула: «...Годы теперь идут совсем не так, как раньше, – жаловалась она, чувствуя, что повседневная реальность ускользает из ее рук» [9, с. 265]. Да и жители Макондо во время дождя начинают осознавать, что, помимо кругового движения времени, есть еще одно, линейное, ведущее их к катастрофе. Проходя по улицам родного города, Аурелиано Второй «...видел в домах людей с остановившимся, мертвым взглядом, они сидели, скрестив руки на груди, всем своим существом ощущая, как течет поток цельного, неукрощенного, неупорядоченного времени, ибо бесполезно делить его на месяцы и годы, на дни и часы, если нельзя заняться ничем другим...» [9, с. 328]. Время «сталкивается с препятствиями», «терпит аварии», кажется, что «кусок времени может отколоться и навечно застрять в какой-нибудь комнате» [9, с. 352]. Пилар Тернера, одна из женщин, обладающих даром предвидения, видит историю семьи Буэндия как «цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо, которое бы продолжало крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся и необратимый износ оси» [9, с. 392]. В результате все приходит к логическому завершению. Крайне показательно для латиноамериканского мирообраза использование интегрирующего времени, когда в итоге повествования совмещаются все временные планы. Заканчивая расшифровывать рукописи Мельхиадеса, Аурелиано замечает, что события там изложены «не в обычном, принятом у людей времени, а [Мельхиадес] сосредоточил всю массу каждодневных эпизодов за целый век таким образом, что они все сосуществовали в одном единственном мгновении» [9, с. 409]. Таким образом, перед Аурелиано в виде картины разворачивается Текст мироздания.

В романе «Мастер и Маргарита» наличествуют те же временные модели, что и у Маркеса, – историческое время определяется реальным течением жизни в современной Булгакову Москве. Мифологическое время связано с пребыванием Маргариты во вневременной реальности – на балу нечистой силы у Сатаны. А. Кораблев отмечает, что стартовым моментом для перехода в новое (мифологическое) времяисчисление является эпизод, когда Маргарита разбивает циферблат часов, «знаменуя начало качественно новой жизни» [6, с. 9].

В «пятом измерении» Воланда время останавливается, образуя своеобразную «щель» в иной мир. После бала Маргарита жалуется, что все время длится полночь, на что Воланд отвечает, что «полночь можно и задержать». Кроме того, у Булгакова, как и у Маркеса, существует интегрирующее время, позволяющее в конце повествования свести воедино три временных плана – прошлое, настоящее и мифологическое. В ершалаимских главах «Мастера и Маргариты» существует циклическое время. М. Гавrilova справедливо отмечает, что в ершалаимском тексте широко представлена оппозиция циклическое / линейное время. Семантическое наполнение категории циклического времени «связано с мифологической концепцией, которую формируют названия определенных временных отрезков в единицах отсчета циклического характера: суточные (час, утро – день – вечер ночь, полдень – полночь, рассвет – закат, сумерки, предвечерье), годичные (месяц, год, век)...» [4]. Линейное время, по мнению исследователя, определяется стремлением автора к историчности повествования. В целом же все, как у Маркеса, движется к эсхатологическому концу.

При таком подобии презентации временных моделей у двух авторов причины, приведшие художественные миры произведений к Апокалипсису, имеют также достаточно общего. Маркес вкладывает свое объяснение происходящего в уста «маленького» Аурелиано, обладающего, несмотря на свой возраст (как и другие герои), даром постижения истины. По его мнению, «...Макондо было процветающим городом с большим будущим, пока его не сбила с правильного пути, не развратила, не ограбила начисто банановая компания...» [9, с. 351]. В «Мастере и Маргарите», полагает Воланд, людей испортил печально известный «квартирный вопрос», то есть та же цивилизация. Такие порочные города не имеют права на существование, они становятся призрачными и уходят в небытие.

Проявлением гибридности является также феномен синестезии – способ восприятия действительности, когда «некоторые состояния, явления, понятия и символы непроизвольно наделяются дополнительными качествами: цветом, запахом, текстурой, вкусом, геометрической формой, звуковой тональностью или положением в пространстве» [12]. Мы обнаружили в рассматриваемых романах несколько примеров синестезии. В «Мастере и Маргарите» это «жирный розовый дух» еды, которую готовят кашевары в кентуриях, ощущение, преследующее страдающего от гемикрании Пилата. Мастер боится «захлебнуться в темноте, как в чернилах» [2, с. 515]. У Маркеса мы обнаружили такие выражения, как «тьма был насыщена воздухом» [9, с. 66], «воздух <...> стал густым, как грязь» [9, с. 100], «подводные камни музыкального потока» [9, с. 109], «...жениховство было окрашено в цвета сумерек» [9, с. 148], «глубокая, пропитанная запахом растоптанных цветов тишина» [9, с. 150].

Как видим, при наличии очевидных корреляций в презентации принципа гибридности в данных романах, имеются существенные типологические расхождения, и заключаются они в следующем. У Маркеса фантастика и реальность представлены как органическое целое, в отличие от художественного мира Булгакова, где реальность отторгает проявления

фантастического. Сказанное подтверждает тот факт, что в романе «Сто лет одиночества» магический реализм представлен как метод, тогда как в «Мастере и Маргарите» этот феномен можно рассматривать как течение или направление.

Библиографические ссылки

1. Белза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» / И.Ф. Белза // Контекст–1978. Москва: Наука, 1978. – С. 156–248.
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков // Булгаков М. Романы. – М.: Современник, 1989. – С. 383–749.
3. Буланова-Топоркова М.В. Типологическое сходство романов «Сто лет одиночества» Гарсия Маркеса и «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова / М.В. Буланова-Топоркова // Общественные науки. – 1984. – №2. – С. 57–62.
4. Гаврилова М.В. Пространство и время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. фил. наук: спец. 10.02.01 «Русская литература», Сант-Петербург, 1996. URL: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/prostranstvo-i-vremja-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita.html>
5. Гибрид. Энциклопедия культурологи [Электронный ресурс]. – URL: http://enc-dic.com/enc_culture/Gibrid-1874.html
6. Кораблев А.А. Художественное время в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.А. Кораблев // Вопросы русской литературы: Республика. межведомств. научн. сб. Львов, 1987. Вып. 2 (50). – С. 8–14.
7. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф. Кофман. – М.: Наследие, 1997. – 318 с.
8. Магический реализм. Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века [Электронный ресурс]. – URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm>.
9. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества / Г.Г. Маркес // Маркес Г.Г. Полковнику никто не пишет. Сто лет одиночества. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 57–410.
10. Маркес Г.Г. «Многое я рассказал вам впервые...» (из беседы с советскими латиноамериканистами. Писатели Латинской Америки о литературе. Сост. и ред. Осповат Л.С., Кутейщикова В. / Г.Г. Маркес. – М.: Радуга. – 397с.
11. Столбов В. Правдивая и невероятная история города Макондо, рода Буэндия и романа «Сто лет одиночества» [Электронный ресурс] / В. Столбов. – URL: http://www.fandom.ru/about_fan/stolbov_1.htm.
12. Что такое синестезия, и почему синий цвет может пахнуть малиной [Электронный ресурс]. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7428-chto-takoe-sinesteziya-i-pochemu-siniy-tsvet-mozhet-pakhnut-malinoy>.
13. Яблоков Е.А. Мотивы прозы М. Булгакова / Е.А. Яблоков. – М.: Изд. центр РГГУ, 1997. – 197 с.
14. Brown, S. Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* and Gabriel Garcia Marquez *One Hundred Years of Solitude*. URL: <http://masterandmargarita.eu>.

Надійшла до редколегії 26 грудня 2017 р.

U. Babayev
Baku (Azerbaijan)

SOCIAL FUNCTION OF INTERTEXTUAL AND METATEXTUAL "TRIANGLE OF THE DESIRE" IN OGUZ ATAY'S "TUTUNAMAYANLAR" ("THE DISCONNECTED") NOVEL

У статті досліджується соціальна функція інтертекстуальності і метатекстуальності «трикутника бажання» в романі Огуза Атая «*Ti, хто програв*». Теорія «трикутника бажань» французького структуралиста Рене Жирада в романі «*Ti, хто програв*» досліджується в характерному для постмодерністської літератури аспекті інтертекстуальності і метатекстуальності. Досліджується також міжтекстовий зв'язок і текстова поетична система. У статті предметом дослідження є роман «*Ti, хто програв*», що має модерністські та постмодерністські риси. Робиться висновок про художні стійності твору, сферу впливу «трикутника бажання» і соціальні функції роману.

Ключові слова: інтертекстуальність, метатекстуальність, «трикутник бажання», соціальна функція.

В статье исследуется социальная функция интертекстуального и метатекстуального «треугольника желания» в романе Огуза Атая «Проигравшие». Теория «треугольника желания» французского структуралиста Рене Жирада в романе «Проигравшие» исследуется в характерном для постмодернистской литературы аспекте интертекстуальности и метатекстуальности. Исследуется также межтекстовая связь и текстовая поэтическая система. В статье анализируется обладающий модернистскими и постмодернистскими чертами роман «Проигравшие». Делается вывод о художественных достоинствах произведения, сфере влияния «треугольника желания» и социальных функциях романа.

Ключевые слова: интертекстуальность, метатекстуальность, «треугольник желания», социальная функция.

The article deals with the social function of the intertextual and metatextual "triangular desire" in Oğuz Atay's "Losers". The theory of the "triangular desire" of the French structuralist René Girard, reflected in the novel, is explored in the aspect of typical for postmodern literature intertextuality and metatextuality. The subject of the study is the novel "Losers" and it's modern and postmodern features. The discourse strategy and the poetical system are also investigated in the novel. Conclusions had been drawn for the artistic merit of the work, the sphere of influence of the "triangular desire" and the social functions of the novel.

Key words: intertextuality, metatextuality, triangular desire, social function.

With his novel "Tutunamayanlar" ("The Disconnected") Oğuz Atay has established the first Turkish modernist and postmodernist literature and has done esthetics revolutionizing. After Ahmad Tanpinar the "triangle of the desire" esthetics is formed in turkish literature. And what is "triangle of the desire"? That is theoretical and practice thesis of Rene Jirar the structuralist, culturologist of the literature of the XX century. In his book "Romantic lies and romanesque truth" (I and other one in literary text) Jirar could reveal the concept of a triangle wish exist in Servantes's, Stendal's, Flober's, Prust's and Dostoyevski's novels. For example in the work of "Don Kikhot" Alonso Kikhano decided to go on a world tour with the influence of

the knight “Amadis” [10]. Later on Kikhano became Don Kikhot and inspires Sancho Pansan. He could wake Sancho’s wishes. After Sancho Panso is together with Don Kikhot he always dreams the “island” which he wanted. A man like Sancho could never think about such dreams. These dreams were suggested Pansa by Don Kikhot. This time the suggestion isn’t literary, but verbal. But the disparity isn’t important. New wishes create a new triangle, there exist Don Kikhot, Sancho and fairyisland. Both of them the influences of the triangle wishes are the same [5, p. 25]. Triangle of the desire is ends with writer’s, Servantes himself. Servantes’s sarcasm, humour turn to laughing with the images of Don Kikhot and Pansa. Result the banality and tastelessness have been ended when Alonso Kikhano is in the death bed. Self awareness and logical ending of the wishes is happened. Servantes’s wish does not remain unsuccessful. In the novel of the “Tutunamayanlar” there is a triangle of the desire among Salim, Ishig, Turgut Ozben and Oğuz Atay. But in here triangle of the desire is not the same as in classical novels. That is postmodern. The same time it is a little differ from Jirar’s thesis. In “Triangle wish” there exist three images as subject, object and the person who specifies and completes them. It looks like the structure of the sentence. Gustav Flober’s “Madam Bovari” novel forms “triangle of the desire”. This triangle of the desire formed by Emma, Sharl and Rodolf. There is love and loveless among them. Jirar’s thesis justifies itself. Emma is subject and her husband is object. But loveless has changed the course of the triangle of the desire between them. Emma sympathises to Rodolf. Famous “bovarism” syndrome is formed. The triangle is formed with “I” and transition to “other one” [4]. The main feature of Flober’s images is they have no stable characters and they have no special lines belong to themselves. When they alone it is possible “to be something” though they understand that they are “nothing” [1, p. 67]. In “Tutunamayanlar” novel the triangle of the desire consists of Servantes, Don Kikhot and Sancho Pansa. Servantes is against the literature of banal knight and Atay is against environtment without intelligent. In “Tutunamayanlar” novel the triangle of the desire is formed with author. The innovation of the article is this. The main aim is to investigate the subject, object and the person who completes them, the relations among the texts and also the triangle wish which formed during the explanation of them. “triangle of the desire” is postmodern.

Atay and his heroes long for reading. An educated man lightening himself and nearby people, can grow only by reading and understanding. Oğuz Atay, Selim Ishik and Turgut Ozben are not understood and it is the greatest problem of the intelligentsia. Atay is an innovator in literature while Selim and Turgut in life. But in reality their triangle of the desire is based on the same logic. The books that Selim read and Turgut’s stepping on Selim’s traces form intertextuality. Together with the texts and their interpretation the desires make modernist and post-modernist mood. So, Rene Girard’s “triangle of the desire” makes applying the thesis to “Tutunamayanlar” novel in a new format. Because intertextual and metatextual triangle of the desire are looked through for the first time. The theoretical views of Girard become an experiment in Atay. Though the genre and form festival formed of lyric, epic and dram genre seems chaotic, it forms a special harmony. In the triangle of the desire “Tutunamayanlar” novel basing on tens of literary, philosophical and

cultural texts, it's rational to begin from the author angle. Atay's life is the framework of this triangle of the desire. Information about the author's life is necessary.

Enis Batur draws the portrait of the political-social situation in Europe and Turkey when Oğuz Atay came to the literature and environment in which the writer appeared. When he was born (1934) "dajjal came to the western world" in the same year. He spent his childhood in Turkey that had become smaller since Hitler came to authority. When he began to learn reading and writing, Joyce had published his "Finnegan's wake" and the novel was on its peak. When the "Democrat Party" came to power, he was a student. While his study on engineering in Istanbul, view of Turkey changed, so new buildings, roads, textiles were built [1, p. 14]. Then he worked in "Pazar postasi" newspaper. He began writing in 1970. In the same year he had a tumour in his brain. The young writer, who was only 36 years old and struggled against serious illness, spent his last 7 years on his creativity. That serious brain illness wasn't able to hinder his dream and passion of writing. He wrote two novels, plays and dairies during those seven years. His novel "A man whose future is deprived" left unfinished. The writer whose life passed in sociability and reading make an intertextual relation in Turkish prose. The "Tutunamayanlar" mainly has intertextual relation with James Joyce's "Ulysses". The aesthetic revolution that Joyce made in the early XX century in European literature happened with "Tutunamayanlar" in Turkey in 1972. The engineer writer writes his teacher the professor Mustafa Inan's life in his "Novel of the scientist" [2].

Staying between engineering and literature also happened in Orkhan Pamuk's life. In his book "Different colours" Orkhan Pamuk writes the similarity of the fates in his essay "Oğuz Atay: Sink, the world, sink". Both writers are the signature of creating the new structure aesthetics of the social function in Turkish prose. In 1974 none of the newspapers and journals published Orkhan's (who was only 22 years old) article about Oğuz Atay's novels. Turkish press was not ready for new and different one. Nevertheless the future novelist analyses the points that Turkish literary criticism failed to see. "There's no incident and movement in Oğuz Atay's novels. Only there exists meat, unity of skin that is spread everywhere. While reading the books I meet with the memory that thinks of working, suffering and loving, but not working, loving, suffering people" [8, p. 208]. Memory of Selim Ishik attracts Turgut. Triangle of the desire begins in Oğuz Atay's life, is knotted in Selim and revealed in Turgut. The plot of the novel is the key for understanding the triangle. The triangular desire crosses with the three stages of tasavvuf and intellectual development. There are three levels of consciousness and mentality:

1. Elm al-yagin
2. Eyn al-yagin
3. Elm al-yagin

Here the expression of "setting fire" is able to exemplify. The logical accepting this sentence belongs to the first level, contemplating this deed belongs to the second one, but being aware of what burning in the fire means belongs to the third level [7, p. 32]. In Oğuz Atay this awareness level is retrospective. The detailed analyse of the novel will reveal this retrospective nuance. "Tutunamayanlar" novel are the texts

read by Turgut Ozben. He gets acquainted with those texts by Selim Ishik. Selim commits suicide. After the suicide Turgut investigates his letters and the people knowing him. He begins to read Selim's life. For Selim Ishik the meaning of life is reading. He lives in the world of books and texts. Selim dissenting obscurantism is the character that cannot connect to life. The tragedy of Turkish intelligent is shown with the appearance of Selim. For that reason Atay makes an intertextual travel. "Tutunamayanlar" is the first intertextual work in Turkish novel. As in Joyce's "Ulysses" Bloom and Stephen are anti-heroes, in "Tutunamayanlar" Turgut and Selim are also anti-heroes. The intelligentsia disagreeing with their time and interrogating it typify the mentality and spirit. Bloom is the character of mentality and reasoning. But Stephen is the character of spirit, sense and feeling. For this view point the first novel that Oğuz Atay created intertextual relation is "Ulysses". In "Tutunamayanlar" Turgut typifies reasoning and mentality, while Selim typifies emotionality and irascibility. Selim's committing suicide is the sign of that ardent objection. Joyce uses inner monologues in "Ulysses". The conversations coming into sight as the self-converse of the intelligent are also the literary criticism of subconscious [6].

Javad Chapan writes about Atay who couldn't find a reader in his time. Pirandello wrote a play called "Six people are looking for their writer" that showed the reality to be false and relative. This play formed in me the thought while working on the similar problem Oğuz Atay was the writer looking for his reader. When he said "Hey reader, where are you, I'm here", maybe he meant the indifference of the reader. But on the other side he tried his reader to attend in ideological creativity existing in his books [3, 9]. The dream triangle becomes concrete now. Thinking person, dream of intelligent is very intense. But the environment is vice versa. The popularity and monotony throws Atay off balance. Both Selim and Turgut fall into the same existential situation. The greatest problem of Turgut and Selim is being understood. If there doesn't exist intelligentsia in the society, that nation is sentenced to death. Objecting such society, Selim commits suicide. But Turgut occupies his brain by reading. The German critic Tatjana Seyppel in her book "World of Oğuz Atay" works on the theme of intelligent and people's attitude. According to the critic Atay's creativity demonstrates the dramatic image of the society and intelligentsia in Turkey [11]. The greatest struggle in "Tutunamayanlar" is for reading. In Turkish culture reading has a controversial position. From one side father says "read" at home. But this reading is self-interested. Read for endowing yourself. Though reading is so self-interested aim, from the other side the young are put in a reading pattern. In "Tutunamayanlar" we see the spread of memory loaded with reading complexes. Reading became so composite, so accused activity that there is no way except allusively approach to either reading or writing. Turgut Ozben takes a train for a comfortable reading [9, p. 224]. There rises an action metaphor. Acting in train, thought and belief rescues Turgut form the chaotic obscurantism atmosphere. The intertextuality in "Tutunamayanlar" is also reflected among the events and texts in the novel. For recognising Selim well, Turgut finds his friends. Suleyman is one of his best friends. He talks to Suleyman for to know Selim. But Suleyman's best answer is the song collection of "Yesterday, today and tomorrow". Most of the songs

belong to Selim, but the lasts to Suleyman. The first song is about Selim's birth date and his family. But in the prelude his steady friendship with Suleyman is glorified. When Selim's sad song ends the metatextualism, explanation and interpretations begin. Suleyman Selim's songs named "Yesterday, today and tomorrow" and his character is investigating. Selim looks from Turkic people yesterday to today. He again returns from today to yesterday. But can he say anything about the feature? He is anxious. Because if you want to earn feature it is necessary to read, to understand and to be understood. Selim's "be or die" to be or not be fighting continues. Later on Suleyman analyses the songs. The first metatextualism forms in Turkish prose. Suleyman's writings begin when Selim's text ends. He applies the books of different universities and publications of Europa. The relations among texts are not only in art works but also in the scientific-publical encyclopedias were analyzing. The sources belong to the Middle Ages history and culture of the East are including into the text. The environment expands. There is a support to scientific, publicistic and literary text in all pages of the novel and there is also postmodern relation. We meet prophet Isa in Suleyman's explanations. He comes back and airs Selim's grievances to each other. "Suddenly Isa appears and leads away every one from him. He said: "Okey, all of yours go away and busy with your works". They went to upstairs and sat opposite. They spoke about the heavenly beauty and so. They spoke the characters of the human and they didn't feel how the hours pass. On the eve of evening Isa wanted permission and went. They say his father was waiting for him" [1, p. 153]. Prophet Isa's ideas and a little part of his life is reflected in the text. Texts form inside the text.

Both Isa and Selim are trying for the bright future of the mankind. Isa is hopeful. Selim is pessimist. Isa spreads education and beauty with heavenly love and religion. But Selim thinks that the way of science, analyzing, logic and mainly reading with understanding is the best. Selim's letter to Isa forms a new text: "Dearest Isa, I am sorry for everything happened. I understand my mistake. I am thinking about you during some days. I never put of your book from my hand" [1, p. 154]. The spiritual katarsis happens in Selim. Suleyman explains the songs written by Selim verse by verse. Now Selim recognizes with his other friend Esed. Esed gives a short information about Selim's character too. But Esed's main talk is about the books read by Selim. He likes hard and difficult literature. Mainly Oscar Wilde and Maksim Gorki are his lovely writers. A human's fighting with himself in Wilde's "The portrait of Doruan Grey" novel, also the human's getting education from the life in Maksim Gorki's "My universities" works attract Selim's attention. Esed speaks about Selim's irresolute and crazy acts. "He was interested in everything he met. He spent the same energy to everything and has never thought about in which direction he must go" [1, 374]. Esed's talks about Selim forms a carnival consist of literary works. We enter a figurative world which lights Selim's life. Selim is fond of Tolstoy's "War and Peace" novel and he struggle against his senses as the images of that novel. The triangle of the desire of the novel of "Tutunamayanlar" explains the novels written before itself. That is metatextual. Its relation with that novels is intertextual. Result a new polifonic, intertextual and metatextual "triangle of the desire" is formed in the novel of "Tutunamayanlar". Oğuz Atay's, Selim Ishig's and

Turgut Ozben's wish of spreading knowledge is connected the three stage of the mysticism. All of them firstly understand, then they are witness the lag and ignorance and result they become sad (Precisely as the passengers of the mysticism. Because in the stage of understand they first feel the fire, see it and include the fire and begin to burn). The triangle of the desire is retrospective. The light of profession, life and knowledge spreads. The author's profession, Selim's sad life and Turgut's deeply knowledge dream to form a harmony in the society. They struggle for to live with literature and science. The social function of the intertextual and metatextual "triangle of the desire" in the novel of "Tutunamayanlar" improves the esthetics of the text. This fact awakes the interest and attention in the reader.

Bibliographic references

1. Atay O. "The Disconnected" ("Tutunamayanlar"). Relation publications. Oguz Atay's all works. Istanbul. 2014, 724 p.
2. Atay O. "The novel of a scientist". Relation publications. Oguz Atay's all works. Istanbul. 2004, 280 p.
3. Atay O. "Dangerous games". Relation publications. Oguz Atay's all works. Istanbul. 2014, 479 p.
4. Flober G. Madam Bovari. Translator: Chimnaz Veliyeva. Baki: Ganun publication, 2014, 428 p.
5. Girard R. Romantic Lying and Romantic Truth. Translator: arzu Etensel Ildem. Metis publications. 2013, 254 p.
6. Joyce J. Ulysses. Translator: Nevzat Erkmen. Yapi Kredi publications. Istanbul. 2015, 841 p.
7. Khaveri S. The code of poetic mysticism in the system of the national culture. Baki: Science, 2016, 180 p.
8. Pamuk O. Different colours. Yapi Kredi publications. Istanbul. 2013, 470 p.
9. Parla J. "the novel from Don Kishot till today". Relation publications. Istanbul, 2010, 389 p.
10. Servantes M. S. Translator: P.I.Khalilov. Baki: Onder publication, 2004, 576 p.
11. Seyppel T. World of Oguz Atay. Translator: Tanil Bora. Relation publications. 1989, 115 p.

Надійшла до редколегії 20 грудня 2017 р.

УДК 82

К. С. Багирова
Баку (Азербайджан)

ПОЭТИЧЕСКАЯ «ОГУЗНАМЕ» ХХ ВЕКА

Азер Бузовнали – талантливий поет (газельхан), педагог і професійний перекладач бакінського літературного середовища кінця XIX – початку ХХ століття. Створення таких поем, як «Огузнаме» і «Чінгіснаме», присвячених етнічному походженню та історичному минулому тюркських народів, є однією з неоцінених заслуг поета в історії літератури. Вивчення життя і творчості Азера Бузовнали і дослідження його поетичної спадщини актуальне і важливе для всеобщого вивчення особливостей історії літератури і життя художньо-культурного середовища тієї епохи.

Ключевые слова: Oghuznamə, поэма, историческая тема, турки-огузы.

Азер Бузовналы – талантливый поэт (газельхан), педагог и профессиональный переводчик бакинской литературной среды конца XIX – начала XX веков. Создание таких поэм, как «Огузнаме» и «Чингиснаме», посвященных этническому происхождению и историческому прошлому тюркских народов, является одной из неоцененных заслуг поэта в истории литературы. Изучение жизни и творчества Азера Бузовналы и исследование его

поэтического наследия актуально и важно для всестороннего изучения особенностей истории литературы и жизни художественно-культурной среды той эпохи.

Ключевые слова: *Oghuznameh, поэма, историческая тема, турки-огузы.*

Azer Buzovnali, a professional translator, pedagogue, ghazal poet, leader of literary sphere of Baku during the late 19th – early 20 century. He devoted himself to the history of the Azerbaijan and national literature. His poems “Oghuznameh” and “Chingiznameh” dealt with the genealogy, origin, lifestyle and historical past of the Turkic people are considered an invaluable contribution to Azerbaijani cultural history. Mashadi Azer’s “Oghuznameh” is a written monument, the most complete reflection of our language, thought and history. The fluent and flowing language style of “Oghuznameh”, composed as a poem of 916 distiches, deserves special attention. In his work Azer Buzovnali immortalizes national-moral values and reflects the most valiant pages of the Turkish history. He uses the words and expressions of the old Turkic and the Ottoman Turkish languages of the epos, which is valuable not only for the Azerbaijani literature but also for the history of Turkish literature.

Key words: *Oghuznameh, poem, historical topic, Oghuz Turks.*

В конце XIX – начале XX веков на фоне сложного общественно-политического положения, в водовороте национально-демократического движения и революционных тенденций азербайджанская литература вступила в новый этап своего развития. С изменением общественно-политических условий в истории литературы этого периода наблюдается рождение новых тенденций и направлений, развитие разных литературных жанров. Литературоведы, оценивавшие этот период как «новый период Ренессанса», особенно отмечали участие выдающихся писателей и поэтов века в общественном движении по поддержанию народных масс в национально-освободительном движении [7, с. 11]. В такой изменчивый, противоречивый период истории и в новый, XX век азербайджанская литература вступала, сохраняя богатые литературные традиции, не предавая классические формы, но порой подстраивая их к новым требованиям, путем синтеза традиционных стилей с художественными идеями нового времени. Национальная литература, как основная часть азербайджанской культуры конца XIX и начала XX веков, «характеризуемая реалистической, романтической, буржуазной и демократической, просвещенной и возрожденной, эклектической по Западным и Восточным требованиям культурой» [1, с. 72], привлекает внимание богатой поэзией, отражающей политическое, общественное, социальное и идеологическое содержание эпохи. Изучение жизни и творчества Азера Бузовнали, известного поэта (газельхан), педагога и профессионального переводчика бакинской литературной среды конца XIX и начала XX веков, исследование его поэтического наследия актуально и важно для всестороннего знания особенностей истории литературы и жизни художественно-культурной среды той эпохи.

Создание таких поэм, как «Огузнаме» и «Чингиснаме», посвященных этническому происхождению, истории, укладу жизни и историческому прошлому тюркских народов, является одним из неоценимых заслуг Азера Бузовнали в истории литературы. Поэт еще в 1925 году написал «Огузнаме» – поэму об истории происхождения и этнической структуре тюрков, но из-за жесткой цензуры советского периода это произведение не было издано и

увидело свет только после смерти автора. «Огузнаме» Азера Бузовналы, написанное в литературной форме двустишия, с исторической тематикой и широкой сюжетной линией и рассказывающее о древней истории тюрков, олицетворяет типические традиции тюркских эпических памятников – дастанов. «Огузнаме» отражает философию жизни, языка, историю, а также традиции государственности наших предков – древних тюрков. Книги «Огузнаме» считаются самым древним и ценным духовно-историческим наследием тюркской цивилизации и являются сборником пересказа событий, отражающих историю рождения тюркских народов и мифическую систему их мышления. Книги и дастаны «Огузнаме» и «Огуз Каган», посвященные истории огузских тюрков, дошли до наших дней в двух вариантах. Первые из них, написанные на уйгурском языке дастаны Огуз Кагана, неизвестным, но, бесспорно, уйгурским автором. Первый вариант «этого произведения на уйгурском был переведен и издан в 1932 году в Германии У. Бангом и Р.Р. Аратом. А в 1936 году памятник был переведен на турецкий язык Рашид Рахмати Аратом и издан в Стамбуле» [8]. Дата рождения уйгурского варианта этого произведения точно неизвестна. П. Пеллиот после долгих исследований пришел к выводу, что оно было создано примерно 1300 году в Турфане, после, в XV веке текст, без изменений снова был составлен в киргизском регионе» [6, с. 31]. Второй вариант этого памятника в XIV веке написал Рашидаддин, служащий дворца в период правления Ильханидов. Писатели XV века Язычыоглы и XVII века Абульгази Бахадур хан написали дастаны на основе повествований Рашидаддина и перевели на восточный и западный тюркский [6, с. 31]. По структуре, принципам составления и по содержанию поэмы «Огузнаме» Мешхеди Азера Бузовналы можно заключить, что автор был знаком со всеми книгами «Огузнаме», но создавал персонажей и основное содержание своего произведения под впечатлением «Шаджерейи-тюрок» Абульгази Бахадур хана [4, с. 5]. Поэма «Огузнаме» Азера Бузовналы по сюжетной линии, мотивам и содержанию идентична другим книгам «Огузнаме» и посвящена этническому происхождению огузских тюрков, связи тюркской генеалогии с пророком Ноем, тюркским каганам и созданным ими государствам, традициям государственности, укладу жизни, свадебным традициям и траурным ритуалом, этнографии тюрков. Этот памятник – совершенное отражение нашего древнего языка, мышления и истории – передан в поэтической форме Мешхеди Азером с особым художественным мастерством. Поэма «Огузнаме» состоит из 916-ти двустиший и особо привлекает лаконичностью и свободным языковым стилем [5]. В дастане описаны героические эпизоды жизни персонажей, воспевается их внутренний мир и идеи, действия и взгляды ханов – местных борцов за справедливость. Дастан начинается с описания сцены всемирного потопа и рассказа о спасении верующих пророком Ноем, соорудившим с этой целью специальный ковчег:

Жил один пророк в древние времена,
Не было равных ему во всем мире на все времена.
Прозван он был пророком Ноем,
Стал он для всех народов спасителем.

Весь мир был потоплен, не осталось никого,
Не осталось во всем мире ни одной живой души [4, с. 23].

Здесь особенно хотелось бы отметить, что автор называет Ноем пророком, употребив древнетюркское слово «Ялавадж» (что в дословном переводе означает – «голодный», «нищий»). Это еще раз доказывает, что поэт, работая над поэмой, изучал древнетюркский язык и историю тюркских народов. «Сыновей своих, изучивших все науки и олицетворяющих своей внешностью красоту земного мира» [4, с. 27], он отправляет с поручениями устанавливать свою власть и добиться процветания. Старшего сына Иафета он отправляет на Восток. Прибыв на Восток, тот поражается красотою и богатством природы здешних краев, густыми лесами, прекрасными долинами, «поселяется здесь и живет счастливой жизнью» [4, с. 28]. Поэт указывает, что рождаются у Иафета одиннадцать сыновей, которых он называет следующими именами: «Чиню, Гамшак, Саглаб, Кимари, Хазар, Халас, Садсан, Парадж, Рус, Хуз Огур» [4, с. 29]. Каждый из них правит в разных регионах Востока, но один из них, «прозванный Тюрком Иафетом», добился высокого государственного положения и особого уважения среди народа, и те края, где он обосновался, назвали «Великим Туркестаном» [4, с. 29]. Поэт воспевал традиции тюркских народов, рассказывая о прекрасных обычаях: «...каждый должен был сыграть пышную свадьбу своему сыну, когда ему исполниться семь лет», «организовать торжественное пиршество», где «сын должен был блистать перед своим племенем на коне и с мечом в руках», «кименинник сам должен был здороваться с каждым из собравшихся и только потом покинуть пиршество» [4, с. 43]. Этим он восхвалял древние традиции огузских племен, боевой талант тюркских воинов и рассказывал о свадебных обрядах и пиршествах. Рассказывая о таких городах и краях, как Талас, Бухара, Сейрам, Ортагезтаги, Каракорум, он подчеркивал их особое значение в жизни тюркских народов. Азер Бузовналы отмечал, что для всестороннего развития наследников трона привлекались особые преподаватели, а военному искусству они обучались у самых известных полководцев. Поэт с особой гордостью отмечал, что для справедливого управления государством и властью принцы должны были быть верны религии и духовным ценностям. Он отлично знал, что «для того чтобы восприятия истории и значение дастана, важно знать смысл самого названия “Огуз”» [6, с. 31]. Именно поэтому, описав в поэме рождение Огуз-хана с особым художественным мастерством, Азер Бузовналы подробно рассказывает о торжестве его именования, процесс его образования и день его женитьбы. Поэт создал образ Огузхана, подчеркнув его особые способности к наукам [4, с. 45] и отметив его мышлением и мировоззрение, а также любовь к нему народа. Когда пришло время жениться, в выборе невесты Огуз-хан отдал предпочтение девушке с похожими идеалами и убеждениями. Влюбившись в двоюродную сестру, он отказался от претенденток, выбранных отцом, и заявил о своем решении жениться на любимой, которая подходила ему по мировоззрению и убеждениям. В этой части произведения, рассказывая о традициях и законах института брака турок, поэт отмечает свободу личности в обществе огузских племен и высоко ценит способность родителей прислушиваться к мнению и

желанию своих детей в таком жизненно важном вопросе, как женитьба. Автор приходит к выводу, что в жизни общества важнее всего свобода личности, уважение к чужому мнению независимо от взглядов, оценивание людей не по материальному богатству, по карьере и чину, по религии и расе, а по духовным ценностям и человеческим качествам. Противники Огуз-хана, ревновавшие его к всенародной любви, не разделявшие его взгляды и идеи, клевещут на него отцу, Кара-хану, посеяв вражду между отцом и сыном:

Безмерно любящий сына Кара хан,
Поверив в ложь, стал врагом Огуз-хану [4, с. 56–57].

Но, несмотря на разногласия с сыном, Кара-хан как правитель понимает важность соблюдения государственных принципов. Именно поэтому он, не как отец, а как правитель, не собирается идти на уступки в государственно важных вопросах. В конце событий с помощью любящего и справедливого народа Огуз-хан одерживает победу. Поэт оценивает это как победу национального единства и справедливости, центризма и неразделимости и называет годы правления Огуз-хана золотым веком тюркской истории. Затрагивая в поэме актуальные проблемы своего общества, поэт еще раз отмечает особое значение просвещения как главного направления в прогрессе любого общества во все времена. Автор, запечатлев в строках поэмы важное значение науки и просвещения как залога светлого будущего, доводит это до своего читателя:

Там, где нет науки, нет и человечество,
Какое человечество, развалины везде [4, с. 69].

Подобно произведению «Джами-ут-таварих» Рашидаддина, в поэме тоже в дальнейшем развитии событий рассказывается о рождении шестерых сыновей Огуз-хана, об их нравственном и физическом воспитании, внушении им Огуз-хана правил власти и государственного управления их рода. С высоким художественным мастерством Азер Бузовналы описывает последователей рода Огуз-хана Бозогах и Учогах, историю присвоения им этих имен [4, с. 66], получение ими должностей по управленческим и воинственным способностям, мужестве тюркских воинов в борьбе за спасение своей Родины. С высокой эмоциональностью передаются события, описывающие нападение объединенных войск племен Аджам и Татар во времена Ильханидов, храбрые битвы и победу тюрков во всех сражениях. Поэт с горечью рассказывает о поражении, постигшем огузских воинов в результате предательства. Огузы, побеждавшие во всех честных боях, стали жертвами коварного врага:

Такой храбрый воин сейчас побежден
И прямо на поле боя повешен.
Враг жестокий, пользуясь моментом,
Причинил зло славному тюркскому народу [4, с. 79].

Жестокие враги уничтожают всех и вся на своем пути, парней и девушек, молодых и старых. Они считают, что если останется в живых хоть один из огузских племен, то мир будет опять во власти тюрков. И поэтому враги не оставили камня на камне на землях огузских племен, разграбив все богатства и уничтожая даже младенцев и поджигая все, что не смогли унести. Все эти события сливаются в поэтических строках, превращаясь в плач и крик души

поэта. Мешхеди Азер не мог открыто выразить свои мечты о независимости и свободе собственного народа и только таким образом выражал свои чувства. Будучи демократом по убеждению и сторонником свободы, он в своих исторических произведениях передавал мысли и идеалы независимости. Все книги «Огузнаме» являются художественным отражением превосходства тюркского языка и этнографии, уклада жизни и истории движения сопротивления, цennыми источниками тюркской истории.

Все «Огузнаме» – это книги, воплощающие национальные и духовные ценности и тонкости родного языка. «Большинство пословиц и афоризмов, собранных в книгах “Огузнаме”, – полагал Самет Ализаде, – до сих пор не забыты и на протяжении тысячелетий живут в сознании и в памяти азербайджанцев и других тюрко-огузских народов» [2, с. 17]. С. Ализаде имел в виду те книги «Огузнаме», где выражены гуманные, духовные ценности и пословицы тюрков. Надо отметить, что в некоторых книгах «Огузнаме» поэт выступает против нравственных уродств, несправедливости и деспотизма в обществе, желает видеть свой народ и духовно, и политически независимым. Описывая как чудо спасение сына Эль-хана Кая-хана и его дяди Нохус-хана, автор надеется на спасение своего народа, показывая читателю их побег в далекие края, рассказывая об их превращении в великую нацию. Этим он красноречиво передает свои надежды о повторном возрождении и скором освобождении тюркских народов. Описывая эти события, поэт вновь передает свою точку зрения на духовно-национальные ценности и исторические события. И этот день, названный Эргенеконом, воспринимается как день воскресения, национального самоопределения и возрождения. Поэт отмечает, что в последующей истории народов стран Ближнего и Среднего Востока этот день начали отмечать как Новруз, и многие народы, особенно аджами, высказывают неуместные и необоснованные гипотезы о происхождении и проведении этого дня. Автор выражает ироническое и негативное отношение к попытке этих народов присвоить этот день своей истории и рассказывает о значении этого дня – Нового дня – в истории тюркских народов как настоящего тюркского праздника, дня возрождения, спасения и воскресения. В начале XX века в Азербайджане и Турции в патриотически настроенных кругах интеллигенции и сторонников национально-идеологического течения тюркизма широко обсуждались гипотезы по поводу дня, вошедшего в историю как день возрождения тюрков – события Эргенекон. Представители интеллигенции и научные деятели, сторонники «туркизма», связывали этот праздник с древней историей тюркских народов и представляли его, как и «Огузнаме», праздником Эргенекона – Нового дня. Азер Бузовналы, вдохновленный «Огузнаме» Фазлуллаха Рашидаддина и «Шеджерей-теракиме» Абуульгази Бахадур-хана, создал поэму, схожую с этими произведениями средневековья своей сюжетной линией, персонажами и их историческими миссиями, хронологической последовательностью, причинами и результатами исторических событий. Отличительные имена некоторых героев и исторических личностей указывают на некоторые изменения, внесенные поэтом. В отличие от произведения Фазлуллаха Рашидаддина, состоящего из девятнадцати частей и написанного в

прозе, «Огузнаме» Азера Бузовналы составлен без разделений, в хронологической последовательности общего сюжета и передан в поэтической форме. «Огузнаме» Азера Бузовналы отличается простотой и лаконичностью изложения. В произведении передана обширная, интересная информация и исторические данные о географических регионах происходящих событий, об исторических личностях, о принципах государственности и системе управления, обуважительном отношении молодежи и старших друг к другу, о традициях, об особенностях кулинарии, об этнографических моментах, таких как свадебные обряды и траурные ритуалы. Использование автором древнетюркских слов придает поэме особый художественный и духовный тон и обогащает ее язык. В поэме широко использованы древнетюркские слова, отражающие все тонкости этого прекрасного языка. Невзирая на политический режим своей эпохи, автор создал поэму «Огузнаме» об истории тюркских народов на основе древних источников национального мышления, языка и литературы. Азер Бузовналы старался не употреблять арабо-персидские слова и выражения в дастане и передавал многие термины и концепции, обозначающие имена существительные, знаки и качества, действия и падежи тюркскими словами. В начале XX века в Азербайджане, как и во всем тюркском мире, вопросы общего языка и речи были очень актуальны. Некоторые поэты, писатели и представители интеллигенции создавали свои труды на стамбульском наречии тюркского языка, считавшегося общим литературным языком того времени. Это особенность свойственна и перу Азера Бузовналы. Исследователи отмечают, что «при анализе языка произведения все внимание должно сосредоточиться на смысловом значении слов, на богатых особенностях стиля и на индивидуальной способности автора правильного пользования языковыми возможностями» [3, с. 126]. Воодушевленный идеями тюркизма и духовными ценностями, мастер прекрасного слова создал эпический памятник, отражающий славные страницы истории тюркских народов и занимавший особое место не только в Азербайджане, но и в истории литературы всех тюркских народов.

Библиографические ссылки

1. Алишаноглу Т. А. Поэтика азербайджанской прозы / Т.А. Алишаноглу. – Баку: Наука, 2006. – 312 с.
 2. Ализаде С.Г. Огузнаме / С.Г. Ализаде. – Баку: Восток-Запад, 2006. – 216 с.
 3. Ефимов А.И. О языке художественных произведений / А.И. Ефимов. – М.: Учпедгиз, 1954. – 288 с.
 4. Мешхеди А. Избранные сочинения / Составитель Р. Азерсойлу-Имамалиев / Азер Мешхеди. – Баку: Боз огуз-Ниджат, 1996. – 279 с.
 5. Огузнаме. Национальная Академия Наук Азербайджана. Институт Рукописей имени М. Физули. Огузнаме. Б-1703/8224.
 6. Онай И. Сказание об Огуз Кагане в истории Тюркской цивилизации и его значение/ И. Онай // Турецкий журнал социальных исследований. – Стамбул. – 2013. – № 171.
 7. Паشاев М.Д. Азербайджанская литература XX века. Учебник для высших учебных заведений. Новое третье издание / М.Д. Пащаев, Ф. Гусейнов. – Баку: Просвещение, 1982. – 427 с.
 8. <https://tr.wikipedia.org/wiki/>
- Надійшла до редколегії 20 грудня 2017 р.*

Н. В. Білоус

Мелітополь

РИСИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТЕЧІЇ БІДЕРМЕЙЄР В ПОЕЗІЇ А. ФОН ДРОСТЕ-ГЮЛЬСХОФ

Стаття присвячена аналізу творчості видатної німецької поетеси А. фон Дросте-Гюльсхоф (1797–1848) в аспекті виявлення специфічних рис, властивих літературній течії бідермейєр. Вивчаються особливості характерних для літературного бідермейєру ідейних програм, емоційних компонентів поетичного тексту, специфіка втілення своєрідного локусу (родинного включно) та системи образів персонажів. На основі аналізу досліджені німецьких культурологів та зарубіжних і вітчизняних дростезнавців визначаються перегук та подібність, що дозволяють залисти Дросте до поетів бідермейєру. Зв’язок Дросте з бідермейєром прослежується, зокрема, у прихильному за модальністю зображення використанні нею категорії «старого доброго часу» та ностальгії за прекрасною ілюзією минулого ідилічного існування. Резонуючу схожість виявляють також окреслені портрети персонажів на тлі реалій повсякденного побуту, проголошення первинності сімейних цінностей та релігійності. Вивчення образів та ідей Дросте у зв’язку з філософською думкою епохи переконує, що Дросте не укладається у відведені їй межі бідермейєру, поетеса виходить за його граници через властивий їй постійний пошук себе, прагнення дійти суті життя, відкрите читачеві прогресування думок і почуттів, властивих як ліричним героям, так і авторському «я». Проведений аналіз віршів дозволяє стверджувати, що домінуюча гуманістична концепція у поетичних творах Дросте доляє рамки характерних рис поетики бідермейєру.

Ключові слова: бідермейєр, релігійність, ідеалізація, лірика.

Статья посвящена анализу творчества выдающейся немецкой поэтессы А. фон Дросте-Гюльсхоф (1797–1848) в аспекте выявления специфических черт, присущих литературному течению бидермейер. Изучаются особенности характерных для литературного бидермейера идейных программ, эмоциональных компонентов поэтического текста, специфика воплощения своеобразного локуса (семейного включительно) и системы образов персонажей. На основе анализа исследований немецких культурологов, а также зарубежных и отечественных дростеведов определяются перекличание и сходство, позволяющие причислить Дросте к поэтам бидермейера. Связь Дросте с бидермейером прослеживается, в частности, в благосклонном по модальности изображения использовании ею категории «старого доброго времени» и ностальгии по прекрасной иллюзии прошлого идиллического существования. Резонирующее сходство обнаруживаются также очерченные портреты персонажей на фоне реалий повседневного быта, провозглашение первичности семейных ценностей и религиозности. Изучение образов и идей Дросте в связи с философской мыслью эпохи убеждает, что Дросте не укладывается в отведенные ей рамки бидермейера, поэтесса выходит за его границы благодаря присущему ей постоянному поиску себя, стремлению осознать суть жизни, благодаря открытому читателю прогреванию мыслей и чувств, присущих как лирическим героям, так и авторскому «я». Проведенный анализ стихотворений позволяет утверждать, что доминирующая гуманистическая концепция в поэтических произведениях Дросте преодолевает рамки характерных черт поэтики бидермейера.

Ключевые слова: бидермейер, религиозность, идеализация, лирика.

The article is devoted to the analysis of the work of the outstanding German poet A. von Droste-Hulshof (1797–1848) in the aspect of eliciting the specific features inherent in the literary Biedermeier movement. The features of the ideological programs characteristic for the literary

Biedermeier movement, the emotional components of the poetic text, the specificity of the embodiment of a peculiar locus (family inclusive) and the character system is studied. Based on the analysis of the studies of German culture experts, as well as foreign and native Droste researchers, the commonality and similarities that allow reckoning Droste one of the Biedermeier movement are determined. Droste's correlation with the Biedermeier movement can be deduced, in particular, from her favor of the image modality in using the category of "good old time" and nostalgia for the beautiful illusion of the past idyllic existence. The resembling likeness is also revealed by the character portraits shown against the background of everyday life realities, by proclamation of family values and religiosity priority. Studying Droste's images and ideas in connection with philosophical idea of her epoch convinces that Droste does not fit into the Biedermeier movement confines, the poet goes beyond its limits due to congenital constant search for herself, due to aspiration to perceive the meaning of life, thanks to open to a reader thought and feeling progression inherent in both lyrical heroes, and author's "me". The analysis of the poems makes it possible to assert that the dominant humanistic conception in the poetic works of Droste overcomes the characteristic feature frame of the Biedermeier movement poetics.

Key words: the Biedermeier movement, religiosity, idealization, lyrics.

«Бідермейєр» – явище, що виникло в німецькій культурі в першій половині XIX століття. Німецькі культурологи в основному схильні визначати його хронологічні рамки у часовому проміжку з 1815 по 1848 (Biedermeierzeit) як стиль, що виник після закінчення визвольних війн проти армії Наполеона Бонапарта і Віденського конгресу і який існував до буржуазно-демократичної революції 1848 р. у Німеччині [6, с. 4]. К.І. Мізін вважає, що після революційних подій та їх наслідків у суспільстві виникла потреба у спокої та порядку, внутрішньому миру та насолодженні маленькими сімейними радостями, у настрої смирення перед об'єктивною життєвою необхідністю [4, с. 110]. Слово «бідермейєр» увійшло до мистецького та літературознавчого звичаю завдяки німецьким поетам Л. Ейхродту (1827–1892) і А. Куссмаулю (1822–1902). Розроблений ними літературний персонаж Готліб Бідермейєр, наділений рисами простодушного обивателя, з часом послугував знаком для назви літературної течії, яка своїми коренями занурюється в особливості німецького побуту, у першу чергу бюргерства.

Важливою передумовою формування життєвої або світоглядної позиції бідермейєру є відсутність власного визначеного філософського підґрунтя на фоні стрімкого розвитку німецької класичної філософії [2, с. 5]. Як відзначає М. Вундт, «філософія у кращому випадку була свідком бідермейєру, але ніколи його керівником» [2, с. 6]. Не форма пізнання, а принцип існування у матеріальному світі, де побут і родина звичайної людини набувають пильної уваги і вирішального значення, є ідейно-тематичною домінантою творів німецького літературного бідермейєру. Саме завдяки цьому власна назва «Бідермейєр» поступово переходить у загальну, через те що означає спочатку конкретного героя, потім – типовий збірний образ і соціальне явище [3, с. 12], інтерес до якого виник серед німецьких вчених на початку XIX ст., оскільки його риси почали проявлятися вже у XVIII ст. [2, с. 4].

Термін «літературний бідермейєр» набув статусу наукового поняття лише наприкінці 1820-х рр. і викликав жваву дискусію. Наукова потреба у визначенні терміна «бідермейєр» виходила з необхідності більш чітко «усвідомити особливий характер німецької літератури епохи Реставрації, епохи, що

закінчилася з революцією 1848–1849 рр.» [5, с. 75]. Упродовж другої половини XIX ст. поняття «бідермейер» містило негативну конотацію [7, с. 43]: мати свідомість бідермейєру означало «бути аполітичним і цікавитися виключно домашніми заняттями», але з плином часу у літературознавців з'являється позитивна інтерпретація лірики 20–40-х рр. XIX ст. як естетичного відображення літературної і культурної ситуації постромантичної доби, що уходить у минуле. Письменники того періоду розглядалися або як частина «Vormärz» – «прогресивного» руху у суспільстві, що підводив до революції 1848, або як прихильники «реакційної» тенденції бідермейєру. Згідно з узагальненням німецьких критиків, основним фактом щодо визначення митців як авторів бідермейєру було «не щось, фактично знайдене у їх творах, а відсутність у них прогресивних або революційно-політичних інтересів» [8, с. 111].

Ф. Зенгле, чий труд був найбільшою платформою для усіх подальших досліджень з 1970 року і надалі, описує еру бідермейєру частково як фундаментальний настрій «Weltschmerz» (світової скорботи), частково як поліфонічну луну романтизму та нео-класицизму; він вводить термін бідермейер-романтизм для особливого виду лірики, який домінував у літературі у період з 1815 по 1845 рр. [9, с. 371]. І сьогодні точиться дискусії щодо принадлежності окремих літературних творів до «тривіального» (їх основними рисами є безконфліктність, орієнтованість на пересічного читача, обмеженість перспективи) або «високого бідермейєру» (де окрема подія або перебіг життя героїв змальовується у контексті основних етичних та естетичних тенденцій часу). Таку диференціацію приймають, зокрема, дослідники В. Битак, Й. Шнайдер, Л. Н. Полубояринова, П. Хаккс та О.Р. Іванова, адже літературна течія, однайменна із прозвивним іменем простуватого бюргера, охоплювала, з одного боку, невелике коло тем, а з іншого – демонструвала величезне багатство модифікацій їх розгляду (засноване на особистих поглядах авторів на сучасність загалом, або, наприклад, на внутрішній потребі людини у затишності у певний момент часу).

Літературний бідермейєр часто характеризують альтернативно як «блізьке до дійсності, правдиве, але скромне за масштабами мистецтво» [1, с. 77]. Тим не менш слід зазначити, що ці масштаби отримують більшу вагомість, якщо брати до уваги емоційну розгалуженість та ідейну глибину того чи іншого твору. Так, у творчості Дросте провідним мотивом є пошук душевної рівноваги й бажання гармонії і духовності для інших – ідеалів, які, на думку геніальної поетеси, витікають із традиційно німецьких цінностей: віри, природності, чесності. Але у жодному разі не можна вважати величну творчість Дросте «скромною» [1, с. 78], виходячи з незмінності її бачення внутрішнього блага «я». Сполучаючи сюжети, властиві романтизму, з незвичайною силою зображення і комічними засобами різного ступеня різкості, Дросте представляє яскраві, ефектні за впливом на читача і водночас ненав'язливо повчальні вірші.

На прикладі вірша «Vor vierzig Jahren» можна простежити, як Дросте прихиляється до ідей бідермейєру з властивою йому ностальгією, як і у прозових творах (романах «Ledwina» та «Bei uns zu Lande auf dem Lande»), де

авторка з глибокою ніжністю і тріпотливо представляє родинний уклад старшого покоління, демонструючи прихильність до фамільних цінностей і традицій регіону. На особливу увагу заслуговує ідеалізація Дросте мистецького спадку минулодої епохи, на противагу сучасній її прагматичній і критично налаштованій до бюргерського буття літератури. Поетеса наголошує у вірші «*Vor vierzig Jahren*»: «der Dichtung Flamme schwach, nur tief und tiefer brennen verdeckte Gluten nach / вогонь поезії слабкий, тільки глибоко і глибше допалює прихований жар, Wir höhnen oft und lachen der kaum vergangen Zeit / Ми часто глузуємо і сміємося над епоховою, що тільки-но пройшла, Und in der Wüste machen wie Straße wir uns breit / I хизуємося в пустелі як страуси».

Зв'язок Дросте з бідермейєром простежується у поетизації нею категорії «старого доброго часу», коли «als man dem "milden Sterne" / коли "ніжну зірку", Gesellte was da lieb / З'єднували з тим, що мило, Und "Lieder in der Ferne" / I "Пісні вдалечині", auf sieben Meilen schrieb / писали на семи милях». В останній строфі авторка прямо вдається до беззастережної ідеалізації минулого і виплескує свій жаль, використовуючи дієслово «zerrinnen – langsam zerfließen, sich auflösen / по краплі витікати, розчинятися» і намічає образ-мотив прекрасної ілюзії: «Und wie Morgana's Gärten / I яка сади Моргани, Zerrinnt das Ideal / розтає ідеал». Сучасники не цінують своє минуле, прагнуть тільки багатства, лише деякі зберегли в серцях піднесену любов, і у них – жебраків – «Hände bleiben kalt und leer / Руки залишаються холодними і порожніми».

Поезія «*Die beschränkte Frau*» є оригінальним прикладом притчі про вірну дружину і її чоловіка, який не цінує те, що має, аж поки біда не примусить. Із властивою її лаконічністю Дросте створює побутовий ескіз – образ подружжя, добре знайомого її сучасникам: суворий, прискіпливий чоловік: «Wem gar nichts fehlt / Якщо у когось все є, Den ärgert an der Wand die Fliege / Того злить муха на стіні» і його тиха, лагідна дружина: «schier zu sanft und milde / занадто ніжна і м'яка». Психологічний портрет подружжя поетеса окреслює на тлі матеріального побуту, лише у загальних рисах змальовуючи те, що належить чоловікові («Ein Blütenhag war seine Lust / квітуча огорожа була його радістю»), і з особливою делікатною стриманістю представляє речі та заощадження дружини: «Teelöffelchen / чайні ложечки», «Ein Säckchen, stramm und schwer / мішечок, твердий та важкий», «ihr kleines Eigentum / її маленька власність». Сумирність жінки залишається її основною рисою у розвитку сюжетної замальовки: у першій строфі використано прикметники «sanft und milde / лагідна та м'яка, still und sacht / тиха та неспішна», у четвертій строфі – «sanft / спокійно, тихо», у сьомій – «leise wie der Modenschein / тихо як місячне сяйво», і у останній – «leis / тихо». Натомість важкий характер чоловіка розкривається у різnobічному портретному малюнку: на початку вірша герой постає злостивим та нестриманим: «faßt' es ihn wie böse Macht / наче зла сила захоплювала його, oft schalt er / часто сварився, seinen Groll / потайний гнів», близче до середини твору поетеса використовує означення «sinnend / який роздумує, ganz versunken / цілком занурений [у думки], gedankenvoll / у роздумах», а останні три строфи вірша додають до характерології героя обставини образу дії «freundlich / дружньо, gerührt / розлучено, weinend / плачуши». Метаморфози цього шлюбу

під тиском зовнішніх проблем зближують подружжя через додавання жінці сміливості у її самозреченні «Sie stand vor ihm, wie Blut so rot / Вона стояла перед ним, червона як кров, Als gält' es eine Schuld gestehen / Начебто слід було зізнатися у своїй провині» та широго каяття чоловіка і поглиблення його любові до дружини через усвідомлення її смирення і віри: «hielt er sie umfangen / він обійняв її».

