

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 30

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2018

Рекомендовано до друку вченою 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 Dniprovsky National University (Minutes No. 6 dated 21.12.2017).

- Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 30 / ред. кол.: В. А. Гусев (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 132 с.
Literature in the context of culture: Collection of scientific works. Issue 30 / Editorial Board: V.A. Husiev (Editor-in-Chief) and others. – K.: Publishing House Dmitry Burago, 2018. – 132 p.

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. філол. н., проф. В.А. Гусев
(відповідальний редактор)
д. філол. н., проф. О.О. Гусева
д. філол. н., проф. Н.І. Заверталюк
д. філол. н., проф. О.Л. Калашникова
д. філол. н., проф. В.Д. Нарівська
д. філол. н., проф. О.І. Романова
(відповідальний секретар)
д. філол. н., проф. Т.Є. Автухович (Білорусь)
д. філол. н., проф. А. Варда (Польща)
к. філол. 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. Kalashyikova
Prof., PhD V.D. Narivska
Prof., PhD O.I. Romanova
(managing editor)
Prof., PhD T.E. Avtukhovych (Belarus)
Prof., PhD A. Varda (Poland)
PhD G.V. Lipin

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. Т. М. Марченко,
д-р філол. наук, доц. О. В. Юферева

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

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: <http://mirlit.dp.ua>

Журнал зареєстровано в Міжнародному центрі ISSN:

ISSN 2312-3079 (print)

ISSN 2313-609X (online)

Збірник зареєстровано у міжнародних наукометричних базах даних:

CiteFactor

BASE

Open Academic Journals Index

© Дніпровський національний

університет ім. Олеся Гончара, 2018

© Автори статей, 2018

С. А. Ахмедова
Баку (Азербайджан)

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ И РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА

Кращі азербайджанські письменники 70–80-х років XX століття інтуїтивно або усвідомлено уникали тих літературних ходів, тих життєвих матеріалів, тих ідейних настанов, крізь які виявлялася б неприкрита партійно-державна або ж класова позиція. Якщо збіг позицій все ж виявлявся, вони прагнули якимось позначити, що це не результат їх відданості правлячому апарату, а данина істині. Ці ж письменники намагалися писати твори, в яких було споглядання без ідейної активності, а відсутність тенденційності породжувало особливу естетику тексту. Такі письменники, як Іса Гусейнов, Анар, Ельчин, Максуд Ібрагімбеков та інші, намагалися не позначати свою політичну позицію, вважаючи за краще позицію моральну, уникаючи будь-якої політизації, хоча художня критика, літературознавчі дослідження заднім числом і намагалися приписати їм політичну активність, інтерпретуючи моральність тексту там, де це можливо, політичними термінами. У 70–80-ті роки як в Азербайджані, так і в Росії поступальний рух літературного процесу дає про себе знати в освоєнні і цих можливостей тексту.

Ключові слова: Азербайджан, проза, письменники, світова література.

Лучшие азербайджанские писатели 70–80-х годов XX века интуитивно или осознанно избегали тех литературных ходов, тех жизненных материалов, тех идейных установок, сквозь которые обнаруживалась бы неприкрытая партийно-государственная или же классовая позиция. Если совпадение позиций всё же обнаруживалось, они стремились как-то обозначить, что это не результат их преданности правящему аппарату, а дань истине. Эти же писатели пробовали писать произведения, в которых было созерцание без идейной активности, а отсутствие тенденциозности порождало особую эстетику текста. Такие писатели, как Иса Гусейнов, Анар, Эльчин, Максуд Ибрагимбеков и другие, старались не обозначать свою политическую позицию, предпочитая позицию нравственную, избегая любой политизации. Хотя художественная критика, литературоведческие исследования задним числом и старались приписать им политическую активность, интерпретируя нравственность текста тем, где это возможно, политическими терминами. В 70–80-е годы как в Азербайджане, так и в России поступательное движение литературного процесса даёт о себе знать в освоении и этих возможностей текста.

Ключевые слова: Азербайджан, проза, писатели, мировая литература.

The best Azerbaijani writers, 70-80 years of the 20th century, have intuitive or literally degraded literary texts, materials from their personal life, and their idea staging which are they were unaware of partial-state or class position. If compliance of position or action became or appeared they were stretched to say that it was not related to or against administration, it is the result of reality. Those writer tried to write anything related topics without tendency, the contemplation of the non-essential activity, the absence of the issuance generate the special esthetics of the topic. These writers, like Isa Huseynov, Anar, Elchin, Maksud Ibrahimbekov, and others, have ignored the political positives in their works, chose full moral-ethic position. Even though the astounding criticism, literary research is to make sure that it is time to enlist and enact political activity, interpreting the perverted text, where it is possible, with political terms.

Key words: Azerbaijan, literature, prose, writers.

Одним из аспектов освещения современности в прозе 70–80-х годов является тема коррупции, взяточничества. В обществе к этому явлению относятся по-разному. Государственное, непримиримое (во внешней атрибутике) отношение – это нескончаемые разговоры об искоренении взяточничества и теневой экономики, остающиеся в основном лишь словами, в которые никто не верит. Но есть ещё одно отношение к коррупции, к теневой экономике. Это отношение рядовых людей, народа. Человек, понимающий всю сложность проблемы выживания в современном мире, ищет причины коррупции и теневой экономики не в отдельном человеке, но в состоянии общества в целом. И он уже имеет иное эмоциональное отношение к тем, кого клеймит позором официальная идеология. Он сочувственно относится к их человеческим качествам, хотя видит и негативные черты, порожденные в результате их жизни по «закону джунглей», понимает, что сама жизнь заставляет их стать безжалостными, хитрыми, коварными, бесчестными, так как иначе выжить в этом мире невозможно. Стремление придать произведению характер правдивого повествования приводило к поиску художественных форм, возможных для публикации в то время. Так, например, роман Г. Бакланова «Меньший среди братьев» (1984) часто называли «текстом-раскайанием», где содержится излияние души интеллигента, в силу своей мягкотелости дошедшего до цинизма. Он разоблачает своё лицемерие и лицемерие окружающих его людей, но это приводит лишь к усталости от других и от себя. Его раскайание вызывает уважение и говорит об искренности романа.

В азербайджанской литературе также выражались чувства, которые были определены К. Абдуллаевым в качестве типологической линии в литературе, формулируемой им как «тоска по непржитой жизни» [1, с. 83–85]. В этой тоске живут герои М. Сулейманлы («Чабан Ибрагим и его велосипед», 1981 [6]), С. Сахавета («Мир, оставленный по ту сторону двери»), которые переживают о том, что не смогли прожить другую жизнь. Инакомыслие выражалось порой и в том, что появлялись произведения, в которых нравственность одного человека противостояла морали большинства, которое было обрисовано обывательски (Анар «Шестой этаж пятиэтажного дома», 1988), где писатель противостоит обыденному сознанию. Вслед за Анаром многие писатели исследуют феномен личности, осознающей свою глубину, свою экзистенцию, пытающейся проникнуть в глубину своего внутреннего, духовного, сокровенного существования, а не вскрывающего лишь социально-политические аспекты деятельности героя. Это усиливало и тенденцию к постижению национального духа.