Один із ключових нормативів родинної етики бідермейєру – потреба у порядку та спокої як запорука особистого добробуту і суспільного гаразду, об’єднує дані вірші настроями ностальгії за неспішним часом з його затишним стабільним укладом, нагадування про сімейні цінності – підтримку і поступливість, звернення до голосу епохи – її митців, із закликом творити за покликанням і не піддаватись швидкоплинним принадам, які формують неприйнятий для Дросте образ сучасників тогочасної Німеччини.

За всієї розбіжності думок щодо цієї проблеми багато знавців творчості Дросте відзначає, що посил у її поетичних творах виходить далеко за рамки характерних рис бідермейєру [7, с. 298]. На думку Ф. Айглер та С. Корд, укладачів феміністичної енциклопедії німецької літератури, незважаючи на те, що Дросте часто вважається автором бідермейєру, критична перспектива у її прозових творах несумісна із загальними визначеннями бідермейєру у літературі [7, с. 43]. Дійсно, поетичним творам Дросте властива ідеалізація минулих часів, але переважно з точки зору людських чеснот, які для поетеси є більш вагомими, і віри як опори і запоруки душевного спокою, аніж з погляду на устрій тогочасного суспільства. Ми вважаємо, що концепція змалювання побуту та створення типового для бідермейєру локусу (родини) розширенна поетесою до більш істотного опорного предмету розгляду – «малої Батьківщини», з деталізованими пейзажами Вестфалії і уособленими персонажами (з їх власними позитивними і негативними характеристиками). Релігійність поетів бідермейєру, яка прийшла на зміну сентиментальності романтиків, у творчості Дросте виявляється у контрасті недвозначної образності для висловлення несхвалення із м’яким наставництвом одностороннього характеру, що, незважаючи на велику кількість відкритих та риторичних питань, властивих пізньому романтизму, залишає в читача стійке враження правоти поетеси. На основі досліджених зразків поетичної спадщини Дросте ми дійшли висновку, що ліричне «я» в поезії Дросте також не вкладається у стандарти дійових осіб бідермейєру: типове співвіднесення помислів і переживань із богом і божим словом розважливими та ідеалізованими обивателями перетворюється у Дросте на постійний пошук, прагнення, відкрите читачеві прогресування як думок, так і почуттів.

На основі аналізу матеріалу ми доходимо думки про недоцільність безсуперечного ототожнення Дросте до поетів бідермейєру через глибину і ідейну складність поетичного полотна ваговитої й масштабної як за кількістю, так і за жанровим складом поетичної спадщини майстрині. Детальне вивчення образів та ідей поезії Дросте у зв’язку з філософською думкою епохи дає підстави оцінювати більшу частину поетичних творів Дросте як таких, що належать до охоронно-гуманістичного напряму післяромантичної лірики.

Бібліографічні посилання

1. Березина А.Г. История западноевропейской литературы. XIX век: Германия, Австрия, Швейцария / А.Г. Березина, А.В. Белобратов, Л.Н. Полубояринова. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 240 с.
2. Иванова Е.Р. Литература бидермейера в Германии XIX века : автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья/западноевропейская литература» / Е.Р. Иванова. – Москва, 2008. – 53 с.
3. Иванова Е.Р. Литература немецкого Бидермейера [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Е.Р. Иванова – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2012. – 139 с.
4. Мізин К.І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення (коротко із практичною частиною) / Костянтин Іванович Мізин. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2006. – 336 с.
5. Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии / Александр Викторович Михайлов. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 912 с.
6. Федотова Е.Д. Бидермайер / Елена Дмитриевна Федотова. – М.: «Белый город», 2005. – 51 с.
7. Eigler F. The Feminist Encyclopedia of German Literature / F. Eigler, S. Kord. – Westport: Greenwood Pub Group, 1997 – 676 p.
8. Devlin F.R. Adalbert Stifter and the «Biedermeier» Imagination / F.R. Devlin // Spring. – 2008. – № 2. – p. 110–119.
9. Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1816–1848: in 3 Bd. / Friedrich Sengle. – Stuttgart, 1972–1980. – 1162 S.

Надійшла до редколегії 19 грудня 2017 р.

УДК 821.161.1.

Д. С. Бураго
Киев

«КВАРТИРА ТИХА, КАК БУМАГА...» ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ: ЖИЗНЬ КАК ИЗГНАНИЧЕСТВО

У статті показано, що спогадів про Осипа Мандельштама небагато, тут відсутній аналіз його концепції Будинку. У поезії Мандельштама ця тема розгорнута слабо, хоча в декількох віршах прозирає туга по нормальному побуті та іронія по відношенню до надії сковатися в кокон благополучного будинку від Ока Вічності. Описана, при опорі на мемуари Н.Я. Мандельштам, А.А. Ахматової та ін., жахлива бездомність самого Мандельштама, його фатальний арешт у щойно отриманої квартирі тощо.

Ключові слова: поет, маргінальність, бездомність.

В статье показано, что воспоминаний об Осипе Мандельштаме немного, здесь отсутствует анализ его концепции Дома. В поэзии Мандельштама эта тема развернута слабо, хотя в нескольких стихотворениях сквозит тоска по нормальному быту и ирония по отношению к надежде спрятаться в кокон благополучного дома от Ока Вечности. Описана, при опоре на мемуары Н.Я. Мандельштам, А.А. Ахматовой и др., ужасающая бездомность самого Мандельштама, его роковой арест в только что полученной квартире и пр.

Ключевые слова: поэт, маргинальность, бездомность.

The article deals with memoirs about the life of O. Mandelshtam. The material is limited, there is no analysis of the poet's concept of Home. The poetic heritage does not develop the concept widely, though there is a longing for normal everyday home life and irony concerning the hope to

take refuge in the cocoon of a well-off house from the Eye of Eternity. Taking memoirs by N.Y. Mandelshtam, A.A. Achmatova, and etc. into consideration the author of the article dwells upon the poet's hideous homelessness and the fatal arrest in the flat that he had recently got.

Key words: poet, marginal, homelessness.

«В музыке Осип был дома»
(Анна Ахматова)

Мемуаров и очерков мемуарного характера о Мандельштаме не так уж и много, причем некоторые из них изображают поэта в несколько патетическом ключе; вкрадываются сюда и различные легенды, в частности, о последнем, «лагерном» периоде жизни Осипа Эмильевича. Так, Н.Я. Мандельштам говорит о малой достоверности воспоминаний о Мандельштаме В. Шаламова: «Рассказ Шаламова – это просто мысли о том, как умер Мандельштам и что он должен был при этом чувствовать. Это дань пострадавшего художника своему собрату по искусству и судьбе» [7, с. 477]. Это и заставляет снова обратиться к данной теме.

Задачей нашей статьи является рассмотрение духовных корней маргинальности поэта, вступившего в антагонистический, эстетический, а отсюда и неизбежный конфликт с государством. Поэт говорит на языке будущего, в то время как «...философия государства, его этика, не говоря уже о его эстетике – всегда «вчера»...» [4, с. 8]

В очерке Л.В. Чарской «О.Э. Мандельштам в воспоминаниях современников» верно отмечается, что главные, по сути, воспоминания об этом поэте – «Воспоминания» Н.Я. Мандельштам, записные книжки А.А. Ахматовой, «На берегах Невы» И.В. Одоевцевой, мемуары Н.Е. Штемпель, Э.Г. Герштейн, Е.К. Осмеркиной-Гальпериной – были написаны спустя много лет после гибели О.Э. Мандельштама, но вывод из этого делается, пожалуй, слишком категоричный: «трудно сказать, в какой степени можно доверять тем или иным фактам» [13]. Думается, все же доверять приходится: во-первых, более надежных свидетельств просто нет, а во-вторых, как-то трудно заподозрить указанных Л.В. Чарской мемуаристов, благоговевших перед поэтом, даже в ошибках памяти, не говоря уже о передергивании или замалчивании фактов. Не таковы были эти люди, прошедшие все ужасы постреволюционной действительности и чувствующие свою величайшую ответственность перед историей, чтобы намеренно писать образ какого-то «своего» Мандельштама.

Кроме того, в воспоминаниях о Мандельштаме фактически отсутствует анализ как его концепции Дома, так и трагической «бездынности» поэта. Спросить по гамбургскому счету с названных мемуаристов можно нечто иное: тут главный акцент подчас делается на конфликте поэта с властью, в то время как духовная жизнь и писательская позиция Мандельштама в иных мемуарах остается как-то на втором плане, о чем явно не мешает сказать более развернуто.

Между тем Осип Эмильевич Мандельштам, был, о чем не часто вспоминают, убежденным христианином, причем принял крещение в сознательном возрасте в лютеранской кирхе Петербурга. С. Аверинцев заметил

по этому поводу: «...если Мандельштам хотел креститься, так сказать, в “христианскую культуру” <...> если ему было важно считать себя христианином, при этом не посещая богослужений, не принадлежа ни к какой общине и не совершая выбора между этими общинами, – не православие и не католицизм, а только протестантизм мог обеспечить ему для этого более или менее легитимную возможность; прецеденты имелись. В немецком обиходе даже был создан особый термин – “культурпротестантизм”: он обозначает именно позицию интеллигента, являющегося христианином по крещению и, главное, в силу интеллектуального приятия так называемых “христианских ценностей”, но держащегося подальше от приходов» [2, с. 30]. Именно в этом корни пресловутой мандельштамовской «неприкаянности»: ему, как верно сказал тот же Аверинцев, важно было оставаться *маргином*. Даже органически войдя в русскую культуру и став одним из ее творцов, он должен был психологически – наедине с собой – оставаться как-то «извне».

Но – не отвергать же, в самом деле, крещеного в лютеранство еврея Мандельштама, волшебника русского слова, от «русскости», тем более что всякий живущий рядом протестант – тоже христианин и, если говорить о России в целом, вполне русский человек. Даже с точки зрения махрового обывателя Мандельштам не может быть интерпретирован как коварный агент сионизма, плетущий в любезном Отечестве потаенные сети, да вот допустивший роковую оплошность, написав известное стихотворение о Сталине, которое стало причиной его гибели. Уж скорее он – городской сумасшедший, юродивый, в принципе мало отличимый от Василия Блаженного, обличающего Ивана Грозного. А ведь поглощенный постоянным богообщением юродивый от всякого быта неминуемо свободен.

Со всем сказанным, может показаться, как-то не вяжется написанное Мандельштамом в 1913 году стихотворение, названное «Египтянин», начинающееся строками:

Я выстроил себе благополучья дом,
Он весь из дерева, и ни куска гранита,
И царская его осматривала свита,
В нем виноградники, цветник и водоем [8, с. 95].

Ну вот, – скажет проницательный читатель, – да и впрямь ли поэт был настолько уж юродивым? Вот ведь, ценил все же поэт комфорт и даже описал свой возмечтанный дом глазами не простого человека, а древнеегипетского сановника, приближенного к царю. Стало быть, подчас и о жизненном успехе думалось, о близости к трону...

Но ведь нельзя отождествлять автора с изображенным им человеком, пускай перед нами даже лирический монолог от первого лица. Такая форма лирического монолога от имени исторического персонажа утвердилась в литературе начала XX века благодаря В. Брюсову, вешавшему время от времени от имени Ассаргадона или Клеопатры. Мандельштамовский древнеегипетский Сановник уверен, что его загробное благо уже оплачено – через приношения жрецам и следует сосредоточиться на земных радостях: неописуемый «сановника доход»; «Тяжелым жерновом мучнистое зерно /

Приказано смолоть служанке низкорослой»; «Кресло прочное стоит на львиных лапах»; «Где управляющий? Готова ли гробница?»; «Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах» и пр.

У проницательного читателя должно возникнуть некоторое естественное сочувствие реальному автору, которому остается только мечтать о «жареных гусях» (как тут, право, не вспомнить бессмертного Паниковского?). К тому же этот самый жареный гусь фигурирует еще и в шутливых, выполненных в «кантичной» манере стихах, которые посвящены уже не древнему вельможе, а тогдашнему мужу Ахматовой, хотя тоже человеку, причастному древностям. Речь идет о знаменитом археологе Шилейко, столь же нищем и безытном, как и сам Мандельштам¹:

Странник! откуда идешь? – Я был в гостях у Шилея.
 Дивно живет человек, за обедом кушает гуся.
 Кнопки ль коснется рукой, сам зажигается свет.
 Если такие живут на Четвертой Рождественской люди –
 Странник! Ответствуй, молю, кто же живет на Восьмой? [8, с. 157]

Но ведь здесь, как и в монологе египетского сановника, проглядывает вовсе не одна лишь затаенная тоска бездомного и изголодавшегося человека (т.е., самого автора) по комфорту. В первом стихотворении звучит ироническая интонация по отношению к древнеегипетскому «стихийному материалисту», полагающему, что он уже благополучно откупился от Вечности и самое время заняться домостроительством. А в стилизации под греческую лирику звучит печальный юмор бродяги, который водит дружбу с таким же нищебродом, но несколько более удачливым: ведь у него есть квартира с электрическим освещением, а вот нынче – еще и гусь на столе!.. Ну прямо как екатерининская курица в горшке!

В обеих ситуациях перед нами как бы воскресает языческая античность, культивирующая «телесного человека» в ущерб человеку духовному, и отношение к ней вполне ироническое: не гусем же единым, в самом деле, жив человек! А к Египту у Мандельштама, как у еврея, вообще особый счет: в Библии Мицраим-Египет описан как империя, жестоко угнетающая Израиль и другие народы, отрицающая Истинного Бога, страна идолопоклонников и колдунов. Для поэта время наивных язычников-гедонистов – уже как бы плюс сквамперфект, мертвое, давно прошедшее время.

Оно, конечно, неплохо, что жареный гусь иногда все же там-сям перепадает, но Мандельштам так и не вписался даже в страту людей, живущих на Четвертой Рождественской улице, не говоря уж о тех, которые живут на Восьмой. И точно так же не вписался бы, естественно, и в древнеегипетский истэблишмент, доведись ему в том времени-пространстве жить. Похоже, что домашнее благополучие древнеегипетского сановника увидено отчасти отчужденным взглядом угнетенного этим сановником Моисеева соплеменника, но поэт не призывает отнять гуся у сановника и отдать своим, израильтянам.

¹Кажется, в квартире Шилейко была одна-единственная роскошная вещь – портрет кого-то из предков, польского магната, в пышной золотой раме.

Социальные перевороты, политическая борьба – от всего этого Мандельштам столь же бесконечно далек, сколь от своего персонажа. Он даже не осуждает его, он просто дает ему высказаться, и «дурь оного ясна стала».

Впрочем, после женитьбы на Надежде Яковлевне Мандельштам пытается «вписаться» в роль семьянина, обрести почву под ногами и кров над головой. Но попытки эти как бы заранее обречены: изгою следует оставаться изгоем.

«И вдруг, перебив себя, Мандельштам уставился на Георгия Иванова.

– Ну что ты можешь мне предложить в Петербурге? Здесь я прекрасно устроился. – Он с явным удовольствием огляделся кругом. – Отличная комната. Большая, удобная. Полный комфорт.

– Отличная, – кивает Георгий Иванов, – в особенности ночью, когда

Все исчезает, остается

Пространство, звезды и певец,

полный комфорт – лежишь в кровати и смотришь на звезды над головой.

А когда дождь идет, можно бесплатно душ принимать. Чего же удобнее?

– Вздор. – Мандельштам недовольно морщится. – К зиме потолок починят или переведут нас с Надей в другую комнату. Я серьезно спрашиваю тебя, что ты можешь лучшего предложить мне в Петербурге?

Георгий Иванов пожимает плечами.

– Да ничего не могу предоставить тебе. Тем более что через неделю сам уезжаю. И наверно – надолго» [11, с. 161].

По замечанию Ахматовой, только «в музыке Осип был дома» [3, с. 22]. Вот и И. Одоевцева в своих мемуарах подчеркивает особенную укорененность Мандельштама в «поэтической отчизне»: «Встречи с Мандельштамом были всегда не похожи на встречи с другими поэтами. И сам он ни на кого не походил. Он был не лучше и не хуже, а совсем другой. Это чувствовали многие, даже, пожалуй, все <...> Человек из другого мира, из мира поэзии» [11, с.128]. Ему, по воспоминаниям Е.К. Осмеркиной-Гальпериной, было присуще некое как бы высокомерие, «но странно: эта кажущаяся надменность не удивляла и не отталкивала, она воспринималась как особая форма самозащиты, наверное, необходимой ему в те годы <...> Мне на всю жизнь запомнился его взгляд: из глубины его глаз, матовых, без блеска, прорывался таившийся в них жар. Накал непрекращающейся духовной работы, пафос внутренней жизни поэта» [12, с. 444–445].

Об этом же говорит и Н.Е. Штемпель: «Я хорошо помню первое впечатление, которое произвел на меня Осип Эмильевич. Лицо нервное, выражение часто самоуглубленное, внутренне сосредоточенное, голова несколько закинута назад, очень прямой, почти с военной выпрявкой, и это настолько бросалось в глаза, что как-то мальчишки крикнули: "Генерал идет!" Среднего роста, в руках неизменная палка, на которую он никогда не опирался, она просто висела на руке и почему-то шла ему, и старый редко гладженый костюм, выглядевший на нем элегантно. Вид независимый и непринужденный. Он безусловно останавливал на себе внимание – он был рожден поэтом, другого о нем ничего нельзя было сказать. Казался он значительно старше своих лет. У меня всегда было ощущение, точнее убеждение, что таких людей,

как он, нет. Он и сам писал: "Не сравнивай: живущий несравним". Я смотрела на него с удивлением, и острота новизны не исчезала» [14, с. 216].

А в художественном мире самого Мандельштама поэт – собеседник Бога, лишь отчасти пребывающий в «тумане событий», в «смутном» дне. Горькая насмешка Г. Иванова над бездомным поэтом, беседующим со звездами, тает на фоне ослепительного стихотворения, которое Ивановым сардонически упоминалось:

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагаю вольные былины
О смутно пережитом дне.

Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня – событий
Рассеивается туман;

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец! [8, с. 97]

Конечно, поэтическое вдохновение вовсе не то же самое, что религиозный экстаз [1, с. 12–20], но в обеих ситуациях необходимо предполагается уход от мира и земного дома. Мандельштам, воспевший кочевого певца-бедуина, принадлежал не «быту» и даже не «реальности»; поздняя попытка его пристроиться к советским литераторам, бодро воспевающим созидание коммунистического рая на земле, была изначально обречена на провал. Он принадлежал иным силовым полям. Вовсе не являя собой в быту образца какого-то особо высокоморального поведения, он все же постоянно ощущал себя перед незримым Всевидящим Оком:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия [8, с. 258].

К этому тревожному ощущению после 1917 года добавилось то печальное обстоятельство, что поэт стал постоянно чувствовать себя уже и под неусыпным взором тысячеокого чекистского Аргуса. Благодаря всему этому психическое состояние Мандельштама оставляло желать лучшего. И. Одоевцева вспоминает о его беспричинном страхе остаться наедине с собой [11, с. 136–137]. Поневоле вспоминается поэтическое определение Бродского: *Человек – это фиш на песке...* Теперь лишь иногда – как, например, в удаленном от Лубянки Воронеже – заболевание ослабевает.

Он грезил о Доме как естественном прибежище и защите. Существует диссертационное исследование образно-художественного воплощения Дома в поэзии О.Э. Мандельштама. Автор верно отмечает, что здесь тема Дома как таковая, в общем-то, отсутствует, но Идея Дома пронизывает насквозь всю

поэзию Мандельштама, ярко проявляясь и в традиционных образах (порог, дым или изба), и в оригинальных интерпретациях (образы «птичьего дома» – скворечники и голубятни; образ трамвая, не говоря уже о «людях-домах» типа образ шубы) и т. п.; все это интегрируется в «заботе о всемирном очаге» [10].

В новую, советскую действительность, где квартиры «давали» в зависимости от степени лояльности к власти, Мандельштам не вписывался никак. Наверное, не в последнюю очередь потому, что жил, по сути, как центральные персонажи Евангелия: «Лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мт. 8:20).

Вот как вспоминает Надежда Яковлевна визит Пастернака в обретенное Мандельштамом жилище: «Он забежал к нам на Фурманов переулок посмотреть, как мы устроились в новой квартире. Прощаясь, долго топтался и гудел в передней. “Ну вот, теперь и квартира есть – можно писать стихи”, — сказал он, уходя. “Ты слышала, что он сказал?” – О.М. был в ярости. Он не переносил жалоб на внешние обстоятельства – неустроенный быт, квартиру, недостаток денег, – которые мешают работать. По его глубокому убеждению, ничто не может помешать художнику сделать то, что он должен, и обратно – благополучие не служит стимулом к работе. Не то чтобы он чурался благополучия, против него он бы не возражал... Вокруг нас шла отчаянная борьба за писательское пайковое благоустройство, и в этой борьбе квартира считалась главным призом. Несколько позже начали выдавать за заслуги и дачки... Слова Бориса Леонидовича попали в цель – О.М. проклял квартиру и предложил вернуть ее тем, для кого она предназначалась, – честным предателям, изобразителям и тому подобным старателям... Проклятие квартире – не проповедь бездомности, а ужас перед той платой, которую за нее требовали. Даром у нас ничего не давали – ни дач, ни квартир, ни денег...» [7, с. 176–177]. Позже Мандельштам напишет горькие стихи «Квартира тиха, как бумага»:

Квартира тиха, как бумага –
Пустая без всяких затей –
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,
Лягушкой застыл телефон,
Видавшие виды манатки
На улицу просятся вон.

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать –
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть...

Пайковые книги читаю,
Пеньковые речи ловлю,
И грозные баюшки-баю

Кулацкому баю пою.

Какой-нибудь изобразитель,
Чесатель колхозного льна,
Чернила и крови смеситель
Достоин такого рожна.

Какой-нибудь честный предатель,
Проваренный в чистках, как соль,
Жены и детей содергатель –
Такую ухлопает моль...

Давай же с тобой, как на плахе,
За семьдесят лет, начинать –
Тебе, старику и неряхе,
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены
Домашнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья [9, с. 74].

Л. Гинзбург очень точно замечает по поводу другого, весьма сходного по настроению стихотворения «Мы с тобой на кухне посидим...»: «В этом стихотворении у Мандельштама все – и нищета, и нищетой заостренное восприятие вещей в их простоте, наготе и бездонной значительности; и любовь – укрытие, любовь – защита от страшного мира; и страх, и тщетное желание выжить» [5, с. 215]. И тут же, говоря о некоем поэте П., резюмирует: «Это мандельштамовский тип поэта (в другом масштабе, конечно). Мужество, неподкупность, терпеливый труд, высокий строй нравственных требований – все ушло в писательское дело, поглотилось, оставив от человека небрежно сработанную оболочку – неряшливое поведение, случайные поступки. «Пока не требует...». Наконец, вспоминая Д. Максимова, добивающегося узнать, «было ли в Мандельштаме чувство человека, *соседа?*», отвечает: было все, но все ушло «в поэтическую мысль» [5, с. 216].

Становление человеческой и художнической личности Мандельштама неизменно проходило, так сказать, «в чужих стенах». А. Ахматова пишет: «Я познакомилась с О. Мандельштамом на “Башне” Вячеслава Иванова весной 1911 года. Тогда он был худощавым мальчиком с ланьшем в петлице, с высоко закинутой головой, с ресницами в полщеки» [3, с. 23]. По сути, таким же хрупким беззащитным мальчиком, неизменно пребывающим вне обычных житейских обстоятельств, он остался и тогда, когда превратился в отяжелевшего и несколько неряшливого мужчину, так и не свившего собственного житейского гнезда. Он всегда и везде оставался убогим

пришлецом, «стреляющим» у друзей то трешку, то сигарету. В Доме литераторов, где он нашел временный приют в 30-е годы, уж совсем крайне необходимым его снабжала в долг сердобольная маркитантка, впрочем, к этому «молодому человеку», у которого никогда не было денег, не особо-то и щедрая [11, с. 134].

Дома у Мандельштама фактически никогда так и не было, если не считать детства, проведенного в глубоко чужой ему мещанской квартире отца. Житье в наемных комнатах не отличалось комфортом. К примеру, сам Мандельштам как-то вспоминал, что московские особнячки на Большой Якиманской, казавшиеся снаружи такими уютными и очаровательными, внутри оказывались полны нищеты и разрухи [6, с. 102]. За всю свою жизнь поэт лишь однажды получил от недостаточно бдительных советских распорядителей житейских благ жилье, оказавшись в «нормальной, хотя и крохотной квартирке» – как раз накануне обыска и первого ареста – чтобы тут же утратить ее. В воспоминаниях Н.Я. Мандельштам очень выразительно передано чувство ненадежности этого недолговременного приюта: «О.М. часто повторял хлебниковские строчки: “Участок великая вещь! Это место свидания меня и государства...” Но эта форма встречи чересчур невинна – ведь Хлебников рассказал о заурядной проверке документов у подозрительного бродяги, то есть о почти классических отношениях государства и поэта. Наше свидание с государством происходило по-другому и более высокому рангу <...> Незваные гости, действуя по строгому ритуалу, сразу, без слова, распределили между собой роли. Всего их было пятеро – трое агентов и двое понятых. Понятые развалились на стульях в передней и задремали. Через три года – в тридцать седьмом – они, наверное, хранили от усталости. Какая хартия обеспечила нам право на присутствие понятых при обыске и аресте? Кто из нас еще помнит, что именно эта сонливая парочка понятых обеспечивает гражданам общественный контроль над законностью ареста: ведь ни один человек не исчезал у нас во тьме и мраке без ордера и понятых. В этом наша дань правовым понятиям прошлых веков» [7, с. 12–13].

После выхода на волю Мандельштам и его жена буквально зависают в чужом и недружелюбном пространстве. Заправили новой советской литературы Максим Горький и А.Н. Толстой одержимы желанием наказать сомнительного строптивца, поднявшего руку на «русского писателя» (однажды, как известно, Толстой получил от Мандельштама пощечину). Развязывается настоящая травля. А. Ахматова как бы бесстрастно фиксирует в нескольких лапидарных фразах итог этой великой человеческой трагедии: «...время было апокалиптическое. Беда ходила по пятам за всеми нами. У Мандельштамов не

было денег. Жить им было совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами» [3, с. 51–52].

Страшно себе представить, что жалкая литфондовская санаторная путевка в 1938 году стала, по сути, единственным в его жизни – предсмертным! – островком, где можно было некоторое время просто жить, не заботясь ни о крове, ни о кухне. Но счастье это длилось недолго. В Саматихе-то его повторно и арестовали, присудили пять лет каторги. В пересыльном лагере, поминутно находясь на грани риска быть попросту убитым, он остался до конца верен себе. Ю.А. Казарновский вспоминал: «По целым дням он слонялся без дела, навлекая на себя угрозы, мат и проклятия всевозможного начальства» [7, с. 147]. Смерть не замедлила прийти за поэтом 27 декабря этого же года.

Ситуация лишний раз свидетельствует, что отношение государства к свободному поэту лишено каких-либо сантиментов, а платоновский алгоритм изгнания Поэта из Города реализовался с настоящей свирепостью.

Библиографические ссылки

1. Абрамович С. В поисках утраченного рая: духовное самоопределение русского писателя XIX–начала XX ст. / Семен Дмитриевич Абрамович. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2009. – 264 с.
2. Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / Сергей Аверинцев // Осип Мандельштам. Сочинения: В 2-х т. – Т.1. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 5–65.
3. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 5. Биографическая проза. Prodomosua. Рецензии. Интервью / Сост., подгот. текста, comment., статья С.А. Коваленко. – М. : Эллис Лак, 2000, 2001. – 800 с.
4. Бродский И. Стихотворения. / Иосиф Бродский. – Таллин: Александра, 1991; Ээсти раамат, 1991. – 256 с.
5. Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Л. Гинзбург. – Л. : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1989. – 698 с.
6. Лекманов О. А. Осип Мандельштам / О. А. Лекманов. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 255 с.
7. Мандельштам Н.Я. Воспоминания / подгот. текста Ю. Л. Фрейдина ; примеч. А.А. Морозова / Н.Я. Мандельштам. – М. : Согласие, 1999., [Кн.1], 552 с.
8. Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 4 т. – Т. 1. Стихотворения. Проза 1906–1921. Сост. и comment. П. Нерлера и А.Никитаева / О.Э. Мандельштам. – М. : АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, 1999. – 368 с.
9. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 3. Стихотворения. Проза 1930–1937. Сост. и comment. П. Нерлера и А.Никитаева / О.Э. Мандельштам. – М. : АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, 1994. – 515 с.
10. Медвидь М.В. Идея дома в творчестве Осипа Мандельштама / Мария Васильевна Медвидь. – Дисс. кандидата филологических наук. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2007. – 182 с.
11. Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары / Вступ. ст. К. Кедрова; Полесл. А. Сабова / Ирина Одоевцева. – М. : Худож. лит., 1988. – 334 с.
12. Осмеркина-Гальперина Е. Мои встречи (Фрагменты) / Е. Осмеркина-Гальперина // Осип Мандельштам и его время. – М. : «L'Aged'Homme – Наш дом», 1995. – 480 с.

13. Чарская Л.В. О. Э. Мандельштам в воспоминаниях современников [Электронный ресурс] / Л.В. Чарская. – URL: samlib.ru/c/charskaja_1_w/oemandelxshtamwwospominanijahsowremennikow.shtml.
14. Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже / Наталья Штемпель. // Новый Мир. – 1987. – № 10. – С. 207–234.
Надійшла до редколегії 23 грудня 2017 р.

УДК 821.161.1 – 312.4.091

Н. М. Валуєва
Кам'янське

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТЕКСТІВ Б. АКУНІНА У СВІТЛІ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИХ ПРОБЛЕМ

Метою дослідження є розгляд основних рис сучасної літератури, для якої стає нехарактерним чітке розмежування меж між літературними течіями й жанрами. Кінець ХХ ст. позначився появою нового типу літератури – якісної мідл-літератури, разрахованої на широке коло читачів, одним з яскравих представників якої є Б. Акунін, чиїм творам притаманні літературна гра, міжтекстові зв'язки, відслання до різних літературних жанрів. Особливості текстів письменника створюють своєрідний складний акунінський простір, насычений різними інтертекстуальними елементами. Сьогоднішне багатонаціональне світове суспільство не може існувати без діалогу культур, чому в значній мірі сприяє вивчення іншомовної літератури. Твори Б. Акуніна активно перекладаються, проте стилістична інтертекстуальна тканина його творів часто ускладнює процес перекладу й призводить до відсутності еквівалентного відтворення інтертекстуальних включень у тексті перекладу. Актуальність пошуку альтернативних стратегій відтворення інтертекстуальних елементів текстів сучасної літератури яскраво ілюструє аналіз прикладів перекладів романів Б. Акуніна.

Ключові слова: мідл-література, інтертекстуальність, інтекс, мовна картина світу, мова оригіналу, мова перекладу, еквівалентність перекладу.

Целью исследования является рассмотрение основных черт современной литературы, для которой становится характерным размытие четких границ между литературными течениями и жанрами. Конец ХХ в. ознаменовался появлением нового типа литературы – качественной мидл-литературы, рассчитанной на широкий круг читателей, одним из ярких представителей которой является Б. Акунин, чьим произведениям присущи литературная игра, межтекстовые связи, отсылки к разным литературным жанрам. Своебразие текстов писателя создают сложное акунинский пространство, насыщенное различными интертекстуальными элементами. Современное многонациональное мировое сообщество не может существовать без диалога культур, чему в значительной степени способствует изучение иностранной литературы. Произведения Б. Акунина активно переводятся, однако сложная стилистически-интертекстуальная ткань его произведений часто усложняет процесс перевода и приводит к отсутствию эквивалентного воспроизведения интертекстуальных включений в текст перевода. Актуальность поиска альтернативных стратегий передачи интертекстуальных элементов текстов современной литературы ярко иллюстрирует анализ примеров переводов романов Б. Акунина.

Ключевые слова: мидл-литература, интертекстуальность, интекс, языковая картина мира, язык оригинала, язык перевода, эквивалентность перевода.

The aim of the article is to examine the main features of modern literature, for which some distinct boundaries between literary genres has become unclear. The end of the XX century was marked by the appearance of a new type of literature – a qualitative middle literature intended for a

wide range of readers, one of its creators and representatives is Boris Akunin, whose works are characterized by literary play, intertextual links, references to different literary genres. The originality of the writer's texts creates a complex author's space, saturated with various intertextual elements. A modern multinational world cannot exist without a dialogue of cultures, which is largely facilitated by the study of foreign literature. B. Akunin's works are actively translated, but their complex stylistic intertext often complicates the translation process and leads to the absence of an equivalent reconstruction of intertextual inclusions in the text of the translation. The search for alternative strategies as for the rendering of intertextual elements of the texts of modern literature is essential for modern literature translation, and this need is illustrated by the analysis of translations of B. Akunin novels.

Key words: middle literature, intertextuality, intext, linguistic worldimage, source language, target language, equivalence of translation.

Масова література й література постмодернізму є найбільш показовими літературними течіями ХХ–ХXI століття, вони «демонструють свої можливості в специфічних обставинах: в умовах кризи “літературоцентричності”, падіння авторитетності художнього слова, його впливу на соціальні й духовні процеси» [6, с. 214]. У таких різновекторних літературних течіях, які репрезентують сучасний літературний простір, по-своєму знаходять відображення й основні прийоми, моделі, риси, принципи побудови тектів, які раніше були притаманні лише елітарній або, навпаки, масовій літературі. Так, в ряді постмодерністських текстів можна простежити принципи спрошення, ідеологічну спрямованість, позитивний заряд, тобто наявність тих положень, які є характерними для масового мистецтва. Сьогодні постмодернізм «швидко зміщується у сферу масової літератури – у серіали й детективи», – вважає М. Абашева [1, с. 21]. У свою чергу, категорія інтертекстуальності, властива постмодерністським текстам, у спрошеному вигляді може бути виявлена й у текстах масової літератури. «Літературність, цитатність масової літератури не менша, ніж у високої, але її роль інша: “літературністю” (будь-якого роду – мови, стилістики, герой, композиції й т.п.) у цьому випадку засвідчується онтологічність зображення реальності» [3, с. 72]. Говорячи про інтертекстуальність як властивість усіх текстів літератури ХХ століття, М. Черняк зауважує, що у спрошеному вигляді вона може бути виявлена й у масовій літературі. «Маркери інтертекстуальності можуть бути підготовлені автором масової літератури у вигляді прямої вказівки на джерело у виносках або словах кого-небудь із персонажів, або в епіграфах, вони якоюсь мірою допомагають “наївному” читачеві атрибутувати текст» [10, с. 145].

Сучасні твори як масової, так і постмодерністської літератури, перенасичені інтертекстуальними включеннями, які не тільки відображають певну картину світу, але й створюють певний образ культури, що особливо актуально при перекладі цих творів іншими мовами, оскільки роль перекладу у формуванні стереотипів сприйняття іншомовної літератури за кордоном очевидна. Адекватне відтворення картин світу однієї культури в контексті творів перекладу є одним з провідних завдань перекладознавства; це, зокрема, проблема розпізнання, сприйняття, розуміння й інтерпретації інтертекстуальних вкраплень, адаптація інтексту до іншого культурного

середовища. Способом досягнення адекватності перекладу інтертекстуальних включень присвячені роботи Г.В. Денисової, М.Л. Малаховської, Г.О. Гусєвої й інших дослідників. Більш того, зростання ролі культурологічної функцій масової комунікації, активний діалог культур сприяє популяризації на Заході творів вітчизняних письменників, твори яких характеризуються наявністю інтертексту. Одним з популярних авторів як на пострадянському просторі, так і за кордоном є Григорій Шалвович Чхартішвілі – перекладач, історик, фахівець з японської мови й культури, літературознавець та літературний критик, сценарист, драматург, есеїст, белетрист, громадський діяч, псевдонімами, або, вірніше, «авторськими масками» якого є Борис Акунін, Анатолій Бруснікін, Ганна Борисова. Він є одним із творців «мідл-літератури»: «пограничного» варіанту серединної літератури, яка, з одного боку, характеризується динамічним сюжетом, легка й прагматична, орієнтована на сучасність, а з іншого – не позбавлена літературної гри, міжтекстових зв'язків, концептуальної поезії, відсыланням до різних літературних жанрів.

Тексти Б. Акуніна створюють своєрідний складний простір, де перетинаються різні культури, епохи, художні тексти; переломлюються та взаємодіють різні художні явища, що виникли в різних національних літературах на різних етапах їхнього історичного розвитку. Ці чинники є важливими характеристиками текстів письменника, саме вони створюють цілісний образ як окремого твору, так і усієї серії романів кожного з проектів. За допомогою інтексту письменник створює «певний образ культури, вступаючи в діалог з відомими історичними претекстами, що представляють культурну спадщину» [9, с. 11]. Зазначені особливості акунінського тексту мають бути враховані перекладачами під час перекладу на інші мови, оскільки їх адекватна передача впливає на формування стереотипів сприйняття російської літератури іншомовною спільнотою. Низка проблем з цього приводу вже була порушена рядом дослідників (В.М. Карпухіною, Н.О. Солуяновою, К.В. Руденко), які намагаються на основі аналізу способів перекладу інтертекстуальних включень романів Б. Акуніна виокремити основні стратегії перекладу інтексту.

Зацікавленість науковців творами саме Бориса Акуніна не випадкова, адже для них характерний широкий міжкультурний діалог, запозичення відомих сюжетів, мотивів і образів з вітчизняної й іншомовної літератури «грайливий» інтертекстуальний дискурс. Г.Ш. Чхартішвілі створив низку успішних літературних проектів. «Сам феномен літературного проекту являє собою міжвидову комунікацію, що відбувається як у межах російської культури, так і між різними національними культурами, у тому числі між російською й англійською» [7, с. 529]. Не випадково різнопланові проекти письменника: «Новий детектив» («Пригоди Ераст Фандоріна»), «Провінційний детектив» («Пригоди сестри Пелагії»), «Пригоди магістра», «Жанри», блог «Любов до історії», «роман-квест», «роман-кіно» все частіше стають предметом наукового аналізу, адже детективи письменника представляють собою постмодерністський варіант інтелектуального детективу, в якому поєднуються різні культурні традиції й літературні коди, їм властиві подвійна адресація,

стилізація, прихована цитатність, складна поетика інтертекстуальних зв'язків, що дозволяє ряду критиків говорити про їх постмодерністську природу (М. Липовецький, А. Захаров, Л. Данилкін, В. Щербакова, Чинція де Лотто, Н. Волкова, О. Метеліщенков та інші). У цілому ряді критичних статей був виділений і проаналізований інтертекстуальний пласт російської й англомовної класики (Л. Данилкін, А. Ранчін, Н. Потаніна, К. Ропоткін, О. Ісакова, Т. Мегрелішвілі, Г.С. Клюйко та інші дослідники). Дійсно, тексти Б. Акуніна розраховані на читачів з різним рівнем – якщо й не інтелекту, то вже, у будь-якому разі, ерудиції. Читач творів Б. Акуніна звичайно «схоплює» (або вгадує) ремінісценції, якими насычені романи автора, і йому не потрібно пояснювати, звідки запозичений той чи інший епізод або герой; у такого роду текстах виразні маркери інтертекстуальності у вигляді прямих посилань, як правило, не виносяться. Читач певного рівня, захоплений детективною інтригою, попросту не помічає інтертекстуальних вкраплень; більш кваліфікований читач у прямих посиланнях на першоджерела не має потреби: у цьому випадку спрацьовує принцип подвійної адресації, послідовно втілюваний авторами «мідл-літератури».

Створення текстів на основі переосмисленого класичною літературою матеріалу – будь то імітація стилю, імітація жанру, написання продовження – нерідко трапляються в сучасній літературі, це надає додаткові можливості авторам: вихід до вільної гри із традиційними образами й смыслами. Класика «приваблива й зручна для ігрової літератури постмодернізму, <...> зав'язаної на естетиці гри, на прекрасному й гармонійному (навіть як їх анти-: потворному й хаотичному)» [2, с. 166]. Разом з тим класика з її оформленими етичними й естетичними канонами, «з її збалансованими нормами, що породжують особливий ефект гармонії й естетичності» [2, с. 166], надає постмодернізму якусь гармонійність. Актуалізація класики означає прагнення автора до загубленої гармонії. Класика задає сюжет, визначає тип героя, тобто слугує тією основою, яку для своїх цілей використовують сучасні письменники. М. Загідулліна в статті «Ремейки, або Експансія класики» [4] аналізує твори, що з'явилися в Росії та являють собою переспів класики, або, як їх називають, ремейк. Цей жанр цікавий тому читачеві, що хоча б якоюсь мірою знайомий з оригіналом і зможе оцінити трансформацію вихідного твору; завдяки йому виникає своєрідний діалог із класичними текстами, і «роман-ремейк змушує теперішнього масового читача відчути себе причетним до далекого золотого століття російської культури» [4, с. 212]. У цьому сенсі класика є загальним комунікаційним кодом у літературі, універсальною мовою, зрозумілою широкій читаючій публіці. Вона проникає в сучасну літературу «у вигляді незліченних алюзій, прямих цитат, прихованих ремінісценцій» [4, с. 215]. Використання «архіву» класичної літератури дозволяє «псевдокласикам» занурити читача в потрібний контекст. Запозичення знакових творів сприймається читачами як міжкультурний і міжчасовий «колективний код». Дж. Кавелті також підкреслював, що більш глибоке враження у читачів викликає переробка старого, його нова інтерпретація, ніж зовсім інший твір. При цьому, коли письменник пропонує своє замість класичного, відбувається і його

легітимізація: «заявлена постмодернізмом делегітимізація минулої культури супроводжується сильним прагненням легітимізувати себе» [2, с. 170]. Проте таке прочитання класики далеко не завжди можливо відтворити у перекладі, про що свяdчать результати аналізу перекладів текстів Б.Акуніна англійською й французькою мовами [5, 8, 9].

Переклад художніх творів – складне творче завдання, особливо в тих випадках, коли вихідний текст представляє собою ігровий інтертекстуальний дискурс, прикладом якого є тексти Б. Акуніна, де, між іншим, знаходять відбиття поєднання російської, європейської й східної систем світогляду й світосприйняття. «Переклад інтертексту художнього твору становить найбільшу складність, оскільки є стилестворюючою і смислонароджуючою ланкою, що дозволяє зберегти певний образ культури» [9, с. 3]. Інтертекстуальні вкраплення мають бути еквівалентно передані у тексті перекладу для їх адекватного сприйняття читачем іншої культури. Перекладач не просто сприймає оригінал, його лінгвістичну сторону, але має сприйняти й відтворити у перекладі екстралінгвістичну інформацію, яка імпліцитно представлена у вихідному тексті, тобто перекладач має володіти фоновими знаннями й культурною пам'яттю, як й носії мови. Проте сприйняття, рецепція інтертекстуальних вкраплень – категорія суб'єктивна. Як свідчать проведені дослідження, представники різних культур й професійно-соціальних прошарків населення по-різному сприймають й здатні розпізнати інтертекстуальні включення [9, с. 15]. Б. Акунін створює твори з «подвійним кодуванням», або «подвійною адресацією», коли один і той самий текст може по-різному сприйматися читачем: наприклад, як детектив або пригодницький роман, або як твір, що порушує актуальні питання сучасності. Умовний «вітчизняний середньостатистичний читач» розпізнає алюзії на класичні твори російської літератури, фільми й реалії, проте у сприйнятті мешканців США, Великобританії, Франції з'являються нові елементи, обумовлені іншими фоновими знаннями й культурною спадщиною [9, с. 15]. У процесі перекладу перекладач у першу чергу орієнтується на цільову аудиторію – середньостатистичного читача, а отже, інтерпретує оригінал згідно з нормами і звичками суспільства мови перекладу, що веде до послаблення естетичної й посилення інформаційної функції перекладу [8, с. 100].

Під час аналізу англомовного перекладу роману «Азазель», здійсненого Ендрю Бромфільдом (“Winter Queen”), В.М. Карпухіна дійшла висновку, що основною стратегією перекладача була макростратегія адаптації тексту: максимальне наближення тексту оригіналу до мови й культури перекладу. У якості допоміжної стратегії використавувалася модернізація: введення у текст перекладу елементів сучасної розмовної мови, сленгу, що певною мірою суперечить концептуальному задуму автора оригіналу; окреме місце у роботі дослідниця відводить аналізу шляхів відтворення багатомовного комунікативного простору роману [5]. У свою чергу, Н.О. Солуянова проаналізувала переклад й інших романів Б. Акуніна, здійснених Е. Бромфільдом, а також французький переклад окремих романів письменника (перекладачі: О. Шевало, І. Сокологорська, Л. Дагуіно, П. Лекесн, С. Каждан).

Завдання передачі інтексту було по-різному вирішено різними перекладачами. Для англомовних перекладів більш характерна адаптація як основний прийом компенсації, дослівність із втратою інтертекстуальності, мінімум коментарів. У французьких перекладах, навпаки, часто використовується перекладацький й соціокультурний коментар. З аналізу перекладів текстів Б. Акуніна англійською й французькою мовами стає очевидним, наскільки є важливим розпізнання, сприйняття і розуміння інтексту, оскільки від цього залежить і його інтерпретація. Складна ж стилістична інтертекстуальна тканина творів письменника, яка передає культурні традиції XIX століття, часто ускладнює процес перекладу й призводить до відсутності еквівалентного відтворення інтертекстуальних включень в тексті перекладу. Приклад перекладів інтертекстуальних романів Б. Акуніна яскраво засвідчує актуальність подальшого пошуку альтернативних стратегій відтворення інтертекстуальних елементів текстів сучасної літератури.

Бібліографічні посилання

1. Абашева М.П. Русская литература рубежа ХХ–XXI веков как итог и прогноз / М.П. Абашева // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Матер. Всерос. науч.-практ. конф. Ч. 1. / Под ред. М.П. Абашевой. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2003. – С. 17–24.
 2. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе / Марина Адамович // Новый мир. – 2001. – №7. – С. 165–174.
 3. Гудков Л. Литература как социальный институт: Статьи по социологии литературы / Л. Гудков, Б. Дубин. – М.: Новое лит. обоз., 1994. – 352 с.
 4. Загиддулина М. Ремейк, или Экспансия классики / Марина Загиддулина // Новое лит. обоз. – 2004. – № 69. – С. 213–222.
 5. Карпухина В.Н. Ключевые лингвоаксиологические макростратегии перевода романа Б. Акунина «Азазель» на английский язык / Виктория Карпухина // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 1. – С. 184–192.
 6. Мережинская А.Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учеб. пос. / А.Ю. Мережинская. – К.: Логос, 2004. – 234 с.
 7. Потанина Н.Л. Англомания Б. Акунина: фактор успеха? // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности: Сб. науч. трудов / Под ред Л.И. Гришаева. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2002. – С. 529–536.
 8. Солуянова Н.А. Способы достижения адекватности перевода интертекстуальных включений (на примере перевода произведений Б. Акунина) // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2012. – № 4. – С. 99–105.
 9. Солуянова Н.А. Проблема интертекстуальности в переводе (на материале переводов произведений Б. Акунина): автореф. ... дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.20 / Н.А. Солуянова. – М., 2013. – 24 с.
 10. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века / М.А. Черняк. – СПб.: Изд-во: РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
- Надійшла до редколегії 30 листопада 2017 р.*

Т. П. Ворова

Дніпро

СПЕЦІФІЧНІ РИСИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ В КАЗЦІ В. А. ЖУКОВСЬКОГО «ЧЕРВОНИЙ КАРБУНКУЛ»

У статті викладено результати дослідження своєрідності художнього світу в ранній казці В.А. Жуковського «Червоний карбункул». Наголошено, що в аналізованому творі ірреальність химерним чином поєднується з нарративною патріархальністю і загальним дидактизмом контенту. Відокремлено характерні риси досліджуваної казки в процесі її зіставлення з двома відомими казковими творами О.С. Пушкіна і М.В. Гоголя. Розглянуто витоки порочності головного персонажа в «Червоному карбункулі» в якості головної причини його пригод, виявляються поведінкові аналогії з пушкінськими / гоголевськими дійовими особами. Вказується на типовість введення інфернального персонажа як ключового чинника розвитку сюжету й одночасно представника потойбічних сил, що руйнує позитивні якості головного героя.

Ключові слова: казка, ірреальність, дидактизм, інфернальний персонаж, контраст добра і зла.

В представленной работе изучается своеобразие художественного мира в ранней сказке В.А. Жуковского «Красный карбункул», в которой ирреальность причудливым образом сочетается с нарративной патриархальностью и общим дидактизмом контента. Выделяются характерные черты исследуемой сказки в процессе ее сопоставления с двумя известными сказочными произведениями А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. Анализируются истоки порочности главного персонажа в «Красном карбункуле» в качестве основной причины его злоключений, выявляются поведенческие аналогии с пушкинскими / гоголевскими действующими лицами. Указывается на типичность введения оккультного персонажа как ключевого фактора развития сюжета и одновременно представителя адских сил, разрушающего позитивные качества главного героя.

Ключевые слова: сказка, ирреальность, дидактизм, оккультный персонаж, контраст добра и зла.

In the present article it is studied the peculiarity of artistic world in the early fairy tale «The Red Carbuncle» by V. A. Zhukovsky in which irreality combines in a an intricate way with the narrative patriarchal character and the common didacticism of the contents. It is distinguished the characteristic features of the investigated fairy tale in comparison with two well-known fabulous works by A. S. Pushkin and N. V. Gogol. In «The Red Carbuncle» it is analysed the sources of viciousness of main character as the basic reason of his mishaps; it is drawn the behavioural analogies with the dramatic personae from the fairy tales by A. S. Pushkin and N. V. Gogol. It is indicated the typicalness of introduction of occult personage as the key factor in the plot development and simultaneously the representative of evil power who destroys the positive qualities of main hero.

Key words: fairy tale, irreality, didacticism, occult personage, contrast of good and evil.

Серед сліпучого творчого суцвіття російських письменників першої половини XIX століття гідне місце по праву займає В.А. Жуковський, який працював у різних літературних жанрах, серед яких, поза сумнівом, особливо помітними є казки. До казкового жанру письменник звертався упродовж тридцяти років, майстерно залишаючи вітчизняні і зарубіжні сюжетні джерела;

яскравим прикладом специфічного казкового світу з різноманітними за своїм характером героями є казковий твір «Червоний карбункул» [4] (уперше надруковано в «Працях суспільства любителів російської словесності при Московському університеті», 1817), що є своєрідним експериментом віршованого перекладу німецької повісті І.П. Гебеля «Карбункул».

Казкові твори В.А. Жуковського як невід'ємна частина його художньої спадщини неодноразово були об'єктом літературних студій, фокусуючих увагу на фольклорних джерела або дидактичному підходу до змісту казок (А.П. Бабушкіна [1], М.Я. Бессараб [2], Е.П. Званцева [5], І.М. Семенко [8] та ін.); проте переконані, нам удається визначити нові аспекти казки поета, які вислизнули від пильного інтересу сучасних літературознавців. Метою статті є визначення своєрідності художнього світу в ранній казці В.А. Жуковського «Червоний карбункул» у зіставленні з казковими творами інших російських майстрів слова.

Для плідного аналізу доцільним є короткий виклад змісту цієї казки: схильний до авантюризму бідняк і невдаха по життю Вальтер укладає угоду зі зловісним і таємничим Букою, аби мати на своєму боці фортуну в азартних карткових іграх; утіда діє до тих пір, поки Вальтер дотримується домовленостей, однак при першому ж порушенні на героя чекає смерть; перед смертю Вальтер у пориві агресії вбиває дружину Міну і своїх дітей.

У цілому В.А. Жуковський досить точно виклав сюжет оригінальної повісті І.П. Гебеля, змінивши тільки імена головних персонажів: у претексті герой має ім'я Михель, його наречена – дочка власника корчми / готелю – Катерина; про недолю Михеля оповідає доброочесний батько сімейства, тоді як В.А. Жуковський у своїй казці наділив функцією оповідача старого діда в оточенні уважно слухаючих онуків, що посилює атмосферу патріархальності / сімейності загального оповідного фону і сприяє підвищенню рівня задіяніх повчань та морально-етичних критеріїв (їх обов'язкова наявність зумовлена переконаністю поета в тому, що, окрім забобонів, казка делегує підростаючому поколінню важливі основи моралі, звичаїв і просвіті).

Своєрідність художнього світу оприявлена насамперед на сюжетно-тематичному рівні й особливостях репрезентації головних героїв казки, що виразно простежується при порівняльному аналізі твору В.А. Жуковського з «Вечором напередодні Івана Купали» із циклу «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (1832) М.В. Гоголя [3].

При зовнішніх формальних відмінностях ключові моменти «Червоного карбункула» корелюють із «Вечором напередодні Івана Купала», що має подібний сюжет. Спершу слід позначити основні оповідні лінії і ключові персонажі у В.А. Жуковського: головні герої – Вальтер та інфернальний персонаж Бука; Вальтер привабливий, розумний, енергійний, проте приходитився до корчми й азартних карткових ігор; він антисоціальний у своїй поведінці (прилюдно лається іменем Бога), маючи неврівноважений, сварливий характер; визначальна риса героя – порочність, оскільки він охоче погоджується на авантюрну угоду з Букою, поставивши на кін головний вигран – власне життя і добробут сім'ї, дружини і дітей. У гоголевському творі діє

бідняк Петро, закоханий у Пидорку, дочку свого господаря; Петро отримує необхідні для весілля гроші, уклавши диявольську угоду з пекельним прислужником Басаврюком; Петро ритуально вбиває малолітнього братика Пидорки, справляє бучне весілля, але врешті-решт помирає, а Пидорка йде в черниці. Очевидно, що гоголевський Петро однаково порочний (подібно до Вальтера), оскільки виявляється настільки жадібним, що бездумно дає Басаврюку можливість залучити себе до азартної гри, головною ставкою в якій є його життя і щастя молодої дружини.

Таємничий Бука має певні надздібності, головна з них – постійна наявність грошей, які він послужливо постачає тим, кого прагне заманити у свої тенета; Буці також властиве надзвичайне везіння в картковій грі – він завжди залишається тільки у виграші. Цей герой співвідноситься з гоголевським Басаврюком з його дивовижною здатністю притягувати до себе авантюристів, схильних до азартних угод, наприклад, сумнівної цінності угоди зі смертельним наслідком для безрозсудного Петра, готового заради золота навіть на вбивство дитини; прикметно, що Басаврюк у будь-якій ситуації залишається у виграші, програють тільки його супротивники.