В 70-е годы персонажи этого типа приобретают актуальность соответственно условиям застоя. Этические исследования, политические требования в то время, по существу, игнорировали смятение духа, тайну внутреннего мира, драму человека, у которого идёт внутренний, духовный разлад. Правда, для литературы делалось маленькое исключение, ибо учитывалось, что без этой тайны, без этой глубины и драмы произведение становится плоским, художественное слово теряет свою мощь, силу

воздействия. Однако это исключение тут же ограничивалось тем, что от художника требовалось подавить смятение духа посредством постижения истины и в результате достичь ясности. Даже если тип персонажа был таков, что его торжество считалось нежелательным, то всё равно требовалось, чтобы в смятении духа он или погибал, или, постигнув истину, признался бы в своей никчёмности.

В изображении современности используются самые различные тексты. Ф.С. Наджиева в своей диссертации проводит их классификацию. Она пишет о том, что в то время литературные художественные тексты отличаются друг от друга широким спектром эмоциональных отношений и нравственных характеристик: есть тексты-страдания и тексты о страдании, есть тексты-исповеди и тексты-презрение, есть философские тексты и тексты-созерцания, позволяющие всё зрительно запечатлевать и т.п. [4].

В 70–80-е годы как в Азербайджане, так и в России поступательное движение литературного процесса даёт о себе знать в освоении и этих возможностей текста. Повесть Мовлуда Сулейманлы «Мельница» [5] и его же роман «Голос» [5] могут быть квалифицированы как «текст-презрение». Конечно, обозначая текст нравственно-психологическим понятием «презрение», нельзя забывать о том, что система в динамическом состоянии не может быть реализацией одного свойства. Также и художественный текст не может быть образованием, выражающим только презрение. Тогда художественный текст потерял бы свою подвижность, стал бы монотонным, неподвижным рядом, что тут же отрицательно сказалось бы на его художественности, его художественного уровня. Конечно, говоря о тексте-презрении, нужно иметь в виду доминантность именно такого эмоционального и нравственного наполнения текста, а не его однотонность. Наряду с этой характеристикой существуют и другие, но не занимающие доминантного положения и относимые к самым различным персонажам, вернее, к их характеристикам. Так, в «Мельнице» есть эмоция жалости и сострадания к деградирующему человеку – когда-то умному, талантливому сельскому учителю Темиру. Чувством сострадания в тексте окрашены и женские персонажи и дети. Однако именно на этом фоне ещё сильнее звучит мотив презрения к людям, для которых характерна потеря духовности, выражающееся в стремлении к наживе, желании не отказывать себе ни в каких земных благах, чего бы это ни стоило.

Роман «Мельница» М. Сулейманлы [5] отличается от других произведений о современности, где доминировало презрение к отдельным отрицательным персонажам, являющимся антиподами общества. С одной стороны, изображалось общество в целом, оно отличается чёткими нравственными принципами «социалистического» общежития, с другой – отдельные представители этого общества, всеми своими отрицательными качествами диссонирующие с этим «гармонически развитым обществом». Презрение здесь, если и имело место, то давалось с государственных позиций. И это вызывало естественное недоверие читателя, поскольку в неофициальной

жизни никто не скрывал, что коррупция, падение нравов были результатами действующих в обществе экономических отношений, на которых держался разбухший бюрократический аппарат государства с его чиновничеством и круговой порукой. И этой системе было выгодно находить «виновных», наказывать каких-то отдельных людей как взяточников, нарушителей закона. Только так мог поддерживаться образ стражей законности. А это, в свою очередь, открывало зелёную улицу образам «влиятельных» людей – представителей государственно-партийного аппарата, «цеховиков» и т.п. В отличие от литературных произведений, в которых презрение к антиподам социалистического строя служило возвеличиванию бюрократии, у Мовлуда Сулейманлы это презрение было дано с позиции рядового азербайджанца, то есть как бы очеловечено, поднято на уровень высокой человеческой нравственности, а не общественного статуса и положения. Поэтому оно воспринималось читателем 70–80-х годов так искренне и убеждающе и с такой неприязнью – представителями официальной идеологии. Иначе нельзя понять, почему с таким одобрением воспринимались в официальной критике другие литературные произведения, в которых также была дана критика теневых сторон «развитого социализма».

Роман Мовлуда Сулейманлы «Голос» в изображении современности стал продолжением повести «Мельница», но продолжением, написанным уже в 80-е годы. Здесь объектом презрения писателя становятся лабиринты большого городского дома (символически – города), в котором живут, каждый со свойственным ему «голосом», воры, спекулянты, взяточники и т. п. Перед нами возникает в духе критического реализма образ современного городского мира, в котором каждый по-своему испорчен, в котором нет простора для духовного взлёта, в котором нищета духа и чувств и нищета быта переплетены друг с другом. Симптоматично, что эпиграфом к роману взяты слова классика средневековой азербайджанской поэзии Мухаммеда Физули, звучащие на русском языке приблизительно так: «поздоровался, но не приняли мой привет, ибо он не был взяткой». Этим эпиграфом М. Сулейманлы с самого начала обозначает основную направленность своего романа. В романе мир моделируется в образе большого пятиэтажного дома, который олицетворяет современную жизнь, современный город, являющийся концентрацией «зла». Но он даже не пытается, сделав уступку официальной идеологии, «разбавить» это зло. Писатель, не учитывая каких-либо цензурных соображений, переводит в роман собственные ощущения от мрачной современной действительности.

Нравственное начало по своей силе уступает общественному злу, хотя символизированное воплощение его в притягательных образах собаки и Халея наделяет его силой в другом плане. Для читателя эти образы становятся мощными аргументами осуждения показанной в романе картины мрачной действительности. В эмоциональном плане единственными детерминантами положительных чувств являются именно эти образы, исключая воспоминания прошлого, которые отдельными фрагментами воссоздают образы лучших людей прошлого, времени детства Халея. Современность выражена здесь

большей частью метонимически. Автор демонстрирует уникальную способность – с помощью метонимической семантизации звука дать образ мира. В поэтике Мовлуда Сулейманлы вообще использование звуков как метонимических знаков, обозначающих разные психологические, нравственные состояния, занимает особое место. А в его сценарии, написанном для телеспектакля «Не настроенное пианино» (режиссер Рамиз Гасаноглу), осмысление нравственных состояний, коллизий на основе образов ненастроенных и настроенных звуков становится сквозным. В этом плане роман «Голос» в творчестве писателя является дальнейшим углублением его приверженности к художественному отображению современности. А в целом роман «Голос» – это одно из произведений азербайджанской прозы 80-х годов, где уже заявлена свобода от идеологической критики и официального литературоведения, так как весь строй романа, вся его художественная структура ломают привычный, стереотипный показ современности, диктуемый и насаждаемый партийно-государственным аппаратом на протяжении многих лет. В этом М. Сулейманлы был не одинок. В русской прозе 70-х годов становление нравственного облика современника приобретает ещё более многогранный характер, чем в прозе азербайджанской. Это обусловливается тем, что произведения русских авторов по своему художественному уровню выше, но в большей мере тем, что в русской прозе, по сравнению с азербайджанской, поиск в указанном направлении ведётся в большем количестве произведений, что неминуемо ведёт к многочисленности различий.