Очевидно, що історія Петра є інваріантом історії Вальтера, майстерно й емоційно представленою Гоголем-оповідачем. З точки зору В.А. Жуковського – поета / постановника трагедії – наявність двох наративних ліній є цілком органічною (замість однієї, як у М.В. Гоголя): сюжетна лінія Вальтера й окремо – його дружини Міни з використанням власних імен для обох героїв (М.В. Гоголь використав подібний прийом для всіх дійових осіб, окрім епізодичного персонажа – лісової відьми, яка не має власного імені і діє як узагальнений образ-символ всіх злих сил, що протидіють світлу і добру). Лінія Міни – це трагедія жінки-страдниці і дружини; її нещасну долю вже початково означено деталями пророчого сну нещасної дівчини: погодившись на знак покірності батькам одружитися із нелюбом, уві сні Міна благає чорного ченця нараяти їй вдалий шлюб, проте замість щастя геройні анонсовано гірке сімейне життя, розбите серце і смерть від руки чоловіка, що повністю реалізується згодом. Тематична лінія Міни корелює з оповідною лінією гоголевської Підорки, але прописаною в достовірно трагічних тонах аж до найдрібніших деталей жахливих реалій побуту убогої сім'ї, глава якої – п'яниця-чоловік, запальна людина і затяжий картяр. Одна з карт у попереджуvalльному сні Міни – бубновий туз – є уособленням лихої долі й одночасно образом-символом матеріального втілення грошей у вигляді магічного червоного карбункула, істинним володарем якого є Бука (усоблення нечистої сили); отже, отримання Вальтером карбункула від Буки є еквівалентом передавання власної душі дияволіві. Герой вже не може самостійно розірвати угоду, щоб позбавитися Буки (аналогічним чином, аж до своєї смерті і Петро не може відмовитися від заздалегідь обумовлених послуг Басаврюка), а Бука все більше і більше спокушає безрозсудного героя, спонукаючи до останнього, фатального кроку. Непродумана поведінка Вальтера (подібно до Петра, в нього емоцій переважають здоровий глузд) призводить до того, що його дії мотивуються виключно порадами Буки; безвільно підкоряючись пристрастям, Вальтер вже

не здатний зберегти себе як індивідуальність, нестримно самознищуючись під впливом лихих сил (у фіналі задоволений Бука констатує остаточний програш свого підопічного, холоднокровно підставляючи йому ніж для самогубства).

Привертає увагу сюжетна схожість «Червоного карбункула» В.А. Жуковського і «Казки про попа» (1830) О.С. Пушкіна [7] (у творчості обох письменників це чи не єдині казки, в яких гроші / золото є самостійним образом-символом, що визначає розвиток сюжету). Очевидно, що сімейний добробут в обох казках пов'язаний з наявністю / відсутністю в геройів грошей: образ-символ багатства в казці В.А. Жуковського – подарований Букою червоний карбункул (алегорично продубльований в оповіді також через образ-символ бубнового туза), а в казці О.С. Пушкіна – мішки з оброком / золотом, відіbrane Балдою в чортів. В обох випадках, як тільки герой (піп / Вальтер) отримують ці багатства в особисте користування, вони прирікають себе на смерть, оскільки карбункул від Буки і золото від Балди вбивають своїх власників; цей механізм взаємозв'язку – багатство від лукавого / духовна смерть / фізична смерть – виразно артикульовано в обох авторів. Піп і Вальтер представляють геройів єдиного рівня свідомості, оскільки обом персонажам властива одна і та ж вада – жадіність до матеріальних цінностей (різний соціальний статус персонажів не грає жодної ролі, оскільки жадіність як досить поширена риса характеру однаково властива представникам різних суспільних прошарків). Принципово значимою для розуміння суті містичних геройів-спокушувачів є семантика їх імен: Балда – ім'я прозивне і лайливе, таке, що вказує на спритного і безжаліального казкового героя, який завжди обігрує своїх супротивників; Басаврюк – явно складене ім'я, про що свідчить базовий корінь *бас-* / *бес-* і другий *-бр-* від російського кореня дієслова «вратъ» – брехати, тобто буквально «брехливий біс, той, кому не варто довіряти»; цей персонаж є безжалільним ловцем людських душ, які він занапашає, потураючи їх іманентній порочності.

Показово, що в обох творах експлуатовано традиційний для народних казок принцип потрійності: в О.С. Пушкіна піп тричі вигадує хитрощі, які допомогли йому уникнути покарання від щиглів Балди, а Балда тричі успішно реалізує поставлені попом завдання; так само у В.А. Жуковського в сцені спокушання Вальтера магічним червоним карбункулом у віконце тричі стукає білявий хлопчина (персоніфікована невисипуща людська совість), що намагається попередити героя про необачний крок. Обидві казки мають трагічний фінал, а принцип потрійності увиразнює фатальний взаємозв'язок між безмірним жаданням грошей і трагічною кончиною головних геройів, акцентуючи на марності їх спроб самотужки вибратися з безнадійної ситуації: безмірна влада Буки / Балди і мізерна воля Вальтера / попа просто не зіставні за своєю потужністю і масштабами. Інфернальні образи Буки / Балди корелюють один з одним: обидва персонажі містичним чином можуть забезпечити охочим майновий добробут, але його ціною є життя тих, хто ризикнув укласти містичну угоду, що неминуче призводить до особистісного руйнування геройів. На перший погляд, долі жіночих персонажів (попаді / Міни) аналізованих казок суттєво відрізняються: попадя виглядає удачливішою і щасливішою, ніж убита

чоловіком Міна; проте ж перспективи овдовілої попаді на нове пошлюблення нікчемно малі, фінансовий стан сім'ї і при живому попові був невисоким, отже, після його смерті на вдову і дітей чекають голод і убогість; тому доля живої попаді з дітьми не набагато краща за долю мертвої Міни.

Слід відзначити, що в обох казках угода з представниками інфернального світу заради отримання грошей призводить до особистої катастрофи героїв (при цьому не принципово, як зображене цього містичного представника – позитивно і жартівливо, як в О.С. Пушкіна, чи негативно і трагічно, як у В.А. Жуковського); наслідком контактування персонажів із загадковими Балдою / Букою обидва письменники цілком прогнозовано зображують ідентичний фінал – неминучу смерть як форму розрахунку за споживання як жорстке і безжалісне попередження тим, хто надає перевагу меркантилізму і бездушному матеріальному світу, а не духовній еволюції.

Таким чином, зробимо висновок, що невідомо-таємничий, фантастично-ірреальний і містичний, іноді лячно-страшний світ «Червоного карбункула» В.А. Жуковського не втрачає своєї привабливості через яскраво виражений відтінок патріархальності й очевидні нотки дидактизму, особливо відчутні на початку і у фіналі казки; показовим є те, що письменник цілеспрямовано акцентує на темних/негативних рисах характеру як визначальних причин особистої драми головного героя; ці причини вказано у двох казкових творах інших визнаних майстрів слова; прикметно, що повчальний сюжет виявився затребуваним у творчості О.С. Пушкіна і М.В. Гоголя, засвідчуючи їх стійкий інтерес до теми, започаткованої В.А. Жуковським у «Червоному карбункулі».

Бібліографічні посилання:

1. Бабушкина А.П. История детской литературы / А.П. Бабушкина. – М. : Учпедгиз, 1948. – 480 с.
2. Бессараб М.Я. Жуковский: Книга о великом русском поэте / М.Я. Бессараб. – М. : Современник, 1975. – 316 с.
3. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки / Н.В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах. – М. : Худож. литер., 1959. – Т. 1 – 368 с.
4. Жуковский В.А. Стихотворения. Баллады. Повести и поэмы. Сказки / В.А. Жуковский. – М. : АСТ, 2010. – 672 с.
5. Званцева Е.П. Жанр литературной сказки в творчестве В.А. Жуковского / Е.П. Званцева // Традиции и новаторство в художественной литературе. – Горький, 1979. – С. 59–67.
6. Немецкая поэзия в переводах В.А. Жуковского: Сборник. Составл., предисл. и comment. А. Гугнина. – М. : Издательство «Рудомино»; ОАО Издательство «Радуга», 2000. – С параллельным текстом на нем. яз. – 624 с.
7. Пушкин А.С. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма / А.С. Пушкин. Собр. соч. в трех томах. – М. : Худож. литер., 1985. – Т. 1 – 735 с.
8. Семенко И. М. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского / И. М. Семенко. – М. : Худож. литер., 1975. – 255 с.

Надійшла до редколегії 6 січня 2018 р.

I. В. Гетьман

Дніпро

АВТОБІОГРАФІЧНЕ «Я» В РОМАНІ АННІ ЕРНО «МІСЦЕ ЛЮДИНИ»

У статті розглядається роман сучасної французької письменниці Анні Ерно «Місце людини». «Місце людини» – це інноваційна розповідь, позначена атиповим та вишуканим письмом. Ця розповідь характеризується стилем, позбавленим усіх естетичних досліджень; це письмо, прив'язане до реального і необхідного. Досліджується сучасний французький жіночий автобіографічний роман. Автобіографія покликана розповідати про життєві перипетії одного з представників певного мікросоціуму, в якому втілені всі характерні риси цього суспільства, відображені певний світогляд і настрій. Художньою або літературною автобіографія названа тому, що автор не підлягає ідентифікації зі своїм героєм. Оповідь може вестися і від першої особи, але, незважаючи на це, не можна говорити про повну ідентичність автора та його героя. Літературна автобіографія передбачає життєпис індивіда (або з самого його народження, або тільки в конкретний період життя), проте цей індивід може бути просто фікცією, вигаданою фігурою, що зосередила ознаки певного представника суспільства і виражає почуття і переживання групи людей, об'єднаної саме цими внутрішніми перипетіями. Незважаючи на специфіку кожного автобіографічного дискурсу, більшість авторів зазвичай починають з пояснення і обґрунтування свого рішення писати про себе. Причини нинішньої популярності цього жанру не тільки історичні, але й психологічні.

Ключові слова: жанр, автобіографія, соціальний клас.

В статье рассматривается роман современной французской писательницы Анни Эрно «Место человека». «Место человека» - это инновационное повествование, отличающееся атипичным и изысканным письмом. Этот рассказ характеризуется стилем, лишенным всех эстетических исследований; это письмо, привязанное к реальному и необходимому. Исследуется современный французский женский автобиографический роман. Автобиография призвана рассказывать о жизненных перипетиях одного из представителей определенного микросоциума, в котором воплощены все характерные черты этого общества, отражено определенное мировоззрение и настроение. Художественной или литературной автобиография названа потому, что автор не подлежит идентификации со своим героем. Рассказ может вестись и от первого лица, но, несмотря на это, нельзя говорить о полной идентичности автора и его героя. Литературная автобиография предусматривает жизнеописание индивида (или с самого его рождения, или только в конкретный период жизни), однако этот индивид может быть просто фикцией, придуманной фигурой, сосредоточивать признаки определенного представителя общества и выражать чувства и переживания группы людей, объединенных именно этими внутренними перипетиями. Несмотря на специфику каждого автобиографического дискурса, большинство авторов обычно начинают с объяснения и обоснования своего решения писать о себе. Причины нынешней популярности этого жанра не только исторические, но и психологические.

Ключевые слова: жанр, автобиография, социальный класс, микросоциум.

In this article, it is considered the novel of the contemporary French writer Annie Ernaux "A man's place". "A man's place" is an innovative story, marked by an atypical and refined writing. This story is characterized by a style devoid of all aesthetic researches; a writing that is tied to the reality and necessary. The article considers the modern French female autobiographical novel. The autobiography is intended to tell about the life plot twist of one of the representatives of a certain

microcommunity, in which all the characteristic features of this society are embodied and a certain worldview and mood are reflected. It is named artistic or literary autobiography because the author is not identifiable with his hero. The story can be narrated from the first person, but, despite this, one cannot speak of the complete identity of the author and his hero. The literary autobiography considers a biography of the individual (either from his very birth or only at a particular period of his life), but this individual can be simply a fiction, fabled character, to focus the signs of certain representatives of society and express the feelings and experiences of a group of people banded precisely by these inner plot twists. Despite the specificity of each autobiographical discourse, most authors usually begin by explaining and justifying their decision to write about themselves. The reasons for the current popularity of this genre are not only historical but also psychological.

Key words: genre, autobiography, social class, microcommunity.

Жіноча проза є унікальним і самостійним явищем у світовій літературі. Незважаючи на те, що, як і раніше, тривають дискусії щодо того, чи існує в дійсності специфічна жіноча літературна естетика, жіноча літературна мова і особливості жанрів жіночої літератури, сучасна жуноча проза містить феномени, характерні тільки для неї, в тому числі й думки щодо жанрової специфіки. Як зазначає сучасний літературний критик О. Славнікова, саме жінки привносять в літературу новий зміст. Незважаючи на особливості жанру, жіноча проза завжди зосереджена на проблемах сім'ї, вибору, надії, щастя і проблем існування в соціумі, кохання і дітей, вона завжди дуже експресивна, яскрава, публіцистична і злободенна [2, с. 173]. З'являються найрізноманітніші форми і жанри цієї літератури, однак серед них найчастіше зустрічаються такі, як сентиментальний роман, притча, соціально-психологічний роман, роман-життєпис, повість, есе. Новий тип літературного героя і новий створюваний літературний світ залишає незгладимий відбиток на самому жанрі літературного твору.

Як вже було зазначено раніше, «жіноча проза являє собою досить складний феномен культурної сфери, який за своєю суттю об'єднує жінку-письменницю і жінку-читача, а також показує істинно жіночий погляд на навколишній світ у всіх його аспектах. Сучасна жіноча проза в повній мірі репрезентує нові сприйняття і думки про соціальну роль жінки, зміну дотеперішніх стереотипів про закономірності взаємин жінок і чоловіків. Виникає жанр так званої “ побутової поетики ”. В рамках даного жанру повсякденність не просто постає в тому вигляді, в якому вона є насправді, але навіть в більш яскравому свіtlі для того, щоб показати ідеал, до якого прагне суспільство і кожен гендер зокрема » [1, с. 15]. Вивчення жанрових особливостей творів Анні Ерно дозволяє краще сприйняти тематику і проблематику творчості письменниці, для якої найбільш характерним є жанр автобіографічного роману. Вона схильна створювати саме такі твори, щоб зосередитися на автобіографічному матеріалі, оскільки це письмо є способом відкриття реального. А. Ерно зазначає: « *Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant" »* [7, с. 18] (« Останнім часом я розумію, що роман неможливий. Щоб пояснити життя, в нужді, я не маю права

використовувати мистецтво, ні намагатися створити щось "захоплююче" або "враждаюче"»).

Під автобіографією дослідники розуміють літературне зображення життєвого шляху або його відрізка, передане автором у ретроспективі. За Філіпом Леж'є, автобіографія це – «ретроспективна розповідь у прозі, яку реальна людина створює з власного існування, коли вона зосереджується на своєму індивідуальному житті, особливо на історії своєї особистості» [10, с. 14]. Автобіографія розглядається як спроба вивчення власного душевного стану в певних життєвих умовах, взаємодії та впливу культурної сфери й історичної ситуації на особистість людини, суб'єктивна обробка дійсності й вираз індивідуальних переживань на папері. Крім автобіографічного роману, існують популярні форми особистого щоденника, мемуарів, есе й листів. І якщо у XIX столітті увагу авторів було направлено на об'єктивно і достовірно викладені факти культурно-історичної та політичної дійсності, то в кінці XX століття виникає інша проблематика автобіографічних вищукувань, а саме питання про пошук самоідентичності в навколоишньому суспільстві, культурній дійсності, сприйнятті або несприйнятті сучасних ідеалів і цінностей.

Анні Ерно створює свої твори в жанрі, який можна назвати «автобіографічною фантастикою», і зачіпає соціальні проблеми. Романи «La Place» (у 1983 році твір було опубліковано під назвою «Місце людини») і «Une Femme» (1988, «Жінка») розповідають про покоління, створені соціальними змінами та змінами класової рівності. На момент написання «Місця людини», Анні Ерно вже опублікувала три книги: «Порожні шафи» (1974), «Те, що вони кажуть, або нічого» (1977), «Замерзла жінка» (1981). Але саме в «Місці людини» письменниця відтворює історію своєї родини. Вона пише цей твір після смерті батька. Тут Анні Ерно шукає своє коріння – скромнє середовище, з якого вона з часом вийшла. Книга була дуже популярною і через кілька місяців після публікації отримала *Prix Renaudot*. Саме з «Місця людини» Анні Ерно стає відомою, і сьогодні ця книга перекладена на більш ніж двадцять мов. Преса представляє її як цікаву роботу, що являє собою новий жанровий різновид автобіографічного роману. «Місце людини» – це інноваційна розповідь, позначена атиповим та вищуканим письмом. Вона характеризується стилем, позбавленим усіх естетичних досліджень; це письмо, привязане до реального і необхідного і відходить в обхід мови. «Місце людини» є поворотним моментом у практиці письма авторки: вона більше не виступає як центральний персонаж книги, але в декількох параграфах саме її батько панує над розповіддю: «Це більше не роман, а розповідь, в тексті зображене "Я", статус якого відноситься не тільки до індивідуального досвіду оповідача» [3, с. 43]. Хоча авторка згадує історію свого дитинства, вона не забуває про об'єкт своєї роботи: пошук батьківського образу, від якого поступово відійшла. Таким чином, цей твір розміщується в межах біографії, автобіографії та соціології. За словами Анні Ерно, «"Місце людини" – це книга, яка по-різному орієнтувалася мою писемність і задала мені ряд запитань: що я можу зробити з цим життям, якого вже немає? Що я можу зробити справжнього? Яке мое місце в тексті? У літературній сфері? По відношенню до читача?» [6, с. 4].

Згідно Мартін Сесійон «автобіографічна розповідь повинна бути якомога більш точною історією життя і має відповідати вимогам референціальності, вона заснована на договорі, укладеному з читачем, договорі правдивості» [4, с. 140]. Автобіографічний характер наративу підтверджується присутністю особистого займенника «Я». «Я», що виражається в тексті, – це сама Анні Ерно, викладачка літератури, яка говорить про своє життя і згадує хворобливу смерть свого батька.

У «Місці людини» ім'я оповідача ніколи не згадується, але знайти фігуру автора легко. Проте головним героєм розповіді може бути і батько оповідача, а не вона сама. На думку теоретика автобіографії Філіпа Лежена, автор повинен поважати «пакт щирості», за яким він має взяти на себе зобов'язання говорити тільки правду. Таким чином, автор, оповідач і персонаж є одним цілим. Дійсно, Анні Ерно закінчує явний автобіографічний пакт зі своїм читачем на початку цього автобіографічного наративу, який, як правило, дозволяє нам встановити пакт з читачем. Твір починається від першої особи: «Я проходила практичні тести CAPES» [7, с. 11]. Згодом вона згадала смерть батька: «Мій батько помер через два місяці, день у день. Йому було шістдесят сім років і він тримав кафе з мамою» [7, с. 12]. «Я» відповідає письменниці, оповідачці та геройні історії. Розповідь організована навколо життя батька Анні Ерно до його смерті. Тому можна сказати, що автобіографія є основним елементом цієї розповіді. Іншими словами, ми можемо знати оповідача через життя батька: «Я почала з "я", і я зрозуміла, що не можу повернутися, що "я" підходить мені. <...>. З "Місцем людини", стрибок до повністю передбаченого "я" здійснюється через неможливість для мене говорити про моого батька, не будучи абсолютно правдивою. Тільки правда була гідною життя моого батька, про мое розставання з ним: роман був би додатковою зрадою» [6, с. 3]. Таким чином, можна сказати, що Ерно відновила у цьому відношенні автобіографічний жанр. Основною відмінністю між «Місцем людини» і традиційною автобіографією є план, який керує його написанням. План оповідачки чіткий: «Я мала намір написати про моого батька, його життя та відстань, яка була між нами у підлітковому віці. Відстань між класами, але та, яка не має назви "Як окреме кохання"» [7, с. 17].

У своєму есе «На шляху до трансперсонального "я"» (1994), авторка визначає поняття «я»: «"Я", яке я використовую, здається безособовою формою, ледь сексуальною, іноді навіть це скоріше слово "стороннього" ніж "моє"» [9]. Очевидно, що в цій ситуації «я» може стати «"трансперсональним" і втікти від "пастки особистості"» [7, с. 36]. Марі-Франс Савеан у своєму дослідженні під назвою «Місце жінки Анні Ерно» стверджує, що «Анні Ерно стає рупором всіх тих, хто, не маючи таланту, відчули на собі, неоднозначність будь-якого соціального піднесення, хоча й не взмозі виразити це художньо» [11, с. 21]. Цікаво відзначити, що Ерно регулярно використовує займенник «ми», а не «я», і одна з причин цього в тому, що вона намагається вийти за межі індивідуалізації та свого персонального досвіду. Вона каже: «Я використовую свою суб'єктивність, щоб знайти, розкрити механізми або явища більш загального, колективного» [8, с. 43–44]. «Ми», що вона використовує,

відноситься до тієї соціальної групи, до якої належали її батьки, але в якій вона перебувала ще в підлітковому віці: «Я часто говорю "ми" в даний час, тому що я довго думала таким чином, і я не знаю, коли я перестала це робити» [7, с. 45].

«Місце людини» – твір, що лежить на межі двох літературних жанрів: це як біографія батька, так і автобіографія авторки (історія її дитинства). Оскільки портрет її батьків є повторюваним мотивом у цій історії, ми все ж можемо поцікавитись, якою є роль цього еволюціонування в автобіографічному проекті Анні Ерно. Але спочатку ми повинні зауважити, що «Місце людини» є непрямою автобіографією, оскільки Анні Ерно не є основним персонажем твору. Спочатку автор, здається, хоче показати своє особисте життя; проте відносини батька й дочки поступово впливають на соціокультурну відстань, яка поступово встановлюється між ними. Ми бачимо, що у цій історії немає чіткої межі між біографією, автобіографією та соціологією. У строгому сенсі цей твір являє собою своєрідну суміш літературних жанрів, які виробляють гібридний жанр «самосоціальна біографія» [3, с. 45]. Як і будь-який автобіографічний текст, «Місце людини» – це ретроспективна оповідь, у якій оповідач вдивляється у події минулого. Протягом всієї історії авторка згадує своє дитинство і отроцтво: *«Я працювала над своїми завданнями, я слухала записи, я читала, завжди в своїй кімнаті. Я спускалася лише для того, щоб сісти за стіл. Ми іли мовчки. Я ніколи не сміялася в будинку. Я робила "іронію". Цей час, коли все, що стосувалося мене, зблизька було для мене чужим. Я повільно мігрувала до світу буржуазії...»* [7, с. 61]. Разом з тим А. Ерно зізнається, що батько мав великий вплив на її життя.

Хоча ця історія не зосереджується на житті оповідача, ми можемо зустріти елементи, характерні для автобіографії. Наприклад, оповідач перераховує спогади про свою юності: «Він відвозив мене додому зі школу на велосипеді. Проїжджаючи між двома берегами, під дощем і сонцем...» [7, с. 79]. Іншими словами, дівчина здається близькою до свого батька і розділяє з ним прості, але приємні моменти: «У неділю вони закривали торгівлю, йшли до лісу і на пікніки з пирогами без яєць. Він носив мене на плечах, співаючи і свистячи» [7, с. 38]. Як ми могли б визначити це повернення до себе? Іноді це більше самоаналіз, ніж опис батька, і це діє як спусковий механізм, що надає їй можливість повернутися в дитинство або інший період свого існування.

На закінчення слід зазначити, що «Місце людини» написане від першої особи, але в ході оповіді її заміняє займенник «він». Оповідачка віддає данину батькові, який дозволив їй отримати доступ до свого нового соціального середовища. Точно так само вона намагається характеризувати його соціально, вказуючи на його професію. План авторки чіткий: «Я мала намір написати про моого батька, його життя та відстань, яка була між нами у підлітковому віці. Відстань між класами, але та, яка не має назви "Як окреме кохання"» [7, с. 17]. Твір Анні Ерно грає з біографічними кодами письма. Авторка відмовляється від традиційних кодів біографії, надаючи значення соціологічним визначенням своїх персонажів. Якщо вона пише свою історію від першої особи, вона заявляє: «Я виходжу з автобіографії <...> "Я" моєї роботи є колективним» [5, с. 3]. Отже, вона використовує «я» як засіб для повторного пошуку колективної

правди. Ми бачимо, що індивідуальність її батька поступово зникає на користь колективного виклику соціального статусу. З часом фігура батька стає символом цілого середовища. Ось чому сама А. Ерно описує свій твір як «само-соціально-біографічну» розповідь.

Бібліографічні посилання

1. Пермякова О.В. Явление гендерной стилизации в современной женской литературе (на материале французского и русского языков): автореф. дисс. ... канд. филол. н. – Пермь, 2007. – 19 с.
 2. Славникова О. Та, что пишет, или Таблетка от головы // Октябрь. – 2000. – №3. – С. 169–174.
 3. Bouchy, Florence, *La Place, La Honte, Annie Ernaux*, Paris, Hatier, 2005.
 4. Cécillon, M., *L'Adversaire - Lecture accompagnée*, Paris, Gallimard-La bibliothèque, 2003.
 5. Charpentier, Isabelle, "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...", *COnTEXTES*, №1, 2006.
 6. Ernaux, Annie, "écrire, écrire, pourquoi?" Entretien avec Raphaëlle Rérolle, Editions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010.
 7. Ernaux, Annie, *La Place*, Gallimard, coll. Classico-lycée, 2010.
 8. Ernaux, Annie, "L'écriture comme un couteau" Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Stock, 2003.
 9. Ernaux, Annie, "*Vers un je transpersonnel*", RITM, Université de Paris-X, n° 6, 1994.
 10. Lejeune, Ph., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
 11. Savéan, Marie-France, *La Place et Une Femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, 1994.
- Надійшла до редколегії 28 листопада 2017 р.*

УДК 004.738.5 УДК 004.738.5

А. В. Гусев

Дніпро

ПІСЬМЕННИК І НОВА ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА

Нові інформаційні (і комунікаційні) технології міцно увійшли в життя кожної людини незалежно від її віку, соціального статусу, особистих уподобань. Такий інтенсивний розвиток засобів комунікацій являє собою глобальний процес оволодіння інформацією. За допомогою СМК підвищується інтелектуальний потенціал сучасної людини. Всесвітня павутинна – це вільний доступ до найрізноманітнішої інформації, в тому числі і художньої літератури. З появою Інтернету істотно змінюється доля тексту в суспільстві. Те, що для публікації і широкого поширення тексту не потрібно посередництво друкованого верстата, не потрібні гроши і т. ін., не тільки перебудовує весь ланцюжок владно-комерційних відносин, що стоять за літературою, але і впливає на форму та зміст самих текстів. Навряд чи Інтернет здатний серйозно конкурувати із традиційною книгою. Швидше навпаки, він доповнює друковану літературу і відіграє роль інструменту реклами. Це доводить досвід тих авторів, чиї книги успішно продаються, незважаючи на те, що ці ж книги присутні в електронних бібліотеках або навіть з'являються там раніше, ніж потрапляють до друку. Це доводить і досвід журналів, які виходять паралельно в Мережі і на папері. Книга, особливо як досягнення поліграфічного мистецтва, будемо сподіватися, не зникне. Але сьогодні надзвичайно важливо вибудувати співіснування паперової та електронної постасей книги, як це сталося з театром і кіно і телебаченням.

Ключові слова: інформаційні технології, Інтернет, веб-сайт, комунікація.

Нові інформаційні (і комунікаційні) технології прочно вошли в життя кожного людини незалежно від її віку, соціального статусу, особистих уподобань... Всесвітня павутинна – це вільний доступ до найрізноманітнішої інформації, в тому числі і художній літературі. Інтернет є багатостороннім ЗМІ, що створює безліч різних форм комунікації. Погодимося з М. Морріс, яка розділяє їх на чотири категорії:

Ключові слова: інформаційні технології, Інтернет, веб-сайт, комунікація.

Nowadays new information technologies are in everybody's life, regardless of person's age, social status and personal preferences. Such an intensive development of communicative means is a global process of mastering information. With the help of mass media the intellectual potential of the modern person rises. The World Wide Web is a free access to a wide variety of information, including fiction. With the advent of the Internet, the fate of a text in society changes significantly. Today we do not need a paper version of a book, it can be widely distributed via Web in electronic variant, money is also not needed, etc., this fact restructures the entire chain of power-commercial relations which were previously observed in literature; in its turn this affects the form and content of the texts themselves. It is unlikely that the Internet can seriously compete with a traditional book. On the contrary, the Internet complements the printed literature and plays the role of an advertising tool. This is proved by the experience of those authors whose books are successfully sold, despite the fact that they are available in the electronic libraries or even appear on the Web earlier than in print. This is proved by the experience of journals that are published online and in print. Let's hope that the book will not disappear, especially as the achievement of the polygraphic art. But today it is extremely important to provide a co-existence of the paper and electronic essence of the book, as it happened with theater and cinema, cinema and television.

Key words: information technologies, Internet, website, communication.

Нові інформаційні (і комунікаційні) технології міцно увійшли в життя кожної людини незалежно від її віку, соціального статусу, особистих уподобань... Всесвітня павутинна – це вільний доступ до найрізноманітнішої інформації, в тому числі і художній літературі. Інтернет є багатостороннім ЗМІ, що створює безліч різних форм комунікації. Погодимося з М. Морріс, яка розділяє їх на чотири категорії:

- 1) асинхронна комунікація «один на один» (електронні листи);
- 2) асинхронна комунікація «багатьох з багатьма» (наприклад, мережа Юзернет: зведення, листи розсилок, де потрібна згода на розсилки або пароль для входу в програму, в якій повідомлення стосуються певних тем);
- 3) синхронна комунікація «один на один», «один і кілька», «один з декількома» будуться навколо будь-якої конкретної теми, наприклад, рольові ігри, чати;

4) асинхронна комунікація, де зазвичай користувач намагається розшукати сайт для отримання певної інформації, і тут можна зустріти комунікацію «багато і один», «один на один», «один і багато» (веб-сайти, гороскопи) [5, с. 42].

Навколо Інтернету ведеться незліченна кількість дискусій і суперечок, і в основному про нього виражається негативна думка. Але судити про Інтернет з точки зору «добре» або «погано» буде неправильним. Як вважає М. Кастельс, «...незалежно від нашого ставлення до Інтернету, ми повинні зважати на те, що Інтернет і комп'ютерні мережі в цілому вже стали становим хребтом всіх сучасних суспільств по всьому світу. Якщо в 1995 році в світі налічувалося менше 10 мільйонів користувачів Інтернету, то до кінця 2017 року їх стало вже більше чотирьох мільярдів осіб» [1]. Крім того, вся діяльність, від фінансової сфери і ЗМІ до політики і громадських рухів, організована навколо мереж. Такий інтенсивний розвиток засобів комунікацій являє собою глобальний процес оволодіння інформацією. За допомогою СМК підвищується інтелектуальний потенціал сучасної людини. Технічна та інформаційна революція призводить до збільшення рівня знань, що дозволяє підвищувати технічні можливості обробки інформації. «Засіб (або технічний процес) нашого часу – електронна техніка – додає нову форму і перебудовує схеми соціальної взаємозалежності, а також аспект нашого особистого життя <...> Громадське життя залежить у більшій мірі від характеру коштів, за допомогою яких люди підтримують між собою зв'язок, ніж від змісту їхніх повідомлень...» [4].

Звичайно, і в Мережі з'являються цікаві твори. Але не секрет, що будь-який більш-менш пристойний автор (чи вважає себе таким) мріє побачити своє дітище у традиційному, «паперовому» вигляді. Такі книги видаються вже досить давно. Прикладом може служити «Літпром.ru» (2007) – збірка оповідань і віршів «неформально мислячих авторів» [3, с. 8], як сказав у передмові Сергій Мінаєв. Чим же привабливий Інтернет для письменника? Перш за все це зворотний зв'язок читачем. Для того щоб опублікуватися в газеті або в журналі, потрібно запастися терпінням. А в Інтернеті вранці вивісив статтю або оповідання – до обіду прийшов перший відгук. Всесвітня павутинна дозволяє залишатися самим собою, не належати до будь-якої літературного угруповання або зграї, не сполучати своє розуміння життя з думкою редакції. Тут принципово інші можливості. Рукопис можуть читати в будь-якій точці світу і безпосередньо висловлювати своє ставлення до неї. І не треба побоюватися зниження купівельного попиту. Наприклад, видавництво «Вагриус» перед виходом книги розміщує її в електронному вигляді на своєму сайті, адже в Інтернеті не стільки читають, скільки знайомляться із твором, а потім купують в книгу і читають. Причому, як правило, читачі не просто читають книгу, а опрацьовують її: у процесі читання в них виникають власні ідеї, асоціації, думки. Глибоке читання призводить і до глибокого роздуму. В Інтернеті ж це майже неможливо. Тут ми взагалі не стільки читаємо, скільки черпаємо інформацію. Причому часто ця інформація є лавиною, в якій відшукати сенс абсолютно неможливо. Увага зосереджується на заголовках, анотаціях, а текст

прочитується по діагоналі. І це формує певну специфіку сприйняття і засвоєння тексту, аж до зміні роботи мозку.

Інтернет та інтернет-сайти – це унікальний вид комунікації, реклами, зв'язків з громадськістю, а також засіб формування образу самого письменника, міфу про нього. У наш час важливу роль в просуванні літературного твору на ринок відіграють PR-стратегії, які виступають у ролі посередника між письменником і читачем. Основне завдання PR полягає в тому, щоб створити образ, який би сприяв читацькому попиту. Що в даному випадку входить в поняття PR? Перш за все – робота з іншими ЗМІ, організація і проведення заходів, коротше кажучи, всі види акцій. Сучасна книга є таким же продуктом, як і шоколадний батончик. Жодна реклама не здатна нав'язати свою думку читачеві, якщо це не його улюблений жанр, не його знайомий автор або він вважає за краще класиків. Вона може його тільки зацікавити. Якщо дивитися в корінь, то PR спрямований на роботу з емоціями споживача, його кінцева мета – маніпулювання ним, щоб стимулювати покупку. PR працює з продуктом, який вже створений і упакований. Він не має впливу на «начинку» і ні в якому разі мати не повинен. Його завдання – інформувати і стимулювати.

Як інструмент PR-сайт є зручним каналом інформування цільових аудиторій. Він забезпечує контакт із читачем, вивчення читача, аналіз його смаків і культурних запитів. Серед іншого він дозволяє зібрати статистику по відвідувачах, створити портрет аудиторії, що допомагає подолати комунікаційні бар'єри. По суті, інтернет-сайт – це набір інформаційних блоків та інструментів для взаємодії з цільовою аудиторією, яка може бути представлена реальними і потенційними клієнтами і партнерами, а також представниками засобів масової інформації. Тому те, яка інформація і як вона буде представлена на сайті, а також його технічне оформлення, знаходиться у значній залежності від того, хто є цільовою аудиторією і що сайт повинен до неї донести, які можливості надати.

З кожним днем в Мережі з'являється все більше письменницьких сайтів. Вони різні за своїми завданнями, можливостям і рівню. На початковому рівні веб-сайти – це віртуальні візитки, що містять основну інформацію про діяльність будь-якого письменника, його біографію тощо. Обсяг інформації на сайтах початкового рівня обмежується декількома сторінками, а оновлення відбувається час від часу. Веб-сайти у форматі віртуальної візитки створюються в основному в рекламних цілях і фіксують присутність письменника у глобальній мережі Інтернет. Другий рівень розвитку пов'язаний з тим, що на веб-сайтах з'являються додаткові елементи порталу. На цьому рівні обсяг інформації значно збільшується, зростає роль засобів зворотного зв'язку і групової комунікації. Фахівці зі зв'язків з громадськістю за допомогою веб-сайтів з елементами порталу намагаються створити інтернет-співтовариство або кілька інтернет-спільнот. Такі веб-сайти, будучи універсальним джерелом галузевих знань, розраховані на різні групи зацікавлених користувачів і, таким чином, переважно є каналами груповий комунікації. Веб-сайти у форматі інтернет-порталів євищим ступенем їх розвитку, оскільки вони містять універсальну інформацію найширшого спектра і включають у себе масу

додаткових сервісів. Інтернет-портали націлені на спілкування з масовими аудиторіями, і в зв'язку з цим їх створення і підтримка вимагають значних фінансових і організаційних зусиль.

Розберемо декілька сайтів сучасних письменників. Наприклад сайт Володимира Сорокіна (<http://www.srkn.ru/>). Тут можна знайти його біографію, деякі твори, прочитати інтерв'ю та критику у відповідних розділах. Є також розділи новин, де можна знайти нову інформацію про В. Сорокіна та його книги, а також розділ ілюстрацій, в якому розміщена супутня книгам графіка. Сайт має риси порталу, але, зважаючи на відносно невеликий рівень відвідуваності, власне порталом називатися не може. На сайті був доданий блог, і ось що сам В. Сорокін про це пише: «Як ви вже помітили, мій сайт оновився. Гостьова, що пережила гучні пологи, стрімке зростання, бурхливе цвітіння, яке перейшло в період дозрівання грубезних плодів, з подальшим цілком природним в'яненням, а пізніше і гниттям, наказала довго жити Блогові, який сьогодні відкривається. Тут буде можливість поговорити й осмислити, отримати відповідь і знайти на неї нове болісно-нерозв'язне питання, позначити точку або параболу проблеми, заглянути в метафізичні безодні, оглянути онтологічні горизонти, напитися, нарешті, з Криниці Гносеологічної Спраги. Або просто поговорити про щось болісно-невимовне...» [6].

Розглянемо ще один письменницький сайт – <http://pelevin.nov.ru/>. Це сайт творчості Віктора Пелевіна, і в ньому також є стандартний набір інформації, що міститься в розділах «Інтерв'ю», «Фотографії», «Новини», є також «Чат» і «Форум», організований вельми незвичайним чином. Є й розділ з посиланнями-банерами. Мається цікавий розділ «Статті», який містить у собі не лише статті, присвячені творчості Пелевіна, а й наукові роботи тієї ж спрямованості. Також інтерес представляє розділ «Суші Бар», у якому відвідувачі сайту можуть розміщувати свої художні твори.

Сайт Сергій Жадана – <http://zhadan.info>. Він має звичну структуру та набір стандартних складових будь-якого письменницького сайту. У розділі «Біографія» розміщена, зрозуміло, біографія письменника, в розділі «Книги» можна ознайомитися з уривками з його творів. У розділах «Фото», «Аудіо» та «Відео» можна ознайомитись з відповідними матеріалами за участю автора. У розділі «Тексти» користувачеві пропонується прочитати різні інтерв'ю, а також дослідження, присвячені творчості С. Жадана. На сайті немає форуму, але є інші засоби зворотного зв'язку, наприклад, є посилання на сторінку автора в популярній соціальній мережі Facebook.

Офіційний сайт Оксани Забужко – <http://zabuzhko.com/ua/prose/index.html> поєднує мінімалістичний дизайн та функціональність. Контент сайту представлено англійською та українською мовами. Він має звичні розділи, в яких представлені різноманітні твори письменниці, її біографія т. ін. Таким чином скайт складається з головної сторінки, біографії, поезії, прози, есеїстики й критики, відомостей про громадську діяльність, інтерв'ю, новин, переліку нагород, списку інсценізацій та екранізацій, фотогалереї, календаря, контактів. У якості елементу зворотного зв'язку в розділі «контакти» вказано сторінку в соцмережі Facebook. У Мережі зовсім по-іншому виглядає постать автора та

звичні відносини між автором і читачем. Враховуючи багаті можливості містифікації та множення «віртуальних особистостей», «автор» в Інтернеті перетворюється мало не на особливий жанр літературної творчості, створюється його віртуальний образ. Крім того, за рахунок соціальних мереж зменшується, а іноді й узагалі зникає статусна дистанція між автором і читачем, що неминуче позначається на них обох.

З появою Інтернету істотно змінилася і доля тексту в суспільстві. Те, що для публікації та широкого розповсюдження тексту не потрібне посередництво друкарського верстата, не потрібні гроші і т. ін., не тільки перебудовує весь ланцюжок владно-комерційних відносин, що стоять за літературою, а й впливає на форму та зміст самих текстів. Невже книжка помирає? Хотілося б вірити, що ні. Навряд чи Інтернет здатний серйозно з нею конкурувати. Швидше навпаки, він доповнює друковану літературу та відіграє роль інструменту реклами. Це доводить досвід тих авторів, чиї книги успішно продаються, незважаючи на те, що ці ж самі книги присутні в електронних бібліотеках або навіть з'являються там раніше, ніж попадають до друку. Це доводить і досвід журналів, які виходять паралельно в Мережі та на папері. Книга, особливо як здобуток поліграфічного мистецтва, будемо сподіватися, не зникне. Але сьогодні надзвичайно важливо вибудувати співіснування паперової та електронної іпостасей книги. Як це сталося з театром і кіно, кіно і телебаченням.

Бібліографічні посилання

1. Кастельс М. Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе [Электронный ресурс] / Мануэль Кастельс / Пер. с англ. А.Матвеева под ред. В.Харитонова. – Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2004. – 328 с. (Серия «Академический бестселлер»). – URL: <https://wearesocial.com/blog/2018/01/global-digital-report-2018>
2. Информационное общество: Сб. – М.:ООО «Издательство» И 74 АСТ, 2004. – 507 с.
3. Литпром.ru / М.: Астрель, 2007. – 333 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа. Часть I. Глава 1. Средство коммуникации есть сообщение [Электронный ресурс] / Маршалл Маклюэн // Гуманитарные технологии. Аналитический портал. – URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3530>
5. Моррис М. Интернет как масс-медиа / М. Моррис // Маркетинговые коммуникации. – 2006. – №46. – С. 42–45.
6. <http://www.srkn.ru/>

Надійшла до редколегії 23 грудня 2017 р.

УДК 811.161

В. А. Гусєв

Дніпро

ОСОБЛИВОСТІ ЧИТАЦЬКИХ ПРАКТИК СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ В СУЧASNІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИТUAЦІЇ

У статті розглядаються екзистенціально-комунікативні основи читання, характер читацьких уподобань студентської молоді та притаманні названій соціальній групі

особливості рецепції художньої літератури. Відзначається, що сформувався відмінний від попереднього тип читача, знайомого з різноманітними віртуальними практиками і готового включати текст до широкого мультимедійного контексту. Взаємозв'язок між автором і читачем одвічний, однак форми його мінливі. Межі художньої літератури та зміст цього поняття формуються в кожну історичну епоху у взаємодії суб'єктивних та об'єктивних факторів: на перетині інтенцій, намірів авторів, з одного боку; сприйняття читачів – з іншого, в рамках існуючих у культурній свідомості суспільства шаблонів, стандартів. Нові інформаційні технології сприяють виникненню нових практик читання і разом з тим обмежують поширення читання художньої літератури як форми культурного відтворення.

Ключові слова: практики читання, масова культура, соціокультурна ситуація, особливості рецепції.

В статье рассматриваются экзистенциально-коммуникативные основы чтения, характер читательских предпочтений студенческой молодежи и присущие данной социальной группе особенности рецепции художественной литературы. Отмечается, что сформировался отличный от предыдущего тип читателя, знакомого с различными виртуальными практиками и готового включать текст к широкому мультимедийного контекста. Взаимосвязь между автором и читателем извечная, однако формы её изменчивы. Границы художественной литературы и содержание этого понятия формируются в каждую историческую эпоху во взаимодействии субъективных и объективных факторов: на пересечении интенций, намерений авторов, с одной стороны; восприятие читателей – с другой, в рамках существующих в культурном сознании общества шаблонов, стандартов. Новые информационные технологии способствуют возникновению новых практик чтения и вместе с тем ограничивают распространение чтения художественной литературы как формы культурного воспроизведения.

Ключевые слова: практики чтения, массовая культура, социокультурная ситуация, особенности рецепции.

The article examines the existential and communicative basis of reading, the nature of readers' preferences among student youth and the features of fiction reception by this social group. It is noted that there has been formed a new type of reader that is different from the previous one. This new reader is familiar with various virtual practices and is ready to include the text into a wide multimedia context. The relationship between the author and the reader is eternal, but its forms are variable. The fiction boundaries and the content of this concept are formed in each historical epoch with the interaction of subjective and objective factors. They are formed at the intersection of intentions, intentions of authors, on the one hand, and of readers' perception, on the other hand, within the framework of existing in society's cultural consciousness of some patterns and standards with the help of which the structure and content of specific texts are analyzed. New informational technologies contribute to the emergence of new reading practices and at the same time limit the distribution of fiction reading as a form of cultural reproduction.

Key words: reading practices, mass culture, socio-cultural situation, reception peculiarities.

У просторі масової культури література займає скромне місце. На початку ХХІ століття коло читачів суттєво зменшується. Але, оскільки читання завжди було пов'язане з освітою, логічно припустити, що студентська молодь все ще належить і, ймовірно, належатиме до цього кола й надалі, що показали дослідження, проведені дослідницькою групою кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені О. Гончара («Студент-читач у сучасному культурному та комунікативному просторі», «Особливості сприйняття та використання студентами інтернет-контенту в контексті соціально-освітнього становлення та розвитку особистості»). Сучасні

дослідники розділяють читання «...на повсюдно поширену повсякденну практику мас і практику освіченої еліти, яка високо цінує і культивує "серйозне читання" художньої літератури, нон-фікшн і високоякісної преси. Розрив між цими двома типами читання все посилюється» [2, с. 285]. У якій мірі студентство наближується до «освіченої еліти»?

Останнім часом роль читання, особливо в такому його звичному розумінні, як читання класичної літератури і кращих творів сучасних письменників, знижується. Масове читання набуває іншої форми, все більше тяжіючи до тривіальної розважальної літератури, перетворюючись на засіб релаксації та втечі від реальності. Стари механізми створення «людини, що читає» та її кола читання майже втрачені. Традиційні «володарі дум», які впливали на виникнення «читацької моди» (критики, філологи, публіцисти, котрі друкували свої рецензії в журналах і газетах), сьогодні мають зовсім невелику аудиторію кваліфікованих читачів. Масове читання відірване від цього кола знавців і поширюється у відповідності з іншими закономірностями. В основному його формує книжковий ринок, що орієнтується переважно на ту літературу, яка добре продається, і більшість читачів віддають перевагу жанровій літературі невисокого художнього рівня (детективи, любовні романі, фентезі тощо). До класичної літератури і сучасних авторів, твори яких можна прилічити до «серйозної», експериментальної літератури, звертається лише невелика частина «аристократичних» (Р. Барт) читачів [1]. Таке зниження інтересу до читання – явище міжнародне. Дослідження, що проводилися на рубежі ХХ–ХХІ століть, свідчать про тенденцію перетворення читача на глядача, слухача і користувача Інтернету. На кінець минулого століття вже нікого не дивувало, що масового читача спокушає цікавість детективів – чарівних казок сучасного міста, написаних нехай недбало й наспіх, але доступною мовою, які розповідають про життя і смерть, злочини та кохання нових «принців» та «попелюшок», тобто все те, що складає атрибути комфортного читання. Масова культура відтворюється і через практику читання студентів, що цілком закономірно, оскільки у випуску літературно-художніх видань і за кількістю назв, і за накладами переважають видання масового попиту. Поняття літературної компетенції ґрунтуються на тих імпліцитних знаннях, з якими читач і письменник підходять до тексту. Масову елітарну літературу характеризує не просто якийсь «об'єктивно» різний рівень складності мовних засобів – «висока» література більше покладається на співтворчість читача і може собі дозволити несподіваний мовний вигляд тексту, фрагментарність, ослаблену сюжетність, вона передбачає інший рівень сприйняття.

У масовій літературі, де цінується найбільша відповідність вигаданого світу реальному й чітке виконання оповідних завдань, мовні вольності трактуються як помилки і недбалості. Це характерне і для перекладів, до яких часто звертаються студенти. Це, скажімо, романи Жаклін Мітчард «Фатальний круїз» (2008) (перекладач О. Борова) або Джона Джексона Міллера «Зіркові війни Кенобі» (2015) (перекладач навіть не вказаний). Цим романам притаманний пригодницький сюжет, буденна, стерта мова та беззмістовні

загальні місця, що і є нормою для літератури широкого попиту. До такого роду літератури можна віднести і такі твори, як «Спіймати велику рибу» Д. Лінча, «Той, що читає по тілах» А. Гаррідо, «Жахи Лелеки Марабу» І. Велша, «Трилогія Бейна» Д. Карпишина, останні романі К. Вільмонт тощо. Яка ж книга привертає увагу найширшого кола читаючої публіки? С. Філоненко визначає «концепт “читабельності”» таким чином: «Окрім смислової доступності, зрозуміlostі, стилістичної вправності, він включає в себе оцінку сюжетної динаміки, композиційну майстерність, вміння захопити читача, створити яскраві і життеподібні характеристики. Загалом, цей концепт відповідає вимогам комфортного читання, спрямованого на рекреативні завдання: “читабельна” книга, у першу чергу повинна відволісти читача від реальності, занурити його у світ фантазії, втілити й розважити. Можна сказати, що “читабельність” як ознака форми масової літератури зумовлена її функціональною своєрідністю» [4, с. 72]. Мабуть, тому популярний у студентів-читачів жанр фентезі, що переносить читача у світ уявної реальності. Розчарування в «літературній реальності» викликало до життя псевдоісторичну утопію. Проте студент-читач звертається не тільки до жанрів science-fiction, але й до жанрів літератури non-fiction, яка стає все більш популярною. В загалі коло читання сучасного студента вельми різноманітний. Він звертається як до літератури високої, так і масової. Одним до вподоби Дж. Барнс, Дж. Фаулз і Х. Муракамі, а хтось у захваті від Дж. Роулінг, П. Коельо або ж Р. Желязни.

Можна виділити наступні ознаки елітарності/масовості в сучасній літературі. По-перше, для сучасної елітарної літератури характерна «жанрова гра» – жанрове винахідництво, гібридизація жанрів, активне використання форматів і мовного вигляду нехудожніх текстів, у той час як твір масової літератури маркований як художній та прагне максимально відповідати своїй жанровій характеристиці, щоб завжди відповідати читацькому очікуванню. В масовій літературі цінується перш за все сюжетність і не допускається ані розмивання сюжетної лінії засобами ліризації, ані уповільнення сюжетної динаміки в результаті збільшення частки композиційних блоків, які описують будь-що (такі як портрет, пейзаж, інтер’єр тощо). «Підбиваючи підсумки, можемо сказати, що поняття “високої” та “масової” літератур можуть отримувати різне змістове наповнення залежно від конкретних історичних умов, панівних теорій і поглядів наукової спільноти, мети дослідження та преференцій конкретного дослідника» [3, с. 55]. Завдяки налагодженню конвеєрному виробництву масової літератури принцип клішованості, належність до певної «оповідної формули» (Дж. Кавелті) проявляється на всіх її формально-змістовних рівнях: ім’я або псевдонім автора, назва, обкладинка є первинними сигналами приналежності книги до певного жанрово-тематичного простору. Цей сигнал має бути зрозумілим найширшому колу читачів.

Як відомо, процес культурного відтворення за допомогою вищої освіти має розширеній характер. За допомогою дозвільного читання відтворюється перш за все і «вічні цінності», які уособлює українська, російська і зарубіжна класична література. Разом з тим відтворюється і масова культура через практики читання студентів, що цілком закономірно, оскільки у випуску

літературно-художніх видань і за кількістю назв, і за накладами переважають видання масового попиту. Проте ми розуміємо, що залишаються виявленими ряд факторів, що обмежують поширення читання як практик культурного відтворення. І в цьому випадку наявність домашнього комп'ютера, його використання в різних цілях, в тому числі і для виходу в Інтернет, не є умовами, які обмежують читання. Можливо, є інші умови з названого ряду. За даними нашого дослідження, читацькі інтереси обумовлені спеціальністю, якою оволодіває студент. Їх обумовленість спеціальністю виражена в перевазі студентів технічної спеціалізації фантастики, фентезі та класичної літератури; студентів гуманітарій – класичної літератури, історичних романів, детективів.

Поширення нових інформаційних технологій формує й нову практику читання. Проте взаємозв'язок між названими явищами виявився більш складним. Комп'ютери використовуються студентами переважно в навчальних цілях, для виходу в Інтернет та комп'ютерних ігор. При цьому дозвільне читання уходить на другий план. До людини, що годинами сидить в Інтернеті, ставлення в сучасному суспільстві неоднозначне, але практики «сидіння в Інтернеті» вельми поширені, причому п'ята частина опитаних студентів проводить щодня в Мережі більше чотирьох годин. Найбільша частка негативних оцінок такої людини пов'язана з «марною тратою часу», позитивних – з характеристикою «сучасна людина». І цей факт представляється досить важливим: для сучасної молодої людини «старомодність» читання може бути серйозною і не до кінця усвідомленою перешкодою. Адже одна з основних цілей читання – пізнання, хоча якщо «пізнання» розуміти в широкому сенсі, то літературно-художні твори, безумовно, допомагають пізнати життя. Інтернет не заміщає читання, але все ж кількість читачів книг, газет, журналів, безсумнівно, скоротилося зі зростом кількості користувачів Мережі.

«Втрата» читачів відбувається і у групі фахівців з вищою освітою (точніше, майбутніх фахівців). До цих пір вважалося, що зменшення читацької аудиторії відбувається за рахунок масового читача. З іншого боку, порівняльний аналіз даних досліджень свідчать про те, що серед студентів зменшується частка читачів класичної літератури. Досвід зарубіжних країн (Великобританія, Франція, Німеччина, США та ін.), що вступили в етап «падіння інтересу до читання» раніше і прийняли низку державних програм з підтримки читання, свідчить про позитивні результати реалізації цих програм. Цілком очевидно, що необхідні заходи з підтримки читання в Україні, й вище в ряду освітніх установ вимагають не меншої уваги, ніж загальноосвітні школи. Грунтуючись на даних дослідження, вважаємо, що в діяльності з підтримки читання в рамках конкретного вузу необхідно спиратися на студентські ради. За їх допомогою можна розвивати такі відомі форми популяризації книги, як «читацькі групи» (організація регулярних зустрічей членів групи для обговорення прочитаних книг) або ж акції «обміняємося книгою» (Swapa Book) (учасник акції приносить книгу, яку вже прочитав, і готовий поділитися нею з кимось ще, а натомість отримати іншу). Крім того, необхідне використання сучасних технологій, створення студентських сайтів, відкриття спеціалізованих форумів, спрямованих на підтримку читання та стимулювання інтересу до

книги. Другий напрямок діяльності з підтримки читання має бути пов'язаний з формуванням культури читання, розумінням прочитаного. Більшість заходів, спрямованих на підтримання навичок читання, так чи інакше пов'язані з бібліотекою. Однак для сучасної соціокультурної ситуації характерна втрата провідної культурної ролі масової бібліотеки (як, втім, і університетської) у зв'язку з прогресуючим зменшенням фінансів, відставанням у комплектуванні книжкових і журнальних фондів, а також, що Інтернет надає можливість, навіть не встаючи з дивану, знайомитися з новими виданнями. Тому перспективним є і використання нових електронних технологій в просуванні читання – електронні путівники по літературі, інтернет- сайти («Бібліогіди»), читацькі інтернет-конкурси та дискусійні клуби, що можуть сприяти поширенню інформування про нові видання.

Як вірно відзначив М. Хренов, масовизація «художніх процесів ХХ століття проявилася в зміні установок по відношенню до засобів комунікації – друкованим та візуальним» [5, с. 388]. На початку нинішнього століття в культурі відбуваються помітні зрушенні, пов'язані зі розвитком засобів масової комунікації, який сприяв зниженню соціального статусу літератури і трансформації читача у глядача. Сьогодні формується відмінний від попереднього тип читача, знайомий з різноманітними віртуальними практиками і готовий включати текст до широкого мультимедійного контексту. Взаємозв'язок між автором і читачем одвічний, однак форми його мінливі. Межі художньої літератури та зміст цього поняття по-новому формуються в кожну історичну епоху у взаємодії суб'єктивних та об'єктивних факторів: на перетині інтенцій, намірів авторів, з одного боку, сприйняття читачів – з іншого, в рамках існуючих у культурній свідомості суспільства шаблонів і певних стандартів. Ми сподіваємося, що студентство, незважаючи на кардинальні соціокультурні трансформації, утвердження й розвиток нових способів комунікації, збереже приналежність до елітарного «класу читачів», що складає меншість у сучасному суспільстві.

Бібліографічні посилання

1. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 462–518.
2. Грисвold В. Чтение и класс читателей в XXI веке / Венди Грисвold, Терри Мак-Дониел, Натаан Райт // Новое литературное обозрение. – №102 (2010). – С. 271–287.
3. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / А. Таранова // Слово і час. – 2008. – № 11. – С. 50–56.
4. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.
5. Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психології мас / Н.А. Хренов. – М.: Аграф, 2007. – 496 с.

Надійшла до редколегії 23 грудня 2017 р.