В повести «Печальный детектив» (1987) В. Астафьев [3] показывает страшную в своей бездуховности действительность русского городка в период «застоя». Повесть написана не в разоблачительной, а в печальной интонации сочувствия, сострадания (отсюда название «Печальный детектив»). Это произведение выглядело инородным в ряду других произведений о современности, создающих благополучную картину жизни. Написанное ещё в доперестроечный период, оно послужило своеобразным началом для появления подобных произведений в эпоху гласности. Картину современной жизни дают и рассказы В. Шукшина. Мир, не менее мрачный и жестокий, чем у В. Астафьева, у Шукшина показан с юмором, хотя порой и печальным. Рассказы Шукшина – это тексты, «отражающие не приукрашенное, как бы необработанное бытие», – писала Ф. Наджиева [4, с. 42]. В них отчётливо представлены такие качества писателя, как искренность, честность, независимость взгляда на современный ему мир. Умение показать жизнь во всей её нелицеприятной правде и достоверности – одно из отличительных качеств В. Шукшина-писателя. В мозаике отдельных ситуаций, как бы вырванных из общего потока социального бытия, писатель изображает современную жизнь в самых разных ипостасях. В рассказах В. Шукшина, Анара преобладает объектность, даются реалии современного мира в их естественных проявлениях, в почти физически осязаемых формах. У В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, М. Сулейманлы отсутствие тайны текста компенсируется тайной мира. А в рассказах авангардистского плана, в прозе постмодернистов преобладает динамика

сознания, тайна не жизни, не мира, а тайна текста. Здесь важна цель художественной задачи.

Современность с её пристрастием к нравственным проблемам, обращением к вечным вопросам бытия, интересом к духовной жизни индивида требовала новых форм, где сознание повествователя было бы приближено к читателю в максимальной степени. В эпоху запрета свободы слова желание поделиться сокровенным, облачив его в форму зафиксированных на бумаге мимолётных ощущений, чувств, запретных мыслей и суждений, было очень сильным. Этим объясняется появление небольших по форме и лиричных по содержанию прозаических произведений. Среди них «Мгновения» Ю. Бондарева, «Ночные мысли» Анара [2] и т. п.

Произведения этого плана позволяли писателям, концентрируясь на единичных и порой малозаметных фактах, не требующих полифонии в изображении множества событий, сказать о том, что их волнует и тревожит. Проза В. Шукшина, например, и некоторые рассказы молодых азербайджанских прозаиков, опирались именно на такую эстетику. Русская проза, осмысливая в жанре рассказа современный мир, осваивала и новые перспективы. И в этом она существенно отличалась от творческих поисков азербайджанских авторов.

Библиографические ссылки

1. Абдуллаев К.М. Автор-произведение-читатель / К.М. Абдуллаев. – Баку: Йазычы, 1985. – 156 с.
2. Анар. Ночные мысли / Анар. – Баку: Азернешр, 1988. – 560 с.
3. Астафьев В. Печальный детектив / В. Астафьев. – М.: Профиздат, 1991. – 412 с.
4. Наджиева Ф.С. История и современность в русской и азербайджанской советской прозе 70–80-х годов / Ф.С. Наджиева. – Баку: АДД, 1992. – 119 с.
5. Сулейманлы М. Избранное / М. Сулейманлы. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 268 с.
6. Сулейманлы М. Чабан Ибрагим и его велосипед / М. Сулейманлы. – М.: Молодая гвардия, 1987. – 80 с.
7. Шукшин В. Избранное / В. Шукшин. – М.: Молодая гвардия, 1981. – 176 с.

Надійшла до редколегії 19 вересня, 2018 р.

УДК 821.133.1

О. В. Бовкунова

Днепр

«АРКАДИЯ» Ф. СИДНИ И КООРДИНАТЫ ПРОСТРАНСТВА КУЛЬТУРЫ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ

У статті йдеться про те місце, яке посідає творчість видатного англійського поета Ф. Сідні в історико-літературній перспективі елизаветинської Англії: автор «Аркадії» є своєрідним відбиттям тієї складної та суперечливої організації простору культури, якою була Англія доби Єлизавети. Автор статті намагається показати, чому

Сідні в сучасних дослідженнях є уособленням англійськості ренесансної культури, як саме це простежується в художніх особливостях його творів.

Ключові слова: *Ф. Сідні, «Аркадія», елизаветинська доба, ренесансна культура, діалог, маньєризм, стиль доби.*

В статті говориться о том месте, которое занимает творчество выдающегося английского поэта Ф. Сидни в историко-литературной перспективе елизаветинской Англии: автор «Аркадии» является своеобразным отражением той сложной и противоречивой организации пространства культуры, которой была Англия суток Елизаветы. Автор статьи пытается показать, почему Сидни в современных исследованиях является олицетворением английскости ренессансной культуры, как это прослеживается в художественных особенностях его произведений.

Ключевые слова: *Ф. Сидни, «Аркадия», елизаветинская сутки, ренессансная культура, диалог, маньеризм, стиль эпохи.*

The paper dwells on the key role of Sir Philip Sidney in the perspective of the literature and culture of the Elizabethan England. The author of the Arcadia is kind of a reflective mirror of the perplex and contradictory structure of the Elizabethan culture space. The author of the article makes an attempt to explain the reason Philip Sidney becomes the embodiment and symbol of the idea of the unique Englishness of the English Renaissance.

Key words: *Sir Philip Sidney, Arcadia, Elizabethan age, the Renaissance culture, dialogue, mannerism, the style of the epoch.*

Очевидно, что ядро современных исследований «Аркадии» Ф. Сидни – всестороннее изучение комплекса аспектов отражения реальности в тексте «Новой Аркадии»; путь такой работы – анализ конкретных особенностей поэтики романа, вписывание их в контекст как творческой биографии самого Сидни, так и литературной традиции, особенностей елизаветинской и европейской интеллектуальной и культурной жизни рубежа XVI–XVII вв. [12; 13; 14].

Изучение работ современных сидниеведов уже позволяет сделать общие выводы, отличные от устоявшейся репутации этого автора и его текста в литературоведении и критике 70–80-х гг. прошлого столетия [6; 9; 10]. Однако прежде представляется необходимым сделать ряд предварительных замечаний. Одной из задач большей части корпуса современных исследований елизаветинской литературы является совмещение литературоведческого и культурологического подходов: разбор особенностей конкретного текста (с применением различных литературоведческих методов, классических либо постструктуралистских и деконструктивистских) и синтез такого рода анализов с выводами общекультурного характера; это и позволяет в самом широком смысле приблизиться к опыту реконструкции мировидения елизаветинской эпохи.