Е. А. Гусева

Днепр

РУССКИЙ ОЧЕРК НАЧАЛА ХХ ВЕКА: ОБЕЙНОСТИ КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ

У статті розглядається, як новий художній досвід втілився в нарисах, створених на початку ХХ століття. В цілому в журналістиці рубежу століть ясно проявилися різноспрямовані тенденції розвитку, різноманіття художніх пошуків, що знайшло відображення в публіцистиці багатьох авторів. Письменники-модерністи прагнули здійснити структурну модифікацію нарису, що вдавалося ім до тих пір, поки їх художні експерименти не входили в суперечність з його найважливішою жанровою ознакою – установкою на достовірність і документальність. Умовний художній час нарисової літератури перш за все втілює «поточний момент», носить подієвий характер, читач нарису ніби є очевидцем того, що відбувається зараз, цієї хвилини. Разом з тим у нарисі здійснюється і презентація того, що вже минуло. Його автор часто зіставляє минуле і сьогодення, прогнозує майбутнє, але все ж нарис орієнтований на сучасність, яка завжди в тій чи іншій мірі вписана в історичний контекст певної епохи. Таким чином, нарис виконує важливу комунікативну функцію: він вбирає в себе соціокультурні імпульси і, у свою чергу, впливає на суспільну свідомість.

Ключові слова: модернізм, реалізм, подорожній нарис, установка на достовірність, комунікативна функція.

В статье рассматривается, как новый художественный опыт воплотился в очерках, созданных в начале XX века. В целом в журналистике рубежа столетий ясно проявились разнонаправленные тенденции развития, многообразие художественных поисков, что нашло отражение в публицистике многих авторов. Писатели-модернисты стремились осуществить структурную модификацию очерка, что удавалось им до тех пор, пока их художественные эксперименты не входили в противоречие с его важнейшим жанровым признаком – установкой на достоверность и документальность. Условное художественное время очерковой литературы прежде всего воплощает «текущий момент», носит событийный характер, читатель очерка как бы является очевидцем того, что происходит сейчас, сию минуту. Вместе с тем в очерке осуществляется и презентация уже бывшего. Его автор зачастую сопоставляет прошлое и настоящее, прогнозирует будущее, но всё же очерк ориентирован на реальность настоящего, которая всегда в той или иной степени вписана в исторический контекст определённой эпохи. Таким образом, очерк выполняет важную коммуникативную функцию: он вбирает в себя социокультурные импульсы и, в свою очередь, воздействует на общественное сознание.

Ключевые слова: модернизм, реализм, путевой очерк, установка на достоверность, коммуникативная функция.

The article examines how new fiction experience was embodied in the essays which were created at the beginning of the 20th century. In general, at the turn of the century journalism clearly manifested different trends of development, a variety of fiction searches, which is reflected in the journalism of many authors. Modernist writers sought to implement a structural modification of an essay, which they succeeded so far as their artistic experiments didn't interfere with the most important genre feature – the installation on credibility and documentary. First of all, the relative fiction time of sketch literature embodies the "current moment", is of an eventual nature, and the reader of an essay seems to eyewitness what is happening now, this minute. However, in a sketch, the representation of the former is also observed. The author often compares the past and the

present, predicts the future, but still the essay is focused on the reality of the present, which is always more or less inscribed in the historical context of a certain era. Thus, the essay performs an important communicative function: it absorbs socio-cultural impulses and, in its turn, affects the public consciousness.

Key words: modernism, realism, travel essay, installation on reliability, communicative function.

На рубеже столетий в отечественной культуре произошла смена типа художественного мышления; в это время утверждается модернизм, не столько отражающий объективную действительность, сколько творящий новый художественный мир. В литературе рубежа XIX–XX веков обнаруживаются, казалось бы, противоречивые тенденции. С одной стороны, возрастает роль документа в художественной ткани произведения; внимание читателей всё больше привлекают репортаж и очерк. А с другой – произведения искусства начинают восприниматься как живой и самодостаточный художественный мир вне его непосредственной связи с реальностью. В очерке этой поры создаётся особая атмосфера лирического настроения, он предстаёт в более совершенной литературной форме: язык описаний усложняется, приобретает семиотическую насыщенность. В очерковом жанре шёл поиск новых форм выражения авторской субъективности. В это время остро ощущался кризис былых представлений о литературе, отрицается для неё учительский пафос. К примеру, Андреевич в этой связи сетовал на то, что литература – это «служение, а не свободное проявление художественной личности творца. Это наше общепризнанное, наш догмат. Отсюда своеобразный ригористический устав, длинный ряд поучений, продолжающийся ещё и теперь, постоянный переход от художественности к публицистике, пренебрежение к форме, боязнь фраз и даже красоты, потому что освободительной, революционной роли красоты мы не поняли ещё и теперь» [1, с. 13]. В художественном сознании эпохи утверждался новый взгляд на функцию искусства. Обновление литературы приводит к возникновению в ней новых направлений, одно из них – неореализм. Писателями-неореалистами были по-своему продолжены традиции классического реализма и учтён опыт модернизма: «В 1910-е гг. неореалисты работают в среднем и малых эпических жанрах, иногда создают очерки (Тренёв, Пришвин, Шмелёв)» [6, с. 136], – отмечает Т. Давыдова. Нельзя с ней не согласиться: писатели-неореалисты действительно лишь *иногда* создают очерки, хотя бы уже потому, что их привлекают «жанрово-стилевые эксперименты в духе художественных достижений символизма» [6, с. 237]. Очерк же для подобных экспериментов – жанр малоподходящий. Впрочем, произведения неореалистов отличались жанровым синкретизмом, и очерковое начало можно обнаружить в ряде повестей и рассказов Е. Замятиной, М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского и др. Скажем, в очерках «На берегу Ионического моря» (1899) З. Гиппиус, «Листригоны» (1911) А. Куприна, «По глухим местам Испании» (1901) М. Волошина, «По Днепру» (1895) и «Тень птицы» (1907–1911) И. Бунина, «Хвала жизни!» (1912) и «На острове» (1912) М. Коцюбинского, «Сліпець» (1902), «Мгновение» (1905) Леси Украинки, «Острова счастья» (1913), «Океания» (1914), «Край Озириса» (1914)

К. Бальмонта, «Путевые заметки» (1911) А. Белого ощущим эффект присутствия автора, который является не только наблюдателем, но и активным участником изображаемых событий. Заметно усиление внимания писателей к микромиру душевных переживаний и настроений человека, соотношение в его психике сознательных и бессознательных начал.

Своеобразный синтез реалистической традиции и иного художественного опыта – модернизма осуществил И. Бунин в цикле путевых очерков с поэтическим названием «Тень птицы» (1907–1911). Здесь уже такой важный паратекстуальный элемент, как заголовок цикла, отличается от традиционных названий реалистических очерков. «Тень птицы» – это своего рода метафора, которая определённым образом формирует читательское ожидание, поскольку подчёркивает, что наблюдения и суждения автора будут отличаться субъективностью. В бунинских очерках чувствуется связь древности и современности, и эта связь отражает поэтическое восприятие мира. В них он наблюдает и описывает природу, культуру Востока, воплощённую в предметном мире, архитектуре, обычаях. Цикл открывается одноимённым очерком «Тень птицы». Бунин описывает свои впечатления от новой, экзотической страны. Это и бухта Золотой Рог, и порт с его будоражающими звуками, красками, запахами, и мечети, и храм Софии, затерявшийся между ними... Как всегда, Бунин – прежде всего художник и выдающийся мастер пейзажа, а его зарисовки зримы и выразительны. Здесь и прозрачный воздух, и сизо-алый закат, и мутно-белая луна... Столь же выразительны и первые впечатления от Турции, раскинувшейся по берегам Босфора. Бунин отмечает контрасты: «Ветхость – и чудовищные руины Румели-Гисар <...> Запустение – и роскошь султанских вилл, пороги которых купаются в зелено-голубой воде пролива, эти сплошные сады и селенья, кайки из золотой лакированной ясени, устланные бархатными коврами...» [4, т. 3, с. 317–318]. В следующем очерке, вошедшем в цикл («Море богов»), описан переход через Дарданеллы в Средиземное море. «Был опять тонкий пар, полный блеска, лёгкий, влажный воздух, – отмечает Бунин. – Но море было уже не то. Это было густое синелиловое масло» [4, т. 3, с. 336]. И вот уже автор и его читатели погружаются в другую историческую и географическую реальность: Эвбея, «“пустынные горы” Гимета» [4, т. 3, с. 336], Акрополь – «...впервые в жизни всем существом своим ощущил я древность» [4, т. 3, с. 336]. Бунин подробно описывает Афины, и перед читателем предстают ослепительно-белые улицы греческой столицы, зелёные жалюзи на окнах, королевский дворец, Акрополь. «Наконец, коляска останавливается как раз против входа в гранитной стене, за которым широкая лестница из лоснящегося мрамора поднимается к Пропилеям и Парфенону... И на мгновение я теряюсь... Боже, как всё это просто, старо и прекрасно!» [4, т. 3, с. 337]. Писатель погружает читателей в атмосферу древней цивилизации, создавшей богатейшую культуру, мифологию, завоевавшую множество земель, пришедшую в упадок, но не растерявшую, тем не менее, своего величия. А. Щербенок верно подчёркивает, что реальность в бунинской прозе «подчёркнуто вещественна, переполнена выпуклыми, осязаемыми деталями, что отмечал ещё Чехов. Язык Бунина действительно представлен как

непосредственное выражение реальности, как предельно миметичный язык...» [9, с. 121].

В очерках «Дельта» и «Свет Зодиака» описывается Египет. Кажется, что чем дальше путешественники пропадают на юг, тем в более экзотичные места они попадают. Кроме того, двигаясь в этом направлении, они встречают всё больше напоминаний о великих древних цивилизациях, возникает своеобразное путешествие во времени: Константинополь – закат Римской империи, затем – Греция, Египет и наконец – Иудея, которой посвящены семь очерков цикла. Бунин пишет: «...тут старее, восточнее. И небо над базаром ярче, и зной не тот» [4, т. 3, с. 360]. Кажется, что в Яффе время остановилось: здесь «тысячу лет торгуют одним и тем же – хлебом, жареной рыбой, уздачками, серебряными кольцами, связками чесноку, шафраном, бобами...» [4, т. 3, с. 360]. Писатель отмечает связь эпох: «...эти чёрные, курчаво-серые старики-семиты с обнажёнными бурыми грудями, в своих пегих хламидах и бедуинских платках; эти измаилитянки в чёрно-синих рубахах, идущие гордой и лёгкой походкой с огромными кувшинами на плечах; эти нищие, хромые, слепые и увечные на каждом шагу – вот она, подлинная Палестина древних варваров, земных дней Христа!» [4, т. 3, с. 360–361]. Яффа, Иерусалим, Назарет, Иерихон, Газа... От бунинских очерков веет Ветхим и Новым Заветом, в них отражаются вечные, вневременные законы бытия. В духе реалистической традиции И. Бунин воспроизводит в своих очерках мир в адекватных ему формах, но уходит от социально-политической злободневности, присущий русской очерковой прозе XIX в.

В начале XX в. утверждается и модернистская эстетика, предполагавшая новый тип художественности, иное отношение к слову и внетекстовой реальности. Ещё Вл. Соловьёв утверждал: «Всякий реализм, т. е. всякое признание самобытной действительности за внешним объектом, будь то объект рассуждка или же объект чувственной эмпирии, одинаково бессмысленно по существу своему...» [8, с. 42]. Такого рода гносеология оказалась близка представителям новых направлений в русской литературе. Восприняв идеи А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Вл. Соловьёва, символисты, стремясь по-новому решить проблему отношений искусства и реальности, отказались от реалистической традиции жизнеподобия. В произведениях символистов осуществлялась трансформация реальности, модификация реальной предметности в свете её сверхсмысла. Связь «вневременного и внепространственного» (Вл. Соловьёв) слова с повседневной действительностью, с «сырым» материалом жизни была нарушена, если не прервана. Действительность казалась представителям символизма чем-то ложным, профанным, и уже поэтому художник должен был постичь скрытый за ней истинный смысл и пересоздать её в свете собственного мировидения. Вместе с тем русские символисты не чуждались и документализма, порой используя в своём творчестве элементы реалистического и натуралистического письма, которые, однако, служили не цели объективного отражения действительности, а сотворению новой художественной реальности. Обращались они и к жанру очерка, в частности путевого, избегая при этом

бытописательства и стремясь наполнить даже очерковую прозу символически экспрессионистской образностью. Скажем, З. Гиппиус в 90-е гг. немало внимания уделяла прозе, создавая рассказы, повести и романы. Путешествуя по Европе, она пишет путевой очерк «На берегу Ионического моря» (1899) (опубликован в №№ 7–12 «Мира искусства»), в котором фиксируется целый ряд субъективных впечатлений от этого путешествия. Например, появляется описание виллы в Таормине, принадлежащей «барону Г». Очерк содержит элементы портрета, этнографические описания нравов и характерные для путевого очерка зарисовки мест пребывания, хотя их описания заключены в некий круг «каждомости», в частности, слуга барона Луиджи представляется «живым фавном» с «дикопрекрасным» лицом. Для очерка З. Гиппиус характерен и набор топосов, общих мест, присущих описаниям Сицилии: крепкий кофе и лёгкое сицилианское вино, мальчики танцуют тарантеллу, и ночь на острове – «быстрая и чёрная», а белые стены виллы увита бледно-лиловыми цветами глициний.

Наиболее органично путевой очерк входил в сферу творческих интересов К. Бальмонта, который много и увлечённо путешествовал, что нашло отражение в целом ряде созданных им очерков. В 1905 году поэт посещает Мексику и Калифорнию. Впечатления от этого путешествия воплотились в цикле очерков «В странах солнца», изданном в этом же году. Позже очерки о Мексике и вольно пересказанные Бальмонтом индейские космогонические мифы составили сборник «Змеиные цветы» (1910). В 1910 году поэт отправляется в Египет и создаёт целый ряд очерков об этой древней стране («Край Озириса», 1914). Посетил К. Бальмонт и Океанию, Новую Гвинею, Самоа, Тонга и нашёл у счастливых островитян первозданное, целостное и гармоническое мировидение. Эти впечатления он воплотил в очерках «Острова счастья» (1913), «Океания» (1914) и создал свой оригинальный миф о мире «детей солнца». Побывав в 1916 году в Японии, К. Бальмонт пишет очерк «Страна-поэма. Две недели в Японии» (1916). Бальмонт известен прежде всего как один из «старших символистов», поэтому присущие раннему русскому символизму субъективизм, эстетство, вызов традиционной морали проявились и в его очерковой прозе. Субъективизм «мимолётности» своих впечатлений поэт вкладывал не только в стихи, но и в путевые очерки, по которым можно судить не только о направлениях его маршрутов, но и о его личности, стремлению познать мир и самого себя. «Вопреки традициям реалистического очерка, жанр которого требовал определённой объективности в подаче материала, Бальмонт предельно субъективен, – полагает И. Боровкова. – Его стремление запечатлеть мгновения жизни в том виде, какими они представали перед глазами автора, конкретного человека со своими вкусами и пристрастиями, отвечает импрессионистическимисканиям, своеобразно дополняет и продолжает стихотворное творчество» [3, с. 147]. Поскольку полноправным, а нередко и главным героем многих очерков является сам автор, то они и передают читателю его образ мыслей и чувств, его субъективное видение мира.

Обращались к жанру путевого очерка и «младшие символисты». Так, А. Белый в 1910–1911 гг. посещает Францию и Италию, Сицилию и Турцию, Египет и Палестину... На Востоке он, как и К. Бальмонт, ищет живые духовные ценности. Впечатления от путешествий воплотились в два тома очерковой прозы, называвшихся «Путевые заметки» (1911). В них поэт рассказывает о далёком континенте, его культуре, религии, нравах, быте. Скажем, он отмечает: «Тысячу лет развивается культ Магомета в Тунисии; берберы тесно вплелись в мусульманство» и тут же добавляет: «...без существенных импульсов малефитского толка суннизма беднее было мыслили жизнь магометовых культов; не только Багдад простирает свой блеск на Египет и Сирию; свет из Берберии строит культуру Египта, и создает Ель-Кахеру (Каир); Кайруан – основательней, строже, древнее Каира». В то же время А. Белый подчёркивает религиозную толерантность, характерную для Туниса. Однако он намеренно снижает впечатление для многих экзотического ислама и подробно описывает мечеть: «...лес колонн: и – опять анекдот; меж стеной и этой колонкой пройти толстяку невозможно; худой человек – без усилий проходит; легенда гласит – кто три раза пройдет меж стеной и колонкой, очистится тот; и – лукаво она прибавляет: не так-то легко толстяку здесь проплыть; взрывом арабского юмора ткани легенды, конечно, пестрят; и – смех водворяется здесь; во святилище. Смех освящается храмом, как спутник комфорта...» [2]. Выразительные пейзажи, столь отличные от родных, российских, тоже запечатлены в путевых заметках. Вот как описана дорога в Кайруан: «...гребенчатая почва изгладилась в плоские холмики; свеялся весь живописный ландшафт; облетели кругом миндали; провалились в маслины мечети пузатые купола; быстро-быстро разъялись маслины в отдельные кучки деревьев, прижатых друг к другу: равнины, равнины...» [2]. А вот закат в Египте: «Коричневатое и туманное солнце упало за землю; от этих земель простирается томная, золотокарая муть; солнце – скрылось; заря – не зажглась; но повсюду возникли пространства каких-то беззорных свечений...» [2]. Эта экспрессивная изобразительность характеризует не столько природу Египта, сколько мировидение А. Белого, но описание это, несомненно, ярко и выразительно.

Не менее выразительны и портреты местных жителей. Скажем, А. Белый так описывает дервиша: «Тёмный хаос уже шевелился под этим худым, беспристрастным, бесстрастным лицом теперь древнего дервиша: тысячелетие лихо летело и плакало в чёрном безумии звукам отдавшихся глаз; и ярчайший алмаз – прокипел под зрачками, под лицом, холодным, как чистая льдинка с упавшим налетом коричневой пыли земли...» [2]. Здесь ощущима установка на максимальную живописность. Как видим, и египетский пейзаж, и облик дервиша были столь выразительны, что поэт А. Белый оставил прозу и завершил заметки стихами, включёнными в текст. Экзотические мелочи, рассчитанные на чужестранцев, тоже не ускользают от взора путешественников, и А. Белый с удовольствием эстета описывает то, что он увидел в карфагенской лавочке: «Карфагенская мелочь вещей изощренней египетской (много я видел последней в булакском музее в Каире); но более

прочих влияющих бытов Египет сказался на них; есть в фигурочках, статуэтках – от жеста Изиды; а вот – плоско крылые коршуны; нечто в них есть в египетских реюющих ныне еще над Каиром, а вот – не египетский хохот головки камеи; в Египте фигурки, камеи таинственных лиц не смеются: чуть-чуть улыбаются, как... Джиконда; здесь рты они рвут: от сплошного какого-то хохота; хохот камней почему-то напомнил кровавые оргии злого Молоха» [2]. Рассматривая творчество А. Белого, Л. Новиков выделяет присущую ему «суперобразность» и определяет его идиостиль как орнаментальный. В своей монографии он рассматривает прозу поэта, однако справедливо полагает, что «...и в его мемуарах, воспоминаниях, путевых заметках, памфлетах, и даже научных исследованиях черты орнаментализма проступают зримо и ощутимо; они – проявление его стиля» [7, с. 167]. Воплощённое А. Белым субъективное восприятие мира не было характерно для традиционного путевого очерка, тем не менее «Путевые заметки» дают отчётливое представление о его духовных исканиях и особенностях поэтического мышления. Документальный сюжет путешествия преломлён А. Белым через символико-романтическую призму, что способствовало поэтическому изображению действительности. Надо отметить, что ясно ощутимое эмоционально-оценочное присутствие автора в его прозе не противоречило поэтике очерка, но придавало её новые черты.

Один из ярчайших представителей русского модернизма – Н. Гумилёв – тоже много путешествовал и оставил путевые записки, в частности «Африканский дневник», в котором проявился иной, чем у символистов, тип художественного мышления. Н. Гумилёв дважды побывал в Африке – в 1909 и 1913 гг. Подробности первого путешествия неизвестны, а о втором читатель узнаёт как раз из «Африканского дневника». Экспедиция, организованная Академией наук, предполагала изучение и цивилизацию малоизвестных племён. Путь в далёкую Абиссинию лежал через несколько морских портов, и одним из них была Одесса. Южная Пальмира произвела странное впечатление на жителя Пальмиры Северной и, похоже, ему не понравилась. На первый взгляд, Одесса выглядела как заграничный город с многочисленными кафе и вечерними гуляниями, что напомнило автору Париж. Но ему не понравилась публика («подозрительно-изящные коммивояжёры»); возмутил эстета Гумилёва и специфический одесский говор, в котором, как он уловил, сказывалась «вся психология Одессы, её детски-наивная вера во всемогущество хитрости, её экстатическая жажда успеха» [5, с. 213]. Ему, видимо, вообще не нравился Юг, кроме, конечно, Африки, о которой он мечтал ещё в детстве, и, пожалуй, Турции. Сильное впечатление на путешественников произвёл Стамбул. Гумилёв отметил красоту Босфора, башни старинных крепостей по его берегам, узкие пыльные константинопольские улицы «среди молчаливых домов, в каждом из которых подозреваешь фонтаны, розы и красивых женщин как в “Тысяче и одной ночи”...» [5, с. 214], Айя-Софию... Но вот и Порт-Саид, Суэцкий канал, «буйная прелесть» Красного моря. Если Чёрное море в акватории Одессы не удостоилось подробного описания, то Красное, как замечает Н. Гумилёв, «представляет картину грозную и прекрасную» [5, с. 216]. Им он откровенно восхищается и не жалеет ярких, сочных красок. Не менее

яркой, динамичной и зримой представлена ловля акулы. Автор показывает и саму ловлю, и её удачное завершение; натуралистически подробно описана и разделка огромной рыбы. Путевые записки Н. Гумилёва органично дополняют красочные и выразительные описания городов и селений. К примеру, это живописный Джибути, спящий днём и оживающий к вечеру, когда его «улицы полны мягким предвечерним сумраком, в котором чётко вырисовываются дома, построенные в арабском стиле» [5, с. 218], с плоскими крышами, затейливыми дверями, террасами, аркадами. Или Дире-Дауа с новыми улицами, садами, цветниками и кафе. Или Харар, имевший величественный вид, «со своими домами из красного песчаника, высокими европейскими домами и острыми минаретами мечетей» [5, с. 226]. Автор отмечает узкие улицы, тяжёлые деревянные двери, многолюдные и шумные площади; описывает он и местные нравы, которые удалось «подсмотреть». Надо отметить, что в путевых записках Н. Гумилёва осуществляется установка на достоверность, что помогает читателю увидеть далёкие экзотические страны, города с присущей им архитектурой, особенности пейзажа и если не принять, то хотя бы понять царящие там нравы и обычаи.

На рубеже XIX–XX вв. в литературно-философской среде по-разному (иногда диаметрально противоположно) осмысливались отношения искусства и жизни, что находило отражение и в жанре очерка. В литературе первых десятилетий XX в. продолжали развиваться различные внутрижанровые разновидности очерка, но к двум из них – портретному и путевому – обращались чаще; видимо, нравоописательный и проблемный очерки не были востребованы читателем, которому оказалась не нужна «правда жизни» в традиционном ее социально-бытовом проявлении. Писатели стремились осуществить структурную модификацию очерка, что удавалось им до тех пор, пока их художественные эксперименты не входили в противоречие с его важнейшим жанровым признаком – установкой на достоверность и документальность. Условное художественное время очерковой литературы прежде всего воплощает «текущий момент», носит событийный характер, читатель очерка как бы является очевидцем того, что происходит сейчас, сию минуту. Вместе с тем в очерке осуществляется и презентация уже бывшего. Его автор зачастую сопоставляет прошлое и настоящее, прогнозирует будущее, но всё же очерк ориентирован на реальность настоящего, которая всегда в той или иной степени вписана в исторический контекст определённой эпохи. В очерке начала XX в. роль автора ещё более активизируется, проявляется его субъективное видение изображаемого, и в этом смысле можно говорить о лиризации очерковой прозы. Однако событийно-документальная основа в ней сохраняется и имеет первостепенное значение по сравнению с субъективным мировидением автора-персонажа, его переживаниями и чаяниями. Таким образом, очерк выполняет важную коммуникативную функцию: он вбирает в себя социокультурные импульсы и, в свою очередь, воздействует на общественное сознание.

Библиографические ссылки

1. Андреевич [Соловьев Е. А.]. Опыт философии русской литературы: моногр. / Андреевич. – СПб.: Изд-е т-ва «Знание», 1905. – 538 с.
2. Белый А. Африканский дневник : [Электронный ресурс] / Андрей Белый. – 0,84 Кб. – 2012. – С. 331–454. – URL: <http://feb-web.ru/feb/rosarc/ra1/ra1-330-htm>
3. Боровкова И. В. Проза К. Д. Бальмонта: автобиографический аспект: дисс. ... канд. филол. н.: 10.01.01 / Ирина Владимировна Боровкова. – Иваново, 2002. – 155 с.
4. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. / Иван Алексеевич Бунин. – М.: Худож. лит., 1967.
5. Гумилёв Н. Избранное / Н. Гумилёв. – М.: Просвещение, 1990. – 383 с.
6. Давыдова Т. Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е. Замятин, И. Шмелёв, М. Пришвин, А. Платонов, М. Булгаков и др.): учеб. пособ. / Т. Т. Давыдова. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 336 с.
7. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Л. А. Новиков. – М.: Наука, 1990. – 181 с.
8. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / Владимир Сергеевич Соловьев. – М.: Мысль, 1988. – 822 с. – (Филос. наследие).
9. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории / Андрей Щербенок. – М.: Нов. лит. обозрение. – 2005. – 232 с.

Надійшла до редколегії 23 грудня 2017 р.

УДК 821-311.6.09

Н. А. Дудников, О. В. Мохначева

Кривой Рог

СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА В РОМАНЕ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

У статті уточнюється роль історичного факту в англійських романах С. Уолтерс «Тонка робота», Х. Мантел «Вулфхолл», «Занесіть тіла», М. Бредбері «До Ермітажу!» і роман шведського письменника К.-Й. Вальгрена «Ясновидець». Автори романів надають історичному факту багатовекторного смислу, глибина якого залежить як від існуючих суспільних поглядів, так і світоглядних уподобань письменника. Різні інтерпретації історичних фактів підкреслюють їх багатогранний зв'язок з минулим, що сприяє розкриттю всіляких буттявих варіацій безмежного предметного світу. Точна указівка історичного часу, загадка реальних історичних осіб, документальні свідчення віртуозно поєднуються з історичними алюзіями в контексті інтертекстуальних прийомів, аж до нівелювання історичного факту, заміненого правдивою або правдоподібною вигадкою, що додає названим вище романам особливої художньої цінності.

Ключові слова: історичний факт, історичний контекст, альтернативні версії, орієнтири епохи, роман епохи постмодернізму.

В статье уточняется роль исторического факта в английских романах С. Уолтерс «Тонкая работа», Х. Мантел «Вулфхолл», «Внесите тела», М. Брэдбери «В Эрмитаж!» и романе шведского писателя К.-Й. Вальгрена «Ясновидець». Авторы романов придают историческому факту многовекторный смысл, глубина которого зависит как от существующих общественных взглядов, так и мировоззренческих предпочтений писателя. Разные интерпретации исторических фактов подчеркивают их многогранную связь с прошлым, что приводит к раскрытию всевозможных бытийных вариаций безграничного предметного мира. Точное указание исторического времени, упоминание реальных

исторических лиц, документальные свидетельства виртуозно соединяются с историческими аллюзиями в контексте интертекстуальных приемов, вплоть до ощущимой нивелировки исторического факта, замененного правдивым или правдоподобным вымыслом, что придает анализируемым романам особую художественную ценность.

Ключевые слова: исторический факт, исторический контекст, альтернативные версии, ориентиры эпохи, роман эпохи постмодернизма.

The role of a historical fact in English novels of Waters S. "Fingersmith", Mantel H. "Wolf Hall", "Bring Up the Bodies", Bradbury M. "To the Hermitage!" and in the novel of Swedish writer K.-J. Vallgren "Clairvoyant" is specified in this article. The novels' authors attach multi-vector meaning to a historical fact, the depth of which depends upon both existing social opinions and the writer's world outlook preferences. Various interpretations of historical facts underline their many-sided ties with the past that leads to revealing all sorts of existence variations of the unlimited material world. The precise historical time, mentioning the real historic persons, documentary evidences are masterly linked with historic allusions in a context of inter-textual techniques down to perceptible leveling of historical fact substituted for a truthful or a verisimilar fiction that adds special artistic value to the analyzed novels.

Keywords: a historical fact, a historical context, alternative versions, goals of epoch, a novel of postmodernism epoch.

Интерес к исторической теме в литературе оправдан тем, что события прошлого и катаклизмы современности удивительным образом перекликаются через художественный опыт, осмысленный в индивидуальном восприятии автора и героев текста с историческим акцентом. Современный роман отличается жанровой эклектичностью, он вбирает в себя обширный материал, реализовывает его в различных вариантах и с многообразными целями – исторические вкрапления также вариативны и служат общей задаче романа эпохи постмодернизма, основанного, по словам О.М. Райта, на «синтезирующей энергии» как основе художественной цельности [8]. Современный роман охотно синтезирует приемы исторического повествования во всем их разнообразии.

Исторический роман исследуется в отечественной и зарубежной критике достаточно интенсивно и в разных аспектах; опорными считаются работы по жанрообразующим признакам Т.Н. Красавченко, Б.М. Проскурнина, Ф. Дэвис, К. Каплан, Р. Кили, среди которых особенного внимания заслуживает проблема факта. Функцию факта в историческом романе рассматривали Л.П. Александрова, В.И. Борщуков, Г.В. Згурский и др. Тем не менее в свете обозначенной вариативности включения исторического факта в романное пространство, а также учитывая особенности его интерпретации в зависимости от авторского задания, можно считать актуальной цель данного исследования: сопоставить особенности репрезентации исторического факта в романе эпохи постмодернизма.

В подходе к исторической теме в литературоведении наблюдаются две основные тенденции, которые выступают или как противоположные, или дополняющие друг друга. Одна из них репрезентирована валтерскоттовским типом романа, где в основе сюжета – вымышленный герой, исторические личности перенесены на второй план или отсутствуют вовсе. К историческим событиям в таких произведениях автор обращается редко, заботясь не столько о

достоверности фактов, сколько об атмосфере времени в элементах быта, психологии персонажей. Такой поход давал возможность шире обрисовать фон, создать интересные сюжетные коллизии, приключенческие ситуации.

Согласно второй тенденции, основным структурным компонентом историко-литературного произведения выступает документ, исторический факт, зато домыслу и вымыслу отводится второстепенная роль. Художественность в результате такого подхода заключается в своеобразном переводе фактов и событий на язык художественных образов.

Главное требование к историческому роману – достоверность, полное соответствие исторической правде, фактическая точность. По Гегелю, истинная оригинальность заключается в умении выявить собственную природу предмета, в правдивом отображении объективного содержания: «Настоящая оригинальность как художника, так и художественного произведения состоит в том, что они наполнены разумностью правдивого в самом себе содержания» [4, с. 376]. В разные исторические периоды понятие «факт» имело различное значение. На раннем этапе развития человечества важную фактологично-познавательную функцию выполнял миф, который рассматривался как правдивое описание действительности, а не как художественный вымысел, он был особенной системой миропонимания, которая принципиально отличается от научного описания и объяснения событий. Миф не выполняет пояснительной функции, а просто рассказывает о том, что было и что есть. Для представителя мифологической культуры он считается системой условных представлений о действительности. Миф – собственно действительность, «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в высшей степени напряженная реальность» [6, с. 35]. В основе этой реальности лежит не рациональное знание, а непосредственное чувственно-эмоциональное переживание.

Также неоспоримой остается мысль о том, что исследование прошлого начинается с современности. Формулируя проблемные «вопросы» к прошлому и находя ответы на них, историк или писатель пребывает под влиянием общества. С социальными, мировоззренческими изменениями меняется и концепция исторических взглядов, и отношение к определенным историческим фактам. Только историк или литератор дает историческому факту определенный смысл, который зависит от общественных взглядов, мировоззренческих предпочтений. Именно по этой причине один и тот же исторический факт имеет разные толкования, и как следствие – разные значения. Поэтому между историческим фактом (особенным явлением истории) и соответствующим ему научным фактом (историческим знанием) находится определенная историографическая, философская или литературоведческая концепция (интерпретация, толкование), имеющая отношение к историческим событиям, явлениям и процессам, порожденным «историческим фактом – мельчайшей единицей исторических знаний о прошлом, достоверность которого доказана исторической наукой» [1, с. 91]. Спецификой исторического факта является его неповторимость и невоссоздаваемость. Основу фактического материала составляют

непосредственно факты, которые систематизируются и обобщаются в событиях, явлениях и процессах.

Поскольку разные поколения видят по-разному одну и ту же проблему (то есть исторический факт может иметь несколько исторически обусловленных версий), исторический роман не может быть завершенным ни в жанровом понимании, ни в идеологически-идейном. Каждая историческая эпоха «формирует» новые требования к историческому познанию. Если в XIX в. было много национальных исторических описаний, то в начале XX в. историческая наука начинает выходить за национальные границы. Объектом познания становится человечество в целом. Глубина исторического факта, его действенность заключается в определенном количестве связей с прошлым и, как следствие, – в заинтересованности ним современниками, что, как правило, находит отражение в ряде художественных интерпретаций. Именно с этого процесса исторический факт начинает свою жизнь.

Художественная правда достигается писателем-художником не благодаря непосредственному перенесению событий и фактов действительности на страницы произведения, а путем отбора житейских фактов, явлений и обстоятельств, путем обобщения и идеально-эстетического целенаправленного освещения образов, путем внесения в образную систему произведения элементов условности, домысла и вымысла. Даже в произведениях, основанных на реальных событиях, всегда есть место художественному вымыслу, который используется для придумывания отдельных поступков, высказываний персонажей; в частности, писатель использует реальные факты, как правило, объединяя их в новое «выдуманное» целое. Художественный вымысел играет очень важную роль в «оживлении» образа, поскольку пассивная передача реальных фактов имела бы эффект неживой копии действительности. Художник, воссоздавая факт, который закономерно мог бы состояться, раскрывает перед читателем потенциальные возможности, заложенные в жизни, касается скрытых тенденций относительно его развития.

Вариантом репрезентации исторического факта может послужить роман С. Уотерс «Тонкая работа» (2002). Сара Уотерс – одна из самых популярных современных писателей Великобритании, доктор философии, известна как «автор психологической прозы в викторианских декорациях». Действие ее романов происходит в Англии XIX века, что позволяет определять творчество С. Уотерс как поствикторианскую прозу, основанную на добротном историко-социальном материале. «Тонкая работа» – роман-пастиш с напряженной авантюрной интригой, в котором исторический факт, поданный через быт и нравы, не только точно воссоздан, но и имеет решающее значение. В тексте несколько раз указываются даты происходящих событий, что дает возможность точнее опознать исторический контекст: «Моя мать явилась на Лэнт-стрит под вечер, было это в 1844 году»; «Ей заплатили за то, чтобы я пожила у нее месяц, а она продержала меня аж семнадцать лет!» [9] (таким образом, основные действия романа разворачиваются в 1861 году). В этот период викторианской эпохи не было крупных войн, стабилизировалась экономика, прежде всего промышленность. В 1836–1837 гг. в Англии началось строительство железных

дорог, это время окрестили «железнодорожным веком» и «веком угля и железа», возводили вокзалы. В романе это совпало с указанием на реальные исторические события, например, описание Паддингтонского вокзала, «стены которого, по смерти принца Альберта, были завешены черным, траурный креп засижен птицами» [9]. Упоминаемый здесь принц Альберт – исторически реальное лицо, был саксонским герцогом и мужем королевы Виктории, он родился в 1819 году и умер 14 декабря 1861 года; этот факт указывает на точное время событий книги и делает реальным ее исторический фон. Известно, что принц заболел и умер во время подготовки второй художественно-промышленной выставки в Лондоне, такого рода деятельность была важным признаком величия промышленных достижений Великобритании викторианского периода.

Похожим образом срабатывает исторический факт в романах «Вулфхолл» и «Внесите тела» англичанки Хилари Мантел, дважды лауреата Букеровской премии (2009 и 2012 гг.). Роман «Вулфхолл», например, – «откровенно исторический», что подтверждается реальными документами в тексте, историческими действующими лицами (Томас Кромвель, Томас Мор, сам король Генриха VIII и королевская семья, Анна Болейн и др.). И в Англии, и во всем мире трагическая и кровавая судьба этого короля хорошо известна, не раз прописана в художественных версиях, и все же Х. Мантел сумела воспроизвести знакомый до мелочей (до каждого исторического факта) от лица рассказчика – Томаса Кромвеля, который закончил жизнь на плахе. Он невероятно убедителен, искренен, его наблюдения подтверждены документальными свидетельствами, однако задача романа – не фотографирование исторического интерьера, не наблюдение за любовными злоключениями Генриха, а детальное воссоздание силового поля Возрождения в его борьбе против косности и мракобесия, не потерявших актуальность и поныне: «Кардинал, бакалавр искусств к пятнадцати годам, бакалавр теологии к двадцати пяти, изучал законы, но не любит юридических проволочек и не понимает, почему не может превратить недвижимость в деньги так же легко и быстро, как претворяет облатку в тело Христово. Когда однажды, на пробу, он принялся объяснять кардиналу лишь один малозначительный пункт земельного законодательства, тот немедленно вспотел от натуги и сказал: Томас, что мне вам дать, чтобы никогда больше про это не слышать? Есть препятствия? Найдите способ их обойти. Недовольные? Суньте им денег, пусть уймутся» [7, с. 27].

Иной способ опоры на исторический факт виден в романе английского писателя М. Брэдбери «В Эрмитаж!». События в нем разворачиваются в двух исторических и временных пластиах на основе сюжета о поисках библиотеки Д. Дидро, якобы проданной Екатерине Великой и бесследно исчезнувшей. Миическое пребывание Д. Дидро в царской России времен эпохи Просвещения отражает современная параллель – исследовательский проект группы ученых XX века. В романе «В Эрмитаж!» по законам литературной условности исторические реалии становятся тем материалом, на котором строится особый мир М. Брэдбери с додуманными им особенностями,

подробностями и своей, условной логикой развития. Исторические факты, вплетенные в канву романа, придают ему достоверность, исторический колорит и напряженность интриги. Императрица заманивала Философа в Россию долгих одиннадцать лет, с тех самых пор, «когда с помощью заговора, а может и двух, взошла на престол», – пишет М. Брэдбери и далее дает меткую оценку всех «амурных» историй императрицы. Здесь же «слухи о мятеже донских казаков, нерешенная турецкая проблема, свежая партия самозванцев, по которым плачут царские темницы» [2], – исторический фон деятельности Д. Дицро во дворце Екатерины настолько же точен, насколько само его присутствие там гипотетично.

Различая движение романа по двум направляющим – «Прошлое» и «Наши дни», – М. Брэдбери проявляет точность видения и отражения исторического фона как в описаниях Вольтера или придворных екатерининских нравов, так и в наблюдениях за «матрешками и Ельциным во хмелю». Участники интеллектуального проекта Д. Дицро невольно становятся свидетелями и очевидцами исторического витка, замкнувшего современность на проблемы просветительского прошлого. Точно так же как мудрый и наивный Философ потерялся в Медвежьей стране, растратил весь свой утопический пыл и концепцию, в современном мире его последователи не в силах постичь механизмы событий конца XX века.

Исторические факты, фон и действительность играют в художественной картине мира М. Брэдбери если не ключевую, то немаловажную роль. Еще в романе «Человек истории» М. Брэдбери подчеркивал «диалектическую связь между личностью и историческим процессом»: «Каждый приговорен к истории, каждая – объективная частица ее, человек в своем поведении детерминирован всей логикой общественного развития» [5, с. 212]. Однако М. Брэдбери как писателя волнает и субъективная роль личности в историческом процессе: причастность к происходящему, ответственность за судьбы мира.

Совсем по-другому исторический факт реализован в системе романа шведского писателя Карла-Йогана Вальгрена. Его романы переведены на многие европейские языки и пользуются успехом как у читателей, так и у критики. Исторические отсылки, факты, аллюзии различного рода – частое явление в его текстах, например, в романе «Ясновидец», который явно интертекстуально связан и со знаменитым «Парфюмером» П. Зюскинда, и с «Заведением Телье» Г. Де Мопассана. Главный герой романа, глухой уродец, обладающий удивительными способностями, «скорее животное, чем человек», рожден в 1813 году «бедняжкой, которая принадлежала к какому-то славянскому нациальному меньшинству, теперь, после разделения Польши» [3, с. 12]. К.-Й. Вальгрен имеет здесь в виду Рейхенбахскую конвенцию Австрии, Пруссии и России этого же года, предполагающую уничтожение Варшавского герцогства и раздел входящих в его состав провинций между этими державами без вмешательства Франции. Этот исторический контекст отсылает к началу XX века, к событиям периода участия Швеции в Наполеоновских войнах, когда «вдохновленная успехами русской армии,

prusская знать решила восстать против французского порядка» [3, с. 9]; точные отсылки к событиям эпохи часто всплывают в тексте, например: «Доктора бросило в дрожь при воспоминаниях о трех походах, в которых он по долгу службы принял участие и чудом остался в живых, и худшим из всех была битва при Ауэрштадте, когда прусские гренадеры были наголову разбиты дивизиями маршала Даву» [3, с. 9]. В романе «Ясновидец» многие события снижены в раблезианской традиции «телесного низа», появляющиеся по традиции жанра исторические личности (Иммануил Кант, Александр фон Гумбольдт, сын Гете Август и др.), не играют важной роли, и низведены лишь до опознавательных ориентиров эпохи. В качестве условной отсылки можно оценивать упоминание о «выписках из кенигсбергских архивов», оригиналы которых, согласно условиям создания художественного мира исторического романа, утеряны.

Как видим, исторический факт, документальный, бытовой, даже этически-нравственного содержания, используется в современном романе с присущей ему «синтезирующей энергией»: вбирая в пространство текста мельчайшие свидетельства и значительные события прошедших эпох, указывая на исторические события и лица различного масштаба, вводя реальные исторические персоны в один ряд с вымыщенными, роман эпохи постмодернизма сохраняет свою игровую природу, склонность к комбинированию, к созданию «альтернативных версий». Зачастую исторический материал используется со значительной долей мистификации, с его помощью создается новый тип героя, «без остатка принадлежащего истории в его современной ипостаси» и получившего в критике, с легкой руки М. Брэдбери, обозначение «*homohistoricus*» (историческая личность).

Библиографические ссылки

1. Баханов К. О. Організація орієнтованого навчання. Порадник молодого вчителя історії / К. О. Баханов. – Х. : Видавнича група «Основа», 2008. – 159 с.
2. Брэдбери М. В Эрмитаж! [пер. с англ. М. Б. Сапрыкиной] / М. Брэдбери. – М. : ООО Издательство АСТ, 2003. – 509 с.
3. Вальгрен К.-Й. Ясновидец: История удивительной любви / К.-Й. Вальгрен. – М. : «ОЛМА-ПРЕСС», 2004. – 512 с.
4. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: Философия природы / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; [пер. с нем.]. – М. : АН СССР. Ин-т философии. Изд-во социально-экономической литературы «Мысль», 1975. – 696 с.
5. Гениева Е. Берега Малькольма Брэдбери / Е. Гениева // Иностранная литература. – 1980. – № 1. – С. 210–215.
6. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.
7. Мантел Х. Вулфхолл / Х. Мантел; [пер. с англ. Е. М. Доброхотова-Майкова, М. В. Клеветенко]. – СПб. : АСТ, Астрель, Харвест, 2011. – 672 с.
8. Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа: историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие / В. А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. – 40 с.
9. Уотерс С. Тонкая работа [Электронный ресурс] / С. Уотерс. – URL: <http://knigosite.ru/library/read/71938>

Надійшла до редколегії 16 грудня 2017 р.

G. Hüseynova
Ganja (Azerbaijan)

FARIDA ALIYEVA, ONE OF THE REPRESENTATIVES OF LITERARY ENVIRONMENT IN GAGNAJ CITY

Поет, драматург Феріда ханум Алиарбалелі є видатним представником азербайджанської літератури. В своїй творчості вона представила історію, пам'ятники, літературне середовище стародавнього міста Гянджса та історію розвитку азербайджанського народу взагалі. У своїй творчості вона завжди відображала народну генеалогію, радість, смуток, переконання та наполегливість. В 60–2000 -х роках Феріда Алиарбалелі зробила цінний внесок у літературознавство Гянджі.

Ключові слова: поезія, Феріда ханум Алиарбалелі, літературознавство Гянджі

Поэт, драматург Фериды ханум Алиарбалели - выдающийся представитель азербайджанской литературы. В ее творчестве представлены история, памятники, литературная среда древнего города Гянджса и история развития азербайджанского народа в целом. В своем творчестве она всегда отражала народную генеалогию, радость, грусть, убеждения и настойчивость. В 60–2000-х годах Фарида Алиарбалели внесла ценный вклад в развитие литературоведения Гянджи.

Ключевые слова: поэзия, Фериды ханум Алиарбалели, литературоведения Гянджи

The poet and playwright Farida khanum Aliyarbeyli is a prominent representative of Azerbaijani literature. In her work she presented history, ancientness, monuments, literary sphere of Ganja city and the history of development of the Azerbaijani people. She has always reflected the people's genealogy, joy, sadness, convictions and persistence in her creations.. Farida Aliyarbeyli has made many valuable contributions to Ganja literary criticism in the 1960s to 2000s.

Key words: poetry, Farida khanum Aliyarbeyli, Ganja literary criticism

Ganja literary environment is a part of Azerbaijan literature. Farida Aliyarbeyli is one of them and her creation decorated poetry with her rich creativity from 1960 to 2000. During the most painful period of war, the poet's student years were trampled by war. Her poem dedicated to the heroes of the war in the newspaper "Literature" also proves this:

Written poems are smell gunpowder
 Front is full of fire and flame
 Our Ismayil was the first hero... [1, p. 40].

The poetress's youth and student years were in the fought in war period. She stressed in her writings how painful years have been for the people, and that everything were for war, for the front, for the victory. In her student years Farida Aliyarbeyli wrote poems and her work "Do you remember?" and "We met again, when violets blossom" were published in 1945 in "Literature" newspaper.

In the experienced period of her creation, we can see how productive was the 1960 and 2000s for her. When analyzing Farida Aliyarbeyli's activities in Azerbaijani

literature, we came to conclusion that she took examples of each geniuses, such as Samed Vurgun, Nazim Hikmet, Mirza Ibrahimov.

My poems spread
Samad Vurghun aslo read them
What he will say about my poem
May be it was my first exam [1,p. 43].

Farida Alibayli lived in Ganja city whole her life and it is possible to find the works reflecting her life in her creation. Her books titled "Dreams" Baku (1955), "Lilac" Baku (1962), "A girl from Ganja" Baku (1968), "Care (Worry)" Baku (1974), "Sivwood" Baku (1982), Autumn butterflies Baku), "The Man Comes to the World" Baku (1987), "Novruz Bayrami (Holiday)" Baku (1998) are important decoration of her creativity.

During the most productive period of her creative activity from 1960s to 2000s, the writer's works enable us to travel both from the historical and literary point of view. In addition, the poet's books such as "Purple Tea", "How you sad are, the world!", "Water becomes turbid" are popular among readers. Her work titled "The water become turbid" is an autobiographical poema that deals about Farida Alibayli's life and creation. When the water is found, the autobiographical poem about the life and creativity of Farida khanum Aliyarbekli.

Poema is a valuable sample of the military history of heroic Azerbaijan and rich history of literature. "Water become turbid" poema written by Farida khanum Aliyarbeyli is a literary-artistic annotation about a great generation - the glorious lifestyle of the Han Khoysky family. "The essence of this work is that the composition does not fit into the accepted dimensions and molds. These are the historical truth that are wore historical dress"[1, 3].

Well-dressed people People, officials
So the Han Khoysys are relatives
Huseyingulu Khan and Fatali Khan
They are nephews of my grandmother and grandfather [1, p. 6].

Poema is dedicated to Farida's mother Fatima khanum's dearest memory. But poetress life and creation are lighted widely in the poema. The title of the poema proves the subject (topic). The historical period of Ganja after the occupation by the Russian Empire. The main subject of the work is the expulsion of officials, the emigration life beyond their homeland, full political power, the Bolshevik regime, prohibition to expressing people's words, absence of freedom of opinions. Poema is not only an autobiographic work in subjective point of view. There are very valuable historical materials here. The great fate of ancient Ganja, the socio-political situation, the structure, the position of the city, the Khan trees (it is the kind of a tree), and even the springs of the city, as well as the historical age of the city are discussed in this poema. One of her most valuable works is a play titled "Natavan". The written history of this play concerned to the talking farida Aliyabeyli to the national artist and actor of Azerbaijan Mammad Burchaliyev. After conversion with him, she decided to write this play. She began her research and visited to Natavan's motherland Shusha many times, she talked to outstanding people, and to Natavan's grandchild (her name is Malakzadeh) from her daughter, and grandchild from her son (her name is Shahla).

Farida khanum collected much information about Natavan. Khurshudbanu Natavan, who has been in the history of Azerbaijan not only in Garabagh, but also in the history of Azerbaijan, has given Shusha water without the help of anybody, providing water for the population. After centuries later, her works have not been forgotten. This spring was called "Khan Gizi (King's Daughter) by people. All this was described in F. Aliyarbeyli's play titled "Khan gizi". The work, which were staged in Ganja drama theater for several times, were welcomed by the audience.

In 1972 Farida Aliyrbayli's book was published in Moscow in publishing house titled "Child Literature". In 1977 her second book was published in Moscow. This book is titled "Chinara is on the roof". After this book poetress gets many letters from all regions of the Russia. She wrote dramatic works in her creation. Her dramatic play is called "Neighbors". But the first fate is failed. It is not allowed to stage this play by the censorship of the Soviet regime. But years later, the play is staged, it is allowed to work, the play is presented to the audience, and the play got a great success. Farida Aliyrbayli's next play is called "Guilty Girl". This work, connected with Ganja literary environment, is a product of new ideas and new emotions. The poet, who is always indifferent to social events, besides life events F. Əliyarbəyli reflected the historical events of 1988 in the poem "When the water become turbid".

So, Since 1988, Armenians have been forced to flee our patriots from their native lands from Western Azerbaijan. As a patriot, F. Aliyrbayli was not indifferent to these events. Poetress wrote a poem about brutality of Armenians in 1988 on 23 November. Her poem was published inthe newspaper titled "Communist of Kirovabad" ("the Voice of Ganja"). 1990's Black January was written in blood on the history of Azerbaijan when the events of 1988-1989 were engraved in the memories of the poeple. The Soviet Army's bloody events in Baku, the murder of innocent people, the legitimacy of the people, the appearance of the Soviet Army were caused formation of poems and poemas in the Azerbaijani literature. This is influenced to Farida Aliyrbayly's creation. The poem of the potress titled "Kejaveler" is performed these events.

One of poetress' book that presented to the reader is called "Gray Tea". This book is consists of several peoms and tree poemas. This book is a product of 1980s. These works written in the spirit of returning to their past, trusting in the future, respecting our morals and spiritual values, are also selected by theme and genre.

You are my best wishes

You are my joy,

Live like a man.

You are a poet

Then I will be happy, when see you [2, p. 31].

The following poemas were placed in this book: "Leaves of leaf", "Thirty years later", "Fallen man should't cry". "Fallen man should't cry" was written in 2084. It is elected for its content and topic. Poetress wrote her memories and turned them into poem. One woman's hard life in her family are described by poetress. "Gray Tea" book is talked about her visit to Goychay region from Ganja city. She met with

famous and outstanding faces of Azerbaijan literature Rasul Reza and Nigar Rafibeyly family's.

One of the books written by Farida Aliyarbeyly in 1960-70 consists of poems and poems. This book is titled "She was called Khanum". The following poems are included to this book: "A girl from Ganja", "Guest from Ganja", "Bread", "Mountains", "There is an apple garden", "When I saw you", "Dummis will pass", "My fiancee", "You had come", "Israfil turned into the tale", unreached letters", "Care". The subject (topic) of her poems are reflected the poetress' feeling and sense. Her poem can be a good example for it.

I do not imagine you without me
You are wealth for me
Woman's trust and confidence
Are tested by the life [3, p. 64].

Next collection of poetress collected with her poems and poems and titled "How you sad are, the world!". Her poems titled "Kehriz", "I have not anyone", "Village girls" were published in this book. Different poems and poems collected in the book titled "How you sadly are , the world!" are attracted a real scenario of today's life, and remembered us the honorary life way of our grandfathers (ancestors)" [4, p. 9]. A poetress, playwright, member of Azerbaijan Writers' Union, distinguished by her creative qualities in Ganja literary environment, Farida khanum Aliyarbeyli, left a sign with her rich creation in Ganja literary environment.

Bibliographic references

1. Aliyarbeyli F. "When water become turbid" Ganja, 2008.
2. Aliyarbeyli F. "Purple Tea" Ganja, 2008.
3. Aliyarbeyli F. "She was called Kahnun" Ganja, 2008.
4. Aliyarbeyli F. "How you sadly are the world!" Ganja, 2008.

Надійшла до редколегії 20 грудня 2017 р.

UDK 80

G. Z. Egig (Jafarzadeh)
Baku (Azerbaijan)

FATALI SHAH GAJAR'S POETIC HERITAGE (DIVANI-KHAGAN)

Другий правитель 140-річної каджарської династії Фаталі-шах також славиться як поет і автор збірки віршів («Диван»). У статті розглядається творчість і основні стилеві риси поетичної спадщини Фаталі-шаха. Визначається також роль і місце поетів того часу у формуванні перського літературного середовища і палацової поезії XIX століття.

Ключові слова: Каджар, літературне середовище, Фаталі-шах Каджар.

Второй правитель 140-летней каджарской династии Фатали-шах также славится как поэт и автор сборника стихов («Диван»). В статье рассматривается творчество и основные черты стиля поэтического наследия Фатали-шаха. Определяется также роли и место поэтов того времени в формировании персидской литературной среды и дворцовой поэзии XIX века.

Ключевые слова: каджары, литературная среда, поэтическое наследие Фатали-шаха Каджара.

Fatali shah Gajar, the second ruler of the 140 year old Gajars dynasty, enriched the Persian literature with his poetry. The given article touches upon the original features of his collection of poems "Divan" which consists of ghazals (lyrics), gassidas (ode), rubais (quatrain) and masnavi (distiches) and investigates the way of development of poetry in the 19th century. The main subject of this research is a revival of classical poetic traditions and the study of foundation of "Enjumeni-khagan" (assembly of rulers) by Fatali shah Gajar, which was one of the most important literary events in the 19th century.

Key words: *gajars, literary environment, the poetic heritage of Fatali shah Gajar.*

Despite of bloody history, our people have ancient and rich literature. Our literary samples, which have been preserved from the ancient layers of history and preserved in the cunning, have developed in the Arabic and Persian languages since the post-Islamist era. Writers who wrote their works in these languages such as Ismayil ibn Yessar, Musa Shahavat, Khatib Tabrizi, Eynalguzzat Miyaneji, Abulhasan Bahmanyar, Gatran Tabrizi, Shamsaddin Tabrizi, Mahsati Ganjavi, Khagani Shirvani, Nizami Ganjavi, and medieval Arabic-Persian writers contributed to literary literature, and enriched the Azerbaijani literature. During this period, one can feel the influence of Arabic poetry and Persian poetry on the work of Azerbaijani poets and writers.

The gigantic word treasure that we call Persian-language poetry is literary bridge that combines the valuable pearls of the world literature with great literary faces. It is a bridge that has helped many nations of the world to interact with each other, and people and ethnic minorities have interconnected with each other for centuries. This marvelous poetry has encouraged Western countries to have a profound interest in the mysterious East and learn the secrets of the East. Over the centuries, however, the interest of literary lovers from the West to the works of Mevlana, Khagani, Nizami, Sadi, Hafiz and hundreds of other classical Oriental poets has not diminished. Farsi poetry reflecting the creativity of great masters of Azerbaijan for many centuries is the treasure of the East. For over a century, Oriental Studies has been studying the treasury of this wise treasure for over a decade. There are many Azerbaijani poets who have contributed to Persian literature, and almost all of them have been studied on a regular basis both in our republic and beyond. One of the masterpieces of our people who made a valuable literary contribution to Persian literature was the second ruler of the mighty Gajarlar dynasty, Fatali Shah Gajar. Looking at the history of the Gajar tribes, we see that they are one of the ancient and rooted tribes that have left an indelible signes in the history of Azerbaijan. Many prominent figures of this generation have written the bright pages of our statehood, war and culture history.

Among our well-known historians, Iskender Bay Moundi wrote in his work that titled "Tarihi-alamarayi-Abbasi", A.Bakikhanov in his work called "Gulistani-irram", Mirza Adigozal bey in his work titled "Garabaghname" wrote that these ancient Turkic and Turkic tribes reside in Ganja, Irevan and Garabagh. Historic research shows that the warrior tribes arrived in Asia in the XIII century in the hands of the grandson of Chingiz Khan Hulaku Khan, they moved from Iran to Garabagh, Iravan and Ganja [1, p.67]. Abdirazzag bey states in his book "Ma'siri-sultaniyya": "By the command of Abaq Khan, one of the chiefs of this tribe was named Sertag appointed as Atabey to Arqun Khana, Sertag was Amir (Amir-command) of

Khorasan and Tabarist. He had a son named Gajar, most of them were from his descendants. Later many of them went to the provinces of Rum and Damascus. Amir Teymur brought 50,000 families from them to Irevan, Ganja and Garabagh. They have grown day by day, and have become celibate and rich" [2, p. 203].

The political reputation of the Gadjars in Azerbaijan has intensified with the arrival of the S. Safavid dynasty to the power. One of the trustworthy golden tribes of the Safavid rulers for the strengthening of their power was the Gajars. Sah Ismail and other Ruler sultans highly appreciated the perseverance and courage of the warriors and officially affirmed the right of ownership by granting them "beylik - homeland" in their territory. The Gajar tribes, which had gained power and authority day by day, were the main positions in the Safavid state. Unfortunately, although the history of the dynasty of the Gajars dynasty was studied from the historical point of view, the creativity of the talented representatives of this generation has been far from the attention of the world and Azerbaijan literary criticism. Socio-political changes throughout the history have influenced the development of literature. The reign of the Gajar dynasty, which lasted for 134 years, coincides with the period of great political and literary-cultural events in both Iran and Azerbaijan. This period can be considered as a sensitive historical level of our motherland. Imperialist states, acting under the rule of "break up and rule!", split the country into two parts by aggression to the borders of Azerbaijan.

Gulistan and Turkmenchay peace treaties signed between the Tsarist Russia and the Iranian Gajars government during the reign of Fatali Shah Gajar, written as black pages in the history of our people. Although the public-political activity of the Gajar shahs is always in the center of attention, I would like to underscore that the poetic heritage of representatives of this generation, especially Fatali Shah, has almost not been studied. Aga Mohammed Khan Gajar, the founder of this dynasty, has never had the opportunity to pay attention to the poetry, even though it has an innate talent and sharp intelligence. He directed all his strength to restore the borders of the country and after the death he left the country to Fatali Shah (Baba khan), who sat on the throne due to his will. The relative political stability in the country, of course, had an impact on the development of literature. Fatali Shah Gajar tried to rebuild the traditions of the great Turkish sultans Sultan Mahmud Goznavi and Sultan Senjer Seljuk's luxurious palace literature, with their special care for their art and poetry. As some researchers say, the Persian shahs from the Turkic tribe were educated as dervishes, and the Persian poem was declining during their reign, and a new style called "Indian style" appeared in poetry. The "Indian style", which lasted about three hundred years, gradually disappeared from the poetry during the reign of Fatali Shah, and gave his place to classic literary styles. Fatali Shah, who wrote poems under the pseudonym "Khagan", soon gathered the great writers and the army of poets in the palace. The "Ancumeni-Khagan" poetry council, organized in his palace, was the most important literary event of the 19th century. The prominent scholars and poets of that period often gathered, poems were read, classical poetry traditions were discussed in this assembly. Fatali Khan read his ghazal, qasida and khubars in the poetry nights, attended by great writers as Sheba Kashani, Nishat Isfahani Mutameddin, Seyyid Hussein Tabatabai Mücmar, Vusal Shirazi and other [6, p. 22].

When we review Fatali Shah's creativity, we are witnessing the profound knowledge of eastern poetry, the subtle bliss and the high poetry nature. Gajar's rich heritage has been collected by numerous grandchildren and children, and has been beautifully written for many times and was first printed in stone in 1859 during his grandson Nasiraddin Shah. The delicate manuscripts of Fatali Shah, known as Divani-Khagan, are preserved today in the Iranian national library, palace library, and other respected libraries.

In the modern era, the poet's collection has been widely read and commented by Iranian literary critic Hasan Gulmohammadi under the name of Divani-Khagan. It was published in Atlas Publishing House in Tehran in 1370 (with Gregorian date 1992). Our research is based on this copy. Feteli Shah's divan includes his calendars, ghazals, rabbis, ingredients and continents, as well as mosques. The most common type of lyric poetry is the ghazal, which plays an important role in his creativity. In the Eastern classical poem, Hafez Sabki Fatali Shah, which is considered to be the master of the ghazal and is called "Lanolgheyb" by poets. He wrote vows – imitative poems on several ghazals of Hafiz and Sadi. Let's review the famous ghazal written by Fatali Shah that began with Sadi's couplet:

برو ای طبیبم از سر که دوا نمی پذیرم

:

من مرغ پر شکسته در دام تو اسیرم
تا در شب فراقت هر لحظه ای بمیرم
آن میکشد کمان و این میزند به تیرم
این آه زود زودم این صبر دیر دیرم
قدری زکوه حسنست میده که من فقیرم
شکرانه جوانی لطفی به من که پیرم
جز گفتگوی مویت چیزی نه در ضمیرم
از آن برید نافم آمیخت آن بشییرم
دل بر گرفتی از من گفتا بگو بمیر

[5, p. 282]

Translation:

Ayrılıq gecəsində hər an ölüm.
If you kill me with axis, my heart will not forget you,
I am a bird with broken wings, I am your prisoner
On the day of the vusal I sacrifice my life,
Death at the moment of separation every moment.
I am ready to sacrifice myself for you
What can I say about you eyebrow,
One takes brow, another shoots an arrow
Be merciful against me,
This is the fast-paced moment with my fast.
Hosni's beauty is endless, oh the beautiful king,
Give me a share from this zakat of your beauty.
Grace to me, my old age, with the joy of your youth,
I thank the old man with grace.
have no desire other than you,

به خدا اگر بمیرم که دل از تو بر نگیرم

گرمی کشی به تیرم دل از تو بر نگیرم
در روز و صلت ای جان جان را کنم به قربان
از دست ابروان و مژگان تو چه سازم
رحمی و گرنه ترسم آخر ترا بگیرد
حسن تو بینهایت شد ای شه نکویان
لطفی به من که پیرم شکرانه جوانی
جز آرزوی رویت چیزی نه در خیالم
گردم ز لعل قندت کی سیر من از آنها
دوشینه گفت دلبر در محفلي به خاقان

I have no other talk than yours.
When I am satisfied from you sweet leep,
Last night Dilber (charming one) said to Khagan in a council,
You got my heart from me, and say something and I will die.

As you can see, Khagan was the main subject of this ghazal is description of his lover. Description of luckless of lover and passion love are among the most widely circulated topics in the genre of nagging. The conversation here is about giving spirit and mood to lifeless things. The poet who admired his accident in this accident is like a fierce hunter, a bird with broken wings. In this ghazal, he used powerful imagery tools based on his rich imagination. In the poetry, the poet utilized the interflow and separation, the eyebrows and eyelashes, the arrows and the bows at the same couplets. The poet wise Sadi Shirazi, who was closely acquainted with classical eastern poetry, wrote to the mausoleum of the poet, also used the artistic means of imagination, poetry, and incendiary. Saying by the words of Aristotle, the poet "speaks about not only an event which happened, he also speaks about an event that will happen in the future and the happening of that event possibility" [1, p. 125] Each couplet needs high mastery from the poet for the reflection of lyrical hero's heartbeats, grief and joy with natural paints.

The Gajar Shah has applied not only to the creativity of Omar Khayyam, not only Hafiz, Sadi, Amir Muizi, Khagani, but also the classical Persian poetry, creating compact, laconic and meaningful rubais. Let's pay attention his analogy (kind of poem) that dedicated Khayyam's rubai (kind of poem):

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است	در بند سر زلف نگاری بوده است
این دسته که بر گردن یاری بوده است	دستی است که بر گردن او می بینی

Translation:

This jug has been a weeping lover like me,
There is a damn of a nigar (nigar means a girl here).
This bunch you saw on his neck
That hand which revolve around lover's (nigar's) neck.

این گل رخ پار گلزاری بوده است	این نرگس چشم مست یاری بوده است
این لاله غرق خون که اندر باع است	دلباخته ای و داغداری بوده است

[5, p. 335]

Translation:

This flower has been a face of darling,
This daffodil has been eyes of darling
This blood tulip dyed in the garden
He has lost his heart, his heart is drowned

Fatali Shah played a great role in the development of the literary environment of the 19th century as a ruler and a poet. He has always praised classical Persian poetry, bringing the most valuable ideas of this rich treasury into his period. The content and form unity based on classical poem shows itself in Shah Gajar's creation. Gajar used the poetry traditions of well-known writers as Farrukh, Khagani, Sadi, Hafiz for the future generations. From the point of view of artistic craftsmanship, Fatali Shah's sectarian poems can be considered more perfect than

other types of lyric poetry. Fatali Shah, who regarded the Mohteshem Kashanini as his great master in the genre of the composition, wrote on his purple twelve elegies. Gazals (gazal is a kind of Eastern poem) and qasidas devoted to religious subjects takes great place and importance in the work of the Gajar shah. In fact, the elegy of the poet's emotions are a kind of lyric poem. From the point of view of artistic craftsmanship, Fatali Shah's sectarian poems can be considered more perfect than other types of lyric poetry. Fatali Shah, who regarded the Magnificent Kashanini as his great master in the genre of the composition, wrote on his purple twelve lashes. The following verse, written by Hadrat Ali, tells about Hagân's strong poetry soul.

چشمت ز سحر جا دوی بابل نشان دهد زلفت نشان ز سنبل باع جنان دهد لعل لبست توان به تن ناتوان دهد ناخورده زخم خصم وی از بیم جان دهد عصفور را به چنگ عقاب آشیان دهد	تیر کرشمه ات همه دم خون به دل کند با ذوالفقار حمله کند گر بسوی خصم عدل ضعیف پرور عاجز نواز او
--	---

[5, c. 132]

Translation:

Your eys are the magic of the Babylon cave,
 Your hair is like a spike of paradise garden.
 The you flirt arrows my heart every moment,
 You lips give a life to a lifeless one.
 If the enemy attacks the enemy,
 It will a shocking blow.
 With his fair and dignified justice
 The bird creates nests in the eagle's wing.

In his poems, he strives to move away from the thinking of the poet's mind, which points to the eternity of the world, the eternal life, and the loot of every moment, and his thinking is based on more medieval scholastic philosophy. As a result, it is possible to note that after the coming of Fatali Shah Gajar to power, the long period of stagnation in Persian literature was ended and a new stage began in the development of poetry. His poems gave a powerful impact to his character. The ruler poet re-captured the exhausted lantern of Persian poetry, gathering great pleasure and high-fertility owners. The revival of classical poetry traditions and returning to the artistic heritage of the words such as Unsuri, Farrukhi, Khagani, Nizami, Hafiz and Sadi were the main attributes of this poetry period.

Bibliographic references

1. Aristotel. Poetika. Bakı.1974.
2. Bakıxanov A. Gülistani-irəm. Bakı. 2010.
3. Browne, Edward. A literary history of Persia. London. Cambridge. 1928
4. Gacar, Çingiz. Qacarlar. Bakı. Şuşa. 2008.
5. دیوان خاقان (فتحعلی شاه قاجار) . به اهتمام حسن گل محمدی. تهران. انتشارات اطلس. 1373.
6. آرین پور یحیی. از صبا تا نیما. تهران انتشارات زوار. 1373
7. نفیسی سعید. تاریخ اجتماعی سیاسی ایران در دوره معاصر. تهران انتشارات بنیاد 1366
8. رضازاده شفق. تاریخ ادبیات ایران. تهران. انتشارات امیرکبیر 1387
9. تاجبخش احمد. تاریخ تمدن و فرهنگ ایران دوره قاجاریه. شیراز. انتشارات نوید 1382
10. شمیم علی اصغر. ایران در دوره سلطنت قاجار. تهران. انتشارات نشر افکار 1374
11. صفائی ابراهیم. نهضت ادبی ایران در عصر قاجار. تهران. انتشارات این سینا 1370
12. زرین کوب عبدالحسین. سیری در شعر فارسی. تهران. انتشارات نوین. 1368.
13. کسری احمد. تاریخ هجده ساله آذربایجان. تهران. انتشارات امیرکبیر. 1353

همایی جلال الدین. فنون بلاغت و صناعت ادبی. تهران انتشارات اهورا. 1389. 14.

15. www.anjomanfarsi.ir/portal/index.php

16. www.ganjoor.net

Надійшла до редколегії 20 грудня 2017 р.

УДК 821.161.1-21 "19"

А. А. Князь

Харків

МОТИВНИЙ СТРОЙ В ТРАГЕДІЇ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ «АРИАДНА»

В статті здійснена спроба проаналізувати мотивну структуру трагедії М. І. Цвєтаєвої «Ариадна». В п'єсі можна виділити основні мотиви: мотив гри, мотив сну і мотив духовного пошуку. Домінантні мотиви трагедії умовно об'єднані в групу земного – небесного, яка органічно вписується в контекст творчої і життєвої спадщині поета. Мотив гри тісно пов'язаний з головною героїнею трагедії і реалізований в тексті драми через гру богів з земними героями. Ариадна, граючи з мячом, намагається долучитися до неземного світу, а ігровий принцип в рамках теми творчості зближає головну героїню з поетичною особистістю. Мотив сну розкриває метафору «сон – творчість», що має свої витоки в доробку німецьких романтиків і російських символістів, що розглядали сон як архетип сну. Мотив духовного пошуку пов'язаний з образами лабіринту Минотавра, колом (клубок нитки Ариадни), блуканням Тезея. Пошук головного героя п'єси і віднайдення істинності буття уможливили його возвеличення над собою земним і досягнення ним рівня божества. Мотивна структура трагедії виявляє подібність до поетичної творчості М. І. Цвєтаєвої. Антиномія земне – небесне, що втілена в мотивній структурі трагедії, співзвучна дуалістичній природі світосприйняття поета з його вічною боротьбою духовного і телесного, побуту і буття. Мотиви п'єси, входячи в поле авторського задуму, зазнають змін і реалізуються в тісному взаємозв'язку з образною поетикою драматургічного твору.

Ключові слова: мотив, гра, сон, духовний пошук, земне, небесне.

В статье предпринята попытка проанализировать мотивный строй трагедии М. И. Цветаевой «Ариадна». В пьесе можно выделить основные мотивы: мотив игры, мотив сна и мотив духовного поиска. Доминантные мотивы трагедии условно объединены в единую группу земного – небесного, которая органично вписывается в контекст творческого и жизненного наследия поэта. Мотив игры тесно связан с главной героиней трагедии и реализован в тексте драмы через игру богов с земными героями. Ариадна, играя с мячом, пытается приобщиться к неземному миру, а игровой принцип в рамках темы творчества сближает главную героиню с поэтической личностью. Мотив сна раскрывает метафору «сон – творчество», которая восходит к немецким романтикам и русским символистам, которые рассматривали творчество как архетип сна. Мотив духовного поиска связан с образом лабиринта Минотавра, кругом (клубок нити Ариадны), блужданием Тезея. Поиск главного героя пьесы и обретение истинности бытия дали ему возможность возвыситься над собой земным и достигнуть уровня божества. Мотивная структура трагедии обнаруживает сходство с поэтическим творчеством М. И. Цветаевой. Антиномия земного – небесного, воплощенная в мотивном строем трагедии,озвучна дуалистической природе мироощущения поэта с его вечной борьбой духовного и телесного, бытия и бытия. Мотивы пьесы, входя в поле авторского замысла, претерпевают изменения и реализуются в тесной взаимосвязи с образной поэтикой произведения.

Ключевые слова: мотив, игра, сон, духовный поиск, земное, небесное.

The attempt to analyse the motif structure of the tragedy Ariadne by M. Tsvetaieva is made. The main motifs of the play are distinguished: the motif of the play, the motif of the dream and the

motif of the spiritual search. The dominant motifs are symbolically joined in the single group of profane – divine, which is easily embedded in the context of the poet's creative and life heritage. The motif of the game is closely linked with the main protagonist of the tragedy and is implemented by means of the gods' play with the profane heroes. Ariadne, playing with the ball, tries to join the divine world, and a play principle in terms of the theme of creativity draws the main heroine together with the poetic individuality. The motif of the dream encloses the metaphor “dream – creativity” traced back to the German romanticists and Russian symbolists, who considered creativity as the archetype of a dream. The motif of the spiritual search is linked with the images of Minotaur's labyrinth, circle (Ariadne's ball of the thread), Theseus' wandering. Main hero's search and finding the truth of being have given him the opportunity to elevate over himself and reach the divine level. The motif structure of the tragedy bears resemblance with M. Tsvetaieva's poetic creativity. Antinomy “profane – divine”, embodied in the motifs of the tragedy, is in keeping with the dual nature of the poet's worldview with its constant conflict of spiritual and corporal, everyday life and being. The motifs of the play, being within the author's concept, have been changed and implemented in the close link with the images of the tragedy.

Key words: motif, a play, a dream, spiritual search, profane, divine.

Исследователи жизни и творчества М. Цветаевой неоднократно указывали на дуалистичность её мировосприятия (А. А. Саакянц, С. Ю. Лаврова, С. И. Ельницкая, В. Швейцер). Двойственность мироощущения основана на противоречивости жизни поэта: с одной стороны, внутренняя эмоциональная наполненность, дающая толчок к творчеству, а с другой – внешний социальный и бытовой аспект личности. В эстетике М. Цветаевой эти понятия представлены условной оппозицией «земное – небесное». М. Цветаева вслед за романтиками выстраивает такую модель мира, в которой действительность представляется как борьба «быта и бытия» в контексте дуальных тенденций: материальное – духовное, факт – сущность, рациональное – иррациональное, статика – движение, мера – стихия и пр.

Мотивный анализ драматургии М. Цветаевой не становился предметом отдельного исследования, но некоторые комментарии и замечания, высказанные Н. Осиповой, Р. Войтеховичем, представляются ценными и важными. Цель нашей статьи заключается в том, чтобы определить доминантные мотивы в трагедии «Аriadна», которые можно условно объединить в группу мотивов земного – небесного. Драматургия М. Цветаевой – это поэзия в драме, поэтому помимо поэтических образов ей присущи и мотивы, которые обладают сюжетообразующими функциями. Отсюда в поэтическом театре М. Цветаевой мы будем принимать за основу понятие мотива, сформулированное С. Белокуровой в «Словаре литературоведческих терминов»: «Любой акцентированный, выделенный элемент художественной структуры произведения (сюжета, образа и т.п.), задача которого дополнить или подчеркнуть основную мысль (идею) в некоей обобщенной словесной формуле...» [1, с. 92–93]. Образ в любом случае более статичен и внутренне структурирован, а мотив – это категория движения, связывающая между собой поэтические образы. Основными мотивами в трагедии «Аriadна», выстраивающие оппозицию земного – небесного, выступают мотив игры, мотив сна, мотив духовного поиска, связанный с хронотопом пути.

Важным мотивом, реализующим дуальное взаимодействие земного – небесного, является мотив игры. Сам мотив игры многозначен и проявляется на разных уровнях: первый – боги «ввязываются» в игру с земными героями (человек – игрушка в руках богов), второй – земная героиня через игру хочет приобщиться к неземному миру, третий – тема творчества (Ариадна – поэт) подчиняется игровому принципу.

Рассмотрим поэтапно развитие мотива игры, который вводится в трагедию с появлением Чужестранца. В первой картине он призывает царя Эгейа отправить Тезея вместе с парнями и девушками на остров Крит. Здесь слово «игра» метафорически означает «человеческая жизнь»: «Там, где с заповедями / Запаздывают – / Боги ввязываются в игру» [9, с. 244].

У М. Цветаевой восходящая к античности мысль о судьбе людей, над которыми довлеет воля богов, встречается во многих произведениях. «Ведь шахматные же пешки! / И кто-то играет в нас», – писала М. Цветаева в «Поэме Конца». [8, с. 387]. Цветаевский подход к осмыслинию судьбы героев в пьесе «Ариадна» качественно новый. Боги не просто предрешают судьбу, а выступают активными участниками «жизни-игры», где им отводится роль не только определятеля фатума, а роль, тонко подводящая героя к самостоятельному выбору, но в пользу богов. «Боги забавляются и смеются над игрой человеческих страстей, испытывая удовольствие от свободы ничем не сдерживаемых возможностей <...>» [3, с. 236]. Подобная мысль повторяется в рабочей тетради М. Цветаевой, которую она вела во время работы над трагедией: «Вакх хочет Ариадну. Как бог, он может ее отнять, но он, очевидно, хочет и Тезея, он хочет доброй воли Тезея к жертве (NB! Глупость! Он хочет, чтобы Ариадна его любила, т.е. разлюбила Тезея, а для этого нужно, чтобы Тезея ее оставил: “бросил” <...> А м.б. Вакх – просто игрок? Соблазнитель и мужских душ? 1933 г.)...» [5, с. 299].

Следующим этапом в осмыслинии мотива игры является желание Ариадны приобщиться к миру богов и обрести бессмертие. Во второй картине пьесы героиня подбрасывает вверх золотой мяч, который она должна вручить своему возлюбленному, как бы стремясь выйти за пределы мира земного. В её первом монологе передаются слова самой Афродиты, а вертикальная пространственная организация стиха предполагает связь героини с высшим миром. Движения мяча вверх и вниз свидетельствует о причастности Ариадны одновременно к миру смертных и божеств.

Выше, выше! Пробивши кровлю –
К олимпийцам, в лепную синь!
<...>
«Золотой невестин
Дар – подальше спрячь!..»
От земли невечной
Выше, выше, мяч! [9, с. 250].

Феномен игры в этом эпизоде пьесы наделяет главную героиню признаками поэта. С. Бойм обращает внимание на символичность полета в произведениях М. Цветаевой, заключающуюся в освобождении

«женственности от традиционных женских ролей». Она приводит пример цветаевского стихотворения «Руку на сердце положа» (1920), где летающий чепчик вызывает параллель с летающим мячом, а сам полет мыслится как выход из себя и «предварительный этап для написания поэзии» [10, с. 211].

Если ж чепчик кидаю вверх, –
Ах! не – так же ль кричат на всех
Мировых площадях – мальчишки?!

Выше башен летит чепец!
Но – минуя литой венец
На челе истукана – к звездам! [6, с. 539].

Цветаевская Ариадна воспринимается как архетип жизни и судьбы поэта, находящегося в драматической ситуации раздвоенности между внешней действительностью («бытом») и внутренним миром (под воздействием стихии творчества). Процесс поэтического творчества представляется сплавом бессознательной и сознательной деятельности. В начале XX века актуализируется роль именно первого аспекта творчества. В зависимости от того, какой аспект преобладает в этом процессе, М. Цветаева выделяла два полюса поэтического творчества в виде бинарной оппозиции: ремесло – *вдохновение*, труд – *игра* и т.д., а воплощением противоположных полюсов избирала мифологизированные образы современников: В. Брюсова и К. Бальмонта. Подбрасывание мяча вверх и его возвращение вниз формирует модель мира с условным делением на земное – небесное, где Ариадна выступает как субъект пограничного пространства между двумя мирами, пространства поэтической личности: «Всякий поэт, – пишет Цветаева, – по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант царства Небесного и земного рая природы» [7, с. 335].

Мотив сна реализован в трагедии в связи с метафорой «творчество – сон» и является знаковым для всего творчества М. Цветаевой. В четвертой картине пьесы «спящая» Ариадна сквозь сон отвечает на реплики Тезея. На первый взгляд, сон означает «пребывать в покое». При более глубоком анализе выдвигаются иные грани феномена сна, в котором лирическая героиня М. Цветаевой отождествляет себя с фигурой поэта. Покой физический превращается в раскрытие духа, обнажение истинного лица бытия. Сон в пьесе представлен как завеса, разделяющая мир реальный и ирреальный, где последний способен раскрыть истинную сущность мироздания: «Сквозь цепкую жимолость / Сна – слушай завет: / Зем-ля утолима в нас, / Бес-смертное – нет» [9, с. 269].

Хронотопические признаки мотива сна еще более усиливают метафору «творчество – сон»: действие в четвертой картине происходит ночью на скале. Поэтика ночи и сна связана с центральным античным мифом – мифом о хаосе, который скрыт за завесой окружающего мира, а его обнажение возможно лишь ночью, во сне. Скала ассоциируется с архетипическим сюжетом о восхождении. Идея вертикального движения является у М. Цветаевой реализацией

представления о наивысшем уровне творческой деятельности, граничащей с одухотворенностью, постижением законов и смысла бытия.

Восходящая к романтической традиции мифологема «сон – творчество» воплотилась в образе Аполлона как бога муз и пророческих снов. Позволим себе предположить, что, несмотря на первенство для М. Цветаевой дionисийского (стихийного) начала творческого акта, он в трагедии может быть реализован в тесном взаимодействии двух главных героев – Ариадны (стихия) и Тезея (разум). Спящая Ариадна через Тезея материализует (вербализирует) увиденное во сне. В связи с чем Тезей выступает в роли аполлонического начала, выполняющего перцептивную функцию в процессе творчества, воплощающего стихийный бессознательный порыв и импульс. «Я поэта есть Я сновидца плюс Я речетворца», – рассуждает М. Цветаева в статье «Искусство при свете совести» [7, с. 398]. В трагедии Тезей и является тем «речетворцем», ему принадлежат слова: «Сквозь затканный занавес / Сна – сердцем пробьюсь. / Ду-ша неустанна в нас, / И мало ей уст...» [9, с. 270].

Немецкие романтики и русские символисты рассматривали творчество как архетип сна, восходящий к традиции мировой культуры. Рассуждая об искусстве и поэтах, М. Цветаева напишет: «Потому-то все поэты столь схожи и столь несхожи. Схожи, ибо все без исключения видят сны. Несхожи – тем, какие сны видят» [7, с. 398]. В культуре Серебряного века явление сна занимает одно из центральных мест и представляется формой проявления бессознательного, находящейся на грани бытия и небытия.

Спор между Тезеем и Вакхом, являющийся кульминационным в трагедии, выражает борьбу земного и небесного за душу человека, а мотив сна еще более усиливает эту мистериальную линию. Только во сне возможно отречение Тезея от Ариадны и выход ее души за пределы дольнего мира:

Вакх

Муж, решайся: светает.
Сна и яви – двойной
Свет. В предутренних стаях –
Свод.

– Прощайся с женой! [9, с. 278].

Сон в трагедии противопоставлен бессоннице: сон возможен после утоления земного блаженства, состояние без сна осознается поэтом как одиночество в мире людей:

Тезей

(над спящей)
Спит, скрытую истину
По-знавшая душ.
Спит, негой насыщенная,
Спи! – бодрствует муж.

Ветвь, влагой несомая!
Страсть, что ее – спит!
Лишь тем и бессонен я,

Что негой не сыт [9, с. 269].

Важным в композиционной системе трагедии является мотив духовного поиска. Он неразрывно связан с образами круга (клубок нити Ариадны), пути и лабиринта. Эти образы-символы, объединяя пространственно-временные характеристики, создают единый мифологизированный нарратив. Поэтическое мироощущение М. Цветаевой во многом близко миропониманию символистов, в лирике которых образы лабиринта и нити стали общекультурными метафорами блуждания и поиска, испытаний и жертв. Образ лабиринта в творчестве поэтов-символистов проецируется на античный миф о Тезее и Ариадне и представляет собой некое экзистенциальное пространство, в котором акцентируется не только физическое блуждание и невозможность найти выход, но, по верному замечанию Н.О. Осиповой, и тяжесть «абсурдного существования в условиях повседневного бытия, что в целом вписывается и в пространственную парадигму символизма» [3, с. 233].

М. Цветаева расширяет истолкование образа лабиринта, он существует вне времени и пространства – это лабиринт человеческой души и внутреннего мира персонажей, их судьбы – «лабиринт сердца» [5, с. 300]. Топос лабиринта тесно связан с мотивом блуждания, поиском себя. Выведя Тезея из Лабиринта, Ариадна заводит себя и Тезея в лабиринт духовных поисков, но освобождает для будущей встречи с небожителем Вакхом, который даст ей вечную молодость. Тезей из реального пространства пути в лабиринт (путь к Миносу и Минотавру) переходит в нравственное пространство блуждания: «Блуждание героя в нравственном пространстве (как раз в лабиринте он не блуждает, спасаемый клубком Ариадны) – это <...> такое “заблуждение”, – “заблуждание”, вызванное внешними обстоятельствами или внутренним несовершенством, или тем и другим одновременно, которое тем не менее, хотя бы изнаночно, как обратная внешняя проекция, несет в себе идею и образ выхода...» [3, с. 235]. После победы Тезея над Минотавром между ним и Ариадной происходит диалог не столько влюбленных, сколько земного с небесным, в котором земной Тезей убеждает небесную Ариадну ехать с ним: «Ариадна едет с Тезеем не из-за ее <сверху: своей> (собственной) любви к нему, а из-за его отчаяния, и из-за поколебавшейся веры в богов (предначертание)» [5, с. 186]. Ариадна заранее знает, что Тезей уступит ее в поединке с Дионисом, но соглашается следовать за ним, осознавая, что только так себе и ему дарует свободу: она станет Вакховой невестой, а Тезей превзойдет земной мир, станет «большим», станет Богом, постигнет тайный смысл существования, выполняя волю богов, возвысится над собой земным. Путь Тезея к Дионису напоминает христианскую модель прихода к Богу: одолевая препятствия реального лабиринта, герой проходит испытания душевные, поиски себя в лабиринте внутренней человеческой вселенной.

Мотив пути Тезея к Миносу и Минотавру, а затем блуждания по лабиринту трансформируется в мотив духовного поиска (нравственное блуждание) в трагедии М. Цветаевой. Поиск самого себя приводит к устроению образа лабиринта: первый – жизнь и подвиги Тезея до встречи с Ариадной как поиск смысла существования («Вся жизнь моя доселе – блуждание в лабиринте.

Ты исход, выход и свет» [5, с. 297]), второй – внешний лабиринт Минотавра, третий – внутренний лабиринт Наксоса («лабиринт сердца» [5, с. 300]), где Тезею предстоит сразиться со своим сердцем. «Выведя тебя из одного лабиринта, я тебя введу в другой», – следует запись М. Цветаевой в сводных тетрадях [5, с. 187]. Путь-блуждание по каждому последующему лабиринту сложнее, чем по предыдущему. Возможно, поэтому М. Цветаева не упоминает о жизни Тезея до встречи с Ариадной, нивелируя тем самым образ Тезея как героя, – совершить подвиг легко, а справиться с душевными муками не так просто: «Легко отдать жизнь за родину, как ты этого хотел, пустяк – сразить Минотавра, но есть чудовище страшнейшее: собственное жадное сердце: срази его!» [5, с. 299]. Сначала Тезей символически жертвует собой (во второй картине пьесы – едет на остров Крит) и обретает Ариадну, затем, принося реальную жертву (в четвертой картине – уступает Ариадну Вакху) и теряет свою возлюбленную. У М. Цветаевой, по нашему мнению, лабиринт Минотавра – это всего лишь переход героя из одного состояния в другое, некая иллюзия реального духовного поиска, но не его инициация. Здесь примечательна связь образов клубка Ариадны и лабиринта. Нить Ариадны связана с символом майр, прядущих нить жизни в древнегреческой мифологии. Золотая нить Ариадны – нить, протянутая сквозь жизнь Тезея. Если предположить, что лабиринт – квадратная подземная постройка, о чем свидетельствуют дошедшие до нас его изображения на кносских и других монетах, то связь клубка (круг) с квадратом имеет символическое значение. По К. Г. Юнгу, круг, объединенный с квадратом, – символ между душой (круг) и телом (квадрат), что сближает данное толкование с буддийской традицией, где мандала, на которой круг вписан в квадрат, символизирует переход из материального мира в духовный мир [4]. Ср. у М. Цветаевой, где клубок-душа в квадратном лабиринте выводит Тезея, символизируя переход главного героя на иной уровень и воссоединение с «богоравной» Ариадной, а затем обретение статуса божества.

Мотивный строй трагедии «Ариадна» дает основания утверждать, что дуальность как экзистенциальная категория в жизни М. Цветаевой проецируется на её творчество. В трагедии эта проекция выражена и реализована в оппозиции земного – небесного. Античные мотивы развиваются и существуют в поле авторского замысла, их первоначальные смыслы, несомненно,озвучны поэту, однако претерпевают изменения с вхождением автора в сферу отдельного мотива. Мотив игры реализует антиномию земного – небесного, где героиня принимает облик, близкий поэтической личности, а взаимосвязь с мотивом сна окончательно реализует метафору «игра – творчество», «сон – творчество». Конфликт любовного разминования в паре Ариадна – Тезей осмыслен в традиционном для поэта понимании не-встречи «сильного с сильным» и оказался близким собственно цветаевскому видению любовных отношений.

Библиографические ссылки

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / Светлана Павловна Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.

2. Войтехович Р. Античные мотивы в творчестве Марины Цветаевой / Роман Войтехович. – Тарту, 2007. – 198 с.
 3. Осипова Н.О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века / Осипова Н. О. – Киров : ВГПУ, 2000. – 272 с.
 4. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер / [Под общ. рук. С. Палько]. – М.: Гранд: Фаир-Пресс, 2001. – 443 с.
 5. Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради / Марина Цветаева / [Подгот. текста, предисл. и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко]. – М. : Эллис Лак, 1997. – 640 с.
 6. Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. Т.1. Стихотворения / Марина Цветаева / [Сост., подгот. текста и comment. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М. : Эллис Лак, 1994. – 640 с.
 7. Цветаева М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 5. Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Марина Цветаева / [Сост., подгот. текста и comment. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М. : Эллис Лак, 1994. – 720 с.
 8. Цветаева М.И. Сочинения. В 2 т. Т.1. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения / Марина Ивановна Цветаева / [Вступ. статья Вс. Рождественского; Сост., подгот. текста и comment. А. Саакянц]. – М. : Худож. лит., 1980. – 575 с.
 9. Цветаева М.И. Театр / Марина Ивановна Цветаева / [Вступ. ст. П. Антокольского; сост., подгот. текста и comment. А. Эфрон и А. Саакянц]. – М. : Искусство, 1988. – 382 с.
 10. Boym S. Death in Quotation Marks: Cultural Myth of the Modern Poet / Svetlana Boym. – Cambridge Mass. : Harvard University Press, 1991. – Р. 191–240.
- Надійшла до редколегії 8 грудня 2017 р.*

УДК 821.161.2

Ю. О. Лаптєєва

Дніпро

МОТИВ РІЗДВЯНОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ «ВОНА ЗНАЄ ВСІ ШЛЯГЕРИ ЦЬОГО РОКУ»)

У статті аналізується міський простір в оповіданні Сергія Жадана «Вона знає всі шлягери цього року». Місто в досліджуваному творі є не тільки тлом дії, а й самодостатнім образом, що справляє вплив на кожного з персонажів. Так, герой прибувають до цього неназваного міста, аби знайти «дух Різдва», тобто мова йде про виразно одивнений простір, що протиставляється простору буденного людського буття. Тож іще одним важливим аспектом дослідження простору в цьому творі є міфологічність образу міста, а саме – його співвіднесеність із традиційним різдвяним образом вертепу. Так, оповідь у творі є виразно рівневою, тобто кожен персонаж має власне чітко визначене місце. Місто виступає замкненим простором, у який герой спершу відчайдушно прагнуть потрапити, але їм це не вдається, оскільки для міста вони є чужинцями. Разом з тим варто зауважити, що, попри замкненість міського простору, кожен із персонажів оповідання перебуває у своєрідному силовому полі міста. Герой намагаються подолати його вплив, проте це можливо тільки через долю Іншого.

Ключові слова: оповідання, образ міста, міський текст, символ, топос, міфологізація.

В статье анализируется городское пространство в рассказе Сергея Жадана «Она знает все шлягеры этого года». Город в исследуемом произведении является не только

фоном действия, но и самодостаточным образом, который влияет на каждого из персонажей. Так, герои прибывают в этот неназванный город, чтобы найти «дух Рождества», то есть речь идет об отчетливо остраненном пространстве, противопоставляемом пространству обыденного человеческого бытия. Поэтому еще одним важным аспектом исследования пространства в этом произведении является мифологичность образа города, а именно – его соотнесенность с традиционным рождественским образом вертепа. Так, повествование в произведении уровневое, то есть каждый персонаж занимает собственное четко определенное место. Город выступает замкнутым пространством, в которое герои сначала отчаянно стремятся попасть, но им это не удается, поскольку для города они чужие. Но вместе с тем следует отметить, что, несмотря на замкнутость городского пространства, каждый из персонажей расследования находится в своеобразном силовом поле города. Герои пытаются преодолеть его влияние, однако это возможно только через судьбу Другого.

Ключевые слова: рассказ, образ города, городской текст, символ, топос, мифологизация.

The article analyzes urban space in the short story by Sergei Zhadan "She Knows All the Hits of This Year." The city in this short story is not only the background of action, but it also affects each of the characters. Thus, the heroes come to this unnamed city in order to find the "spirit of Christmas". It is a kind of distinctly separate space that contrasts with the space of everyday human existence. Therefore, another important aspect of the study of space in this work is the mythological character of the city's image, its correlation with the traditional Christmas image of the vertep. Thus, the narrative of the work definitely contains several levels as each character has a clearly defined place. The city is treated as a closed space where the heroes first desperately want to get but they can not because they are alien to it. At the same time, it should be noted that, despite the closeness of urban space, each of the characters in the story reside in a kind of force field of the city. Heroes are trying to overcome its influence, but it is possible only through the fate of the Other

Key words: short story, image of city, city text, symbol, topos, mythologization.

Образ міста завжди займав значуще місце в літературі, оскільки є не лише одним зі способів організації фізичного простору, а й виступає носієм певного культурного типу, однією з форм вираження людської свідомості. Тож метою нашої статті є дослідження взаємодії Міста як культурного об'єкта в літературному творі, а саме вплив міського простору на персонажів і способи їхньої взаємодії. У статті «Культурологічні координати поняття “міський текст”» Н. Бараханова передусім наголошує на тому, що місто можна розуміти як спосіб окультурування й структурування масштабного простору, введення людського виміру в природний світ [2, с. 256]. Місто-ідея перетворює, змінює середовище проживання специфічними, виключно штучними засобами – архітектура, планування й інші функціонально-естетичні способи містобудування. Місту притаманні особливі властивості, характерні структури, які роблять його принципово новим й семіотично насыченим середовищем людського існування, що дає підстави говорити про місто як про культурну семіосферу; це не тільки місце зосередження цивілізації й культури, а й певний сакральний топос, на який накладається певна символіко-міфологічна система, носієм якої є автор. Тож і способи відтворення міста в літературному творі різноманітні, що зумовлено передусім неоднозначністю цього об'єкта, його багатозначністю й багатофункціональністю. Зокрема, воно може розглядатися:

- як самодостатня істота, наділена власною свідомістю чи й надсвідомістю, що має такі ж права, як і її жителі. У цьому випадку, оперуючи

поняттями логіки, можна говорити про суб'єктивізацію образу міста. Прикладом може слугувати роман П. Акройда «Лондон: Біографія» або ж узагальнений образ міста, що виокреслюється у збірці Е. Верхарна «Містаспрути», також можна згадати «Intermezzo» М. Коцюбинського і, зокрема, образ «залізної руки города» [6];

- чітко означений топос, у якому відбуваються події твору. Місце у структурі часопросторової організації твору у такому контексті може бути як тлом, так і багатозначним і багатофункціональним художнім образом, відтак принагідно згадати давньоримського *genius loci*, що співвідноситься з певною місцевістю й зумовлює спосіб мислення й буття всіх, хто підпадає під його вплив. З точки зору логіки в цьому розумінні простір виступає об'єктом (Лондон як тло подій у «Різдвяній пісні в прозі» Ч. Діккенса, Київ у «Місті» В. Підмогильного).

Остання виділена категорія, у свою чергу, може поділятися на:

- максимально об'єктивоване тло, що може набувати додаткових символічних значень і нашарувань, важливих для розгортання сюжету й розкриття характеру персонажів на підtekстовому рівні. Такий тип художнього простору притаманний ліриці, де досить часто місце дії, якщо й зображується, то без детального змалювання (винятком є пейзажна лірика, зосереджена на відтворенні природи). Наприклад, таким є узагальнений образ містечка в повісті В. Винниченка «На той бік»;

- простір різного ступеня конкретності означення (абстрактний/конкретний), що може явно впливати на долі персонажів, зумовлюючи їхні вчинки, пояснюючи їхню поведінку чи характер. Таке безпосереднє розуміння ролі простору в художньому творі відповідало світоглядним зasadам прозі письменників-реалістів, символічний простір, що всіляко впливає на перебіг подій/характери персонажів (але варто відзначити, що при цьому він не сприймається як істота). Зазначений тип змалювання міста притаманний романістиці Достоєвського. Так, у романі «Злочин і кара» Петербург – це неймовірно важливий об'єкт зображення, що підкреслює переживання героя, досить часто суголосний його настрою.

Такий погляд на «міський текст» може бути поширений на творчість Сергія Жадана, у прозі якого виникає образ міста. Творчість Сергія Жадана загалом привертає увагу літературної критики. Так, існує значна кількість досліджень, присвячених вивченю міського простору в прозі цього письменника (варто згадати такі праці, як «Міфологізація часопростору у збірці С. Жадана „Месопотамія“» Л. Лавринович і М. Салаган [7], «С. Жадан: урбанізована структура європейського міста (на матеріалі оповідання „Берлін, який ми втратили“)» О. Грищенко [3], «Концепт „Місто“ у прозових текстах Сергія Жадана» О. Даниліної [4], «Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу» О. Шаф [8], «Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів „Ворошиловград“ та „Месопотамія“)» А. Бабенко [1]), але обраний нами аспект до сьогодні не отримав достатнього висвітлення. Досить цікавим з цієї точки зору є зображення міста в оповіданні Сергія Жадана «Вона

знає всі шлягери цього року». Передусім варто зауважити, що місто є не тільки тлом, на якому розгортається дія, а й важливим символічним образом.

Структура аналізованого твору зумовлена переплетенням декількох сюжетних ліній, кількох, на перший погляд, не пов'язаних між собою історій людей, що випадково опинилися в тому самому місці, а саме – у маленькому готелі неназваного західноукраїнського містечка, замкнений простір якого відсилає до образу вертепу. Згадана рівнева структура простору твору певною мірою міфологізує оповідь, перетворюючи звичайний готель на такий собі вертепний будиночок, таким чином наголошуючи на важливості зображеніх людських долі, їхній вивищенності над буденністю. Для цього в середині оповіді автор перериває подієву лінію й визначає місце кожного з уже згаданих персонажів у вертикальній структурі готелю. Зображуються мешканці різних поверхів, різних кімнат, у кожній з яких відіграється своєрідна «містерія»: «*В одному з помешкань сиділа в ліжку дивна напівроздягнена жінка, весело щось вигукуючи й розкидаючи навсібіч одяг. <...> А в іншому помешканні, поверхом вище, сиділи двоє похмурих сильних чоловіків і їли з ножа рибні консерви. Схожі були на мисливців, або рибалок, або дослідників арктичних просторів, океанських глибин. <...> А ще в одному вікні замріяний юнак з яскравою рудою чуприною ходив від ліжка до дверей і пригнічено розмовляв із кимось по телефону. <...> А в інших помешканнях, за іншими вікнами теж відбувалося безліч захопливих подій – якісь польські скаути мішали вино з фантою, готовуючись до гучної забави; якісь прочани читали вголос Євангеліє від Луки, передаючи Святе Письмо тому, в кого теплі руки і неперестудженій голос; якісь росіяни телефонували на Сахалін, оскільки там уже настав новий рік і, відповідно, можна було починати святкове дійство» [5, с. 101–106]. Побіжно наводиться своєрідний погляд «збоку» на ціле місто загалом, розгортаючи простір вгору й вглиб: «*Зірвавшись угору, птахи мчали повз парки, повз університет, в бік старого міста, лишаючи внизу проспект та порожні ринки, близче до трамваїв і ратуші, кружляли над загуслім повітрям задніх дворів, де курили офіціанти з ресторанів і куди виносили сміття з готелів та офісів. Не знайшовши й тут чогось цікавого, робили коло над ринком і губилися серед вузьких вулиць, зазираючи у вікна, залітаючи до чорних, як псячі піднебіння, брам» [5, с. 99–100]. Така щільна подієвість твору повсякчасно підкреслює ідею важливості життя, його неперервності й плинності, ні від чого не залежної, що проявляється особливо яскраво й виразно в цей час року.**

На відміну від простору, час дії чітко визначений: зображені події відбуваються протягом кількох днів до Нового року. Можливість співставлення сакрального/надзвичайногого й профанного (і загалом їхнього подальшого переплетення) випливає безпосередньо з часу оповіді, адже вважається, що незвичайні речі, те, що характеризується категорією дивовижного, можуть відбуватися й відбуваються саме перед Різдвом. Тож, окрім усього вищезазначеного, можна також стверджувати, що в оповіді час безпосередньо впливає на простір, зумовлюючи його властивості.

Про надзвичайність, особливість передріздвяного часу нагадує й образ смерті, що вперше проявляється в межовому стані, що граничить зі сферою

дивовижного – уві сні: «В ці передсвяткові довгі ночі мамі снилися переважно покійні родичі – тьотя Ніна, яку переїхало дорожнім котком; Семен Іванович, котрий потонув, переїжджаючи ріку велосипедом (причому потонув разом з велосипедом, так то, може, і виплив би, але нізащо не хотів кидати залізного друга); кузен Андрюха, котрого вбило струмом, коли він знімав дроти, аби здати їх на кольорові метали. Небіжчики стояли в головах і співали» [5, с. 93].

Місто у цьому творі позиціонується як узагальнений образ свята. Так, кожен із персонажів намагається знайти («відчути») дух Різдва, що є інтертекстуальним перегуком із «Різдвяною піснею в прозі Чарльза Діккенса»: «Натовпи блукають містом у пошуках свята, вокзали засипані чорним залізничним снігом, золоті вікна помешкань горять у сутінках, небеса роздуваються вгорі, як свіжсовипрані простиралда на старих подвір'ях, діти і жебрахи нишпоряТЬ вулицями, ловлячи тінь довгого безтурботного святкування» [5, с. 83–84]. У тексті неодноразово згадуються численні приїжджі, що перед святом заповнили кожен готель цього міста. Тож саме на цій підставі можна безпомилково визначити, що дія твору відбувається у Львові, адже з ним пов’язані численні стереотипи про «справжню передсвяткову атмосферу», притаманні суспільним уявленням східної частини України, з позиції якої й ведеться оповідь. Про це ж говорить опосередковано й одна з головних жіночих персонажів у цьому творі: «Розповіла, що приїхала сюди спеціально, аби відчути дух Різдва, ще зранку поселилась у цьому готелі і вже другу годину співає з тьотею Машею, оскільки тій страшенно самотньо сидіти самій у скляній будці» [5, с. 89–90].

Відтак оповідання Сергія Жадана «Вона знає всі шлягери цього року» є своєрідним «поглядом зовні» на Львів як на репрезентативне галицьке місто, виразно чуже для не-галичанина. Герої перебувають у силовому полі міста, хоча й не можуть увійти в його культурний простір. Персонажі намагаються знайти вихід із цього своєрідного межового стану «не тут» і «не там», і це їм зрештою таки вдається. Так, Ковбаса й Гасан вирішують піти в гори самостійно, покликавши з собою оповідача, від імені якого й велася розповідь, таким чином фізично полишаючи місто: «Хіба не голоси наших братів по зброй кличуть нас щоночі, голосяТЬ до нас із туманних верхів’їв, не дають нам заспокоїтися в нашому земному житті? Тож чи маємо право зрадити їх, відмовитися від цієї пригоди, чи зможемо потім дивитись в очі один одному, скажи мені? Шлях воїна кличе, завтра і рушимо» [5, с. 107]. Моральне звільнення знаходить і Кеша в особі Лєни, адже зустріч із нею змушує його переосмислити власні погляди й усе своє минуле життя загалом: «Адже, так чи інакше, після кожної ночі любові ми виносимо в своєму серці шалене відчуття наповненості й спустошеності, під’єднання до чужого дихання та серцебиття, до чогось значимого, що безпосередньо впливає на наші долі. Адже так чи інакше – небеса за вікном більше не горітимуть таким бузковим сяйвом, і голоси в коридорі не міститимуть у собі стільки туги й розпачу, і я вже ніколи не буду тим легковажним марнославним юнаком, котрий гадає, що можна прожити своє життя, не суміщаючи індивідуальне з колективним» [5, с. 120]. Тож попри наведену повну панорamu міста, його позірну відкритість і

тяглість вгору й ушир, в уявленні персонажів Львів у цьому творі так і лишається закритим обмеженим простором, за межі якого вони так силкувалися вирватися.

Бібліографічні посилання

1. Бабенко А. Топос міста у прозі Сергія Жадана (на матеріалі творів «Ворошиловград» та «Месопотамія» / А. Бабенко // Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки. – № 1 (19), квітень 2017. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. – С. 32–37.
2. Бараханова Н. Культурологические координаты понятия «городской текст» / Н. Бараханова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2013. – № 11 (58). – Ч. I. – С. 296–297.
3. Грищенко О. С. Жадан: урбанізована структура європейського міста (на матеріалі оповідання «Берлін, який ми втратили») / О. Грищенко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2013. – № 22 (2). – С. 41–47.
4. Даниліна О. Концепт «Місто» у прозових текстах Сергія Жадана / О. Даниліна // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII, ч. 1. – С. 347–354.
5. Жадан С. Вона знає всі шляхери цього року / С. Жадан // Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років: збірка / укладання та післямова С. Жадана. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – С. 83–120.
6. Коцюбинський М. Intermezzo / М. Коцюбинський // Коцюбинський М. З глибини: повість: новели. – К. : Факт, 2005. – С. 50–63.
7. Лавринович Л. Міфологізація часопростору у збірці С. Жадана «Месопотамія» / Л. Лавринович, М. Салаган // Молодий вчений. – 2014. – № 12 (15). – С. 225–228.
8. Шаф О. Топос міста в поезії Сергія Жадана як маскулінізація світу / О. Шаф // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII, ч. 2. – С. 411–417.

Надійшла до редколегії 18 грудня 2017 р.

УДК 821.161.1

А. В. Левченко
Днепр

ПОСЛЕДНИЙ РОМАН А. МЕРДОК «ДИЛЕММА ДЖЕКСОНА»: ПРОБЛЕМА СМЫСЛА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ

У статті розглядаються деякі аспекти сприйняття останнього роману А. Мердок («Дилема Джексона», 1995) літературними критиками та літературознавцями, що торкаються проблеми художньої цінності твору та його семантики; критичне потрактування літературознавчих концепцій супроводжується власними спостереженнями за елементами інтертекстуальності у творі та їхньою взаємодією з художньою семантикою та поетикою. Здійснено спробу осмислити роман «Дилема Джексона» як своєрідний експеримент і водночас фінальний синтез мистецьких практик, властивих у тій чи іншій мірі всім романам Мердок пізнього періоду її творчості.

Ключові слова: А. Мердок, філософський роман, інтертекстуальний аналіз, семантика, естетична цінність.

В статье рассматриваются некоторые аспекты восприятия последнего романа А. Мердок («Дилемма Джексона», 1995) литературными критиками и литературоведами,

которые касаются проблемы художественной ценности произведения и его семантики; критика литературоведческих концепций сопровождается собственными наблюдениями за элементами интертекстуальности в романе и их взаимодействием с художественной семантикой и поэтикой. Предлагается попытка осмыслиения романа «Дилемма Джексона» как своеобразного эксперимента и одновременно финального синтеза художнических практик, присущих в той или иной степени всем романам Мердок позднего периода творчества.

Ключевые слова: А. Мердок, философский роман, интертекстуальный анализ, семантика, эстетическая ценность.

*The point of the article is to observe the literary criticism reception of I. Murdoch's last novel (*Jackson's Dilemma*, 1995); the focus is being on the novel aesthetic appraisal and the problem of its semantics interpretation. The treatment of the critical essays is followed by the textual and intertextual analysis either of which is aimed at the novel poetics and semantics perusal. The paper attempts to read *Jackson's Dilemma* both as an experimental novel and a final synthesis of artistic practices exploited by I. Murdoch in the novel of her late period.*

Key words: I. Murdoch, philosophic novel, intertextual analysis, semantics, aesthetic appraisal.

«Дилемма Джексона» (*Jackson's Dilemma*, 1995) оказалась последним романом Мердок. Встреченный большинством рецензентов как загадочный шедевр [8, с. 8–9], он оказался не только «синтезом всего созданного ею» [8, 9], но и, может быть, началом нового этапа в осмыслиении её творчества критиками. Ведь, как хотелось бы показать в этой статье, за похвалами и даже за редкими порицаниями таилась растерянность, потому что старые, «наработанные», критерии оценки мердоковских романов к этому произведению не подходили. После смерти Мердок в 1999 г. в работах критиков обнаружилась некая, до поры скрытая мысль: может быть, в романе уже проступают признаки надвигающейся болезни – ослабление памяти, непоследовательность, путаница в мыслях. Дж. Бейли вспоминает, что после выхода «Дилеммы Джексона» они стали получать письма, где её поклонники дружески указывали на мелкие ошибки, несообразности и противоречия в повествовании [1, с. 219]. А резкое ухудшение началось через 18 месяцев. В мемуарах 2000 г. он признаёт уже саму фигуру Джексона «символом надвигающейся болезни Альцгеймера» [2]. Краткость романа, странности в характеристиках и сюжете, внезапные повороты, общее неправдоподобие – всё это удобно объяснять этими трагически-кризисными обстоятельствами жизни писательницы. Однако ничто из перечисленного не чуждо было Мердок и прежде. Ранние романы («Под сетьью», «Неофициальная роза») кратки; странности, резкие повороты в сюжете, изменения характеристик, признаны отличительными чертами художественной системы Мердок. И не только её; английская традиция индивидуализации через странности и чудачества существовала века и сказалась в романистике Мердок.

Правда, в творчестве писательницы последних лет эти черты обострились. То самое, квинтэссенцией чего является «странность» – неповторимость личности и, соответственно, ситуации, – становится пафосом её творчества, главным тезисом интервью. Она не устает повторять, что каждый случай индивидуален, и не только сама избегает стереотипных

обобщений, но опровергает саму тягу к ним, обычно признаваемую принципом философско-художественного мышления. Сравним, в последнем интервью: вопрос журналистки: «Вы не думаете, что каждый в жизни – своего рода “чела” (ученик), ищущий своего гуру и им сам для себя становящийся?» (Здесь подразумеваются персонажи «Кима» Киплинга, прежде всего святой дервиш и Ким, его ученик.) И ответ Мердок: «Каждый – нет. Но такой образ я люблю, и любят некоторые люди (такие, как я). Я всё время перечитываю Киплинга, Гарди, Достоевского, Толстого, Генри Джеймса; конечно, чувствуешь связь с ними. Но чаще всего они – это совсем другое. И святой Кима – *sui generis*. Нужно рассматривать каждый случай индивидуально» [6, с. 9–10].

Следует вопрос: «Многие персонажи в ваших романах, кажется, пришли к выводу, что доступные земные наслаждения – плаванье, хорошая еда, друзья, – это, может быть, лучшее, что человек может извлечь из путаницы нашего сложного существования. Как вы думаете, это адекватный комментарий?»

Ответ Мердок: «По правде говоря, нет. Все разные, всё разнообразно и индивидуально. У каждого свои собственные выводы. Каждый уникален». И далее, почти в конце интервью: «Все мои персонажи настолько разные...» («All of my characters are so very different») [6, с. 9–10].