Большой корпус работ так или иначе касается темы дуальности «Аркадии»: реальности и двоемирия художественного целого [6; 10; 13; 14]. Традиционное прочтение текста Сидни сквозь пасторальный модус не объясняет этого семантического комплекса [12]. Так, например, исследуя проблему отражения действительности в романе, учёные обращаются к анализу «исторических» описаний в «Новой Аркадии», что сразу же ставит перед ними проблему «анахронизма». Обращает на себя внимание та роль, которую в обоих

вариантах «Аркадии» играют образы, связывающие словесный и изобразительный планы, «визуализирующие» текст. Очевидно, что интерес и одновременно переосмысление Сидни пасторальной формы (в частности, хронотопа) не может объясняться только его следованием или спором с литературной традицией, но должен быть также рассмотрен в контексте эстетических и исторических представлений автора романа, его «кружка» и европейских гуманистов второй половины XVI в. Таким образом, книга Сидни в работах современных критиков оказывается в самом центре контекста не только литературных, но и магистральных культурных явлений эпохи [14]. Такой комплексный подход диктуется самим материалом: в эпоху елизаветинской литературы, как известно, существовал своеобразный синтез, конгломерат различных отраслей человеческого знания.

Современные представления об английском Ренессансе, позднеренессансной культуре в целом давно исключают ту сетку координат, которая была задана итальянским Возрождением (и работами известных исследователей итальянского Ренессанса); ведущие учёные видят его как самобытное явление, опиравшееся как на итальянскую, так и на собственную средневековую традицию [12; 13; 14].

В своей трактовке «проблемы реальности» Сидни во многом опирается на всё ещё актуальную для позднеренессансной культуры традиционную схему связей первообраза и его воплощения в реальном мире. В духе других авторов эпохи Сидни отстаивает точку зрения о том, что художественный образ, создаваемый «настоящим» художником, всегда указывает на некую более важную, трансцендентную истину, на типическое и универсальное. Именно с этим отчасти связано обращение Сидни к пасторальной форме, традиционно представлявшей действительность в обобщённом, «универсализованном» виде (идея, в сути своей восходящая к античным «идиллиям» – схематически «картинкам» мира) [3; 4; 7]. Этим же объясняется и то, что Сидни, опираясь на аристотелевское представление о подражании, ставит литературу, создающую образы на основе неких первоидей, выше истории, описывающей несовершенную действительность. Отдельный ряд работ рассматривают, как представления о связи словесного и зрительного вписываются в традиционную, антично-христианскую схему двоемирия, в контекст представлений традиционалистской культуры. Таким образом, большая часть современных исследователей литературы и культуры елизаветинской Англии согласны в том, что позднеренессансная культура была в целом включена в тысячелетиями отработанную схему интерпретации связи формы и значения, реального и идеального: культура рубежа XVI–XVII вв. ещё во многом лежит в рамках указанного понимания мира. Более того, именно в это время предпринимается последняя попытка представить мир в его тотальности, увидеть за любым предметом, за множасьими открытиями и фактами, за индивидуальной трактовкой образа универсальный, единый порядок [12].

Одновременно современная литературная критика, как и академическое литературоведение (преимущественно отечественное и некоторый ряд англо-

американский исследователей) отчётливо акцентируют необходимость вписывания мироощущения Сидни не только в рамки картины мира эпохи традиционализма, но и в контекст некоторых новых веяний эпохи, которую мы условно называем «эпохой Ренессанса» (споры о долгом средневековье или глобальном Новом времени – общее место в современной гуманитаристике). В целом, оставаясь в рамках «старой» системы интерпретации фактов реальности, Сидни привносит в неё ряд новых черт, многие из которых связаны с тем «переворотом», который произошёл в «переходной» возрожденческой культуре [12]. Так, критики указывают на те черты поэтики романа, непосредственно отталкивающиеся от пасторальной традиции (переосмысление Сидни традиционной концепции пасторального хронотопа, расщепление и усложнение двоемирия, уравнивание пластов смысла, установка на индивидуальное и неоднозначное прочтение образа и т. д.), которые были в определённой степени связаны с переходом от «однонаправленной» аллегорической трактовки реальности к «разнонаправленной», «многоаспектной» символической её трактовке [6; 7; 9; 13]. Известны «ренессансные» рассуждения авторов ставшей уже классической статьи «Категория поэтики в смене литературных эпох» о том, что хотя «исторические и логические границы, отделяющие Ренессанс от классицизма прочерчены вполне отчетливо», однако существуют некие «границы целостности», объединяющие указанные стили в рамках «эпохи словесного традиционализма» [1, с. 24]. Такие черты «Новой Аркадии», как увеличение интереса к исторической проблематике, к изучению прошлого и настоящего, появление чувства «границы», отделяющей прошлое от современности, увеличение интереса к проблемам авторства и вымысла, актуализация оппозиции «вымысел/реальность» – и соответственно «повествование о вымышленном мире/повествование об истории» (в противовес средневековой оппозиции «истинное/ложное повествование»). Известный сидниевский интерес к импрезам и игровым элементам позволяет ряду исследователей соотнести его текст с контекстом традиции ренессансного праздника, рыцарской культуры [14]. Помимо некоторых «общих» аспектов ренессансного мировидения, исследователи выделяют ряд более частных проблем и вопросов, интересовавших гуманистов (например, вопросы о долге, о деятельной и созерцательной жизни, о нравственном совершенствовании людей как об основной цели искусства и т. д.). Наконец, само стремление совмещать разные, часто противоположные точки зрения вписывается в традицию так называемого ренессансного диалогизма.

Некоторая часть анализируемых в корпусе большинства елизаветинских авторов черт поэтики должен быть вписан не в контекст обобщённых «ренессансных» представлений, но, скорее, в контекст более конкретных литературных, эстетических и общекультурных тенденций второй половины XVI в. Так, например, с одной стороны, на примере «представления об авторстве» у Сидни авторы отмечают, что перед нами не просто индивидуальная, а остросубъектная творческая схема, во многом ставящая во главу угла утверждение авторского «я», выдвигающая воображение художника

на первый план (ибо именно в его душе живет ответ идеи и именно он доносит его до читателя/зрителя/слушателя). С другой стороны, обращаясь к широко известным проблемам сидниевских анахронизмов, исследователи отмечают, что для Сидни и его современников важно уже не только ощущение границы между прошлым и настоящим, но представление о том, что шкала времени устроена сложным образом, что прошлых (и настоящих) существует несколько. Интерес к прошлому становится интересом к конкретным деталям – и отражает только один из аспектов позднеренессансного интереса к изучению всего пространства человеческой культуры и природы, коллекционированию и описанию всё множущихся фактов и явлений окружающего мира – всех этих костюмов, неизведанных земель, народов, животных, растений, минералов, металлов, которые пытливые умы второй половины XVI в. пытаются представить в рамках единой схемы, где между самыми дальними её точками имеются пересечения, переклички и подобия, которые есть, например, и между словом, изображением и звуком [11].