Вот почему права известная исследовательница Мердок Элизабет Диппл, утверждая: «К “Диллемме Джексона” можно подойти только теми непрямыми, извилистыми путями, которыми роман представлен нарратологически» [6, 4]. У этого романа своя индивидуальность, и хотеть от него соответствия системе не следует. Именно это – причина разноречивых оценок; в них сквозь почтение к мэтру просвечивал неразрешённый вопрос – что же перед ними? Атония Байетт, романистка, автор проницательных работ о Мердок, восприняла роман прежде всего как загадку; в тексте её рецензии речь о загадке, о смысле, в подтексте – о качестве, эстетической ценности: «Головоломка с верёвочками, разрешающаяся в ничто». В оригинале – «*India rope trick*»; это один из сквозных образов романа; так думает о Джексоне одна из героинь [7, с. 232]. «В конце концов, нет истории и нет романа» [4, с. 8]. Антитезы встречаются почти в каждой рецензии: «раздражающая мелодрама – божественные, зачаровывающие пассажи»; «пастиш из П.Г. Вудхауса² – романтическая комедия редкой нежности»; «мелодраматизм диалогов и волшебных преображений персонажей – блестательная стенограмма реальных чувств и мыслей»; «всё неправдоподобно (*inbelievable*)» – и «так говорило бы сердце, если бы сердце могло говорить». И, наконец: «ни малейшего смысла; наивно, невероятно – жестокая пародия на Айрис Мердок» – и «дистиллированная квинтэссенция её искусства» [8, с. 8–9].

Лорна Сэйдж, интерес которой к эстетике Мердок привел её к выводу, что это сознательно избранная «эстетика несовершенства» [8, с. 9],

² Это оценка смягченно-отрицательная. Вудхаус – талантливый и знаменитый автор юмористических романов; очевидно, имеется в виду серия его романов о лакее Дживсе («My Man Jeeves», 1919; «The Inimitable Jeeves», 1923 и др.), который умнее, интеллигентнее, талантливее своего хозяина. Слуга Джексон, духовный руководитель своих господ, – может быть действительно принят за «переодевание» всем известной парадигмы Дживса; но доказать, что это было замыслом Мердок, и признать комплиментом трудно.

оставляющая место для творчества читателя, видит и в этом романе характерные для всего её творчества черты. Недостатки здесь «просто не важны»; писательская плодовитость и щедрость Мердок всегда были жестом против перфекционизма. К этому добавилось в данном романе то, что Мердок «более не озабочена реалистичностью» написанного, свидетельство чему – самопародия, «серьёзное озорство» [8, 9]. Позже к выводу об освобождении от условностей «реализма» придет и Ричард Тодд [9, с. 680–685].

Автор критического обзора прессы, исследовательница творчества Мердок Энн Роув, особенно выделяет обобщающий вывод, к которому приходит Пенелопа Фицджеральд: Мердок «достигла ничьей земли, к которой всегда стремилась. Она может пройти от внешнего к внутреннему и поселиться в вечности» [8, с. 9].

Этот роман менее всего годится и для привычной в мердоковской критике аналитической процедуры: «извлечения этического компонента за счет достижения романиста». «Я тоже виновна в этой тенденции», – признаётся Э. Диппл [4, с. 4].

Таким образом, и «что», и «как», – и смысл (во-первых, его наличие или отсутствие; во-вторых, в чём он, собственно, заключается), и форма этого создания Мердок оказались в высшей степени дискуссионными; над всеми конкретными вопросами встал один, радикальный: состоялось ли произведение искусства? Что перед нами: слабое самоповторение или новое слово, «поразительное достижение» [9, с. 685].

Что же представляет собой история о Джексоне? Э. Диппл отвечает: это воспроизведение парадигмы шекспировской «романтической комедии» со всеми её особенностями, начиная от ранней, «Сон в летнюю ночь», и кончая «As you like it» и «Бурей» – в условиях нового века и культуры, нового жанра и типа литературной речи (роман вместо комедии и проза вместо стихов). О влиянии шекспировских комедий и на концепцию добра и зла, и на принципы характерологии, на мораль и на технику Мердок писала ещё А. Байетт в 1970-е гг. [3, с. 30–31]. Байетт ссылается на беседу с писательницей и на её утверждение, что урок Шекспира – возможность полной правды характера при фантастичности и условности обстоятельств [3, с. 30–31]. Но Диппл прослеживает шекспировское начало в романе, «хаотичность» которого стала особым предметом обсуждения и выдвигает на первый план философский аспект комедий, показывая «Дilemму Джексона» как его ино-жанровое и ино-временное развёртывание. Исследовательница видит в этом замысле настолько грандиозный, что он никому другому был бы не под силу и вообще, быть может, вне человеческих сил [4, с. 5].

Роман начинается с неожиданной отмены желательного для всех блистательного брака (всё происходит в среде богатых, образованных, казалось бы, счастливых людей – сказочных принцев и принцесс, как определяет их Э. Диппл). Невеста исчезает, оставив загадочную записку. Жених (молодой и прекрасный) в отчаянии, страдает от одиночества. Родственники и друзья испытывают чувства ответственности и вины. И тут на сцену выходит слуга Бенета Барнелла, благотворителя и благодетеля расставшейся пары, – Джексон,

загадочный, никому по-настоящему не известный, способный всё исправить или, скорее, всё изменить («Я могу всё»). В результате его вмешательства всё опять налаживается: образуются брачные пары, – правда, не те, которые намечались вначале, – ожидается потомство, Джексон, сделав своё дело, удаляется...

Так можно обрисовать линию «романтической комедии» в романе. Сёстры, Марианн и Розалинда, – «аватары» героинь Шекспира; последняя, как и героиня «Как вам это нравится», переодевается в юношу; Марианн – сбежавшая от брака невеста – как Гермия в «Сне в летнюю ночь», – под страхом всеобщего осуждения отказывает жениху ради другого; Джексон же – по словам одного из персонажей романа, – это и Калибан, и Просперо, и Ариэль из «Бури», этой величайшей из шекспировских «romances» [4, с. 5], которая была для Мердок центром ин- и интертекстуальных включений в «Море, море», (1978), «Ученике философа» (1983), «Хорошем ученике» (1985), если не говорить о менее значительных интертекстуальных контактах во всём предшествующем творчестве, начиная с «Под сетьью» и «Бегства от волшебника» (Хьюго Белфаундер и Миша Фокс в функции Просперо).

Но у Мердок, как и в шекспировских «romances», с комической переплетается трагическая линия. Диппл объясняет её появление у Шекспира одновременной работой поэта над «Сном в летнюю ночь» и «Ромео и Джульеттой»; как бы то ни было, трагическая подоплёка комического и комический обертон трагедии – давняя эстетическая идея, обсуждавшаяся ещё в «Пире» Платона, – реализуется в своего рода «романтической иронии» шекспировских пьес. Боль, страдание, одиночество, взаимопонимание – «внутренние» составляющие трагедии человека – и хаотичность, враждебность, равнодушие, зависимость, несвобода – факторы внешнего мира – действуют и в этом романе. И между этими мирами, стараясь всё привести к гармонии, – Джексон. Все критики задаются вопросом, в чём его дилемма. Не в том ли, что он, как человек, – обладатель одного и «принадлежность» другого мира, и поэтому обречён на печальную двойственность переживаний и судьбу. Но он – не только человек. И тут разворачивается самая двусмысленная тайна романа.

Джексон пришёл ниоткуда. У него нет имени (то, как он себя называет, – это замена и имени, и фамилии). У него нет возраста («Он из тех, кто жил всегда... сто лет, тысяча лет, они приходили как ангелы-хранители, они и есть ангелы-хранители...» – размышляет самая религиозная из героинь, Милдред [7, с. 232]). У него, в определённом смысле, нет лица, вернее, абсолютно меняющееся лицо: «...он стал другим, он ещё, ещё красивее, его тёмные глаза стали больше, такие спокойные и сияющие, <...> потому что он простил Бенета!» [7, с. 232]. У него нет национальности (северянин? южанин? индус?). И нет пола: «He is damaged, like the Fisher King in disguise», – продолжается тот же монолог; тут к целому спектру интертекстуальных контекстов романа присоединяется Король Рыбак из «Бесплодной земли» Элиота и, через эту поэму, мифология Грааля и «бесплодия» Короля Рыбака. Кажется, это итог и «слово найдено»: Джексон – ангел.

Эту последнюю версию «дилеммы» Джексона особенно отстаивает Э. Диппл. «Попытки персонажей идентифицировать Джексона ведут к мифам: Калибан, Ариэль, Просперо – из легенд культуры, но...главное – к раввинской и христианской ангелологии. В прошлом Мердок, не колеблясь, вводила Христа как персонаж – в открывающем правду видении Энн Кэвидж в “Монахинях и солдатах”, в лице Толлиса Брауна (Tallis Browne) во “Вполне почётном поражении”, в образе Питера Мира в “Зелёном Рыцаре”... Я бы рискнула сказать, что он отражает тревожную историю ангелов и интерпретацию её в наши дни, которую Мердок предприняла впервые во “Времени ангелов” (1966) и которая осталась предметом её сосредоточенных размышлений... Джексон называет себя Вестником», – так переводится слово «ангел» с греческого и древнееврейского. «...Он может вызывать видения, окружающие его особу...³ Он меняется в глазах Бенета – превращаясь из монаха в ренессансного щеголя, а потом в искажённое, страдающее лицо...» [4, с. 7]. Доказательства ещё накапливаются, указываются параллельные тексты из Ветхого и Нового Завета. «Вочеловечивание Бога обозначает, что ангелы нужны как божественные посредники. Весь этот массив аллюзий лежит в основе существа Джексона, и его дилемма возникает отсюда» [4, с. 7].

Но Мердок – неверующая. На это бесспорное утверждение можно возразить другим «но»: она никогда не переставала углублённо интересоваться верой. И если «Дилемма Джексона» – философский роман о проблемах религии, перед ним, как перед его интерпретаторами, не может не встать вопрос: что значит религия, «что могут ангелы» в кризисной цивилизации XX века? Джексон у Мердок существует не в широком мире, а на «острове» хороших людей – и всё же и здесь реальны жестокость, вина и страдания. Диппл, как и её вдохновительница, не уклоняется от ответа на этот вопрос: «Никаких повелений не приходит от Бога, который перешёл в ничто; и ничто не может освободить его (Джексона-ангела) от чувства, что его “драгоценнейшая драгоценность” (Бог? Тим? но разве важно кто?), перешла в смерть. Поэтому конец романа – дилемма духовной жизни и искусства охватывающего её шекспировского построения⁴: это не работает, это не может быть совершенно, и даже ангелы не знают, что делать» [4, с. 7].

Но после размышлений Милдред об ангеле тональность романа ещё повышается: «У него есть стигматы, его бичевали, как Христа...» [7, с. 232]. Джексон – «аватара» Христа? Но дальше, в этом же монологе – снижение, очень постепенное: «...его нашли в камышах возле реки. Дядя Тим нашёл его и выходил, как раненую птицу...» [7, с. 232]. Как Моисея: аналогия с ветхозаветной историей очевидна. Но затем – ещё снижение: «Как Просперо на своём острове, со своим тайным грехом, страдая от раскаяния, и он сказал: «Тебя, исчадье тьмы, я признаю своим»⁵, ведь Калибан, конечно, его сын от Сикораксы, Джексон – это Калибан» [7, с. 232]. Дальше – опять плавное

³ Призрачные существа, преследующие его в Венеции.

⁴ Имеется в виду доктрина «всё будет хорошо», воплощённая в богословии (Юлиана Норвичская), в шекспировской романтической комедии, в поэзии и литературе.

⁵ «This thing of darkness I acknowledge mine».

повышение: Макбет – Отелло – Ким – ангел Благовещения – «и я буду держать Чашу, Святой Грааль» [7, с. 232]. Перед нами как будто музыка с изменениями тона (с Джексоном ассоциируется «муж скорбей» из «Мессии» Генделя, упоминает Диппл [4, с. 7]). Диппл считает, что в этом внутреннем монологе и лежит «центральная задача, загадка и достижения этого странного и зачаровывающего романа» [4, с. 8]. Но «дилемма» романа этим не исчерпывается. Роман кончается совсем другим внутренним монологом – Оуэна – не очень удачного и не очень «достойного» художника. И думает он – о Джексоне. «Джексон окутал себя плащом тайны, стоит ли его раскручивать (wrapped – unwrap). Как странно, что он был в этой кухне... Как же это он сбежал? Оуэн не мог вспомнить. Он просто исчез. Но я верну его, я удержу его снова. Я удержу его и начну его писать маслом – Иисусе – так значит, он⁶ тоже будет в этой сцене – Иисусе, я должен писать, я должен стать достойным имени художника, я должен придумывать (invent), я должен создавать, я должен как бы начать сначала... Оуэн стал засыпать. Ему снилось, что он улитка и ползёт по земле, а вокруг стоят Пьеро, и Тициан, и Веласкес, и Карпаччо, и Тернер, и смотрят вниз на него, удивляясь и слегка хмурясь; он кричал им, вверх, <...> но они не могли услышать, а когда он попытался покачать им рожками, он вдруг внезапно обнаружил, что у улиток нет рожек⁷. Даже этого нет, подумал он во сне» [7, с. 240–241].

Этот второй монолог и этот сон что-то добавляет и то ли проясняет дилемму, то ли еще углубляет её. Ни ангел, ни вновь воплотившийся Богочеловек, по этому роману, не обладают ни всеведением, ни всесилием. Но они и люди – взаимосвязаны и взаимонеобходимы. И отношения их ступенчаты. Кто-то – для себя и для других – улитка, кто-то для улитки – недостижимое божество. Великие художники – боги Оуэна. И они не слышат друг друга. Но видят и «слабо хмурятся». И поэтому их история ещё не кончилась.

Неужели загадочный роман кончился такой просто аллегорией? – Простой, может быть; но в сочетании с другими это даёт тот объём, ту «стереоскопичность видения», в которой – залог новых возможностей прочтения, возможностей развертывания всего «увиденного и услышанного» в сознании читателя. Вероятно, в этом одно из оправданий существования философского романа.

Библиографические ссылки

1. Bayley J. Elegy for Iris / John Bayley – N.Y. : St.Martin's Press, 1999. – 219 p.
2. Bayley J. Iris and her friends: A memoir of memory and desire / John Bayley – N.Y. : Norton, 2000. – 275 p.
3. Byatt A. S. Iris Murdoch / Antonia S. Byatt. – Harlow : Longman Goup Ltd., 1976. – 242 p.
4. Dipple E. Fragments of I. Murdoch's vision: “Jackson's Dilemma” as interlude / Elisabeth Dipple // The Iris Murdoch News Letter. – autumn 1995. – No.9. – P. 4 – 8.
5. Hensel B. Review of Iris Murdoch Special Issue, ed. by D. Herman / B. Hensel // The Iris Murdoch News Letter. – winter 2002/spring 2003. – No. 16. – p. 13– 15.

⁶ Курсив Мердок.

⁷ Курсив Мердок.

6. Interview with Dame Iris Murdoch. // The Iris Murdoch News Letter. – autumn 1995. – No.9. – P. 9–11.
7. Murdoch I. Jackson's Dilemma: [novel] / Iris Murdoch. – L. : Penguin Books, 1996. – 249 p.
8. Rowe A. Review of Critical Receptions of “Jackson’s Dilemma” / Ann Rowe // The Iris Murdoch News Letter. – autumn 1995. – No.9. – P. 8–9.
9. Todd R. Realism disavowed? / Richard Todd // Iris Murdoch Special Issue. – Modern Fiction Studies. – Vol.47. – No.3, fall 2001. – P. 674–692.

Надійшла до редколегії 3 січня 2018 р.

УДК 82.091-531.-521.

В. И. Липина

Днепр

TERRA INCOGNITA: ТРАНСЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ КОМПАРАТИВНАЯ ПОЭТИКА ВОСТОК – ЗАПАД

У статті розглядається один з нових «востокоцентричних» напрямків в порівняльному вивчені літератур, який представляє науковий інтерес, доповнюючи інерцію європоцентричного методологічного знання (порівняльно-типологічного, порівняльно-генетичного) мікросистемним аналізом художніх особливостей різноманітних творів Сходу та Заходу, відкритих до світового культурного простору. У сучасній науці таких досліджень поки немає. У статті окреслено розширення меж літературної компаративістики, виділено новий трансцивілізаційний аспект. Трансцивілізаційна літературна компаративістика і її важливий розділ – поетика, представляють розгорнуте поле міжцивілізаційної взаємодії і залишається поки *terra incognita* в науці. Запропоновані в статті підходи до вивчення цієї проблеми дозволяють розширити поле сучасної літературної компаративістики, виявляючи актуальність дослідження бікультурних феноменів сучасного світового літературного процесу в період глобалізації. Трансцивілізаційна компаративна поетика Схід-Захід включає не тільки вивчення художніх механізмів освоєння в творах західних письменників особливостей далекої культури. Предметом і об'єктом компаративної поетики стає поетика та семантика одного тексту, створеного бікультурним письменником, який одночасно належить різним світам.

Ключові слова: компаративістика, трансцивілізаційний проект, Схід-Захід, мікросистемний аналіз, європоцентризм, орієнталізм, поетика.

В статье рассматривается одно из новых «востокоцентричных» направлений в сравнительном изучении литератур, которое представляет научный интерес, дополняя инерцию прежнего європоцентричного методологического знания (сравнительно-типологического, сравнительно-генетического) погруженностью в микросистемный анализ художественных особенностей разнокультурных произведений Востока и Запада, открытых в мировое культурное пространство. В современной науке таких работ пока нет. В статье очерчено расширение границ литературной компаративистики, выделен новый трансцивилизационный аспект. Трансцивилизационная литературная компаративистика и ее важный раздел – поетика, представляют развернутое поле обширного межцивилизационного взаимодействия и остаются пока *terra incognita* в науке. Предложенные в статье подходы к изучению этой проблемы позволяют расширить поле современной литературной компаративистики, выявляя актуальность исследования бикультурных феноменов современного мирового литературного процесса в период глобализации. Трансцивилизационная компаративная поетика Восток-Запад включает не только изучение художественных механизмов освоения в произведениях западных писателей

особенностей далекой культуры. Предметом и объектом компаративной поэтики становится один текст, созданный бикультурным писателем, одновременно принадлежащим разным мирам.

Ключевые слова: компаративистика, трансцивилизационный проект, Восток-Запад, микросистемный анализ, европоцентризм, ориентализм, поэтика.

The paper considers one of the new "Orientocentric" directions in the comparative study of literature, challenging the inertia of the former Eurocentric methodology (comparative-typological, comparative-genetic) with immersion in the microanalysis of the artistic features of the diverse cultures of the East and West. The article outlines the expansion of the boundaries of literary comparative studies with reference to a new transcivilizational strategy. Transcivilizational comparative research and its important section – poetics, represent a field of extensive intercivilization interaction and remains as yet terra incognita in comparative literary studies. The approach proposed in the article makes it possible to expand the field of comparative literature project, seeking to reinvigorate the study of bicultural literary phenomena in a global era. Transcivilizational comparative poetics explores not only the process of cross-fertilization between two or more distant literary objects. The focus of the analysis is shifted to one and the same text created by a bi-cultural writer, who simultaneously belongs to different worlds.

Key words: comparative literature, transcivilizational project, East-West, microsystem analysis, eurocentrism, orientalism, poetics.

В центре статьи – актуальные проблемы литературной компаративистики, которая понимается нами как научная стратегия любого гуманитарного познания. Находясь в затянувшемся кризисе, выход из которого ученые видят по-разному: в интердисциплинарности, культурологической ориентации, интермедиальном аспекте изучения, переводоведении – компаративистика ищет не только количественное расширение, но и качественное углубление исследуемых литературных явлений. Об этом написано немало работ, высказано немало критических суждений, обострились так называемые “reading wars”.

В новых условиях, по мнению Г. Спивак, «планетарный» подход (“world embracing”) в противовес глобальному (Euro-US cultural dominant [8, с. 25]) должен стать основой «нового» сравнительного литературоведения, которое она настойчиво именует “planetary Comparative Literature” [8, с. 84]. Нескрываемая в ее монографии политизация грозящей «смерти дисциплины», однако не заслоняет от ученого главного – важности погруженности в чтение оригиналов [8, с. 6] и опасности подмены компаративистики Aria Sudies. Но для таких новых подходов необходимы новые категории и методы анализа произведений, открытых в мировое пространство, которых, к сожалению, пока не выработано.

Об опасности начавшегося поворота литературной компаративистики в культурологию пишет видный компаративист Питер Брукс: “to place the study of literature in context of cultural studies <...> will be a mistake if thereby the specificity of the aesthetic domain is lost” [3, с. 519], а Г. Блум презрительно называет это направление “astonishing garbage called cultural criticism” [2, с. 75].

Другая известная опасность для сравнительного литературоведения – доминирование евро-американской парадигмы в изучении культур.

Видный теоретик-социолог Франко Моретти в своей последней книге-манифесте «Дальнее чтение» декларирует необходимость отхода от

евроцентризма, разрабатывая программу обновления литературной компаративистики на широком пространстве «фамильной близости» текстов. Общая парадигма литературного ландшафта выстраивается им на анализе крупных категорий (тема, место, действие, стиль), на основе которых он очерчивает «планетарные» законы исторического пространства жанров, стилей и т.д. Методика «дистантного чтения» [9] провозглашается им новой альтернативой классике литературоведческого «пристального чтения», своеобразной потструктуральной десакрализацией сложившегося канона. Только этот метод, по мысли Моретти, может вырвать сравнительное литературоведение из европоцентричного универсализма. Однако прочерченная им сеть огромных «клеток» литературного процесса не может уловить художественно-эстетического многообразия анализируемых явлений. А истинная филология, по мысли С.С. Аверинцева, как раз и должна заниматься «смыслом человеческого слова и человеческой мысли, смыслом культуры» («Похвальное слово филологии»).

В нашей статье намечен, хотя и «дистантный», но принципиально иной, чем у Ф. Моретти, путь развития транцивилизационной компаративной поэтики – путь самый очевидный и исконно филологический, коль в центре – языковое искусство. Под компаративной поэтикой в статье понимается область науки, не сводимая к теории литературы, а включающая в свой предмет изучение рабочих принципов писателей в аспекте сопоставительного микросистемного анализа художественных особенностей разнокультурных произведений Востока и Запада. В современной науке таких работ пока нет. Исключение представляет монография Роя Минера «Сравнительная поэтика» (1990), в подзаголовке которой точно указано, что это сравнительная теория литературы (“An Intercultural Essay in Theories of Literature” [5]), а не сравнительная поэтика в нашем строгом филологическом понимании. В своей ранней работе «Японская традиция в английской и американской литературе» (1958), которую он называет “progenitor” своего нового труда, акцент был сделан как раз на поэтике. Ученый сопоставляет поэтику японского жанра хайку и поэтическое новаторство Паунда, открывшего в японской поэзии принцип “superposition” [6], ставший матрицей нового поэтического модернизированного языка. Однако пути интеграции японской эстетики в поэтику модернистского стиха так и остались неизученными.

В начале XX ст. Б. Чемберлен (1850–1935) – профессор японского языка в Токийском университете – был одним из первых «наивных» компаративистов, сопоставивших японский жанр хайку с европейской эпиграммой, отметив в поэтике краткости – общий принцип жанров [4].

Несомненно, что Р. Минер – автор резонансного труда – понимает значение *иной* – не теоретической поэтики. Об этом писал и авторитетный ученый Дж. Каллер, призывая компаративистов изучать литературу “as such” – вне культурологической ангажированности. Этот подход заметен и у Р. Минера, когда он, хоть и вскользь, отмечает особенности “tradition of affective-expressive poetics” [5, с. 66] и видит научный потенциал в изучении “*implicit poetics*”. Так, действительно, масштаб и природу имплицитного диалога «Китайского

путешествия» Ольги Седаковой с традицией китайской классической культуры можно прояснить, изучая компаративную поэтику текста с явным и неявным присутствием в нем всего диапазона художественной и философской классической культуры Китая от поэзии и религиозно-философских традиций до графики пейзажных миниатюр. Однако основной научный интерес Р. Минера связан с проблемами сопоставительного изучения теоретических проблем литературы (жанров, драматических произведений, стилей, композиции), хотя его убежденность в необходимости расширения «географии» сопоставления и внимание к Востоку (неслучайно проявившийся в период его пребывания в Китае), свидетельство изменившегося подхода к задачам литературной компаративистики. В своей статье мы предлагаем обозначить это расширение границ литературной компаративистики, выделяя в определении трансцивилизационный аспект. Трансцивилизационная литературная компаративистика и ее важный раздел – поэтика, образуют развернутое поле обширного межцивилизационного взаимодействия и остаются пока *terra incognita* в науке. Этот вид литературной компаративистики только начинает разрабатываться в отечественной и международной науке, но работ трансцивилизационного характера, поэтологически изучающих бикультурные (Восток–Запад) литературные феномены (включая и азиато-американскую литературу), пока нет. Методология такого подхода позволяет расширить проблемное поле современной литературной компаративистики в исследовании бикультурных феноменов современного мирового литературного процесса в период глобализации.

Видный ученый-компаративист Р. Волковиц предлагает рассматривать творчество бикультурных писателей как предмет и объект компаративистики, которую она именует «литература сравнения» («comparison literature») в противоположность термину «литературная компаративистика». Исследователь считает, что такая двумирность художественного пространства в текстах писателей двойной идентичности создает «пространство сравнения» («space of comparison» [10]), делая этот текст самостоятельным объектом компаративного анализа. Подобное явление, хотя и в другой связи, французский ученый Жан-Люк Нанси именует как «бытие единичное множественное» («*Être singulier pluriel*» [7]). Приходится сожалеть, что четкой методологической платформы для анализа этого явления с точки зрения особенностей транскультурный поэтики в науке пока не разработано. В диссертациях, защищенных в Днепровском университете им. О. Гончара (О.П. Усенко, Т.В. Надута, В.В. Селигей, Н.А. Черныш), начата системная разработка этого метода трансцивилизационной компаратививной поэтики, и уже изданы первые монографии по этой проблеме.

Творчество Исиуро, Эми Тан, Френка Чина, Киоко Мори, Ольги Седаковой и др. дает богатый материал для изучения этой проблематики. В романах писателей отразился широкий диапазон кодов «материнской» культуры, определяя особенности их произведений как части английской/американской и – шире – мировой литературы, в контексте глобальных изменений в литературном процессе конца XX – начала XXI ст.

Таким образом, трансцивилизационная литературная компаративная поэтика включает не только изучение художественных механизмов освоения в произведениях западных писателей особенностей далекой культуры (так, Э. Паунд, Эми Лоуэлл, Л. Херн и др. осваивали японскую и китайскую поэзию). Предметом и объектом компаративной поэтики может быть один текст, созданный бикультурным писателем, но в котором художественно проявлено двумирье. В творчестве таких писателей их материнская культура явлена комплексом поэтических, семантических, концептуальных манифестаций, и цель исследователя выявить, как это художественно преломляется и как соотносится с ситуацией в глобальном мире. Эту модель «пребывания в культуре» Х. Бхабха определяет как «*insider's outsidedness*», и сформирована она, считает ученый, этими «двойными отношениями» («*doubling relations*»). Вопрос, который обращен постколониальной критике, может быть адресован и литературоведам-компаративистам: “What happens when you write from the middle of difference, when you inscribe that intermediary area that invites the ambiguous games...?» [1, с. 14].

Библиографические ссылки

1. Bhabha Homi. Unpacking My Library Again / Homi Bhabha // The Journal of the Midwest Modern Language Association. – Vol. 28. – №. 1. – 1995. – P. 5–18.
2. Bloom Harold. Interviewed by Ken Shulman // Newsweek. – V. 124. – № 15. – 1994.
3. Brooks Peter. Aesthetics and Ideology: What Happened to Poetics? /Peter Brooks //Critical Inquiry. – Vol. 20. – 1994. – P. 509–523.
4. Chamberlain Basil. Basho and the Japanese Poetical Epigram / Basil Chamberlain // Transactions of the Asiatic Society of Japan. – 1902. – Vol. 2. – # 30. – P. 243–361.
5. Miner Earl Roy. Comparative Poetics. An Intercultural Essay in Theories of Literature /Earl Roy Miner. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 269 p.
6. Miner Earl Roy. The Japanese Tradition in British and American Literature / Earl Roy Miner – Princeton: Princeton University Press, 1966. – 312 p.
7. Nancy Jean-Luc. Être singulier pluriel / Jean-Luc Nancy. – Paris: Galilée, 1996. – 210 p.
8. Spivak Gayatri Chakravorty. Death of a Discipline / Gayatri Chakravorty Spivak. – N.Y.: Columbia University Press, 2003. – 132 p.
9. Moretti Franco.Distant Reading / Franco Moretti.– London: Verso,2013.– 224 p.
10. Walkowitz Rebecca. The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer/ Rebecca Walkowitz // Immigrant Fictions: Contemporary Literature in an Age of Globalization. [Ed. by R. Walkowitz]. – Madison: University of Wisconsin Press, 2006. – P. 527–545.

Надійшла до редколегії 19 грудня 2017 р.

О. А. Машенко

Днепр

ДИССЕМИНАЦІЯ «НАЦІОНАЛЬНОГО» В СОВРЕМЕННИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ЛІТЕРАТУРАХ

Очевидно вже, що формування нових обрисів американської літератури в другій половині ХХ століття відбувалося в тому числі і внаслідок послідовної фрагментації масивного конгломерату етнічних літератур. Відмова від оцінки творчості письменників крізь призму «етнічного компонента», з одного боку, дозволила включити у простір американської літератури спочатку письменників єврейського походження, а потім афроамериканських та азіатсько-американських письменників. З іншого боку, вона запустила у вульгарно-соціологічному літературознавстві дискусії щодо «балканізації» американської літератури. Дискусії, які ігнорують ту обставину, що самі автори ніколи не відстоювали художню «інакість» своїх текстів в американській літературі. Інша справа, що, увібравши, наприклад, китайський чи японський літературний канон, успадкувавши іншу художньо-наративну ідентичність, азіатсько-американські письменники створюють тексти іншими засобами, надаючи східному наративу оповідану форму, властиву західній літературі. У творах американських, британських, німецьких письменників чітко простежується, як, освоюючи західний літературний канон і привносячи в нього естетичні та художні принципи існування східного наративу, євроатлантичні письменники східного походження не «балканізують» західну літературу, а створюють передумови для зміни естетичних парадигм, які формують новий обрис євроатлантических національних літератур, в яких «національне» розсіюється («дисемінує») і які стирають кордони між самими літературами.

Ключові слова: американська література, азіатсько-американська література, євроатлантична література, балканізація, Т. Морі, К. Ішігуру.

Очевидно уже, что формирование новых очертаний американской литературы во второй половине XX века происходило в том числе и вследствие последовательной фрагментации массивного конгломерата этнических литератур. Отказ от оценки творчества писателей сквозь призму «этнического компонента», с одной стороны, позволил включить в пространство американской литературы в начале писатели еврейского происхождения, а затем афроамериканских и азиатско-американских писателей. С другой стороны, запустил в вульгарно-социологическом литературоведении дискуссии о «балканизации» американской литературы. Дискуссии, игнорирующие то обстоятельство, что сами авторы никогда не отставали художественную «инаковость» своих текстов американской литературе. Другое дело, что, впитав, к примеру, китайский или японский литературный канон, унаследовав иную художественно-наративную идентичность, азиатско-американские писатели создают тексты иными средствами, придавая восточному наративу повествовательную форму, свойственную западной литературе. В произведениях американских, британских, немецких писателей отчетливо прослеживается, как, осваивая западный литературный канон и привнося в него эстетические и художественные принципы существования восточного наратива, евроатлантические писатели с восточными корнями не «балканализируют» западную литературу, а создают предпосылки для смены эстетических парадигм, формирующих новый обрис евроатлантических национальных литератур, в которых «национальное» рассеивается («диссеминируется»), и стирающих границы между самими литературами.

Ключевые слова: американская литература, азиатско-американская литература, евроатлантическая литература, balkanизация, T. Mori, K. Ishiguro.

It has already become obvious that the formation of new outlines of American literature in the latter half of the twentieth century was not least because of the successive fragmentation of a massive conglomerate of ethnic literatures. On the one hand, refusal from "ethnic component" as the evaluation criterion of a writer's work allowed to include into the space of American literature writers of Jewish descent at first, and after that African American as well as Asian American writers. On the other hand, it launched discussions about "balkanization" of American literature in the fields of vulgar sociological literary studies. These discussions ignore the fact that the authors themselves never disputed about artistic otherness of their texts to American literature. Another point is that, having absorbed, for example, the Chinese or Japanese literary canon, having inherited a different artistic and narrative identity, Asian-American writers create texts differently – by giving the eastern narrative a narrative form peculiar to Western literature. In the writings of American, British, and German writers, one can clearly see how, when mastering the Western literary canon and introducing the aesthetic and artistic principles of the existence of Eastern narrative into it, Euro-Atlantic writers of Asian ancestry do not "balkanize" Western literature, but create prerequisites for changing aesthetic paradigms forming a new outline of Euro-Atlantic literatures, in which the "national" is disseminated, and erasing the boundaries between national literatures.

Key words: American literature, Asian American literature, Euro-Atlantic literature, balkanization, T. Mori, K. Ishiguro.

Формирование новых очертаний американской литературы происходило по мере последовательной фрагментации массивного конгломерата этнических литератур. Изданную в 1969 году антологию «Говорить от своего имени» (“Speaking for ourselves”) Л. Фадерман и Б. Бредшоу можно считать одним из наиболее значимых ориентиров начала этого процесса. Структурно эта антология повторяет уже существующие антологии этнических литератур, и произведения американских писателей представлены в ней по принципу этнического происхождения их авторов. Так, К. Браун и Р. Элисон проходят в ней по регистру «негритянско-американской» (“Negro American”), Х. Ямamoto, Т. Мори, Л. Юйтан «ориентальной американской» (“Oriental American”), а Б. Маламуд, С. Беллоу и Ф. Рот «еврейско-американской» (“Jewish American”) литературы. Однако она отличается от всех предыдущих антологий подобного рода концептуально и методологически. Концептуальный корректив состоял в уточнении феномена «американцы» как белого англосаксонского большинства Соединенных Штатов и модуса восприятия понятия “mainstream” – с реалистического на иронический. Методологический разрыв с предыдущей традицией составления антологий этнических литератур обозначен «овторостепениванием» (“secondarization”) формально-исторического подхода к пониманию роли и места писателей в американской литературе и отсутствием акцента на «этническом компоненте» их творчества. Взамен были предложены иные критерии отбора произведений для антологии, и первый из них – как в них отражены «границы американской мечты».

Не будет преувеличением сказать, что уже в середине 70-х годов 20 столетия именно этот критерий стал водоразделом между писателями “ethnic” и “hyphenated”. Он запустил в американском литературоведении процесс осознания того, что бедные еврейские кварталы, на фоне которых

разворачивается сюжет романа С. Беллоу «Герцог», маленький провинциальный городок Йокогама, в котором обитают эмигранты из Японии и их рожденные в Америке потомки, описанный в рассказах Т. Мори, и живущий по жестоким законам патриархальной китайской общины нью-йоркский чайнатаун – это все Америка. Герои их произведений – американцы из «...так называемых американских этнических или миноритарных групп» [3], и произведения, созданные этими писателями, на самом деле принадлежат американской литературе.

Наиболее успешно рубеж «этничности» и «дефисности» в американской литературе перешагнули писатели еврейского происхождения – С. Беллоу, Н. Мейлер, А. Миллер, Ф. Рот в итоге стали не просто «американскими», но «выдающимися американскими» писателями, «живыми классиками» и «столпами» современной мировой литературы. Объясняется это в первую очередь общностью литературного канона, этого многокомпонентного и одновременно целостного «художественного бессознательного», которое в одночасье при прочтении текста актуализирует дихотомию «свой/чужой».

Значительно дольше и противоречивее проходил процесс включения в пространство американской литературы афроамериканских писателей. «Гарлемский ренессанс», возникший в первой трети 20-го века и обусловивший расцвет афроамериканской литературы, не лишил гибридного статуса даже бесспорных авторитетов этого крыла американской литературы. Не в последнюю очередь это объясняется позицией самих афроамериканских писателей, отстаивающих читательскую локализацию своего творчества. Так, лауреат Нобелевской премии Т. Моррисон заявляет: «Я пишу для черных. <...> И не обязана извиняться» [8]. В результате Т. Моррисон, так же как и Э. Уокер, И. Рид, будучи для неамериканского читателя и критика представителями американской литературы, в самих Соединенных Штатах все еще остаются African American. Такая амбивалентность присутствия в европейских национальных литературах в полной мере свойственна и современным писателям азиатского происхождения: британским писателям С. Рушди, К. Исигуро, Тимоти Мо, Айсель Озакин (Aysel Özakin), французскому Дай Сыцзе (Dai Sijie), немецким Эмине Севги Оздамар (Emine Sevgi Özdamar), Зафер Шеноджак (Zafer Şenocak)

В американской литературе, оказавшейся в конце XX века наиболее «дружелюбной» по отношению к этническим литературам, процесс принятия литературы с азиатскими истоками в широкое русло американской литературы в начале XXI века еще только начинается. Исчерпавшая себя скрытая идеология литературы мейнстрима – та, о которой в ироническом ключе писали Л. Фадерман и Б. Бредшоу, – тем не менее дает импульс для дискуссий о «балканизации» американской и – шире – западной литературы, особенно оживившихся после того, как в формирование ее очертаний включились не только Т. Моррисон и Э. Уокер, но и М.Х. Кингстон, Э. Тан, Г. Джен, Д. Ли и С. Чой.

Нам остается лишь недоумевать по поводу доказательности постулатов, формирующих направление дискуссий о «балканизации» американской

литературы. Ведь, по сути, в их предметную сферу включено творчество авторов, никогда не отстававших художественную инаковость, внеположенность своих текстов американской литературе. Говорить об этом значит намеренно не замечать, что для самих азиато-американских авторов конца XX столетия, отвергающих экзотичность как ключевой принцип изображения всего, что связано с азиато-американцами, именно «вписанность» в американскую литературу и мировоззренческую программу американских писателей первой величины послужила решающим критерием принадлежности того или иного писателя к вершинам азиато-американской литературы. Так, сравнивая историю становления сино-американской и японско-американской литератур, современный драматург, писатель и теоретик азиатско-американского литературоведения Ф. Чин писал: «Первые японские писатели в Америке (*nisei*) сделали то, чего не сделали китайские. Они избрали авторов и произведения, которых стремились превзойти. Тошио Мори стремился превзойти Уильяма Сарояна и Шервуда Андерсона. <...> Создавать литературу, держа в голове Сарояна, Андерсона или Мэнсфилд в качестве наставников, не помешал усилиям этих писателей изобразить японские, не христианские, характеры <...> точно, проницательно, восхищённо, без намёка на стереотипы или кризис идентичности» [6, с. 23].

Другое дело, что, впитав китайский или японский литературный канон, унаследовав иную художественно-нarrативную идентичность, азиатско-американские писатели создают тексты иными средствами, придавая восточному нарративу повествовательную форму, своюственную западной литературе, и нивелируя, таким образом, описанную П. Лаббоком нарративную дихотомию «показ/рассказ» (“*showing/telling*”). Так, трансформировав традицию восточного нарратива с его сюжетом без конфликта, японско-американский писатель Т. Мори обогащает поэтику американского “*short story*” иной трактовкой конфликта. В западном нарративе роль конфликта – внешнего или внутреннего – является решающей: его тип определяет нарративную форму. В литературном произведении конфликт – это ядро, вокруг которого выстраивается и благодаря которому движется сюжет. В рассказах Т. Мори сюжетообразующая функция конфликта представляется размытой, несущественной, и сама суть конфликта приобретает иные характеристики. Ведь едва ли можно назвать конфликтом ежедневное рутинное молчаливое соперничество стареющего работника с молодым в рассказе Т. Мори «Шахматные фигуры» (“*The Chessmen*”), поскольку отсутствует основополагающая составляющая этого понятия – столкновение, хотя бы на уровне противоречия, – противоположных взглядов и интересов работников. То, что будет проведена рокировка – отсюда и название рассказа – опытного и исполнительного Накагава-сана на молодого Джорджа Мурая, изначально понятно и хозяину питомника Хатаяме-сану, и Такео, от лица которого ведется повествование, и самим наемным работникам. И тем не менее, оба они изо всех сил пытаются продемонстрировать работодателю свое трудолюбие и нужность. Важно понять, однако, что их отчаянная борьба за место работника в питомнике Хатаямы-сана не подразумевает конфликта. Будучи соперниками в

работе, и молодой Джордж Мурай, и стареющий Накагава-сан, без слов понимают и поддерживают друг друга. Мурай ухаживает за надорвавшим тяжелыми ящиками спину Накагавой-саном, прикладывая к ней горчичники с теплой водой. И в такой заботе о старшем нет лицемерия или снисхождения. А планы Мурая познакомить хозяина со своей девушкой и в ближайшем будущем жениться на ней, так незамысловато и буднично зафиксировавшие капитуляцию Накагавы-сана, выглядят не триумфом молодости над старостью, а неизбежностью, предопределенной самой жизнью.

Отсутствует конфликт и между Накагавой-саном и работодателем. В том, что «комбинация Хатаяма-Накагава» (и эта деталь делает аллюзию ситуации, в которой оказались трое героев рассказа, на шахматную партию совершенно прозрачной), безотказно работавшая многие годы, стала неэффективной, а жестокая конкуренция с молодым работником, «...в которой нет дружбы, а есть только подсознательное желание самосохранения» [5, с. 102], фактически уничтожила Накагаву-сана, меньше всего можно упрекнуть хозяина питомника. Более того, Накагава-сан, даже испытывая глубокое отчаяние от невозможности более сдержать жену и детей вследствие потери работы, понимает и принимает эту ситуацию как естественный ход вещей, как саму жизнь, которая не более безнравственна, чем шахматная партия, в которой побеждает более сильный соперник. Для него очевидно, что работодатель (уже и сам старик), будучи не в состоянии нанять двух работников, старому и опытному предпочитет молодого, сильного и умного. Но именно потому, что никого из героев рассказа нельзя обвинить в подлости и бесчестию по отношению к Накагаве-сану, безнадежность ситуации, в которой оказался разбитый работой и жизнью старик, становится абсолютной.

Процессы, активно протекающие в американской литературе, – это не дробление и фрагментация национальной литературы. Напротив, это еще одно проявление того качества американской литературы, которое присутствовало в ней изначально – не отторгать, но распознавать и концентрировать, оттачивать и выбраковывать, а затем выплескивать в качестве своих безупречных литературных образцов все то художественно ценное, что появлялось в литературном пространстве Америки.

Процесс формирования новых очертаний национальной литературы все активнее обнаруживается и в литературе Великобритании. После безоговорочного признания во второй половине 20 века иммигранта из Венгрии, автора многочисленных юмористических произведений Джорджа Микеша **английским** писателем-юмористом, в начале 21 века статус художественных носителей «британской» получили произведения писателя азиатского происхождения К. Исигуро. Это проявляется не только в признании критиками и читателями права британского писателя написать «японский роман», но и в понимании того, что поэтику «английского романа» К. Исигуро «На исходе дня» определяет «фундаментальное этическое столкновение» между «конфуцианским этикетом и дзэн-буддистским знанием» [7].

Очевидно, что поэтика названия романа «Бледные холмы едва видны вдали»⁸ [4], соотносится в первую очередь с японской лирической поэзией. Несомненно, в нем кроется и изображение преисполненного грусти английского пейзажа, без которого невозможно представить английскую художественную культуру. Тем не менее, в нем прежде всего унаследована эстетика хайку – с их особым ритмом, умением передать вечное в мимолетном, бесконечность в крошечном, создать атмосферу светлой печали и, главное, – недосказанность, суггестивность хайку, что создает почти бесконечный ассоциативно-эмоциональный ряд. И в то же время поэтика этого названия отражает философско-эстетические идеи М. Хайдеггера, который признавал, что поэзия – это локус сосредоточения человека на «Здесь бытии» (“Dasein”), приобретение покоя, но не покоя бездействия и пустоты мысли, но безграничного покоя, в котором действенные все силы и связи [1].

Важно, что пересечение этих двух, на первый взгляд, противоположных эстетических сфер, не вызывает никакого противоречия. Напротив, оно дает ключ к пониманию характера и мотивов поведения главной героини и природы светлой, созерцательной грусти одинокой женщины, которой наполнена ткань романа. Женщины, которая вместе с дочерью бежит от несчастливой семейной жизни с нелюбимым мужем из Японии в Великобританию, сохраняя и даже лелея при этом эмоциональную связь с родиной. На ее плечах – неизбывная тяжесть вины в том, что ее эгоистическое нежелание разграничить прошлое и настоящее послужило причиной самоубийства старшей дочери Кейко и прохладных отношений с родившейся в Великобритании младшей дочерью Ники. Вместе с тем ее чувство одиночества далеко от трагического, сквозь него просвечивает тихая радость видеть свою младшую дочь успешной и счастливой, источник которого в ней самой, в ее несгибаемой силе духа и гармонии с миром. Эстетический принцип моно-но аварэ наполняет очертания реальных английских холмов, на которые загляделась главная героиня, символическим значением. Он превращает их в глубоко скрытый в ее памяти образ родины, акцентируя «единобытие» (то самое “Dasein”) и эмоциональное сплетение героини и далекой Японии, что существует в ее сознании даже более реальной, чем Великобритания, в которой она живет.

В произведениях американских писателей Т. Мори, Л. Чу, Э. Тан, британских К. Исигуро, Т. Мо, немецких Эмине Севги Оздамар, Зафера Шеноджака отчетливо прослеживается, как, осваивая западный литературный канон и привнося в него эстетические и художественные принципы существования восточного нарратива, евроатлантические писатели с

⁸ Адекватность известного перевода романа на русский язык «Там, где в дымке холмы» представляется нам сомнительной, поскольку в нем утрачено созвучие с японской стихотворной традицией. Восстановить его можно если в переводе использовать стихотворную строку, которая ритмико-мелодически, семантически и эстетически соприкасается с оригиналом. В этом аспекте наилучшим образом английскому оригиналу “A Pale View of Hills” соответствует первая строка стихотворения российского поэта Льва Дымова: Бледные холмы едва видны вдали / Но когда мы подойдем, / Усталые и все в пыли, / Они исчезнут: / Бесконечен путь всегда / Цель недостижима никогда [2].

восточными корнями не «балканализируют» западную литературу, а создают предпосылки для смены эстетических парадигм, формирующих новый абрис евроатлантических национальных литератур, в которых «национальное» рассеивается («диссеминируется»), и стирающих границы между самими литературами. В конце концов преодоление дефиса при характеристике творчества писателей наполнит евроатлантическое литературное пространство произведениями европейских (а не немецких, французских, испанских) и американских (а не канадских и американских) писателей.

Бібліографічні ссылки

1. Гайдегер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 345–363.
2. Дымов Л. Иноходью звучат шаги времени: стихи. – Владивосток: Частная коллекция «Морской конек», 2000. – С. 117.
3. Faderman L., Bradshaw B. “Speaking for ourselves”. – Illinois: Scott, Foresman and Company, 1969. – 615 p.
4. Ishiguro K. A Pale View of Hills. – N.Y.: Vintage Books. – 1990. – 183 p.
5. Mori T. The Chessmen//Yokohama, California. – Seattle &L.: University of Washington Press, 1985. – P. 97–107.
6. The Big APIEEEEEE!: 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.
7. Rothfork J. Confucianism in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled* URL: <http://www qlrs com/essay.asp?id=394> заход 28.10.2017 18:36
8. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/25/toni-morrison-books-interview-god-help-the-child> (заход 22.10.17 20:22)

Надійшла до редколегії 5 січня 2018 р.

UDC 82

S. Namazova
Ganja (Azerbaijan)

EXPRESSION FEATURES OF SATIRISTIC POEMS IN RIDDLE FORM WRITTEN BY ALI NAZMI PUBLISHED IN “MULLAH NESREDDIN” MAGAZINE

Вірші-загадки займають важливе місце у творчості поета-молланасреддінця Алі Назмі. Загадки у вигляді сатиричних уривків становлять особливий розділ у багатій поетичній спадщині поета. У багатьох виданнях журналу “Mullah Nesreddin” містяться сатиричні загадки, що належать перу поета, і навіть відповіді у формі віршів самого автора або його колег. Разом з тим, що ці зразки написані у відповідності із загальним духом журналу, вони також чітко відображають в собі стиль поета.

Ключові слова: «Молла Насреддін», Алі Назмі, вірші-загадки, сатира

Стихи-загадки занимают важное место в творчестве поэта-молланасреддинца Али Назми. Загадки в виде сатирических отрывков составляют особый раздел в богатом поэтическом наследии поэта. Во многих изданиях журнала "Mullah Nesreddin" опубликованы сатирические загадки, принадлежащие перу поэта, а также ответы в форме стихов

самого автора или его коллег. Наряду с тем, что эти образцы написаны в соответствии с общим духом журнала, они также четко отражают в себе стиль автора.

Ключевые слова: «Молла Насреддин», Али Назми, стихи-загадки, сатира

The riddle-poems occupy an important place in the work of poet-mollanasreddint Ali Nazmi. The riddles in the form of satirical passage are the special branch of the poet's rich heritage. Many editions of the "Mullah Nesreddin" magazine contain satirical riddles belonging to the poet and even responses in the form of poems by the author himself or by his colleagues. Along with the fact that these samples are written in accordance with the general spirit of the magazine, they also clearly manifest poet's style.

Key words: "Molla Nasreddin", Ali Nazmi, riddle-poems, satire.

One of the most prominent in the creative style of the Molla Nasreddin magazine is poems in the form of riddles. These satire poems gave an opportunity to the author to present some unpleasant actions in the society with satirical style.

One of the most appealing writers to this kind of writing in his creation is a prominent poet Ali Nazim. His pseudonym was "Kefsiz (meaning of this word is sadly)". One of his "riddle" that publishen in 1911 in the sixth edition of "Mullah Nesreddin" magazine he addressed to Hatif (We should mention that "Hatif" was one of the secret nicknames of Mirza Mehemed Akhundov), it is very interesting in critical and content point of view:

Who could not celebrate a Sacrifice holiday
If Mullah doesn't cut the sheep,
the sheep can not be cut even 2-3 day
Hatif ! Why? Explain this trick for me ? [7].

In the other riddle [8], Ali Nazmi used all the methods to show clearly the ugly image of Mullah, creating a vocal portrait of the negative type, and addressed to his pen - friend Mirza Mohammad Hatif:

Head is an iron beetle,
The mouth is an eye of the sheep,
Ear is a shield, the nose is an eggplant,
Beard is upright bearded, mustache is nettle ,
His clothes are spiritual, artistic,
He is looks like a lamb but in reality a lion,
He is a man in the picture, in fact he is a devil,
What is he, Hatif! Who is he ?
Find and Tell Me That! [8]

Despite the large number of satirical samples written in the form of riddles in Ali Nezmi's works, as well as in the separate numbers of their poems Mullah Nasreddin magazine, in most cases, these writings were sometimes misinterpreted as Sabir's works. All of this, of course, the result of similarity between them in expression point of view and, the unity of their profession. One of the satirical pieces written by Ali Nezmi in the riddle form was published in "Mullah Nasreddin" magazine and refered (written as Sabir's work) as Sabir's [4]. After the publication of the peom, Mirza Mehemed Akhundov's respond to him was published at the magazine later ("Mullah Nesreddin"). So, M. Akhundov wrote in response to the riddle (riddle that published at the 28th edition of Molla Nasreddin. dated July 18,

1910):

Meaning if the riddle:

Most people are sad when they see Arifs
 (Arif means man who understands everything, clever one)
 Some people are very glad
 When they see uneducated men.
 Who are they ?
 If you think well , you will find.
 They are Hajis (Haji means pilgrim) [5].

In a satirical example published in the 31st edition of the Molla Nasreddin magazine, dated August 8, 1910, the author has shown his work to keep the people ignorant by worrying about the existence of intelligent people, red-handed pilgrims and loyalists emphasized that the adjectives were mainly of hypocritical religious figures. The fact that Mirza Muhammad Akhundov's satirical writings were published in the "Molla Nasreddin" magazine, mostly under the signature of "Hatif," gives him a reason to say that the author of the article, Mirza, author of the art samples, Mohammed (Mehemmed) Akhundov. While paying attention to the characteristics of his works, in fact this idea is confirmed. We should mention that, the last research was clarified the author (A. Nazmi or M.M. Akhundov) of the riddle "What is he/she? and respond to the riddle "When one see arif man" [1, p. 21].

In the subsequent edition of the magazine, the author published a series of satirical poems in the form of puzzles and published such poems in the pages of the Mullah Nasreddin magazine, which, in turn, chose to expose not only the appearance, but also the mysterious types of characters in an interesting form and methods.

Meaning of the reddle:

The beard is long, the coward, the abandoned,
 Annie has two fingers, a narrow eye.
 The prisoner was in high spirits, scarred, chestnut,
 A hundred years old humpbacked man, and a piggy-nosed.
 The attitude is painful, the talk is unsophisticated,
 He is a god-fearing, pious,
 It is impossible to speak something to him/her.
 Hatif, tell me, what is this she/he? [9]

Generally speaking, poems bearing such a kind of expression by Ali Nezmi have been given in the different numbers of Molla Nasreddin under the heading of an unnamed and "Riddle". The satirical example is also characteristic of this point of view in the 32nd edition of the magazine, dated on 22 August, 1910:

Find which province guests are infants?
 Their Mullah is like a frog and snake
 Their judge is a hangman [6].

Sabir's creative collaboration with Ali Nezmi started with "Mullah Nasreddin" and gradually became more and more intensified in his relationship with Sabir's literary school as a prominent poet. This backgraund had been prepared in Ali Nazmi's and others creation step by step and by natural way. Professor of Eastern Studies Memmed Memmedov researched and observed this process attentivle. He

wrote: "Poets of Sabir literary school could not accept and understand the poetic style, satirectional expression and specific writing managers of their masters, he gradually adopted them. Müşahidələr göstərir ki, 1906-cı ilin ortalarından başlanan bu dərkətmə və mənimsəmə prosesi təxminən 1907-ci ilin axırlarına qədər davam etmişdir. Sabir satirasının təsiri altında yazılmış bəzi şeirlərə "Molla Nəsrəddin" jurnalının ilk illərində ara-sıra təsadüf edilsə də, bu təsir 1908-ci ildən etibarən özünü daha da qabarlıq şəkildə göstərməyə başlayır. Diqqətəlayiq haldır ki, Sabir ənənələri ilə bu və ya digər dərəcədə bağlı olan şairlərin çoxu məhz bu vaxtdan satirik şeirə keçmiş, öz mənzum əsərləri ilə "Molla Nəsrəddin" səhifələrində müntəzəm surətdə çıxış etməyə başlamışdır" [2, p. 96].

It should be noted that this is not the only fact about making mistake of the author's copyright in Sabir's poetry school. The three companions written by Ali Nezmi were mistakenly included to Sabir's collection because of the similarity in their ideological creation [2, p. 144].

Who were the lucky ones
in the universe? –
Mullah asked me.
I showed Mellan's
And he confirmed this,
even definitily confirmed [3].

All the Sabir's poems were given under the name of "Gilmanj" in "Mullah Nasreddin" magazine, but such poems belonging to Ali Nezmi were mostly mentioned under the name "Gamchi" and "Tapmaja" in the magazine. On the other hand, each authors or each of the pen holders, who have come to the condolence and each has a unique title. The satirical example that is talked about was kept in Ali Nazim archives. And this fact is confirmed Ali Nezmi's authorship.

Bibliographic references

1. Bayramoğlu A. Mollanəsrəddinçi Mirzə Məhəmməd Axundov // AMEA-nın Xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası. Bakı, 2009, № 3-4, səh. 17–23.
2. Məmmədov M. M.Ə.Sabir: mübahisələr, həqiqətlər. Bakı: Yaziçı, 1990.
3. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 11 iyul 1910, № 27.
4. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 18 iyul 1910, № 28.
5. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 8 avqust 1910, № 31.
6. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 22 avqust 1910, № 32.
7. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 7 fevral 1911, № 6.
8. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 16 mart 1911, № 11.
9. "Molla Nəsrəddin" jurnalı. 27 avqust 1911, № 31.

Надійшла до редакції 20 грудня 2017 р.