В то же время попытка синтеза столь разнородных явлений оборачивается всё новыми открытиями, а сама эта разнородность порождает настроение удивления, а затем и тревоги, почти страха. Исследователя культуры рубежа XVI–XVII вв. никогда не покидает чувство дремлющего под оболочкой всеобщей сетки координат, ясной схемы хаотического начала – оно всегда здесь, близко, рядом, оно ощутимо и готово вырваться на поверхность. Конечно, один из импульсов для своего развития елизаветинская культура получила отчасти от ренессансного диалогизирующего, синтезирующего взгляда на мир. Но этот синтез не дал тех же результатов в культуре Северного Возрождения, какие он дал в итальянской культуре XIV–XV вв. – прежде всего потому, что за прошедшую сотню лет мир изменился, традиционалистская культура испытала множество ударов, основным из которых была Реформация. Результатом ренессансного диалога (во всех значениях этого слова) становилась, как показал Л.М. Баткин, выработка общего, синтезирующего решения, основанного на гармоничной картине мира.

Елизаветинская культура, хотя во многом и опиравшаяся на ренессансную модель диалога, не могла уже дать этого гармонизирующего решения. Известно, что ренессансная картина Вселенной строилась на двух основных принципах: 1) принципе иерархической организации, во многом унаследованном не только от античности, но и от средневековья, и 2) неоплатоническом принципе вечного движения и круговорота, перекликающегося с представлениями о всеобщей изменчивости (*mutability*) как части вселенской гармонии. У Сидни эта ясная и гармоничная картина мира, иерархический образ космоса по Птолемею и Фичино, пронизанного светом, объединённого любовью и находящегося в вечном круговращении красоты, совмещается с представлениями о хрупкости мирового баланса и непрочности вселенской гармонии, о мире как о слишком туго натянутой тетиве лука, которая вот-вот грозит порваться. Пасторальный мир «Аркадии» – это мир, в котором рушатся или вот-вот будут разрушены вековые устои, а на

смену спокойной уверенности в гармоничности вселенского устройства приходит дух сомнения и скептицизма. В этом смысле неясный, странный конец «Старой Аркадии» весьма показателен. Показательна и не удавшаяся Сидни попытка создать «Новую Аркадию». Второй вариант романа одновременно и архаичен, так как опирается на старую эпическую схему, и близок по своей повествовательной манере новоевропейскому роману. Автор усложнил схему: сделал своих героев более «благородными», а зло теперь сконцентрировано в двух других героях – Цикропее, проповедующей атеизм и вседозволенность, и Амфиале, воплощающем слабости человека и творящим зло вопреки своей воле. И тем не менее, как единодушно отмечают критики, проблемы, которые интересуют Сидни, невозможно решить ни подобным схоластическим «разделением» проблемы на составляющие, ни в духе диалога раннего Ренессанса, ибо «диалогический синтез» стал невозможным. Слишком противоположны, противонаправлены те системы, которые автор «Аркадии» пытается совместить [9; 10; 14; 15].

Текст Сидни, таким образом, включён не только в литературную традицию, но отражает многие культурно-эстетические тенденции эпохи в утрированном виде: Сидни является одновременно уникальной и весьма типичной фигурой. Характерной представляется попытка «объяснения» образа Сидни, данная видным исследователем: «*Sidney is a difficult man to classify <...> Sidney escapes any simple classification. His oration is too witty and includes too many diverse elements. <...> Or one might say that Sidney had wit enough to combine both worlds: that of Spenser and that of Jonson*» [12, p. 189]. Сидниеведы расходятся даже в трактовке той оценки, которую Сидни дает пасторальной традиции и поэзии в целом в «Защите Поэзии», не говоря уже о существующих зачастую противоположных трактовках «пасторальности» и «аллегоризма «Аркадии». Так, Конглтон считает, что для Сидни «ценность пасторали зависит от её аллегорического и морального содержания» [13, p. 42]. Кларк, напротив, считает, что Сидни «был подозрительно равнодушен» к аллегорической трактовке стабильности и неопределённости, неуверенности; сознательная установка Сидни на «загадочность», сложную аллюзионность текста, не поддающегося дешифровке простым усилием разума; стремление вместить в текст разнообразие смыслов, значений, фактов и одновременно построить из них, хрупкое, но прекрасное здание, синтезировать их не в единое значение, но в единую систему; страсть к совмещению словесных и визуальных образов и т.д. – всё это одновременно отражает и особенности творческого метода, гения Сидни и некоторые общие тенденции мироощущения эпохи. Включённость этой культурной модели одновременно в традиционную и ренессансную системы, её особая «переходность» очевидны.

Один из ключевых вопросов современной дискуссии – вопрос не только о содержании культурной эпистемы, но и о том, какое, собственно, определение может быть с нею соотнесено. Очевидно, что самые устоявшиеся понятия – «елизаветинская культура» и «культура позднего Ренессанса» наиболее условны. То же содержательное наполнение этих понятий может быть успешно

описано как комплекс «культуры маньеризма» (отметим, что к этому тяготеют всё же скорее отечественные исследователи) – как название для эпохи, явно входящей в ренессансную традицию, но существующей уже в момент начинающегося распада ренессансного культурного комплекса. Вот основные её черты, перечисляемые Л.И. Тананаевой (отчасти она опирается на работы других авторов): «неудовлетворённость простым подражанием натуре и попытка внести в её отображение отсвет внутренней идеи, изначально живущей в душе художника», «страсть сочетать до натурализма конкретную деталь с иррациональным, вымышленным, фантастическим характером целого», «тяготение к эклектике, к использованию устоявшихся в искусстве традиционных форм в новых сочетаниях», «высокая степень “окультуренности” искусства», «любовь к литературе, поэзии, гротеску», «любовь к разнообразию, к игре фантазии, прихоти», нерасторжимость реального и иррационального, где «каждый реальный предмет является символом, вернее, иероглифом чего-то скрытого и высшего», сложность понимания роли автора, художника (одновременно существующие представления о полёте его фантазии и воображения и об огромной ответственности, которую он берёт на себя) и т. д. [11].

Современные исследователи убеждены, что употребление смыслового наполнения культурного комплекса, обозначенного как маньеризм, порождает, как и в случае с Ренессансом, «проблему» итальянской культуры: право применимости её эстетических, идеологических, ценностных параметров к культуре английского Возрождения до Шекспира и творчеству Сидни. Здесь возникают и другие сопутствующие дискуссии: было ли у маньеризма, как считает В. Фридлендер, два этапа: собственно итальянский, «настоящий» (первая половина XVI века) и общеевропейский («упадок», вторая половина XVI века)? К тому же, как указывает, например, М. Ростон, Англия довольно поздно включилась в ренессансные процессы – означает ли это, что здесь между культурами Ренессанса и маньеризма невозможно провести чёткую границу (при условии, конечно, что такая граница вообще проводима)? И кем тогда считать Сидни – ренессансным гуманистом, маньеристом? «The tardiness of the English Renaissance upon the European scene <...> , meant that the Englishman looking for the continent for his models found available for his use not only the products of classical humanism, but also the later mannerist reaction to it in both art and literature <...> , the chronological discrepancy between England and the continent does leave open the possibility of less closely defined boundaries between the two forms» [15]. Эти вопросы продолжают оставаться открытыми, заставляя исследователей, в том числе и сидниеведов, каждый раз перестраивать координаты пространства культуры елизаветинской Англии.

Библиографические ссылки

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох: [Электронный ресурс]. – URL: <http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/history-poetic>

2. Аникст А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А.А. Аникст // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. – М., 1966. – С. 178–244.
3. Грабарь-Пассек М.Е. Буколическая поэзия эллинистической эпохи / М.Е. Грабарь-Пассек // Феокрит. Моск. Бюж. Идилли и эпиграммы /. – М.: Ладомир, Наука, 1993, – С. 189–231.
4. Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е.П. Зыкова. – М.: ИМЛИ-«Наследие», 1999. – 249 с.
5. Наливайко Д. С. Искусство, направления, течения, стили / Д.С.Наливайко – К.: Мистецтво, 1981. – С. 87–101.
6. Никифорова Л.Р. Об особенностях преломления начального этапа осмысления жанра романа у Ф. Сидни / Л.Р.Никифорова // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа XVII–XX веков. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1984. – 122 с.
7. Пахсарьян Н.Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий / Н.Т. Пахсарьян // Миф. Пастораль. Утопия / Литература в системе культуры: материалы научного межрегионального семинара. – М.: МГОПУ, 1998. – С. 12–24.
8. Потёмкина Л.Я. К проблеме внутрижанровой классификации романа в советском литературоведении / Л.Я. Потёмкина // Актуальные вопросы теории и истории зарубежного романа 17–20 веков: Сб. науч. трудов. – Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1984. – 122 с.
9. Потьомкіна Л.Я. До питання про жанрову природу романів Ф. Сідні / Л.Я. Потьомкіна // Ренесансні Студії. – Запоріжжя, 1998. – Вип. 2. – С. 108–116.
10. Потьомкіна Л.Я. Про одну з тенденцій у вивченні англійського роману доби Відродження / Л.Я. Потьомкіна // Ренесансні Студії. – Запоріжжя, 1997. – Вип. 1. – С. 4–7.
11. Тананаева Л. И. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы / Л. И. Тананаева // Советское искусствознание. – №22. – М.: Сов. художник, 1987. – С. 123–167.
12. Clark D.L. Rhetoric and Poetry in the Renaissance. – N.Y.: Columbia U.P., 1922. – 258 p.
13. Congleton J.E. Theories of Pastoral poetry in England 1684–1798. – Gainesville, Florida : Univ. of Florida Press. – 1952 – 342 p.
14. Mc Coy R. Sir Philip Sidney and Elizabethan Chivalry// Sir Philip Sidney's Achievements. – Ed. by Allen M. J. B.; Baker S.D.; Kinney A.F.; Sullivan M. – N. Y.: AMS, 1990. – 256 p.
15. Roston M. Renaissance Perspectives in Literature and Visual Arts. – Princeton, Oxford : Princeton U.P., 1989 – 216 p.

Надійшла до редколегії 27 жовтня 2018 р.

УДК 821.161.2

К. Р. Вакуленко

Харків

ОЛЕКСА МИШАНИЧ: З ІСТОРІЇ ЖИТТЯ

Стаття присвячена дослідженню постаті Олексі Мишанича-медієвіста, його життя та наукового доробку, зокрема з'ясування основних напрямків його розвідок з ділянки давньої української літератури. Висвітлено місце та роль науковця в історії української літературної медієвістики другої половини XX – початку XXI століття, проаналізовано актуальні наукові проблеми, які досліджував Олекс Мишанич. Дослідження дозволило з'ясувати не лише етапи життя видатного ученого-медієвіста, його науковий

шлях, але й увиразнити шляхи розвитку української науки про літературу в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Науковий доробок О. Мишанича – різноманітний, проте основна його увага концентрувалася навколо літературного процесу рідного Закарпаття, а також ключових постатей та загальноукраїнських проблем від давнини і до сьогодення. Зокрема, головним його інтересом було дослідження давнього українського письменства. Олекса Мишанич є автором багатьох наукових розвідок, присвячених найрізноманітнішим питанням історії українського письменства від давнини до сьогодні. Ми дійшли висновку, що Олекса Мишанич зробив значний внесок у справу вивчення давньої української літератури. Його праці належать до класики української медієвістики другої половини ХХ століття. Як організатор науки і керівник відділу давньої української літератури, О. Мишанич розгорнув широку діяльність з фронтального дослідження й видання творів давнього письменства, згуртував навколо Інституту літератури вчених-медієвістів з усієї України, створив українську школу медієвістики. О. Мишанич зробив великий внесок у становлення світового українознавства і в розбудову культури незалежної України.

Ключові слова: Олекса Мишанич, медієвістика, давня література, літературний процес.

Статья посвящена исследованию фигуры Алексея Мишанича-медиевиста, его жизни и научного наследия, в частности выяснения основных направлений его исследований по древней украинской литературе. В статье освещены место и роль учёного в истории украинской литературной медиевистики второй половины ХХ – начала ХХІ века, проанализированы актуальные научные проблемы, которые исследовал Алексей Мишанич. Исследование позволило выяснить не только этапы жизни выдающегося учёного-медиевиста, его научный путь, но и подчеркнуть пути развития украинской науки о литературе во второй половине ХХ – начале ХХІ века. Научный потенциал А. Мишанича – разнообразен, однако основное его внимание концентрировалось вокруг литературного процесса родного Закарпаття, а также ключевых фигур и общеукраинских проблем от древности и до наших дней. В частности, главным его интересом было исследование древнего украинского писательства. Алексей Мишанич является автором многих научных исследований, посвящённых самым разнообразным вопросам истории украинской литературы от древности до наших дней. Мы пришли к выводу, что Алексей Мишанич внёс значительный вклад в дело изучения древней украинской литературы. Его труды принадлежат к классике украинской медиевистики второй половины ХХ века. Как организатор науки и руководитель отдела древней украинской литературы, А. Мишанич развернул широкую деятельность по фронтальному исследованию и изданию произведений древней литературы, сплотил вокруг Института литературы учёных-медиевистов со всей Украины, создал украинскую школу медиевистики. А. Мишанич внёс большой вклад в становление мирового украиноведения и в развитие культуры независимой Украины.

Ключевые слова: Алексей Мишанич, медиевистика, древняя литература, литературный процесс.