Г. Є. Нікітіна

Дніпро

«КРАСУНЯ І ЧУДОВИСЬКО»: ВИТОКИ ТА ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ТОПОСУ ЛЮБ'ЯЗНОГО ЗВІРА

Стаття присвячена історії топосу люб'язного звіра в європейському уявлюваному. В центрі дослідження – особливості характерології головного героя казки про красуню і чудовисько, якого спочатку мадам де Вільнев, а потім і Лепренс де Бомон наділяють гарними манерами, незважаючи на куди більший художній потенціал образу героя, що цивілізується подібно до П'ятниці Дефо або виховується коханням, як Арлекін Маріво, особливо в чарівній казці, за якою саме у XVII–XVIII ст. закріплюється образ повчального жанру. Це притаманне «добром дикунам» вроджене благородство стосовно образу звіра спонукає шукати його витоки в художній традиції, що йде від «Роману про Лиса», пам'ятки міської літератури середньовіччя, цікавої як тим, що в ній з'являється власне образ благородної тварини – короля звірів, лева із промовистим ім'ям Нобль, так і тим, що аллегорія з характерною для неї двуплановістю, зображаючи звірів феодалами, включає їх до числа тих, хто, відповідно до логіки номіналізму, в силу родового імені-«gentilice» (від якого походить сучасне «gentillesse» – увічливість) вважається носієм поведінкового кодексу «cortezia».

Ключові слова: рококо, просвітництво, чарівна казка, люб'язний звір, благородний дикун, аллегорія, анімалізація, «Красуня і чудовисько», «Роман про Лиса», Габріель-Сюзанна Барбо де Вільнев, Жанна-Марі Лепренс де Бомон, Шарль Перро.

Статья посвящена истории топоса учтивого зверя в европейском воображаемом. В центре исследования – особенности характерологии главного героя сказки о красавице и чудовище, которого сперва госпожа де Вильнев, а затем и Лепренс де Бомон наделяют хорошими манерами, несмотря на больший художественный потенциал образа героя, который цивилизуется подобно Пятнице Дефо или воспитывается любовью, как Арлекин Мариво, особенно в волшебной сказке, за которой именно в XVII–XVIII вв. закрепляется образ нравоучительного жанра. Это своеобразное «добрый дикарь» врожденное благородство применительно к образу зверя побуждает искать его истоки в художественной традиции, идущей от «Романа о Лисе», памятника городской литературы средневековья, любопытного как тем, что в нем появляется образ благородного животного – короля зверей, льва с говорящим именем Нобль, так и тем, что аллегория со свойственной ей двуплановостью, изображая зверей феодалами, способствует их восприятию в числе тех, кто, в соответствии с логикой номинализма, в силу родового имени-«gentilice» (от которого происходит современное «gentillesse» – вежливость) считается носителем поведенческого кодекса «cortezia».

Ключевые слова: рококо, просветительство, волшебная сказка, учтивый зверь, благородный дикарь, аллегория, анимализация, «Красавица и чудовище», «Роман о Лисе», Габриэль-Сюзанна Барбо де Вильнев, Жанна-Мари Лепренс де Бомон, Шарль Перро.

The following article deals with history and origins of such common place of European imaginary as a courteous animal. The research is focused on the specificity of the Beast's character in Villeneuve's and Leprince de Beaumont's "Beauty and the Beast". It has good manners despite the attractiveness of showing the process of education in plots like civilizing an indigene (Defoe's Friday) or refining by love (Marivaux's Harlequin) (both referred to in Disney's cartoon) for 18th century writers, especially in fairy tale seen as moralist genre. This innate goodness is typical of the so called "noble savage". Applied to the animal's character, it may refer to the tradition related to

“The Roman de Renart” (13th century), which introduced into European literature the image of honorable animal, the lion called Noble given the role of a king, but also, through the allegory, both animalizing humans and making animals anthropomorphic, precisely feudal like, allowed to associate the beast with those, who were supposed to share values of “courtesy” due to their noble family name called «gentilice» (the notion from which derives the adjective “gentle”).

Keywords: rococo, the Enlightenment, fairy tale, courteous animal, noble savage, *la bête humaine*, allegory, animalization, “Beauty and the Beast”, “The Roman de Renart”, Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

Сучасний читач, чиє знайомство із сюжетом про красуню і чудовисько відбулося за посередництвом анімаційної стрічки студії Уолта Діснея (1991), де принц розбещений, самозакоханий і лихий, а його звірина подоба, що служить покаранням за відмову прихистити негожого вечора стару жебрачку, котра виявляється могутньою феєю, виступає аллегорією браку людяності й вихованості, виправити які і розвіяти чари здатне тільки взаємне кохання, імовірно, буде здивований тим, що в казці письменниці XVIII ст. Лепренс де Бомон, яка, будучи добре відомою в англомовному світі завдяки укладеній Ендрю Ленгом «Синій книзі казок» (1889), послужила джерелом натхнення для мультиплікаторів, чудовисько люб’язне, – саме таку характеристику йому дає головна героїня: «La Belle ne put s’empêcher de penser que la Bête était complaisante» («Белль не могла не зауважити, що чудовисько було люб’язним») [13, р. 19]. Всупереч зовнішності, в його поведінці немає ані сліду дикості, якої слід було б очікувати від звіра, навпаки, в цій версії казки сáме чудовисько дає урок гарних манер, коли крамар, зловживаючи гостинністю невидимого господаря, зриває троянди в його саду:

«Vous êtes bien ingrat <...>; je vous ai sauvé la vie, en vous recevant dans mon château, et, pour ma peine, vous me volez mes roses que j'aime mieux que toutes autres choses au monde. Il faut mourir pour réparer cette faute» [13, р. 10] («Ви дуже невдячний <...>; я врятував вам життя, прихистивши у своєму замку, та, на горе мені, ви крадете мої троянди, які я люблю понад усе у світі. За цю помилку Вам доведеться заплатити власним життям»).

В цьому Жанна-Марі Лепренс де Бомон одностайна зі своєю попередницею, Габріель де Вільнев, котра звернулася до сюжету про красуню і чудовисько шістнадцятьма роками раніше, у 1740 р.:

«Qui t'a donné la liberté de cueillir mes Roses ? N'étoit-ce pas assez que je t'eusse souffert dans mon palais avec tant de bonté. Loin d'en avoir la reconnaissance, Temeraire, je te vois voler mes fleurs. Ton insolence ne restera pas impunie» [19, р. 69–70] («Хто дав тобі право зривати мої троянди? Хіба недостатньо того, що я був змушений із такою добротою терпіти твою присутність у моєму палаці? Але замість вдячності я бачу лише, як ти, Зухвальцю, крадеш мої квіти. Твоє нахабство не залишиться безкарним»).

Така характерологія Звіра може видатися неочікуваною, зважаючи на те, що в «Приємних ночах» Страпароли, принц-порося (ІІ, 1), до образу якого потому звертатимуться мадам д’Онуа («Принц Вепр») і графіння де Мюра («Король Кнур»), котрі й введуть сюжет про красуню і чудовисько до репертуару *contes des fées*, поводиться далеко не так гречно, з’являючись до кожної з трьох його наречених ще бруднішим і смердючішим, ніж до попередньої, і кидаючись в такому вигляді пестити її й немилосердно багнити її

розкішне весільне вбрання [10, с. 52–53]. Це тим цікавіше з огляду на привабливість образу героя, який потребує перевиховання, для авторів XVIII ст., особливо в жанрі чарівної казки, котра на рубежі XVII–XVIII ст. набуває нової, повчальної спрямованості. Так, Шарль Перро і мадам д'Онуа додають до казкової оповіді запозичене у байки віршоване напущення-мораліте. Як відомо, їхній доробок сприйматиметься за зразок послідовниками, котрі незмінно, хоча й не без іронії, як Дідро і Кребійон у фривольних казках, приписуватимуть під заголовком «*conte moral*» – повчальна казка (для порівняння Джамбаттіста Базіле називає казки «Пентамерону» (1634–1636) забавою – «*trattenimento*»). Не виключення і Лепренс де Бомон, котра дає періодичному виданню, на сторінках якого з'являється казка про красуню і чудовисько, назву «Дитяче училище, або Повчальні бесіди між мудрою вчителькою і знатними різного віку ученицями». Показово, що у XVII–XVIII ст. зазнає трансформації такий традиційний топос чарівної казки, як випробування героя дарувальником: на зміну розповсюдженному в архаїчних казках двобою, в ході якого дарувальник, опинившись у безпорадному становищі, змушений дати герою необхідний чарівний засіб заради свого порятунку [8, с. 129], приходить випробування ввічливості, подібне до того, яке знаходимо у казці Перро «Фей» (1697). В ній фея щедро обдаровує лише ту дівчину, котра не просто виконує її прохання – напуває її, а й, незважаючи на лахміття, в яке вбрана фея, поводиться з нею члено: «Ось, старенька, будь-ласка, – сказала їй красуня-дівчина й, одразу ж омивши кухоль та зачерпнувши найсвіжішої води, простягнула їй, весь час підтримуючи його, щоб жебрачці було зручніше пити» [18, р. 107–108], – і карає ту, котра, незваживши навіть на її по-королівському ошатне вбрання, що мало б викликати шанобливість в особи, нижчої за походженням, грубо відказує їй: «Чи не для того я йшла сюди, – сказала зарозуміла і невихована дівиця, – щоб подавати вам воду? І срібний кухоль несла, щоб напоїти вашу милість? Що ж пийте, коли на те ваша воля!» [18, р. 112–113]. Схожа сюжетна ситуація повторюється в казці Лепренс де Бомон «Біляночка і Пурпурочка»; щоправда, тут обидві дочки добре виховані, і фея винагороджує кращою долею ту, котра не просто кориться матері, а щиро прагне додогодити гості, хай як погано та вдягнена і хай яким скромним буде запропоноване частування: коли мати просить принести стілець, обидві слухняно підводяться, але Пурпурочка біжить по нього швидше, а коли гостя говорить про те, що не відмовилася б від їжі, Біляночка вельми неохоче зриває сливи з посадженого нею дерева, тоді як Пурпурочка, чий виноград іще не дозрів, сама пропонує незнайомці яечко, яке щойно знесла її курка [13, р. 113–114].

Увага, яку в цей час приділяють вихованості й вихованню, зумовлена, з одного боку, прискіпливістю придворної культури до дотримання етикету, не в останню чергу через появу наприкінці 60-х рр. XVII ст. прошарку заможних містян, котрі, придбавши дворянський титул, подібно до пана Журдена, прагнули навчитися гарних манер, що, судячи зі звернення Мадам д'Онуа до мольєрівської ситуації в новелі «Новий містянин-шляхтич», яка служить обрамленням для другого і третього томів «Модний фей» (1698), продовжує

викликати сарказм на рубежі XVII–XVIII ст. У добу рококо етикет стає як ніколи вигадливим, схожим на гру, якою, як показує Й. Гейзинга, сповнений стиль життя тогоджасних придворних [11, с. 257–259]: дозвілля, невід'ємною складовою якого стають дитячі ігри, що, подібно до піжмурок на картині Фрагонара, опиняються на службі у любовних захоплень; костюмовані бали і пасторалі, задля яких придворні вбираються у пастухів і пастушок, уявлення про яких вони складають головним чином за романом Оноре д'Юрфе «Астрея»; кокетство; мода, в якій панує стилізація (оздоблені дорогими мереживами і стрічками «пастуші» сукні, фіжми, манжети-пагоди, крихітні туфельки-мюлі, перуки), що сягає апогею у зачісці-фрегаті, вигаданій відомим перукарем Леонаром Отье; політичні інтриги. Це не залишається непоміченим сучасниками. Зокрема, Маргарита де Любер у казці «Принцеса Шкаралупка і принц Льодянник» (1745) пропонує читачеві скласти уявлення про віроломство зведеної сестри головного героя, що є одним із традиційних топосів чарівної казки, із його розповіді про дитячі ігри, правила яких вона навмисне порушує, щоб дошкулити йому:

«Якщо ми гралися у квача, вона поквачувала мене дъогтем з голови до п'ят, а якщо у хованки, замикала мене у темній коморі і дніми тримала там бранцем без їжі й води. Коли грали у класи, штовхалася так, що я раз по раз розквашував собі носа, а коли у ладки, щодуху плескала мені по руках підошвами капців. Як гралися у серсо, вона штрикала мене палицею, наче шпагою, а як у піжмурки, підкраввшись навшпиньки, лила мені за комір крижану воду. Як ходили вервечкою, вона наступала мені на п'ятирі, а як бігали наввипередки, ставила ніжку. У перстеника підсовувала мені слімаків, а у фанти оббирала мене до нитки, а потім, вигадуючи завдання, в самому спідньому тримала на холоді, доки я не занедужував на нежить і пропасницю. У довгої лози вона повсідлювала мене наче коника і, підосторожуючи своїми гострими колінками, ганяла кімнатою цілісінський день. У баран-баран-буць вона штурхалася дужче за барана, у горюдуба підпалювала мені одяг, а у бзди-у-носа взагалі робила це насправжки» [15, р. 106–107].

Сама паралель між загальноприйнятими правилами поведінки і правилами у грі не нова в літературі: схоже спостереження зустрічалося ще в авторів куртуазних романів, котрі, говорячи про «ввічливість» Тристана, ставили в один ряд вміння грати у тавлеї, майстерне володіння мечем і люб'язне поводження з дамами [9, с. 256], – що свідчить на користь близькості світосприйняття куртуазної культури середньовіччя і рококо. Новим, власне рокайльним, є усвідомлення загрози, котру становить порушення правил, для реальності, що виникає у грі, стосовно самого образу життя людини XVIII ст., що визначає ворожість і осуд до того, хто руйнуючи чарівну іллюзію, яку, за Й. Гейзинга, являє собою процес грі – *in-ludo* [11, с. 37], позбавляє життя задоволень.

Іншим чинником інтересу до виховування як сюжетної ситуації виступають філософські шукання Просвітництва, в центрі яких перебувають проблеми народної освіти, що спонукають до створення «Енциклопедії», виховання (написання «Красуні і чудовиська» Лепренс де Бомон збігається в часі із початком роботи Руссо над трактатом «Еміль, або про Виховання») і цивілізації, під якою, словами Г.-Ю. Люзенбрінка, розуміють долучення до культури, пом'якшення й удосконалення під її впливом звичаїв дикунів [6,

с. 173], якими від початку доби Великих географічних відкриттів європейці уявляли колонізованих тубільців. У даному контексті доречною буде згадка про концепт так званої «природної людини», що, з'явившись ще у Жака Картьє і Мішеля Монтеня, в добу Просвітництва знаходить відображення в такому літературному топосі, як *le bon sauvage* (добрий дикун). Попри приписуване такому типу героя вроджене благородство, авторам XVIII ст. важко втриматися від спокуси «цивлізувати» його, як у випадку П'ятниці в романі Дефо «Життя, незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719). Даною сюжетна ситуація дістає рокайльне переосмислення в одноактній комедії Маріво «Арлекін, вихований коханням» (1723), герой якої, «природний» у нечутливості до кокетства, виховується, «шліфується» (адже саме це перше значення дієслова *«polir»*, від якого утворений дієприкметник *«poli»*) під впливом кохання до пастушки Сильвії. Наприкінці ХХ ст. обидва образи використають творці анімаційної стрічки «Красуня і чудовисько» (1991), де, як пам'ятаємо, сáме кохання до Белль перевиховує героя, який в її товаристві заново навчається гарним манерам, починаючи опануванням своєї здичавілої натури і завершуочи правилами етикету, що робить згадану мультиплікаційну версію казки навіть більш відповідною заданій літературою XVIII ст. парадигмі, ніж власне твори мадам де Вільнев і Лепренс де Бомон. Відтак, постає питання про причини, через які обидві авторки оминають образ, наділений таким художнім потенціалом, на користь, на перший погляд, оксюморонного люб'язного звіра. Вочевидь, йдеться про традицію настільки старовинну, що суперечити їй не наважується жодна із письменниць. На неї вказує неодноразово підкреслюване положення Звіра – це господар замку, повелитель: «Красуне, – мовило чудовисько, – ви не заперечуватимете, якщо я подивлюся, як Ви вечерятимете? – Ви тут господар, – тремтячи відповіла Красуня» (*«La Belle, lui dit ce monstre, voulez-vous bien que je vous voie souper ? – Vous êtes le maître, répondit la Belle, en tremblant»* [13, p. 19]).

В аналогічному амплуа звірі постають в такій пам'ятці міської літератури середньовіччя, як «Роман про Лиса» (XIII ст.), де з'являється образ тварин-феодалів – лева Нобля, короля звірів, та його підданців, лиса Ренара (чиє ім'я у французькій мові стає прозвивним *«renard»* і витісняє старіше *«goupil»* [4, с. 179]), вовка Ізенгріма, ведмедя Брюна – їхні лігва, нори і барлоги нагадують замки, а кожен з цих персонажів має свого сюзерена, устої, двір і васалів, у їхній невщухаючих чвалах легко відзначати феодальні міжусобиці, змальовані у циклі, а у війнах проти очолюваних верблюдом змій і скорпіонів – боротьбу проти невірних і хрестові походи. Можна помітити, що в «Романі про Лиса» ролі феодалів дістаються диким тваринам, які зазвичай стають об'єктом полювання й утримуються у звіринцях, тоді як ролі потерпаючих від їхнього свавілля васалів – тваринам свійським, таким як півень Шантеклер. Однією з причин такого розмежування є право сильнішого, що виступає точкою дотику тваринного і феодального світів, на яку спирається аллегорія «Роману про Лиса»: воно, якщо й не дозволяло, то й не забороняло лису Ренару вкрасти півня Шантеклера, а феодалу Ренару спокусити не лише просту селянку (що можна вважати звичайною справою, зважаючи хоча б на те, що сюжетам про

зваблення селянки лицарем в ліриці трубадурів відводиться окремий жанр – пастурель), а й даму – Гризенту, дружину вовка Ізенгріма, – що робить герой затятими ворогами й одвічними супротивниками (схожий куртуазний мотив, як відомо, спричиняє ворожнечу Гунтера і Зігфріда у «Пісні про Нібелунгів»). Іншу причину варто шукати в низці уявлень, актуалізованих такою недавньою відносно часу появі перших «гілок» «Роману про Лиса» напрочуд резонансною подією, як загибель 13 жовтня 1131 р. старшого сина короля Франції Людовіка VI Товстого Філіпа через звичайну домашню свиню, що кинулася під копита його коня у середмісті Парижа [16, р. 10], – смерть, яку літописці спочатку назвуть безславною «*infâme*», ганебною «*honteuse*», жалюгідною «*misérable*», неблагородною «*ignoble*», на противагу тій, якою загине у 1314 р. під час полювання на вепра Філіп IV Красивий, а потім взагалі почнуть ретельно замовчувати в анналах, через те, що її винуватиця – тварина зі скотного двору [16, р. 11]. Цей епізод, зокрема, дозволяє здогадатися, чому інший його мешканець, півень, навіть у новітній час так і не став офіційною емблемою Франції [17, р. 68].

«Роман про Лиса» не просто відображає ці уявлення, він сам бере участь у їхньому творенні [17, р. 68]. Так, лев тут дістає відповідне положенню короля звірів і пов’язаними з ним очікуваннями ім’я – *Noble*, що перекладається з французької як «благородний». Показово, що та сама художня уява, котра наділяє тварину такою людською чеснотою в «Романі про Лиса», виключає із числа тих, кому вона може бути притаманна, цілу соціальну верству в голіардичному «*Declinatio rustici*» («Відмінювання селянське»), яке виставляє селянина нелюдом [5, с. 572]:

Nom.	<i>hic vilanus</i>	Називний одн.	<i>цей віллан</i>
Sing.			
Gen.	<i>huius rustici</i>	Родовий	<i>цього селяка</i>
Dat.	<i>huic tferfero</i>	Давальний	<i>цьому дияволові</i>
Acc.	<i>hunc furem</i>	Знахідний	<i>цього злодія</i>
Voc.	<i>o latro!</i>	Кличний	<i>о, розбійнику!</i>
Abl.	<i>ab hoc depredatorem</i>	Твірний	<i>цим крадієм</i>
Nom. pl.	<i>hi maledicti</i>	Називний множ.	<i>ці прокляті</i>
Gen.	<i>horum tristium</i>	Родовий	<i>цих мерзлих</i>
Dat.	<i>hic mendacious</i>	Давальний	<i>цим брехунам</i>
Acc.	<i>hos nequissimus</i>	Знахідний	<i>цих негідників</i>
Voc.	<i>o pessimi!</i>	Кличний	<i>о, ниці!</i>
Abl.	<i>ab his infidelibus</i>	Твірний	<i>цими невірними</i>

Підставою для цього служить етимологія і панівна у середньовічній логіці номіналізму, яка виводить властивості речей із їхніх назв. Латинське слово *gens f. sing.* (форма, що у французькій стала множиною для **homme** в значенні людина – люди) – **gentes pl.** (форма, від якої походить *gentiles* → **gentil** (фр.) / **gentle** (англ.) – шанобливий, ввічливий → **gentleman** → **gentilhomme** (пізнє запозичення із англ.) – дворянин – слово, яке, якщо взяти до уваги описані деривації, виявляється, містить в собі тавтологію) первинно означало будь-який рід чи плем’я. Однак по мірі того, як окремі роди починали відігравати більш важомі ролі в управлінні державою, а поняття роду ставало ознакою суспільного

розшарування, вжиток слова «**gens**» видавався дедалі доречнішим, коли йшлося про знатне походження, так що зрештою це слово почали стало синонімом «**nobilis**». Віллан історично не належав до тих, хто іменував себе «**gens**», а для середньовічного школяра – як правило, вихідця із середовища упереджених до селянства дрібних дворян – історичні значення латинських слів ще не були згладженими настільки, щоб, вживаючи тепер вже французьке «**les gens**», називати вілланів *людьми*. У «Відмінюванні селянському» образ селянина включений до універсуму *hors-la-loi (outlaw)*: тут він постає одним із тих, хто перебуває *поза законом божим* (диявол, невірний, грішник) і людським (злодій, розбійник, крадій, брехун, негідник) – поняттями по суті тотожними, оскільки право цивілізації середньовічного Заходу спиралося на сприйняті християнством ветхозавітні заповіді. Думається, для розуміння логіки цієї гіперболи у словосполученні «людський закон» слід замінити слово «людський» на «загальнолюдський», адже у пізньому середньовіччі куртуазна культура породила особливий поведінковий кодекс. Він не просто не був загальнолюдським, але й був по-своєму уbezпеченим від цього: навмисне усунення примусовості – осердя будь-якого закону – звільняло неохочих від необхідності чинити згідно із ним, але й не кожен охочий своїми вчинками міг здобути посвяти – привілею, що надавався виключно знатним особам. Як пише С. Гугенхейм, будучи похідним від «cour» – двір, поняття «cortezia» («courtoisie») стосувалося в першу чергу наближених до сеньйора, чесноти яких – освіченість, витонченість і хоробрість – воно було покликане підносити [12, р. 234]. З правничої точки зору поява лицарського кодексу *de jure* ставила поза законом віллана, який не був таким *de facto*. Зокрема, у трубадура Жофре Рюделя (XII ст.) поняття «**cortes**» (courtois), яке він протиставляє «envilanitz», невіддільне від «**leial**» (legal): «Quar ieu dels plus envilanitz / Cug que sion cortes lejau» (III, 28 – 29) [14, р. 7]. Відтепер юридично вільний, адже саме це – первинне значення слова «**vilain**» – сприймається як незаконослухняний, а отже негідний, підлій, лихий (значення, в яких воно закріплюється у сучасній французькій мові), – що, в свою чергу, дозволяє приписати йому різного роду «звірства», як це робить обізнаний як із тонкощами юридичної думки середньовіччя, так і з топосами тогочасної літератури учорашній школярголіард, автор «Відмінювання селянського».

Тож перед нами – приклад анімалізації соціальної категорії, яку з тих чи інших причин прагнути «очорнити» [3, с. 251] – явища, яке, як показує Армель Ле Бра Шопар у третьому розділі есе «Філософський зоопарк» (2000) «Які людські види розміщуємо у зоо?», може поширюватися як на окрему верству, так і на цілий народ, раси або взагалі на всіх представників певного гендеру. Це відбувається і в «Романі про Лиса», який викриває недосконалість феодальної системи шляхом аллегорії, котра, як відомо, одночасно анімалізує людину і наділяє тварину людськими рисами. Подібні образи навіяні в тому числі і середньовічними уявленнями про анатомію людини, які через заборону на розтини засновувалися на знаннях про будову тварин, серед яких найбільш подібною до людини вважалася свиня, не в останню чергу завдяки тому, що латинське «**corpus**» (тіло) можна сприйняти як анаграму «**porcus**» (свиня), що

обіграв в назві праці «Anatomia porci» представник салернської медичної школи Кофона (XII ст.) [16, р. 83]. Впливу останньої зазнає в тому числі й Страпарола, котрий у першій казці другої ночі, що, як говорилося раніше, сприяла оформленню європейського сюжету про красуню і чудовисько, надає героєві, котрий має перетворитися на статечного юнака, подоби поросяти, саме для того, щоб зробити метаморфозу закономірною.

Зображення звірів феодалами, «Роман про Лиса» ставить їх в один ряд із тими, хто має родове ім'я, «gentilice» (lat. *nomen gentilicium*), із яким логіка номіналізму велить асоціювати ввічливість-gentillesse, – що, втім, не відповідає дійсності, в якій знатне походження ще не є запорукою благородної поведінки, а люб'язність не тотожна порядності. До цієї ситуації на рубежі XVII–XVIII ст. звернеться Шарль Перро у казці «Червона Шапочка» (1697), мораліте якої застерігатиме дівчат від розмов із «люб'язними вовками» :

On voit icy que de jeunes enfans,
Surtout de jeunes filles,
Belles, bienfaites & gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas la chose estrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel & sans courroux,
Qui privez, complaisans & doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sçait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux !

Вовк у Перро нетипово покладливої вдачі – *d'une humeur accorte*: він ручний – *privé*, догідливий – *complaisant*, ласкавий – *doux* і навіть солодощавий – *doucereux*, він не ричить, в ньому немає ні злоби, ні люті – *sans bruit, sans fiel, sans courroux* [18, р. 56]. Це тим цікавіше, що збірка Перро має назву «Історії або казки минулих днів», що натякає на звернення автора до старовинних джерел, а сама казка сповнена топосами пастурелі: сільська місцевість, дорога, розмова найвної гарненької селянки і того, кого в силу поведінки, яку автор характеризує прикметником «accort», цілком можна назвати «gentilhomme», хитрість, за допомогою якої він здобувається бажаного, альков – місце, де кульмінують і казка, і мораліте. Перебуваючи на видноті, ці топоси не прочитуються належним чином, все через культурну пам'ять, котра грає і з геройною казкою, і з її читачем злий жарт, адже, не маючи стійких асоціацій із небезпекою, вона змушує забути про гострі вовчі зуби.

Вочевидь, саме в полеміці з образом люб'язного Вовка Перро з'являється той образ Звіра, який створюють у казках про красуню і чудовисько Габріель де Вільнев і Жанна-Марі Лепренс де Бомон. Їхньому герою не бракує гарних манер, але при цьому він не вміє ані говорити манівцями (так, у Вільнев Звір першого ж вечора питає у дівчини згоди лягти разом із нею: «Elle [la Bête] lui demanda sans detour si elle vouloit la laisser coucher avec elle» [19, р. 115]), ані,

подібно до Арлекіна Маріво, приймати й робити позбавлені правди компліменти:

Tais-toi, maudit Harangueur, je n'ai que faire de tes flatteries, ni de titres que tu me donnes, je ne suis pas Monsieur, je suis la Bête, & tu n'éviteras pas la mort que tu mérites [19, p. 70].

Замовкни, проклятий базікало, мені немає жодної користі ані від твоїх лестощів, ані від титулів, які ти мені роздаєш, я не Добродій, я Звір, і тобі не уникнути смерті, на яку ти заслуговуєш.

Все через брак розуму, який власне і робить героя звіром:

La Bête panchoit plus vers la stupidité que vers la fureur [19, p. 115].

У Чудовиську було більше тупоумства, аніж ярості.

У такий спосіб обидві письменниці обіграють асоціацію тварини і глупоти, закладену в семантиці французького слова «**bête**» тісно ж логікою, котра у Середні віки зробила яблуню деревом гріхопадіння через співзвучність її латинської назви «**malus**» і французького «**mal**» (зло) і сформувала упередження щодо шкідливості горіхового дерева, пов'язавши «**prix**» (горіх) і «**nosere**» (шкодити), про що писав М. Пастуро у «Символічній історії західного середньовіччя» [7, с. 12], адже, будучи похідним від лат. **bestia** – **звір** (саме тому назву казки точніше перекладати як «Красуня і Звір»), це слово увібрало уявлення про нерозумність тварини, засноване на тезі Аристотеля про те, що з усіх звірів тільки людина має здатність до розсудів (Зоологія, I:1:18) [1, с. 76], котре зумовило появу переносного значення – **дурний**, – в якому одним із перших в XII ст. його вживав Беруль в романі про Трістана (вірш 1309, стосовно карлика Фросіна). Відтак, брак розуму подається як свого роду «природний стан», що, у свою чергу, асоціюється із вродженим благородством, яке письменниці, як і решта авторів, що зверталися до даного концепту – Афра Бен в «Оруноко» (1688), Руссо в «Емілі» (1762) і Вольтер у «Простодушному» (1767), – протиставляють набутій фальшивій світській підлесливості.

Як видно, казковий сюжет про красуню і чудовисько виявився напрочуд сприйнятливим до тенденцій літератури XVIII ст.: окрім просвітницької ідеї «природної людини», він дозволяв розвинути таку тему сентименталізму, як зворушлива історія тварини (щоправда, замість модних у добу рококо мініатюрних собачок тут потвора, що викликає ще більше розчулення) і готичну лінію в мотиві полону-гостювання у чудовиська, в якій вгадуються перші паростки передромантизму. Таким чином, образ чудовиська, створений мадам де Вільнев і Лепренс де Бомон, не тільки слугує своєрідним містком між традиціями середньовіччя і Новим часом, а й забезпечує спадкоємність між літературою XVIII ст., здобутки якої він підсумовує, і літературою XIX–XX ст., до якої він приводить такі образи, як Квазімодо В. Гюго, граф Шемет в новелі «Локіс» П. Меріме, «людина-звір» Е. Золя, Мауглі Р. Кіплінга і Тарзан У. Берроуза, сприяючи усталенню в європейському уявлюваному топосу лагідного звіра, вплив котрого виявляється настільки сильним, що такими

Je ne m'appelle point Monsieur (...) mais la Bête. Je n'aime point les compliments, moi je veux qu'on dise ce qu'on pense ; ainsi, ne croyez pas me toucher par vos flatteries [13, p. 10–11].

Ніякий я не Добродій (...), я Звір. Мені не до вподоби компліменти, я хочу, щоб мені казали те, що думають; тож не сподівайтесь зворушити мене лестощами.

Outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit, je sais bien que je ne suis qu'une Bête [13, p. 20].

Я не лише потворний, у мене немає розуму, я знаю, що я всього лише Звір.

зображаються навіть звичайні дикі звірі, як ті, що в казці братів Грімм переслідують, але не завдають шкоди Біосніжці [2, с. 198], або ті, яким довіряють виховання людського дитинчати в «Кнізі джунглів» і в історії про Тарзана.

Бібліографічні посилання:

1. Аристотель История животных / Аристотель / Предисл., прим. Старостин Б.А.. – М.: Изд. центр РГГУ, 1996.
2. Гримм В., Я. Сказки / В., Я. Гримм; [пер. с нем. Г. Петникова] / Сост. И. Солодуниной, послесл. Г. Шевченко. – М.: Правда, 1989. – 480 с.
3. Ле Бра Шопар А. Філософський зоопарк. Від отваринення до вилучення з людства / А. Ле Бра Шопар; [пер. з фр., ком. Шевченко В.М.]. – К.: Пульсари, 2009. – 311 с.
4. Ле Гофф Ж. Герои и чудеса Средних веков / Ж. Ле Гофф / Пер. с фр. Д. Савосина. – М.: Текст, 2011. – 220 с.
5. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф; [пер. с фр. под общ. ред. В.А. Бабинцева; послесл. А.Я. Гуревича]. – Екатеринбург: Фактория-У, 2005. – 560 с.
6. Люзенбринк Х.-Ю. Цивилизация / Х.-Ю. Люзенбринк // Мир Просвещения. Исторический словарь / Под ред. Винченцо Ферроне и Даниеля Роша / Пер. с итал. Н.Ю. Плавинской под ред. С.Я. Карпа. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – С. 173 – 181.
7. Паустуро М. Символическая история европейского средневековья / Паустуро М.; [пер. с фр. Е. Решетниковой]. – СПб.: Alexandria, 2012. – 448 с.
8. Пропп В.Я. Морфология сказки / Изд. 2-е. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
9. Роман о Тристане и Изольде [пер. Ю. Стефанова] // Средневековый роман и повесть / Вступ. ст. и прим. А.Д. Михайлова. – М.: Худож. лит., БВЛ. – Т.22. – С. 155 – 226.
10. Страпарола да Караваджо Дж. Приятные ночи / Дж. Страпарола да Караваджо; [пер. с ит.] / Под ред. А.С. Бобович, А.А. Касаткина, Н.Я. Рыковой. – М.: Наука, 1978. – 447.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указ. Д.Э. Харитоновича. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
12. Gouguenheim S. Le Moyen Âge en question / S. Gouguenheim. – Paris : Tallandier, 2009. – 410 p.
13. Leprince de Beaumont J.- M. Contes moraux pour l'instruction de la jeunesse / J.-M. Leprince de Beaumont // Leprince de Beaumont J.- M. Contes moraux pour l'instruction de la jeunesse : en 3 tomes. – Paris : Éd. Barba, 1806. – T.1. – 231 p.
14. Les chansons de Jaufré Rudel / Éd. par Alfred Jeanroy. – Paris : Éd. Édouard Champion, 1915. – 37 p.
15. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
16. Pastoureau M. Le roi tué par un cochon. Une mort infâme aux origines des emblèmes de la France / M. Pastoureau. – Paris : Seuil, 2015. – 256 p.
17. Pastoureau M. Les emblèmes de la France / M. Pastoureau. – Paris : Editions Bonneton, 1998. – 224 p.
18. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
19. Villeneuve G.S. Barbot de La Belle et la Bête / G.S. Barbot de Villeneuve // Contes de Madame de Villeneuve : en 3 parties. – La Haye : Éd. Merigot, 1765. – Partie 1. – 163 p.

Надійшла до редколегії 28 листопада 2017 року.

М. А. Торговец

Харьков

ИПОСТАСИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ

Статтю присвячено одній з найбільш складних і все ще невирішених у сучасній літературознавчій науці проблем – аналітичному розгляду форм та художньо-зображенських прийомів, у яких в ліричному вірші втілюється «діючий» у творі суб’єкт, а також співвідношення іпостасей, в яких існують у ліричній структурі автор і створений ним особистісний образ. Незважаючи на давній інтерес дослідників до зазначеної проблеми, остання із вказаних естетичних категорій – велима важлива для сприйняття поетичного твору – тлумачиться дослідниками доволі неоднозначно, що знаходить вираз і у використанні цілої низки термінів, до кола яких, окрім терміну «ліричний герой», входять термінологічні номінації «ліричний герой», «ліричне “я”» та інші. Статтю виконано на матеріалі ліричної творчості однієї з популярних представниць російської «жіночої» поезії – Віри Павлової, твори якої демонструють значну різноманітність варіантів втілення у ліричній структурі діючої особи (суб’єкта). Проведені спостереження свідчать про певну обумовленість обраній автором іпостаслю ліричного суб’єкту низки художньо-зображенських прийомів та деяких інших елементів поетики ліричного твору.

Ключові слова: лірична структура, автопсихологічна лірика, ліричний суб’єкт, автор-поет, художньо-зображенські способи і прийоми.

Статья посвящена одной из самых сложных и всё ещё нерешённых в современной литературоведческой науке проблем – аналитическому рассмотрению форм и художественно-изобразительных приёмов, в которых в лирическом стихотворении воплощается «действующий» в произведении субъект, а также соотношения ипостасей, в которых пребывают в лирической структуре автор и созданный им личностный образ. Несмотря на давний интерес исследователей к означенной проблеме, последняя из указанных эстетических категорий – чрезвычайно важна для восприятия поэтического произведения – трактуется исследователями весьма неоднозначно, что находит выражение и в использовании для её обозначения целого ряда терминов, в число которых, помимо термина «лирический субъект», входят терминологические номинации «лирический герой», «лирическое „я“» и другие. Статья выполнена на материале лирического творчества одной из популярных представительниц современной русской «женской» поэзии – Веры Павловой, произведения которой демонстрируют значительное разнообразие вариантов воплощения в лирической структуре действующего лица (субъекта). Проведённые наблюдения свидетельствуют об определённой обусловленности избранной автором ипостасью лирического субъекта ряда художественно-изобразительных приёмов и некоторых других элементов поэтики лирического произведения.

Ключевые слова: лирическая структура, автопсихологическая лирика, лирический субъект, автор-поэт, художественно-изобразительные способы и приёмы.

The article is devoted to one of the most difficult and still unresolved in contemporary literary science problem – analytical review of forms and artistic techniques, in which the lyrical poem is embodied “acting” person in the product entity, and the ratio of the hypostases which are in the lyrical structure of the author and he created personal image. Despite long-standing interest of researchers to the aforesaid problem, the last-mentioned aesthetic categories (this category is extremely important for the perception of poetry) is interpreted by researchers rather ambiguous, which finds expression in use to indicate a number of terms, among which, in addition to the term

“lyric subject”, consists of the terminological nomination “lyrical hero”, “the lyrical “I” and others. The article is made on the material of lyrical creativity is one of the most popular representatives of contemporary Russian “women’s” poetry of Vera Pavlova, whose works demonstrate a considerable variety of embodiments of the lyrical structure of the acting person (the subject). The observations indicate a particular condition chosen by the author of the hypostasis of the lyrical subject of a number of artistic techniques and other elements of the poetics of lyrical works.

Key words: *lyric structure, autopsychological lyrics, lyrical subject, author-poet, artistic methods and techniques.*

Современные исследователи единодушно относят лирику к «самому субъективному» (Л.Я. Гинзбург) из трёх родов литературы (исходя из традиционного сопоставления лирики с эпосом и драмой), отмечая в качестве одной из основных её особенностей **обращённость не к внешним событиям, а к внутреннему миру человека**. При этом, несмотря на постоянное (в течение нескольких веков) внимание исследователей к лирическому словесно-художественному творчеству, одной из самых сложных и далеко не решённых на сегодня проблем современного литературоведения остаётся проблема воплощения в лирическом произведении поэта и созданного автором «действующего» лица (*субъекта, героя*). В настоящей публикации мы ставим своей целью рассмотрение своеобразия *лирического субъекта* (выявление возможных ипостасей его представленности) и описание художественно-изобразительных способов и приёмов, привлекаемых для воплощения этого феномена, в поэтическом творчестве одного из популярных современных авторов – Веры Павловой.

Вера Павлова (родилась в 1963-м году) пришла в поэзию на рубеже нынешнего и минувшего столетий, в конце XX-го века; в настоящее время её причисляют к наиболее ярким представительницам русской «женской» поэзии. Творчество В. Павловой главным образом посвящено личной и интимной жизни современной женщины, о которой автор рассказывает с очевидной искренностью и прямотой: «на основе стихов Павловой можно выстроить социологически и культурологически достоверную биографию её современницы – от первых проявлений гендерной идентичности (в детском саду) до распада семьи, новой, зрелой любви, позднего нового брака. Исключительная честность и откровенность самоанализа **пародоксально сочетается** у Павловой с весьма традиционными взглядами на семью, брак, любовь, мужчину и женщину» (выделено нами. – М. Т.) [4].

Различия между взаимоотношениями *автора* и *героя* в лирическом произведении и отношениями автора и героя (героев, персонажей, действующих лиц) в произведениях эпических и драматургических было замечено исследователями довольно давно, однако при этом и истолковывалось очень по-разному, иногда с диаметрально противоположных позиций. Одно из свидетельств этому – весьма значительный диапазон терминов, предлагаемых для обозначения выведенного в лирическом произведении субъекта, среди которых: термин *лирическое «я»* (впервые использованный И.Ф. Анненским и фигурирующий в работе о своеобразии лирики М. Зусмана, вышедшей в

1910 году); термин *лирический герой*, введённый Ю.Н. Тыняновым в статье «Блок» (1921), и ряд других, в том числе и значительно более современных номинаций. В настоящей работе для обозначения «действующей» в лирическом произведения личности мы будем использовать предложенный рядом исследователей термин *лирический субъект*, который определяется С.Н. Бройтманом как «носитель речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении» [2, с. 112–113]. Осознавая неоднозначность и спорный характер предлагаемого термина, мы всё же считаем его в настоящее время наиболее адекватным для осуществления анализа лирических структур с позиций изучения взаимодействия в них автора и созданного поэтом образа – «действующего» лица его произведения (квалифицируемого также как *лирический герой*, *лирическое «я»* и т. д.).

Наибольшие возможности для воплощения лирического субъекта лично-творческого характера создаются, по общему мнению исследователей, в *автопсихологической* лирике (противопоставляемой лирике *ролевой* либо *сюжетной*, а также *описательной* и *повествовательной*), к которой относят «стихотворения, являющие собой акт прямого самовыражения поэта» [7, с. 314]. Именно такого рода поэзия и является, по мнению В.Е. Хализева, «магистралью лирического творчества»: «лирике в её доминирующей ветви присуща чарующая непосредственность самораскрытия автора, «распахнутость» его внутреннего мира. Так, вникая в стихотворения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, С.А. Есенина и Б.Л. Пастернака, А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой, мы получаем весьма яркое и многогранное представление об их **духовно-биографическом опыте, круге умонастроений, личной судьбе**» (выделено нами. – M. T.) [7, с. 315]. Лирический субъект находит весьма разнообразное воплощение и в лирике *ролевой*, которую определяют как «лирическое повествование от первого лица, не тождественное лирическому герою. Ролевой характер “я” формируется подчёркнутой условностью субъекта повествования, как, например, в стихотворении А.Т. Твардовского “Я убит подо Ржевом...”, а также его объективированностью – насколько она возможна в лирике» [1, с. 214]. Таким образом, современное представление о воплощённом в большинстве лирических произведений коммуникативном акте (безусловно – эстетического свойства), принадлежащих прежде всего к *автопсихологической* лирике, может быть сведено к концептуально-эстетическому (и, соответственно, конкретизированному в словесно-художественном, собственно вербальном и т. д. осмыслиении) в рамках творимой поэтом лирической структуры и – шире – в рамках всего создаваемого им лирического творчества – как минимум **двух** взаимодействующих **сознаний**: *сознания лирического субъекта* и *сознания самого художника слова*, адресанта, автора произведения (С.Н. Бройтман определяет эту особенность лирики близких нам эпох как «*интерсубъектность*», противопоставляемую «*моносубъектности*» в других литературных родах, а также в лирике значительно более ранних периодов развития).

Большинство принадлежащих к автопсихологической лирике произведений написаны от первого лица, что, безусловно, усиливает иллюзию тождественности автора-поэта и лирического субъекта. Так, у Веры Павловой находим (все произведения здесь и далее В. Павловой цитируются по источнику: [4]):

- 1) Как у того осла морковь,
перед лицом – зеркало.
Долго, к себе питая любовь,
я за собой бегала.
Всё. Надоело. Отгорожусь
лицами и страницами...
И, как в зеркале, в них отражусь
глупой голодной ослицею.
- 2) Завещание – план прожитой жизни.
Над своим гробом не хочу слышать
си-минорный прелюд Рахманинова, allegretto
из Седьмой Бетховена, ничего из любимого
Чайковского. Хочу: A-dur-ный фортепианный
Моцарта, adagietto из Пятой Малера
и Девятую Брукнера, часть третью.
А впрочем, можешь завести, что хочешь:
кто плачет, тот и заказывает музыку.
- 3) Мораль есть нравственность б/у,
весёма понощенное платье.
Я видела её в гробу,
она меня – в твоих объятьях.

Приведённые стихотворения В. Павловой служат, как представляется, убедительной иллюстрацией к констатируемым у автопсихологической лирики как у особой (при этом основной, наиболее обширной, преобладающей и под.) части лирики (в качестве одного из литературных родов) конструктивным характеристикам: стихотворениям, являющим собою не только «акт прямого самовыражения поэта», но и заключающим в себе «человеческую подлинность лирического переживания, прямое присутствие в стихотворении», по словам В.Ф. Ходасевича, «живой души поэта» [7, с. 314].

Первое из стихотворений в смысловом отношении целиком сосредоточено на *лирической героине* (*Долго, к себе питая любовь, / я за собой бегала; И, как в зеркале, в них отражусь / глупой голодной ослицею* и др.) – о принадлежности лирического субъекта именно к *женскому полу* свидетельствует употребление глагола прошедшего времени в форме *женского рода* единственного числа: *бегала*. Такую же сосредоточенность смыслового развертывания лирической структуры на *лирическом субъекте* наблюдаем и во втором произведении, где повествование также ведётся от *первого лица*, что подтверждается употреблением *в первом лице* единственного числа глаголов настоящего времени: *хочу слышать, хочу* (в данном случае гендерная принадлежность лирического субъекта «затемнена», хотя искушение считать

его женщиной для читателя, в особенности наивного, весьма велико). Однако в лирическом сюжете рассматриваемого стихотворения добавляется и явная **ориентированность** на другую личность, роль которой выглядит несколько «размытой»: это может быть собеседник, партнёр или кто-то другой, с кем лирический субъект определённо чем-то связан, – именно по этой причине последний проецирует на него элементы своеобразного собственного завещания (*Над своим гробом не хочу слышать / си-минорный прелюд Рахманинова...; Хочу: A-dur-ный фортепианный / Моцарта, adagietto из Пятой Малера / и Девятую Брукнера, часть третью; А впрочем, можешь завести, что хочешь*).

Весьма оригинальное выражение наблюдаем в третьем из лирических текстов, где психологическое состояние *лирической героини* (на гендерную – женскую – принадлежность лирического субъекта указывает глагольная форма женского рода прошедшего времени *видела*) характеризуется с помощью грубо-просторечного фразеологизма *видеть в гробу*, выражающего презрение, пренебрежение к чему-нибудь [6, с. 75]. В такой форме передано её отношение к сентенции по поводу морали, начинающей лаконичное стихотворение (четверостишье): *Мораль есть нравственность б/у, / весьма поношенное платье*. Этим, довольно нестандартным, способом выражена в произведении характерная для лирики как литературного рода *семантическая двуплановость* – обращённость заключённого в лирической структуре смысла **одновременно к конкретной, индивидуальной личности, к каждому – и в то же время к значительному числу людей, иногда ко всему человечеству**. Примечательно, что в ролевой лирике авторы-поэты нередко намеренно «нарушают» гендерный статус «действующих» в лирической структуре субъектов, выбирая их *жанровые роли* (*мужское либо женское обличье*) в зависимости от своих индивидуально-авторских установок: «Достаточно распространено в ролевой лирике также повествование от гендерно изменённого лица или от лица ребёнка (в этих случаях очевидна условность). Так, например, от лица женщины написаны стихотворения Симонида Кеосского “Жалоба Данай” (6 – 5 вв. до н. э.) и А. Блока “Я в дальний мир вошла, как в ложу...” (1907), от лица мужчины – “Я больше не могу тебя оставить...” З. Гиппиус (1918), от лица ребёнка – “Про девочку, которая нашла своего Мишку” С. Чёрного (1916)» [1, с. 215]. Подобного рода произведения есть и в творчестве Веры Павловой – ср., в частности:

- 1) Я дождевой червь,
я гений пути,
я властелин земли,
я глотаю её,
ею поглощённый,
я – в ней, а она – во мне,
путник и путь,
иероглиф и раб
дождя.
- 2) Пьяный в луже на остановке

Лежу в грязи, смотрю на небо,
 грязь оставляя за спиной,
 и думаю: ужели не бо-
 годанна глина подо мной?
 Иль не по божьему веленью
 из грязи сделаны князья?
 И на живот без сожаленья
 переворачиваюсь я.

Особенно отчётливо мужская принадлежность лирического субъекта выражена во втором из стихотворений, начинающегося с натуралистической зарисовки: *Пьяный в луже на остановке / лежу в грязи, смотрю на небо, / грязь оставляя за спиной*. Содержание первого из стихотворений в принципе может быть отнесено к лицу как мужского, так и женского пола, поскольку номинации *червь, гений, властелин* могут в определённых коммуникативных ситуациях использоваться для характеристики лиц обоего пола, акцентируя внимание на том или ином свойстве, качестве человеческой личности (ср.: *Он – гений и Она – гений*). Натуралистическая зарисовка становится импульсом для последующих философских умозаключений «интергендерного» лирического субъекта, содержащих в себе явно обобщающий смысл, который может быть отнесен к **любому** представителю человечества: *ужели не бо- / годанна глина подо мной? / Иль не по божьему веленью / из грязи сделаны князья?* При этом безусловное внимание обращает на себя совсем иная, чем в начальной части стихотворения, лексика (книжная, устаревшая: *ужели, иль, бодоганна*), а также весьма редкий приём намеренного **разрыва** слова и помещения его частей в разных строках (*бо-годанна*) – прежде всего, вероятно, с целью акцентирования внимания читателя именно на этом участке текста. Таким образом, лирическое творчество Веры Павловой демонстрирует широкий диапазон разновидностей лирических произведений, функционирующих в современной русской художественной литературе. В нём мы наблюдаем произведения, в которых преобладают характеристики *автопсихологической* и *ролевой* лирики, в некоторых же случаях (гораздо реже) актуализируются качества лирики *писательской* либо *повествовательной*. Однако речь идёт не о полном соответствии произведений поэтессы параметрам отдельных вариаций лирики, установленным исследователями при выявлении своеобразия каждой из них, а именно о **преобладании** тех или иных качеств явно синкретичной лирической структуры. В целом же проанализированные и другие лирические стихотворения Веры Павловой как представительницы современной «женской» поэзии демонстрируют очевидный **синкрезизм** в плане *жанровой принадлежности* и соответственно **синкрезизм** содержащихся в них *тем и образов*, а также привлекаемых *художественно-изобразительных средств*.

Библиографические ссылки

1. Артёмова С. Ю. Ролевая лирика / С. Ю. Артёмова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 214 – 215.

2. Бройтман С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – С. 112 – 114.
3. Вера Павлова. Стихи из журнальных публикаций разных лет. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/vera-pavlova-stihi-iz-zhurnalnyh-publikaciy-raznyh-let>. Дата последнего обращения – 12.11.2017.
4. Павлова, Вера Анатольевна [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. Дата последнего обращения – 25.12.2017.
5. Тынянов Ю. Н. Блок / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 118 – 123.
6. Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка: ок. 13 000 фразеологических единиц / А. И. Фёдоров. – 3-е изд., испр. – М.: Астрель; АСТ, 2008. – 878 с.
7. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 390 с.
Надійшла до редколегії 13 грудня 2017 р.

УДК 821.161.1'06-2.09 Сологуб:81'38

А. И. Трофимова-Герман
Харьков

СТИЛИЗАЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТ В ПЬЕСЕ Ф. СОЛОГУБА «ВАНЬКА КЛЮЧНИК И ПАЖ ЖЕАН»

П’єси Ф. Сологуба «Ванька ключник и паж Жеан» та «Ночні пляски» належать до так званих «блазнівських» п’єс письменника. Вони свідчать про зміщення у них точки зору на завдання театру та сутність символістської теорії. На думку Ф. Сологуба, висловлену ним у програмній статті «Teatr однай воли», і трагедія, і блазнівська вистава мають одинаковий ігровий характер та спрямовані на осягнення самої сутності життя. Оскільки автор задумував театральну виставу лише як перехідний стан до справжнього літургійного обряду, для неї однаково важливими були й «видовище», і «тайнство», і «tragічний жах», і «блазнівський сміх». Використовуючи як претекст зразки народнопоетичної творчості, Ф. Сологуб зі сфери «високої» трагедії для обраних йде у стихію простонародного балагану, пародіючи цінності символістського мистецтва та своєї власної творчості. Це повинно було сприяти очищенню театральної практики від заклякливих форм та одночасно відкривати простір для стихії балагану. Перші 47 пісень зібрання А. Соболевського, що стали претекстом п’єси «Ванька ключник и паж Жеан», є варіантами російської народної пісні, у центрі якої мотив зради чоловікові царською (князівською, королівською) дружиною з ключарем. Основу сюжету твору складають декілька мотивів, що зберігаються, як правило, в усіх піснях. Для зображення народно-святкової основи культури Ф. Сологуб використовує паралелізм власне у структурі п’єси: російські фрагменти, безпосередньо залежні від пісенного матеріалу, відразу же перелицовуються з текстуальним повторенням, імітуючи «іноземний» антураж. У блазнівських п’єсах Ф. Сологуб поєднує і народно-сміхове джерело, і кепкування над символістською, у тому числі й своєю, тематикою та образністю.

Ключові слова: символізм, стилізація, претекст, інтертекст, народно-сміхове джерело, балаган.

Пьесы Ф. Сологуба «Ванька ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» относятся к так называемым «шутовским» пьесам писателя. Они свидетельствуют об смещении угла зрения в них на задачи театра и сущность символистской теории. По мнению Ф. Сологуба, высказанного им в программной статье «Teatr однай воли», и трагедия, и шутовское

представление имеют одинаковый игровой характер и направлены на постижение самой сути жизни. Поскольку театральное представление мыслилось им только как переходное состояние к подлинному литургийному обряду, в нем одинаково важным являются и «зрелище», и «тайнство», и «трагический ужас», и «шутовской смех». Используя в качестве претекста образцы народнопоэтического творчества, Ф. Сологуб из сферы «высокой» трагедии для избранных уходит в стихию простонародного балагана, пародируя ценности символистского искусства и своего собственного творчества. Это должно было привести к очищению театральной практики от закостенелых форм и одновременно открывать простор для стихии балагана. Первые 47 песен собрания А. Соболевского, ставшие претекстом пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан», представляют собой варианты русской народной песни, в центре которой стоит мотив измены мужу царской (княжеской, королевской) жене с ключником. Основу ее сюжета составляют несколько мотивов, сохраняющихся, как правило, во всех песнях. Для выражения народно-праздничной основы культуры Ф. Сологуб создает параллелизм в самой структуре пьесы: русские фрагменты, прямо зависимые от песенного материала, тут же перелицовываются с текстуальным повторением, имитируя «иностранный» антураж. В шутовских пьесах Ф. Сологуб совмещает и народно-смеховое начало, и насмешку над символистской, в том числе и своей, тематикой и образностью.

Ключевые слова: символизм, стилизация, претекст, интертекст, народно-смеховое начало, балаган.

The plays '*Van'ka Kliuchnik i Pazh Zhean*' ('*Van'ka the Servant and Jean the Page*') and '*Nochnye Pliaski*' ('*Overnight Dances*') by F. Sologub belong to so-called 'buffoon' plays of the writer. They illustrate the shift of the sight angle on the tasks of the theatre and the essence of symbolistic theory. According to F. Sologub's opinion, which he expressed in his programme article '*Teatr Odnoi Voli*' ('*The Theatre of a Single Will*'), both a tragedy and a buffoon performance have the same playful character and are targeted at perceiving the very essence of life. Due to the fact that the author of the play considered a theatrical performance only a transition to real liturgical rite, each of the following components such us 'performance', 'mystery', 'tragic horror' and 'comic laughter' was equally important in it. Using the patterns of folk-poetic works as a pretext, F. Sologub escapes from the sphere of 'high' tragedy for the elite to the power of folksy buffoonery, parodying the values of symbolistic art and his own works. It had to lead to the purification of theatrical practice from obsolete forms and at the same time to open the scope to the power of buffoonery. The first 47 songs from A. Sobolevskii's collection, which became the pretext of the play '*Van'ka Kliuchnik i Pazh Zhean*' are the variations of one Russian folk song, in the base of which there is a motive of adultery to the husband by a tsarist (princely, royal) wife with a servant. In the base of the plot of the play there are several motives which are presented, as a rule, in all the songs. To express folk and festivous essence of culture F. Sologub creates parallelism in the structure of the play – Russian fragments, which directly depend on the singing material, are immediately transformed repeating the text in a foreign manner. In buffoon plays F. Sologub combines both folk-comic source and a jest about symbolistic themes and images, including his own.

Key words: symbolism, stylization, pretext, intertext, folk-comic source, buffoonery.