The article is devoted to the study of the figure of Olexa Myshanych – mediaevalist, his life and scientific work, in particular clarify the main directions of his exploration from the area of ancient Ukrainian literature. The article highlights the place and role of the scientist in the history of Ukrainian literary medieval studies of the second half of the 20th- the beginning of the 21st century, analyzed the actual scientific problems which was explored by Olexa Myshanych. The research allowed to find out not only the stages of life of the outstanding scientist-medievalist, his scientific path, but also to emphasize the ways of developing the Ukrainian science about literature in the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century. O.V. Myshanych's scientific creation is diverse, but his main focus was on the literary process of his native Transcarpathia, as well as key figures and Ukraine-wide problems from ancient times to the present. In particular, his main interest was the study of ancient ukrainian writing. Olexa Myshanych is the author of many scholarly studies devoted to the most diverse issues of the history

of ukrainian writing from ancient times to the present. We concluded that Olexa Myshanych made a significant contribution to the study of ancient Ukrainian literature. The works of Olexa Myshanych belong to the classics of Ukrainian medieval studies of the second half of the 20th century. As an organizer of science and leader of the department of ancient Ukrainian literature O. Myshanych launched a wide range of frontal research and publication of works of ancient writing, rallied around the Institute of Literature of scientists-medievalists from all over Ukraine, created the Ukrainian School of Medieval Studies. O. Myshanych made a great contribution to the establishment of worldwide Ukrainian studies and to the development of the culture of independent Ukraine.

Key words: *Oleksa Mishanych, Medieval Studies, ancient literature, literary process.*

Олекса Васильович Мишанич (1933–2004) належить до найяскравіших українських літературознавців другої половини ХХ століття. Про його життя та наукову діяльність, зокрема про історико-літературні праці вченого, присвячені давньому українському письменству, писали В. Бедзір, О. Гаврош, В. Голубченко, Й. Долинич, М. Жулинський, Ю. Луценко, В. Маркус, Я. Мишанич, М. Мушинка, Ф. Прокопенко, М. Сулима, Л. Ушкалов, Д. Федака та інші. Однак ґрунтовної історіографічної розвідки, присвяченої Олексі Мишаничу як дослідникові давньої української літератури, чи то розвідки про життя цього медієвіста досі не існує, чим обумовлена актуальність нашого дослідження. Основна мета нашої статті полягає у дослідженні постаті О. В. Мишанича та його життя, дослідженню наукового доробку Олекси Мишанича-медієвіста, зокрема з'ясування основних напрямків його розвідок з ділянки давньої української літератури, його вплив на розвиток української літературної медієвістики другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Поставлена мета обумовила необхідність вирішення наступних взаємопов'язаних завдань:

- дослідити постать Олекси Мишанича-медієвіста та з'ясувати його роль в організації літературного процесу ХХ – початку ХХІ століть.

- визначити актуальні наукові проблеми, які досліджував Олекса Мишанич.

Народився О. Мишанич 1 квітня 1933 р. в с. Ляховець (нині Лісковець) Волівського (нині – Міжгірського) району на Закарпатті (тоді – Підкарпатська Русь, Чехословацька Республіка) в селянській родині. Батько, Василь Мишанич, родом із Нижнього Студеного (Потока). Мати, Бушко Анна Іванівна, була одиначкою, її батько, корінний ляхівець, загинув у Першу світову війну. Молода сім'я Мишаничів оселилася на «Ярках», місці досить незручному, але, як і всі верховинці, вони не звертали уваги на труднощі, тримали худобу, сіяли овес, садили картоплю, вірили в Бога і годували дітей. У сім'ї було ще десятеро дітей – сім у Ляхівці, а 3 – на Барвінку біля Ужгорода. Вісім братів і дві сестри створили великий рід, який розійшовся по всій Україні, примножуючи славу Українського Закарпаття і рідної Міжгірщини. Сім братів Мишаничів здобули вищу освіту і вписали свої імена в розбудову Української держави [6, с. 8].

О. Мишанич став учнем першого класу народної школи в с. Барвінок. Це була типова восьмирічна руська школа, в якій вчилися разом усі вісім класів, понад 30 школярів села. Читати й писати вчилися за п'ятьма «цвітами дитської мудрости», російськомовними читанками, але з місцевою фонетичною вимовою. Найбільша увага приділялася вивченню угорської мови. Це були тяжкі воєнні часи, діяла карткова система, школярі були босими, одягалися погано. Щодня кожен учень мав приносити з собою одне поліно, інакше клас не опалювався. Олекса вчився відмінно, читав все, що можна було читати, найперше журнал «Руська молодежь», який передплачував старший брат Ілля, стару «Пчілку», книжки «Народної бібліотеки». Улітку 1944 р. батько записав його до Ужгородської руської Королівської гімназії. Згодом О. Мишанич перейшов вчитися в семирічну школу в с. Дравці, яку закінчив у 1948 р. з відмінним успіхом. У тому ж році О. Мишанич вступив у восьмий клас Ужгородської середньої школи № 1 ім. Т.Г. Шевченка, зразкову чоловічу середню школу з українською мовою навчання, в якій було добре поставлено вивчення мов, літератур, історії. Після закінчення середньої школи він не мав проблем з вибором подальшого шляху і у 1951 р. вступив на філологічний факультет Ужгородського університету, який закінчив з відзнакою у 1956 р. [1, с. 6]. Він пильно студював усі предмети, багато читав, захопився зарубіжними літературами, але перевагу віддавав українській. Студент О. Мишанич свідомо готував себе до науково-дослідницької роботи, систематично читав доповіді на літературознавчому гуртку і студентських наукових конференціях, очолював студентське наукове товариство факультету, почав виступати у студентській та обласній пресі, готувати літературні радіопередачі для обласного радіо. Здібного й працюючого студента помітили викладачі й почали заохочувати до наукової роботи. Його науковим керівником стає завідувач кафедри української літератури проф. П.П. Пономарьов, з яким у нього налагодилася довголітня дружба. Професор Пономарьов орієнтував О. Мишанича на дослідження літератури кінця XIX – початку XX ст., зокрема творчості І. Франка, але обставини склалися так, що він пізніше спеціалізувався з давньої української літератури й карпатики. Дипломна робота О. Мишанича – поема І. Франка «Мойсей» була високо оцінена під час захисту і при вступі до аспірантури, стала його візитною карткою у велику науку.

Закінчивши університет, О. Мишанич два роки був літературним працівником Закарпатського обласного радіо. Тут доля звела його з відомим театральним режисером Гнатом Ігнатовичем і журналісткою Тетяною Прасоленко, які вчили його журналістській майстерності, посвячували в таємниці музичного і театального мистецтва. За цей час він об'їздив майже всі райони області, ближче познайомився з культурним і літературним життям краю, почав цікавитися творчістю закарпатських письменників XIX–XX ст.

У жовтні 1958 р. О. Мишанич вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Академії наук України у Києві. Його було зараховано до відділу давньої української літератури, яким тоді керував академік АН України М.К. Гудзій, професор Московського університету,

відомий фахівець з давніх російської та української літератур. Під науковим керівництвом М.К. Гудзія О. Мишанич написав і у 1962 р. захистив кандидатську дисертацію «З історії української літератури Закарпаття XVII–XVIII ст.», яка у скороченому вигляді вийшла окремою книжкою: «Література Закарпаття XVII–XVIII століть. Історико-літературний нарис» і стала новим словом в українській медієвістиці. У ній уперше було глибоко й усебічно проаналізовано закарпатський літературний процес часів бароко [1, с. 13].