Пьесы Ф. Сологуба «Ванька ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» свидетельствуют об отчетливом смещении угла зрения в них на задачи театра и сущность символистской теории. По мнению Ф. Сологуба, высказанного им в программной статье «Театр одной воли», и трагедия, и комедия или шутовское представление имеют одинаковый игровой характер и направлены на постижение самой сути жизни. Поскольку театральное представление мыслилось им только как переходное состояние к подлинному литургийному обряду, в нем одинаково важным являются и «зрелище», и «тайнство», и «трагический ужас», и «шутовской смех».

«трагический ужас», и «шутовской смех». Используя в качестве претекста образцы народнопоэтического творчества, Ф. Сологуб из сферы «высокой» трагедии для выбранных уходит в стихию простонародного балагана, пародируя ценности символистского искусства и своего собственного творчества. Это должно было привести к очищению театральной практики от закостенелых форм и одновременно открывать простор для «ритмического неистовства души и тела», ритма, «расторгающего оковы ежедневности» [6, с. 157], заложенного в стихии балагана. Поэтика этих произведений уже была предметом исследований в статьях З. Минц [5], Л. Евдокимовой [4], Е. Шевченко [8], однако цель стилизации претекста в их работах не осмыслена. Это и будет целью нашей статьи, посвященной пьесе «Ванька ключник и паж Жеан».

Драма в тринадцати двойных картинах «Ванька ключник и паж Жеан» (1908), по словам самого писателя, «в русской ее части написана по песням, собранным в книге “Великорусские народные песни, изд. <аные> проф. <ессором> А.И. Соболевским”, том I, СПб., 1895 г. (первые 47 вариантов, стр. 1 – 84)» [7, с. 144]. Это издание [2] содержит 503 русские народные песни и является наиболее полным в фольклористике сводом, включающим песни, начиная с XVIII в., расположенные по жанрово-тематическому принципу.

Ф. Сологуб создал пьесу, в которой русский народно-песенный материал является основой игрового балаганного действия. Как писал И. Джонсон в 1910 г., эта пьеса «...показывает нам, как облагораживаются формы жизни, когда в них есть элемент красоты. В этой, так сказать, “двуухколейной” пьесе по обеим колеям идет, в сущности, одинаковое содержание. <...> Одна сущность – только в разных формах. Но как благодаря формам преображается и сущность!» [3, с. 5]. Это наблюдение современника Ф. Сологуба развивает в своей статье и Е. Шевченко. Она полагает, что в пьесе «...балаган особым образом кодирует и внетекстовую действительность, и действительность текстовую, эстетическую, то есть оказывается и “текстом о жизни”, и “текстом о текстах”. Балаган в “Ваньке Ключнике” становится “текстом о символизме”: и формой его критики, и формой манифестации его системы ценностей и его эстетики. Все travestiруется, осмеивается, опровергается – и прежние идеалы символистов, и образная символика, к тому времени устоявшаяся и ставшая традиционной» [8, с. 23]. З. Минц связывает поэтику пьесы «Ванька ключник и паж Жеан» с общим движением символизма в годы ее создания, поскольку в произведении она усматривает обнажение «единого символического ядра “основного мифа” русского символизма, мифа о земных воплощениях красоты. А симметрические/ассиметрические композиции, которые актуализируются по-разному на всех уровнях текста, сплавляют все его пласти в единую структуру – сологубовскую “модель” символа» [5, с. 56]. Размышления о структуре символа у Ф. Сологуба тех лет позволяют З. Минц утверждать, что писатель был связан с гротескным реализмом, но его мирочувствование было все же символистским.

Первые 47 песен собрания А. Соболевского представляют собой варианты русской народной песни, в центре которой стоит мотив измены мужу царской (княжеской, королевской) жены с ключником. Основу ее сюжета

составляют несколько мотивов, сохраняющихся, как правило, во всех песнях. Зачин песни представлен в нескольких вариантах: речь идет об одиноком молодце (о Ваньке, Ваньке-ключнике, Василии Буслаевиче) или о князе Волхонском (боярине-князе, князе, короле, короле Литовском, короле прусском). В зависимости от зачина формируются группы мотивов. В песне об одиноком молодце мотивировкой его ухода из родного дома является женитьба против его воли вследствие бедности (выгодная женитьба), одиночества, разгульной жизни. В песнях, где речь идет о богаче, молодец нанимается ему в службу и соблазняет его жену (дочь): в этом варианте предыстория молодца опускается. Ф. Сологуб разрабатывает варианты песни, посвященные молодцу, и называет своего персонажа Ванькой-ключником, хотя в песнях он бывает Иванушкой, Ванькой, Василием Буслаевичем, конюхом, стольником, постельничим. В зачине варианта песни о богаче Ванька-ключник сразу называется полюбовничком княгини (варианты № 28; № 29 – 33; 35 – 37; 39, 40, 41, 43, 45). В песне о молодце есть мотив ухода от нелюбимой жены, скитаний и приезда в далекую страну (край, город) (Пруссия, Литва, Москва). Молодец нанимается на службу к королю (князю, боярину-князю), служит старательно, без пьянства и, переходя от места к месту, становился ключником (постельничим) и любовником царской дочери. В вариантах о богаче – его жены. В сюжете песен о молодце его пьянство в царевом кабаке мотивируется тоской. Пьяный молодец проговаривается о своей любви с царевой (княжеской) дочкой и его ведут к царю (князю). В некоторых вариантах любовная связь молодца и царской дочери вообще опущена: молодец скучает по дому и только бахвалится несуществующей любовью (песня № 15, 18). В варианте № 25 песни вводится образ доносчицы, которая рассказывает богачу о болтовне молодца. Отношение к ней, как правило, негативное: она «девчонка сенная, самая последняя» (№ 23, 28 [2, с. 53, 59]), «подлая» [2, с. 67], «бестия, девчонка черная» (№ 32 [2, с. 62]), «подлячка, подлячка последняя» (№ 36 [2, с. 67]), «каналья самая последняя» (№ 37 [2, с. 69]). В нескольких вариантах она вводит на молодца напраслину: вследствие ссоры с ним рассказывает хозяину о том, чего не было (вариант № 16, 27). В пьесе Ф. Сологуба эту функцию выполняет Девка-чернавка и – в «иностранный» версии – Раймонда, служанка. Они выдают тайну потому, что их любовь была отвергнута.

Узнав об измене, князь (боярин-князь, король) приказывает привести к нему изменника и велит казнить его. Молодец просит палачей провести его под окнами возлюбленной, которая выкупает его. Вместо молодца казнят татарина (пьяницу). В вариантах песни здесь содержится множественность мотивов: молодца казнят, а его возлюбленная совершает самоубийство (умирает от горя); молодца отпускают, и он возвращается к своей семье, где его с встречает худая жена и двое детей; молодца казнят в чистом (Куликовом) поле и т.д. В нескольких вариантах песни перед казнью молодец просит дать ему гусли или поет свою последнюю песню (№ 22, 29, 30, 32, 33, 36, 37). В вариантах № 37 и 39 дается текст песни Ваньки (песня в песне) [2, с. 70, 74], рассказывающего о самом себе. Это открывает перед Ф. Сологубом широкие возможности для введения в пьесу песенных номеров. В варианте № 40 ощутим социальный

протест молодца: он перед казнью рассказывает всем историю любви с княжеской дочерью, чтобы досадить князю. Этого аспекта в пьесе Ф. Сологуба нет.

Для сюжета пьесы драматург избирает как основную первую песню собрания А. Соболевского, однако постоянно привлекает материал ее вариантов. Первая песня записана в Олонецкой губернии и содержит наиболее полный свод мотивов, встречающихся во всех вариантах. В зчине первой песни говорится о единственном сыне у родителей: «Жил-был молодец единешенек; / Охвоч-то был молодец / Гулять-загуливать, / Долгие вечера прохаживать, / Стрелял он гусей, лебедей, / Стрелял он сероплавных утушек. / Женил добра-молодца батюшку неволею: / Приданого много, человек худой! [2, с. 1]. Ф. Сологуб переносит цитаты из этой песни в реплику Ваньки как рассказ от первого лица: «Жил был я у батюшки единый сын; во дрокушке был у матушки и во люби у батюшки. Охвоч то я был, молодец, гулять-загуливать, долгие вечера прохаживать, темные ноченьки проезживать. Стрелял гусей, лебедей, стрелял сероплавных утушек. Да женил меня батюшка неволею, неохотою. Приданого много, человек худой» [7, с. 145]. Последнее предложение повторяется также в вариантах песни № 3 [2, с. 10], № 5 [2, с. 16]. В претексте слов «во дрокушке был у матушки и во люби у батюшки» нет, однако они есть во второй песне собрания А. Соболевского: «Жил-был у батюшки единый сын, / Во дрокушке был у матушки, / И во люби был у батюшки [2, с. 5]. Следующие две строки первой песни: «Приданое большое на грядке висит; худая жена на кроватке лежит» [песня № 1 [2, с. 1]; песня № 3 [2, с. 10] как цитаты дословно переносятся в реплику Князя [7, с. 145]. Ф. Сологуб опускает 10 строк первой песни, рассказывающие о несчастливой семейной жизни молодца, и вводит в реплику Ваньки две следующие песенные строки, произносимые от первого лица. В песне: «И пошел молодец из земли в землю, / И попал молодец к королю в Литву... [2, с. 2]. В пьесе Ф. Сологуба эти слова произносятся от первого лица: «Ванька. Пошел я, молодец, от худой жены да неудачливой из земли в землю, попал я, молодец, к тебе на княжеский дворец. Бью челом да поклоняюсь, сам тебе, князю, да во служение даваюсь» [7, с. 145]. Писатель опускает конкретное название страны, региона, города, который назван в претексте: пространство отрывается от конкретных географических координат и становится условным, как и время, когда происходят события. Действие в пьесе происходит в далеком прошлом где-то в России и где-то во Франции, но на самом деле, оно разворачивается во всем, везде, касается искусства как такового, в котором важное место занимает народно-смеховое начало.

О его значении в мировой литературе писал М. Бахтин в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (1965). В «Дополнениях к “Рабле”» (1944) [1] содержатся некоторые концептуальные положения книги, которые в нее не вошли, они изложены в тезисной форме. Так, ученый полагал, что «...смех впервые открывает современность как предмет изображения. Фамильяризация мира, предпосылка бесстрашия подготовляют исследовательскую установку в отношении к миру и

свободный опыт. <...> Бесстрашный образ = веселый образ (смеховой). Фонд этих бесстрашно-веселых образов – народно-праздничное веселье, фамильярная речь, жестикуляционный фонд (вот где нужно искать этот фонд бесстрашно-веселых образов, а не в официализированной системе хмурого мифа; трагедия плюс сатирическая драма восстанавливают амбивалентность и цельность народного образа). <...> Физический контакт, контакт тел как один из необходимых моментов фамильярности. Вступление в зону физического контакта, в зону господства моего тела, где можно тронуть руками и губами, можно взять, ударить, обнять, растерзать, съесть, приобщить к своему телу или быть тронутым, обнятым, растерзанным, съеденным, поглощенным другим телом. В этой зоне раскрываются все стороны предмета (и лицо и зад), не только его внешность, но и его нутро, его глубина» [1, с. 233–235]. В свете этих представлений, как нам представляется, и следует рассматривать пьесы Ф. Сологуба «Ванька ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски». В них стихия народно-смеховой культуры является такой же важной, как и «хмурый миф», разрабатываемый в первых двух трагедиях. Эстетика «веселого бесстрашения», фамильярности, представленная в формах простых и доступных, оказывается не менее существенной для символизма, чем поиски недостижимой красоты.

Для выражения этой народно-праздничной основы культуры Ф. Сологуб создает параллелизм в самой структуре пьесы: русские фрагменты, прямо зависимые от песенного материала, тут же перелицовываются с текстуальным повторением, имитируя «иностранный» антураж. У Ф. Сологуба персонаж из Ваньки превращается в Жеана, Князь – в Графа, Княгиня – в Графиню, Девка-чернавка – в Раймонду, служанку и т.д. Так же параллельно даются и ремарки. Например, в русской части: «Широкий княжеский двор. Толпится всякая челядь княжеская, – князя ждут. Князь выходит на крыльцо, с ним княгиня. Все им низко кланяются, а они величаются. Из толпы проталкивается Ванька. Кланяется князю в ноги и говорит» [7, с. 145]. В «иностранный»: «Двор графского замка. На дворе слуги и пажи. Выходят на крыльцо граф и графиня. Все им кланяются, а они милостиво отвечают на поклоны. Из толпы выступает Жеан. Склоняет колени перед графом и говорит» [7, с. 145]. Таким образом, Ф. Сологуб интерпретирует песенный материал дважды – для текста «русских» фрагментов пьесы, а затем – для «иностранных», где он второй раз трансформируется. «Жеан. Имя мое Жеан, прозвище Мильй. Родом я из Гогенау. Отец мой – старый воин и верный ваш вассал, Роберт Сокол. Отец научил меня владеть оружием, от матери выучился я играть на лютне и петь забавные и приятные для дам и девиц песни, а добрый монах обители в Гогенау, брат Фома, не жалел трудов и розог, чтобы обучить меня чтению и письму. Родители послали меня в свет, чтобы я поступил на службу к одному из знатных господ, – и вот я склоняюсь к ногам вашим, милостивейший господин мой граф, и умоляю вас принять меня на службу» [7, с. 146]. В «иностранных» картинах пьесы имитируется стиль средневекового рыцарского куртуазного романа, однако их текст является переложением текста картин «русских», осмысленных как будто возвыщенно, а на самом деле, иронически.

Во второй картине Князь спрашивает у Княгини, кого из дворни ему жаловать: «Княгиня. А из дворни хорошо Ванька-ключник. И он год у нас жил, вина горького не пивал, сладким медом не закусывал» [7, с. 147]. В народной песне говорится: «...третий год жил во ключниках; / И вина-то горького молодец не пивал, / Сладким медом не закусывал» [2, с. 2]. В «иностранный» сцене достоинства Жеана охарактеризованы с учетом куртуазного стиля: речь идет о его службе конюхом, а не о пьянстве: «Графиня. Мальчишка Жеан, который служит на конюшне, так усерден, что забавно смотреть на него. Дует и плюет на мое стремя и трет его кулаком, чтобы оно блестело, как червонное золото» [7, с. 149]. Однако отличие «иностранных» картины пьесы от национальных является лишь видимостью. На самом деле, в реплики персонажей-«иностраниц» включаются русские простонародные выражения («старый хрен»; «Долгий мир люб лишь бабам да трусам» [7, с. 153], «Чтобы тебе ни дна, ни покрышки!» [7, с. 168], «поспешишь – людей насмешишь» [7, с. 191]), выдающие игровой характер стилизации под «иностранные». Эти картины такие же русские, однако написанные для балагана, в котором имитируются заграничные нравы так, как если бы адресовались простонародному зрителю.

Начиная с третьей картины, Ф. Сологуб отрывается от претекста, сохраняя лишь элементы сюжета песни: оказавшись ключником (пажом), Ванька (Жеан) становится любовником Княгини (Графини), чему в претекстах посвящено несколько строк. Свободные от влияния претекста картины пьесы написаны, как динамичное, яркое и красочное балаганное действие с раздеваниями, непристойными для «высокой», но вполне обычными для низовой литературы сценами заигрывания, соблазнения и измены. В восьмой картине Ф. Сологуб вновь возвращается к претексту, из которого заимствует мотив, характерный для всех песен этого цикла у А. Соболевского: молодец напивается в кабаке и рассказывает собутыльникам о своей любви с царевой дочкой (у Ф. Сологуба – с женой). «И проходит тому времени двенадцать лет, / Стосковалоса Василью Буслаевичу / По той ему по худой жене; / И пошел он, молодец, от дочери королевская, / От этого короля литовского, / И зашел-то добрый молодец / Василий Буслаевич в царев кабак, / И выпил-то добрый молодец / Василий Буслаевич чару зелена вина / И другую выпил чару похмельную / И похвастал ей, красною девушкой [2, с. 2]. Этот фрагмент песни в общем виде повторяется во многих ее вариантах, однако в нескольких вариантах признание молодца представлено как бахвальство, хвастовство без всяких на то оснований.

У Ф. Сологуба действие сначала происходит на улице, где сидит Ванька: «Ой, неволя, неволя – княжеский двор! Что-то мне да захотелось с отцом да с матушкою да повидатися, со худою женою да неудаливою – ведь и плакала она, как река лилась, слезы катятся, как ручьи текут, взорыдалася, что погоды бьют» [7, с. 167–168]. Из претекста – из 24 песни собрания А. Соболевского драматург берет зчин: «Ой, неволя, неволя – боярский двор!» [2, с. 48], характеристику жены («со худою женою да неудачливою»), остальное является имитацией народнопоэтического песенного стиля с использованием устойчивых формул

(плакала, как река лилась; слезы катятся, как ручьи бегут). Сцена зазывания в кабак написана, как задорное и веселое действие, в которое вступают все новые действующие лица. Карнавализация происходящего достигается сменой выходящих на сцену лиц и их телесным контактом: «Первая кабацкая женка. Ванька ключник, верны слуга княжеский, что стоишь невесел, буйну голову повесил? Еще что у тебя за несчастье? Ай целовать некого? (Хохочет, прижимается к Ваньке и говорит). Пойдем, пойдем, удал добрый молодец, зайдем во царев кабак за гульбой. Ванька (отталкивает ее). Ну тя к лешему. <...> Вторая кабацкая женка. Ванька, а Ванька! Что ты скис? Ай тебе обнимать некого? Так ты об этом не горюй. (Хохочет, пляшет и кричит). Эй, Ванька, прими меня за белые руки, пойдем во царев кабак, пить-заедать белым зелено вино, запивать медом пьяным, сахаром. Ванька (угрюмо). Ну тя к ляду» [7, с. 168] и т.д.

Образы кабацких жен не являются плодом фантазии писателя и тоже восходят к претексту – к пятой песне собрания А. Соболевского. Как только Елена королевская дочь отпустила молодца «на широкую на улицу прогулятися», дав ему пятьдесят рублей, он не собирался идти в кабак. Как и в пьесе Ф. Сологуба, его звали туда женки кабацкие: «Тут-то выскакивали женки кабацкие, / Взяли-подхватили добра молодца за белы руки, / Свели-то удалого во питейный дом, / И налили чару зелена вина, / И подлили меду сладкого, / И подносят удалу добру молодцу, / Сами низко кланяются: / «Ай же ты, королевский служитель есть! / Выпей-выкушай чару зелена вина!» / Тут-то удалый добрый молодец / Не может от них отслышаться [2, с. 18]. В песне трижды молодцу предлагают выпить чару зелена вина, после чего он «раскуражился» и признался в любой связи с королевской дочерью. Таким образом, вина за случившееся в песне переносится на кабацких женок. События в кабаке, которые лишь названы в претексте, написаны у Ф. Сологуба как картины разгульного народного гуляния с грубоватыми шутками, со множеством действующих лиц и повторением ситуации в «иностранных» сценах. Повторяющиеся элементы в русских и «иностранных» сценах напоминают повтор в народной песне. Из 25 песни собрания А. Соболевского Ф. Сологуб заимствует фрагмент, в котором рассказывается, в каком виде ключник является по приказу князя, однако переносит его в песню кабацких женок. В картине одиннадцатой из претекста взято описание наказания Ваньки-ключника, разболтавшего в кабаке о любовнице.

Судьба Ваньки и Жеана разрешается в сценах по-разному. Боясь гнева Князя, палачи казнят вместо Ваньки ни в чем неповинного татарина в «русской» части сцены; во «французской» Жеана секут на заднем дворе и выгоняют из замка: Ф. Сологуб подчеркивает разницу в нравах – более жестоких в «русской» части. Однако это не было плодом его фантазии: в шестой песне Настасья королевична требует от палачей отпустить любимого и казнить вместо него другого: «Спустите-ка этого молодца, / Возьмите поганого татарина, / Хоть мертваго его, мерзлаго, / Отрубите ему буйну голову. / А донесите королю политовскому, / Что отрублена буйна голова / За его поступки

неумильные [2, с. 26]. Из этой песни Ф. Сологуб заимствовал имя персонажа своей следующей пьесы, «Ночные пляски» – король Политовский.

Целью, для которой и использовалась стилизация, была критика символизма в его устоявшихся и утративших актуальность формах. Е. Шевченко справедливо отмечает, что «оба мира у Сологуба только “рядятся” в “одежды жизни”, обнаруживая при этом свое условное, искусственное происхождение и свою принадлежность не жизни, но искусству. <...> И свой собственный “текст” Сологуб помещает в “текст” балагана. Свойственные ему Культ Красоты и идея “дульцинирования жизни” отливаются в пьесе в примитивные, огрубленные лубочные и балаганные формы» [8, с. 23]. В «иностранных» картинах пьесы возникают аллюзии на символистскую образность.

Исследователи уже обращали внимание на то, что Ф. Сологуб иронизирует над ней. Так, во второй картине Жеан, стремясь понравиться Графине, несет ей птичку. Но не соловья – наиболее характерный для символистской поэзии образ, а скворца, которого слуга «поймал, посадил в клетку да научил ее кое-какие слова болтать» [7, с. 150]. Когда скворца вносят в графские покои, он кричит банальные фразы: «Многая лета!», «Граф грозен врагам!» и «Прекрасная графиня!» [7, с. 150]. Второй традиционный символистский образ – роза. Однако этого образа в пьесе Ф. Сологуба нет: он существенно снижает его в сцене, где Графиня слышит запах конюшни от своего слуги: «Графиня. Жеан, от тебя не очень пахнет конюшнею? Жеан. Милостивая госпожа, я выкупался в речке. Потом твоя служанка, которая очень красива, хотя обладает только сотовою долею твоей красоты, юная Раймонда, плеснула в ковш сколько-то капель розового масла и этой водою вытерла все мое тело, от шеи до пят» [7, с. 152]. Так оба символистские образа соловья и розы трансформируются и снижаются: скворец кричит «Многая лета!», а из розы сделано розовое масло, чтобы не пахло конским навозом.

В третьей картине Ф. Сологуб использует реминисценции к собственным произведениям, когда в реплике Графини речь заходит о солнце. «Совсем истомилась я на солнце, в этом саду, где и тень деревьев пронизана змеиными лобзаниями царящего на небе чудовища. Какой он злой, этот дракон! Говорят, что он весь покрыт золотою чешуею» [7, с. 157]. Таинственный и мрачный солярный образ, а также образ Дракона пародируются в сцене соблазнения Жеана. В зеркальной сцене соблазнения Ваньки Ключника обнаруживается другой полюс сологубовской эстетики. На вопрос о том, «чем взял» Ванька Княгиню, он отвечает: «Ванька (важно). Естеством» [7, с. 159]. В репликах Графини и Жеана обыгрываются приемы описания чувств, свойственные символистской эстетике. Так, Жеан сравнивает свои чувства к Графине с «высоким блаженством, с которым не сравняются и утехи того сада, который был насажден самим Богом. <...> И стоя теперь я, бедный паж, перед легкою, но опущеною завесою, и несносная возвдвигнута опять преграда между трепетом моих желаний и моего рая» [7, с. 160]. В ответ на вопрос о том, чего он хочет, Жеан говорит: «Падения несносных преград» [7, с. 161]. Несмотря на всю страсть сцены, в ремарке отмечается: «Графиня смеется и

раздевается». В любовной сцене Жеанна говорит: «Любово хочет дерзновения, но ненавидит насилие» [7, с. 162].

В «русской» части восьмой картины кабацкие женки трижды приглашают Ваньку ключника выпить чарку вина. В «иностранный» части этой картины Жеана трижды зазывают веселые девицы. Когда же он отказывается, Третья веселая девица говорит: «А, не хочешь! Ну и оставайся один, косней в своем индивидуализме. А у нас – веселая соборность!» [7, с. 170] – прямая отсылка к лексике старших символистов. Несомненный реминисцентный характер имеют песни Жеана, которые он исполняет перед казнью («Все непрочно в жизни нашей...» и «Перед тем как закачаться...»), а также реплика Жеана: «Мой сладкий сон я безумно предал неистовству буйного бреда» [7, с. 190]. Таким образом, в шутовской пьесе Ф. Сологуб совмещает и народно-смеховое начало, и насмешку над символистской, в том числе и своей, тематикой и образностью.

В «Добавлениях к “Рабле”» М. Бахтин утверждал, что введение в сферу научных исследований народно-смеховой культуры позволит иначе взглянуть на всю мировую литературу: «Все такие мировые образы, как Фауст (и органически связанные с ними сюжеты и типы построения целого произведения, т.е. жанровой разновидности), должны быть пересмотрены в свете народно-праздничной, карнавальной подсонаны мировой литературы. Их анализ окажется несравненно глубже и, так сказать, *предельнее* в свете их подлинной традиции и ее сложной истории. Здесь – противоборство амбивалентных хвалебно-бранных образов, охваченных процессом официализации, переводимых в однотонный (и односмысленный) регистр, характерный для последних веков европейской культуры» [1, с. 236]. Конечно, мы не ставили перед собой такой задачи, однако учет взглядов М. Бахтина на народно-смеховую культуру и ее роль дает возможность объяснить неожиданное обращение Ф. Сологуба к народно-песенному материалу для создания своих драматических произведений.

Библиографические ссылки

1. Бахтин М. Дополнения и изменения к «Рабле» / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 223–285.
2. Великорусские народные песни / Изданы проф. А.И. Соболевским. Т. 1. СПб., 1895. 658 с.
3. Джонсон И. [Иванов И.В.]. Сологуб и его пьесы / И. Джонсон // Киевские вести. 1910. 11 июля. 18 июля. С. 5.
4. Евдокимова Л.В. Мифopoэтическая традиция в творчестве Ф. Сологуба: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература». Волгоград, 1996. 24 с.
5. Минц З.Г. К проблеме «символизма символистов». Пьеса Ф. Сологуба «Ванька ключник и пан Жеан» / З.Г. Минц // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 46–58.
6. Сологуб Ф. Театр одной воли / Ф. Сологуб // Театр. Книга о новом театре. СПб.: изд. «Шиповник», 1908. С. 113 – 158.
7. Сологуб Ф. Ванька ключник и пан Жеан / Ф. Сологуб // Федор Сологуб. Собр. соч: В 6 т. Т. 5. Литургия мне. Мистерии. Драмы. Повести. Рассказы. М.: НПК «Интелвак», 2002. С. 144–191.

8. Шевченко Е.С. Эстетика балагана и ее значение в становлении символа в драматургии Ф. Сологуба / Е.С. Шевченко // Известия САМГУ. Серия Гуманитарные науки. Раздел Филология. 2008. Вып. 1. С. 10–31.

Надійшла до редколегії 13 грудня 2017 р.

УДК 821.133.1-312

О. В. Юферева

Київ

ВІЗУАЛЬНЕ/ВЕРБАЛЬНЕ У ТРАВЕЛОГАХ БЛОГЕРІВ: СТРУКТУРНИЙ АСПЕКТ

У статті здійснюється спроба аналізу фотографії в сучасному тревел-блозі. Особлива увага приділяється структурним аспектам взаємодії верbalного, знакового письмового тексту, і фотографічного. Надається стислий огляд сучасних дефініцій результату конвергенції словесного і візуального, описується змістова і композиційна кореляція цих компонентів у блозі, виробляються структурні моделі взаємодії. Автор роботи обстоює висновок, що попри посилення ролі фотографії у travelogах блогів, словесний і зоровий елементи є нероздільними.

Ключові слова: тревел-блог, фотографія, travelog, візуальний/вербальний текст, мультимодальний текст.

В статье осуществляется попытка анализа фотографии в современном трэвел-блоге. Особенное внимание уделяется структурным аспектам взаимодействия вербального, знакового письменного текста, и фотографического. Предлагается краткий обзор дефиниций результата конвергенции словесного и визуального, описывается смысловая и композиционная конвергенция этих компонентов в блоге,рабатываются структурные модели взаимодействия. Автор работы приходит к выводу, что, несмотря на усиление роли фотографии в travelogах блогов, словесный и зрительный элементы являются нераздельными.

Ключевые слова: трэвел-блог, фотография, travelog, визуальный/вербальный текст, мультимодальный текст.

The object of study in this work is travel blog, which develops in transsemiotic zone: the synthesis of photo and verbal expression, which have already become traditional elements of journey narration. The distinctive conception of "multimodal" text (G. Kress, Th. van Leeuwen) is explored in relation to a range of contiguous definition: "creolization", "izoverb", "polycode text". The article gives the review of the interdisciplinary interpretation of these phenomena. The main methods of the research are typological, structural and semantic analysis, functional-system analysis. Whilst this paper has a particularly narrow focus – structural aspect -- I believe it to have broader significances in a wider research that might seek to interrogate the notion of translation within visual and verbal texts. The study demonstrates different types of interconnection between verbal and visual parts of travelogue. The photography spreads across the borders of illustration of the verbal part of the travelogue. The limit manifestation of this process is the photo report without support of the written text. These statements provoke the question whether the verbal text are almost meaningless in this context. The research approach eventually could identify the functions of photography in travel blogs. Being a part of a broadcast tradition of travel literature, the travel-blog provides iconic elements in the function of authentic marker. The photography influences on the correlation between description and narrative elements. The blogger doesn't need to describe, only mentions the fact and arguments it via the picture. The article also devoted to considering the typical plot model of the Internet travelogue, which consists of the laconic writing text taking in the function of preface to the series of photos (e.g. blog of Orest Zub). Data and analysis of the

travel-blogs showed that in spite of the reduction of the verbal content in travelogue, it functions as meaning-formative component. The author of the paper provides the examples of the plot model, in which the photography doesn't eliminate the sense significance of the writing text due to more intensive individual vision of the blogger (e.g. blog of puerrto (Alexey Lapshin).

Key words: travel-blog, photography, travelogue, visual/verbal text, multimodal text.

Візуальність як значуча складова травелогу у блогосфері змістовно поглибується, функціонально урізноманітнюється. Світлини у тревел-блогах естетизуються й одночасно уподібнюються фото із сімейного альбому. Найголовніша їхня особливість – фокусованість на авторі більшою мірою, ніж це можна відзначити у подорожніх книгах або журналах. На відміну від графіки, епізодичних фотозамальовок традиційної літератури мандрів, фотографія у блогах вже не обмежується відтворенням і підтвердженням ключових моментів вербальної оповіді, а починає витісняти слово з простору інтернет-сторінки.

Фотографії як феномену сучасності присвячено праці видатних представників світової культурологічної та соціологічної думки (Р. Барт, П. Бурдье, У. Еко, С. Зонтаг, П. Штомка). С. Зонтаг наголошувала, що «фотографія розвивалася у тандемі з найбільш характерним нашим засобом дозвілля – туризмом» [7], і пояснювала причини: «Подорож стає засобом накопичення фотографій. Власне це заняття заспокоює, послаблює відчуття дезорієнтованості, яке загострюється під час подорожування» [7]. Тож тісний зв'язок між фотографією і туризмом скріплено механізмами відновлення цілісності соціального і культурного буття. Окреслюючи проблеми методології дослідження фотографії в сучасному науковому дискурсі, П. Штомка відзначає вагомість аналізу туристичної зйомки, його здатність викривати культурні стереотипи, позаяк туристичне фото уявляється вченому символізованою пам'яткою незвичного світу, відмінного від повсякденності [17, с. 66]. Здається, що фотографія значно спрощує режим сприйняття тексту, маркерів «Іншого» простору і культури. Вона документує кожен крок і враження подорожнього, настанова якого полягає ніби в об'єктивному зображені побаченого. Вивчення фотографії туристичного або, у нашому випадку коректніше сказати, тревел-дискурсу доводить, що вона є потужним інструментом символізації дійсності, за влучним виразом С. Зонтаг, перетворення досвіду на сувенір.

Отже, напрямів вивчення фотографії тревел-дискурсу чимало, і кожен з них майже не освоєний в українському науковому просторі. У представленій роботі маємо на меті визначити рівні конвергенції фотографії, тобто візуального тексту, і тексту словесного у тревел-блозі – новому типі подорожнього письма, що за своїми параметрами суттєво відрізняється від друкованої подорожньої літератури, а також тревел-журналістики. Ключовими питаннями є спроба зрозуміти, чи втрачає словесний текст змістовну вагу, чи може сучасний травелог існувати лише у візуальному режимі, але продовжувати виконувати свої функції. Слід уточнити, що в межах статті вербалний текст аналізуватиметься з точки зору знакового письмового тексту. Це уточнення особливо важливе в контексті нових тенденцій розвитку блогу, а саме появи відеотекстів.

Задача «візуальне плюс вербальне дорівнює...» не має остаточної відповіді. Пошук рішення переконує, що йдеться про рівняння із двома невідомими, адже вивчення «візуального» та навіть окреслення обсягу цього поняття, специфіки взаємодії з іншими елементами традиційно здійснюється мономодально. Як аргумент – роботи, присвячені креолізованому тексту А. Бернацької [4], М. Ворошилової [6], в яких обстоюється теза щодо сумнівності впровадження поняття «візуальний» компонент і пропонови використання ширше поняття – «невербальне».

Отже, у фокусі нашої уваги опинився об'єкт, який поки що не дістав загальновизнаної дефініції: креолізований текст (Ю. Сорокін, Є. Тарасов), полікодовий текст (Г. Ейгер, В. Юхт), «ізоверб» (А. Михеєв), «гетерогенний текст» (М. Іщук), мультимодальний текст (Г. Крес, Т. ван Ліувен). Наведений перелік далеко не вичерпаний (ґрунтовний аналіз термінологічного різноманіття здійснюється, наприклад, у статті Т. Лук'янець [13]) і залишається відкритим, передусім тому, що перебуває у становленні.

Більшість досліджень щодо поняття «kreolizatsiya» ґрунтуються на класифікації О. Анісімової. Авторка висуває градацію ступенів злиття елементів: гомогенний вербальний текст, паралінгвістично активний текст, текст із частковою креолізацією, текст із повною креолізацією [1]. У межах цієї термінології травелог у блогах постає семіотично збагаченим жанром, що тяжіє до синхронізації читання і перегляду, тобто текстом з частковою креолізацією. Поза сухо лінгвістичною площиною дослідження відкривається перспектива міждисциплінарних студій тексту, що поєднують гетерогенні елементи. Однак складно не визнати слухність зауваг О. Сарни: «у намаганнях міждисциплінарних досліджень одразу ж виникають труднощі не лише із проясненням обрисів предметного і проблемного полів, але й обґрутуванням щодо застосування тих чи інших методів і навіть визначенням спільног об'єкта дослідження: різночитання виникають уже під час обговорення, що ж власне виступає як такий об'єкт» [16, с. 207].

Уже сьогодні наочне розуміння аналітичної обмеженості одного з найсучасніших міждисциплінарних понять [11] – мультимодального тексту – позаяк воно не ізолює різні модуси інтернет-комунікації. Йдеться про те, що письмовий текст за своєю природою також є мультимодальним, із багатоманітною візуальною складовою (шрифти, формат, ілюстрація тощо). Г. Крес та Т. ван Ліувен, які присвятили роботу особливостям мультимодальних утворень, наполягають на тому, що жоден із компонентів не можна розглядати як домінантний: обидва утворюють єдиний цілісний образ сторінки, екрану, телебачення, а отже, слід зламати міждисциплінарні бар'єри, щоб зрозуміти логіку цієї інтеграції [19]. Саме в такому поясненні обстоюємо слухність запровадження цієї термінологічної одиниці.

Тож діалог між лінгвістикою, семіотикою, медіастиудіями, дослідженнями візуальної комунікації уможливлює вихід гуманітаристики на новий рівень бачення складних об'єктів. Відштовхуючись від розуміння змін кореляції словесного і візуального (висловленого, зокрема, Р. Бартом: «зображення більше не ілюструє слово, зі структурної точки зору, саме слово паразитує на

зображені» [3, с. 386]), вчені висувають різноманітні стратегії аналізу візуального тексту. Але залежність візуального образу від конвенцій письма сильніша, ніж очікується, і це переконливо доводять на різноманітному матеріалі вже згадані науковці Г. Крес та Т. ван Ліувен.

Очевидно, що зміст тексту зростає на єдності візуальної та вербальної складових, вступаючи у різні функціональні взаємодії, несучи різноспрямовані значення, – теза, з якою погоджуються сучасні дослідники інтеграційної природи тексту, незважаючи на використання різної термінології.

Із самих витоків у подорожнє письмо інтегрувалися іконічні компоненти, проте сучасні дослідники, критики, письменники посилення ролі фотографії у масових травелогах в Інтернеті розцінюють як загрозу жанру, причину його погіршення [15]. Дійсно, зміна вектору освоєння світу з географічного до культурного спричинило розширення жанрового поля та різновидів фотографічного оформлення. Помітним є і той факт, що словесний супровід гранично скорочується. Разом із тим важко заперечити, що самими світлинами травелог не обмежується. Мандрівникам-блогерам все-таки доводиться шукати взаємодії між словом і фотозображенням. Про це свідчать їхні власні зізнання про процес становлення блогу, поштовхом для якого стало захоплення фотографією, яке згодом переростає і переплітається із словесним висловленням.

Які ж саме трансформації відбуваються? Перш за все слід підкреслити, що у блогосфері трапляються травелоги з мінімальним візуальним супроводом або навіть взагалі без використання фотографій. Але відповідно до прийнятого на теперішній час визначення, блог про подорож або тревел-блог – онлайн щоденник, який містить персональну інформацію про автора, його історії, рекомендації, фотографії і відео [18, с. 177]. Тобто це нова єдність, що принципово відрізняється від друкованих подорожей, і без інтермедіального підходу тут не обйтися.

Фотографія привносить зміни у співвідношення дескриптивних і наративних елементів. Автор не обов'язково має вдаватися в описи, а лише згадати про побачене, що автоматично аргументується зображенням. Автономізація візуальної інформації, фотографічних образів маніфестирується структурними трансформаціями травелогу. Виокремлюються певні типологічні моделі кореляції слова і візуальної складової. Фотографія захоплює «поле», і це означає, що не словесний текст включає візуальну вставку, а навпаки. Фотографія випереджає словесний виклад, тобто формує інтригу для читача. Нарешті, граничний прояв – фотозвіт без верbalного супроводу. Отже, маємо переконливі факти зміни функціональності: фотографія виходить за межі функції ілюстрації словесного матеріалу.

У типовій моделі побудови сюжету травелогу словесний текст виконує функцію передмови, після якої розташовується серія фотографій, фіксуючих пригоди або риси певної місцевості. Наприклад, у блозі Ореста Зуба переходу у візуальний режим оповіді передує лаконічна словесна ремарка, що дає читачеві можливість зrozуміти оцінний і емоційний ракурс наступних десяткох світлин Коста-Ріки: «До слова, Коста-Ріка, це єдина країна регіону, де фактично немає

колоніальних іспанських міст, оскільки знаходилася на задвірках імперії аж настільки, що не спромоглися тут збудувати нічого вартісного!» [8].

У репортажі «Варанасі – найсвятіше індійське місто. Місто мертвих» автор уникає будь-яких словесних описів: лише 15 фотографій із ситуативними коментарями і підписами. Словесна преамбула редукується гранично: «Ось, як воно все виглядало!» [9]. Такий травелог відрізняється уривчатостю, «слайдовим» характером презентації вражень, відсутністю єдиної емоційно-експресивної лінії розвитку оповіді.

Вплив фотографії на характер нарації унаочнюється в іншій моделі: більш послідовному співвідношенні візуального і верbalного. Наприклад, у блозі вищезгадованого автора, О. Зуба, виробляється схема: опис події ґрунтуються як на слові, так і фотозображення, які одномірно чергуються протягом оповіді [10]. Отже, крім змістової поляризації та ілюстрації, фотографії формують історію, переплітаючись із сюжетом подорожі. Концепція «трансмедійного» наративу [21] дає можливість простежити механізми включення фотографії до оповіді. Іконічні вставки сприяють динамізації і подоланню дескриптивності травелогу через передачу дії, виштовхують інформацію довідкового характеру на периферію тексту, перетворюючи її на окремий структурний елемент. Водночас сюжетно-композиційна організація подорожі у блогах стає жорсткішою: чітко окреслюється маршрут пересування, підпорядкований конкретній меті пересування. Подія як категорія, що активно впливає на структуру травелогу, підпорядковує і верbalний, і візуальний контент, сприяє розвитку відеоконтенту.

Відповідно до характеру прояву вербально-візуальних складових, що утворюють травелог, виокремлюються такі структурні моделі тексту: фоторепортаж (або секвенція, натюрморт, портрет, ландшафтна зйомка) з коментарем-підписом без власне словесного супроводу; фотографія (без тексту коментаря/підпису) – словесна оповідь; фотографія – коментар-підпис – оповідь.

Текст-коментар може як відповідати на питання «що зображене», тобто виконувати денотативну функцію, так і вирізнятися конотативністю. Проте, як зазначає Р. Барт, «завдання денотативного повідомлення полягає у тому, щоб натуралізувати повідомлення символічне, надати вид природності семантичному механізму конотації» [2, с. 313]. Наприклад, травелоги дніпровського блогера Максима Беспалова складаються зі значної кількості фотографій із підписом і коментарями в декілька речень. Пост «Закарпатье – земля, приближенная к небу» вміщує 21 світлину різних жанрів. Специфіку нарації цього травелога можна визначити як «експкурсійну»: малоподієва, описова, сфокусована на відборі «привабливих» сторін життя регіону. Підпис, який характеризується денотативністю, змістово дублює зображене на світлинах, пояснюючи певні факти або пам'ятки («Дегустация леквара в селе Ботар», «Разноцветные блины на фестивале "Ужгородская паланчита"», «Дом в квартале чешских времен», «Миниатюрная Статуя Свободы – самый маленький в мире маяк» [5]). У контексті провідних концептів, висловлених у коментарях, підпис набуває конотативного забарвлення, адже в словесному тексті автор

різко переходить від нанизування «цікавих» ознак і явищ міста до експресивної характеристики: «Это отдых, от которого хочется еще неделю отдохать, настолько он восторженно насыщенный» [5], «Но главное в Ужгороде – это желание становиться лучше с каждым днем» [5]. Для читацького сприйняття фотозображення без вербального оточення були б семантично й емоційно збіднілими.

Підписи до серій фотографій у блозі Маріанни, навпаки, виконують конотативну функцію. Вербальне оформлення травелогів авторки характеризується стисливістю. Описи місцевості вичерпується перерахуванням особливостей, услід яким іде фотозвіт із коментарями. Здавалося б, маємо приклад травелогу, в якому слово втрачає змістове навантаження. Але і тут, подібно до вищенаведеного прикладу, вербальний супровід, незважаючи на процеси згортання, бере на себе смислоутворюальні функції. Відсутність словесного пояснення до фотографій унаочнює змістові прогалини, які сухо візуальне наповнення не може компенсувати. Наприклад, фотографія, на якій автор блогу позує на тлі ландшафту Туреччини, містить підпис: «История Каппадокии на каждом углу» [14]. Проте зі світлини не зрозуміло, що мається на увазі.

Третя модель притаманна травелогам, у яких фотографія не елімінує структурної завершеності і змістовності словесного тексту, що зумовлюється більш інтенсивним індивідуальним баченням і авторською позицією в тексті. Приклад такої моделі співвідношення верbalного і візуального контенту становить блог А. Лапшина, зокрема, травелог під заголовком «Эпицентр германского фашизма в Альпах» [12]. Автор веде розповідь про географію Німеччини і Австрії, висловлює своє ставлення (до речі, негативне) до цих країн. Травелог ускладнюється сюжетними відхиленнями від маршрутної лінії, включає історичні нариси, авторські враження та асоціації, певні географічні паралелі. Точні відомості чергаються з особистими спогадами і відчуттями. Із цієї подорожі ми дістаємо чимало свідчень як про зовнішній світ, так і про біографію блогера, але фотографія має до цього опосередковане відношення. Словесний виклад не прив'язаний настільки тісно до візуального наповнення, як у попередніх прикладах. На відміну від них, з'являються кадри, про об'єкти яких автор лише обіцяє розповісти пізніше, або дається гіперпосилання на інший текст, щоб надолужити те, про що сказано не було. Інформативна функція є дуже важливою для травелогу. Але А. Лапшин постійно порушує ці «об'єктивні» конвенції заради творчого випробування і демонстрації авторського начала як у подіях подорожей, так і в текстах про них. Так, у цьому травелозі мету мандрівки, альпійські вілли фашистів, не здійснено через недоступність регіону взимку, про що, очевідь, автор знав уже на початку подорожі.

Фотографія зламала межі своєї присутності у письмовому тексті подорожей блогерів. Через зображення можна розповісти яскравішу історію, доступнішу для «різного» читача, – засадничі умови розвитку фотографічного контенту. Візуальні форми повідомлення виходять на перший план, змінюючи функціональність, змістовність словесного наповнення. Але аналіз травелогів

блогерів показав, що без слова серії фотографій мають обмежені можливості донести повну картину фактів, вражень і подій. Отже, блоги становлять приклад формування мультимодальної єдності, тобто демонструють нерозривність вербално-візуальної інформації. Однак такі травелоги структурно і змістовно відрізняються. За різними способами конвергенції складових приховуються значущі змістові процеси, але цей аспект залишається для наступних, більш широких, досліджень.

Бібліографічні посилання

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) : Учеб. пос. / Е. Е. Анисимова. – М. : Academia, 2003. – 128 с.
2. Барт Р. Риторика образу // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – С. 297 – 318.
3. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Бернацкая А. К проблеме «креолизации» текста : история и современное состояние / А. Бернацкая // Речевое общение : Специализированный вестник. Вып. 3 (11). – Красноярск : Красноярск. гос. ун-т, 2000. – С. 104–110.
5. Беспалый М. Закарпатье – земля, приближенная к небу [Электронный ресурс] / М. Беспалый // Шагаю по пути [блог Максима Беспалого]. – URL: <https://sicheslavets.livejournal.com/>
6. Ворошилова М. Б. Креолизированный текст : аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. 20. – Екатеринбург, 2006. – С. 180–189.
7. Зонтаг С. Взгляд на фотографию [Электронный ресурс] / С. Зонтаг – URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm>
8. Зуб О. Коста-Ріка – Швейцарія Центральної Америки (вулкан, серфінг, йога, друзі та інше) [Електронний ресурс] / О. Зуб // Блог Ореста Зуба. – URL: <https://openmind.com.ua/2017/12/14/costa-rica/#more-69328>
9. Зуб О. Варнаси – найсвятіше індійське місто. Місто мертвих [Електронний ресурс] / О. Зуб // Блог Ореста Зуба. – URL: <https://openmind.com.ua/2012/06/28/varanasi/>
10. Зуб О. Go offline! Пару днів наодинці у полярному лісі Фінляндії [Електронний ресурс] / О. Зуб // Блог Ореста Зуба. – URL: <https://openmind.com.ua/2017/07/03/finland/>
11. Кибрик А. А. Мультиmodalная лингвистика / А. А. Кибрик // Когнитивные исследования – IV : Сб. ст. – М. : ИП РАН, 2010. – С. 134–152.
12. Лапшин А. Эпицентр германского фашизма в Альпах [Электронный ресурс] / А. Лапшин // Похождения по жизни [блог А. Лапшина] – URL: <https://puerrtto.livejournal.com/>
13. Лук'янець Т. Г. Інтерсеміотичний аналіз тексту як полікодової єдності / Т.Г. Лук'янець // Концепти та константи в мові, літературі, культурі : Зб. ст. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – С. 30–33.
14. Марианна Каппадокия – как мы съездили [Электронный ресурс] / Марианна // Wishallward [блог Марианны]. – URL: <http://www.wishallworld.com/kappadokiya-kak-my-sezdili/>
15. Одиночные голоса проводников: писатели о транслитерациях [Электронный ресурс] // Литература. № 92 : Электронный журнал. – URL: <http://literatura.org/2037-odinokie-golosa-provodnikov.html>
16. Сарна А. Образ и медиум. Визуальный текст в массовой коммуникации : Сб. ст. / А. Сарна. – Минск : Изд-во «Четыре четверти», 2011. – 207 с.
17. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : Учебник / П. Штомпка. – М. : Логос, 2007. – 168 с.

18. Cardell K., Douglass K. Travelblogging // Journeying and Journalling: Creative and Critical Meditation on Travel Writing / K. Cardell, K. Douglass – Kate Town : Wakefield Press, 2010. – P. 47–58
19. Kress G., Leeuwen van Th. Reading Images : The Grammar of Visual Design : 2nd Ed. / G. Kress, Th. van Leeuwen. – N. Y. : Routledge, 2006. – 315 p.
20. Lim F. V. The Visual Semantics Stratum: Making Meaning in a Sequential Series of Visual Images / F. V. Lim. // New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse. – New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates. Analysis of a Multimodal Text, 2006. – P. 195–213.
21. Ryan M.-L. Introduction / M.-L. Ryan // Narrative Across Media: The Languages of Storytelling / ed. Marie-Laure Ryan. – Lincoln, 2004. – P. 1–40.
Надійшла до редколегії 17 грудня 2017 р.

РЕЦЕНЗІЙ

О. В. Кеба

Кам'янець-Подільський

**РОСІЙСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ МЕЖІ XIX–XX СТ.:
МОДУСИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ СВІДОМОСТІ**
**Рецензія на монографію доцента кафедри світової літератури Одеського
національного університету імені І. І. Мечникова Надії Вікторівни
Сподарець (Модернізм Серебряного века : літературоведческая
ідентифікация. – Одеса : Астропрінт, 2017. – 452 с.)**

Стаття є рецензією на монографію Н.В. Сподарець «Модернізм Серебряного века: літературоведческая ідентифікация», в перших розділах якої узагальнено досвід вивчення «високого модернізму» Срібного віку, тобто його класичних формаций: творчості символістів, акмеїстів та письменників, що були близькими до їх естетичної аксіології. Вже намічені літературознавцями тенденції вивчення модернізму враховані автором монографії в системній розробці моделі типологічної ідентифікації літературної свідомості поетів-модерністів Срібного віку. Така дослідницька практика дозволила розкрити феноменологію трансгресивності їх літературної свідомості, конкретизувати парадигму переходності від класики до нонкласики в літературі модерністського типу.

Ключові слова: модернізм, Срібний вік, тип модерністської літературної свідомості, тип модерністської літератури, трансгресивність.

Статья является рецензией на монографию Н.В. Сподарец «Модернізм Серебряного века: літературоведческая ідентифікация», в первых разделах которой обобщен опыт изучения «высокого модернизма» Серебряного века, т.е. его классических формаций: творчества символистов, акмеистов и писателей, близких им своей эстетической аксиологией. Уже намеченные литературоведами тенденции изучения модернизма учтены Н.В. Сподарец при системной разработке модели типологической идентификации литературного сознания поэтов-модернистов Серебряного века. Такая исследовательская практика позволила раскрыть феноменологию трансгрессивности их литературного сознания, конкретизировать парадигму переходности от классики к нонклассике в литературе модернистского типа.

Ключевые слова: модернізм, Серебряный век, модернистский тип литературного сознания, модернистский тип литературу, трансгрессивность.

The article is a review of the monograph by N. V. Spodarets "Modernism of the Silver age: literary identification," which summarizes the experience of studying the "high modernism" of the Silver age of Russian literature, that is of its classical formation: works of the symbolists, acmeists and writers who were close to their aesthetic axiology. The known trends in the study of modernism

lead the author of the monograph to develop a model of typological identification of the literary consciousness of the Silver age modernist poets. This practice has allowed to reveal the phenomenology of transgressiveness of their literary consciousness, to specify the paradigm of transition from classics to non-classics in the literature of the modernist type.

Key words: modernism, Silver age, type of modernist literary consciousness, type of modernist literature, transgressiveness.

Срібний вік російської культури та літератури – це період кардинальних трансформацій художньої свідомості. Про оновлення літератури порубіжжя XIX–XX століть першими почали писати літератори та критики цього часу. Саме вони констатували визначальну роль модерністських літературних об'єднань у розробці принципів нової літературної естетики, нової поетичної культури. Це був перший досвід застосування типологічного підходу до літературного модернізму. Його типологічна ідентифікація як системна наукова практика, що базується на відповідній об'єкті методології та типологічних категоріях, і сьогодні залишається актуальною проблемою літературознавства.

У монографії Н.В. Сподарець розгорнутий концептуально вивірене щодо парадигми сучасної гуманітарної методології наукове вирішення цієї проблеми. Дослідниця зосередила увагу на вивченні «високого модернізму» в російській літературі кінця XIX – початку ХХ ст., тобто його класичної формaciї: творчості символістів, акмеїстів та письменників, що були близькими до їх естетичної аксіології.

У перших розділах монографії представлена системна аналітика наукових розробок ХХ – початку ХХІ ст. (в історико-літературознавчому й теоретико-методологічному дискурсах), що дало змогу Н.В. Сподарець зробити істотні методологічні висновки. Відтак стратегії та формати типологічної ідентифікації літературного модернізму Срібного віку чітко вмотивовані методологічними зasadами дослідження. Важливо, що аналітика різноманітних концепцій «прив'язана» до об'єкта і мети власної студії, тому створюють необхідний ґрунт для аналізу сутності й співвідношення модерністської літературно-художньої парадигми із загальними проблемами феноменології переходності та аксіології ключових культурно-естетичних концептів доби. Безумовно, продуктивним є те, що авторка постійно підкреслює зв'язок еволюції цієї парадигми із розвитком самої методології дослідження модернізму.

Н.В. Сподарець констатує, що в сучасних філологічних дискурсах типологічної ідентифікації літературного модернізму Срібного віку намітилася важлива тенденція до охоплення та конкретизації відношень ментального, поетикального та культурологічного рівнів. Авторка переконливо доводить, що саме *категорія літературної свідомості* за своїм структурним та функціональним ресурсом уможливлює здійснення типологічної ідентифікації з урахуванням відношень цих трьох рівнів. Модель такої ідентифікації детально розроблена і представлена в 3, 4, 5, 6 розділах роботи. Розгорнута практика літературознавчої ідентифікації модерністської свідомості поетів Срібного віку орієнтована домінантними формами самоідентифікації символістів та акмеїстів.

Інструментарій такої ідентифікації складає концептуально вмотивирована система поетикальних та надпоетикальних категорій: категорії літературної епістеми; категорії художнього світу автора; категорії текстотворення як інваріантних моделей світообразів та міфотворення; концепти «людина», «слово», «культура» як аксіологічно значущі в творчій самоідентифікації модерністів; жанрового модусу літературної свідомості.

У «практичних» розділах монографії спостерігаємо вдалу структуризацію матеріалу, чіткість постановки і вирішення мікрозавдань дослідження, органічне підключення їх до центральної ідеї евристичного пошуку. Особливо успішно, на наш погляд, здійснено аналіз феномену модерністського текстотворення, основним чинником якого виступає художній світ письменника в його аксіологічно значущій конструктивності. Ця ідея продемонстрована, зокрема, на прикладі «жіночого художнього світу» (творчість Лесі Українки, Зінаїди Гіппіус, Анни Ахматової та ін.), що своєрідно відтіняється оригінально осмисленим «міським» текстом Семена Кессельмана як поета «другого ряду», орієнтованого у своєму специфічному модерністському художньому коді на рух від символістської до акмеїстської парадигми.

Багато уваги в роботі приділяється проблемі антропної ідентичності в модерністській свідомості. На основі аналізу значної кількості текстів авторка вказує на продуктивність різних моделей такої ідентичності, вибудовуючи оригінальну типологію на основі варіантів суб'єктної комунікації «Я та Інший». Це спричиняє багату й розгалужену суб'єктну структуру модерністського тексту, що функціонує як аксіологічно значима система, виражаючи трансгресивні інтенції модерністської свідомості. При цьому в кожній моделі виділені ознаки трансгресії: божественної сутності, ідентичності людини – особистісної, метафізичної, гендерної, комунікативної. Авторка підставно вважає, що тут простежується загальна важлива тенденція модерністської літератури межі століть до розробки маскових форм alter ego як аналогів власного ego, модифікації самості, і це, безперечно, відповідає некласичній парадигмі суб'єктності.

Підсумовуючи, констатуємо, що монографія Надії Сподарець справляє винятково позитивне враження широкою обізнаністю авторки, кваліфікованим аналізом художніх текстів і літературного процесу, вмінням чітко й системно презентувати наслідки дослідження. Таким чином, є всі підстави стверджувати, що рецензована книга є ґрунтовним концептуальним дослідженням, в якому поновому висвітлюються сутнісні тенденції розвитку модерністської художньої свідомості.

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 29

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редактування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Здано на складання 20.03.2018 р. Підписано до друку 22.03.2018 р. Формат 60x84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 13
Тираж 100 прим. Зам. № 1642

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 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