У 1982 році в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ Олекса Мишанич успішно захистив докторську дисертацію «Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість». Через три роки після цього його було призначено завідувачем відділу давньої української літератури. За роки його роботи у відділі вивчення вітчизняного письменства старої доби привернуло увагу не одного молодого науковця. Студіювати давню українську літературу стало престижно: перед тими, хто нею цікавився, відкривалися можливості вивчати всі періоди, всі жанри [1, с. 7]. Як організатор науки і керівник відділу давньої української літератури, О. Мишанич розгорнув широку діяльність з фронтального дослідження й видання творів давнього письменства, згуртував навколо Інституту літератури вчених-медієвістів з усієї України, створив українську школу медієвістики. Він – науковий консультант восьми докторів наук, під його науковим керівництвом захищено 14 кандидатських дисертацій з давньої літератури. Недарма доробок співробітників відділу давньої української літератури, очолюваного Мишаничем, зацікавив зарубіжних вчених, зокрема Санта Грачотті, Джованну Броджі-Беркофф (Італія), Наталію Пилип'юк (Канада), Властимира Ерчича (Югославія) [5, с. 25].

Олекса Мишанич є автором багатьох наукових розвідок, присвячених найрізноманітнішим питанням історії українського письменства від давнини до сьогодні. Досить пригадати хоча б такі його фундаментальні монографічні розвідки, як «Література Закарпаття XVII–XVIII століть» (1964), «Григорій Сковорода і усна народна творчість» (1976), «Українська література другої половини XVIII століття і усна народна творчість» (1980), відповідні розділи першого тому академічної «Історії української літератури» у восьми томах (1967). Коли Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України розпочав роботу над «Історією української літератури у 12 томах», О. Мишанич з висоти свого досвіду запропонував нову концепцію історії української давньої літератури та включився у процес формування авторського колективу 1-го і 2-го томів [1, с. 14].

Окремо треба сказати про карпатознавчі інтереси О. Мишанича, його праці останнього десятиліття, з якими він виступив у оборону Українського Закарпаття, його історії, мови, культури. Досягнувши вершин академічної науки й обіймаючи різні високі й почесні посади, О. Мишанич ніколи не поривав зв'язків з рідним краєм, часто приїжджав на Закарпаття, працював у бібліотеках і архівах, спілкувався із вченими, письменниками й видавцями. Велику роль у дослідженні літератури Закарпаття відіграють праці Олекси

Мишанича «Література Закарпаття XVII–XVIII ст.» (1964), «Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість» (1980), «З минулих літ», у яких автор описує історію дослідження закарпатської літератури, висвітлює основні етапи розвитку закарпатського письменства [2].

О. Мишанич займався і дослідженням творчості Г.С. Сковороди. У результаті було видано низку наукових праць, зокрема монографія «Григорій Сковорода та усна народна творчість» (1976), «Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість» (1980). Упродовж свого життя Олекса Мишанич цікавився постаттю Г.С. Сковороди. Саме тому він був одним із організаторів та учасників Сковородинівських читань у Переяслав-Хмельницькому [6, с. 12].

Тривалий час О. Мишанич досліджує «Слово о полку Ігоревім». Його заслугою є те, що він систематизував попередні дослідження давньої пам'ятки при залученні праць і зарубіжних вчених, а також здійснив огляд літератури про «Слово...», виданої в Україні на межі тисячоліть. О. Мишанич виступає оборонцем автентичності «Слова...». Результатом його праці став найповніший в Україні збірник поетичних перекладів і переспівів «Слова о полку Ігоревім» [1, с. 4].

У 1992–1996 рр. О. Мишанич був заступником голови Вищої атестаційної комісії України з гуманітарних наук, у 1993 р. став професором. У лютому 1997 р. О. Мишанича було призначено заступником академіка-секретаря Відділення літератури, мови і мистецтвознавства НАН України. Цього ж року йому присвоєно почесне звання «Заслужений діяч науки і техніки України», обрано членом-кореспондентом НАН України за спеціальністю «Українська література».

Особливо плідним було останнє десятиріччя, коли вчений, звернувся до раніше заборонених авторів і видав зі своїми ґрунтовними передмовами твори Спиридона Черкасенка (1991, 2 томи), Катрі Гриневичевої (1990), Наталени Королевої (1991), Миколи Лазорського (1992), збірник «Заклятий козак» (1994) та ін. Завдяки його ініціативі в літературу також повернуто такі маловідомі й заборонені імена, як В. Гренджа-Донський, А. Волошин, О. Стефанович, І. Ірлявський [6, с. 15]. З давньої літератури він упорядкував збірники «Слово о полку Ігоревім» (1986, 2-е вид. 1989), «Українська література XVIII ст.» (1983), «Твори Григорія Сковороди у двох томах», вперше за рукописом видав «Історію української літератури. Том 6» М. Грушевського (1995), який довгий час вважався загубленим. Олекса Мишанич був відповідальним редактором фундаментальних українознавчих видань сучасності: «Літопису руського» (1989), «Літопису Самійла Величка, Т. 1-2» (1991), «Української поезії середини XVII ст. 2» (1992), монографії акад. Омеляна Пріцака «Походження Русі» (1997) [6, с. 15].

Упродовж сорокарічної роботи в Інституті літератури О. Мишанич продовжував досліджувати давнє письменство. Список його наукових праць налічує понад 200 назв – книжок, статей, рецензій, наукових доповідей [4]. Кілька сотень написаних ним статей про давню літературу і письменство

Карпатського регіону та югославських русинів надруковано у двох виданнях УРЕ, «Краткой литературной энциклопедии», «Українській літературній енциклопедії». Він не обмежувався давнім письменством, а успішно досліджував і літературний процес ХХ ст. Краще з творчого доробку вченого увійшло до двох книг – «Крізь віки. Літературно критичні та історіографічні статті й дослідження» і «Повернення. Літературно-критичні статті й нариси».

Олекса Мишанич – це прекрасна людина, талановитий вчений, мудрий наставник для молодих вчених, який зробив дуже багато для розвитку української літератури. Його ім'я завжди з великою повагою згадують його учні. Ось як про Олексу Мишанича говорить відомий літературознавець, письменник, доктор філологічних наук, професор Л.В. Ушкалов: «Це був блискучий учений з енциклопедичного складу, який міг чудово аналізувати і “Слово о полку Ігоревім”, і твори Сковороди, і закарпатських авторів XVII–XVIII ст., про яких я мало що знав, і таких не схожих один на одного поетів і прозаїків, як Спиридон Черкасенко, Катря Гриневичева, Богдан Лепкий, Олег Ольжич, Наталена Королева, Августин Волошин, Олекса Стефанович й академічні розвідки Володимира Гнатюка, Дмитра Чижевського або Омеляна Пріцака. При тому його завжди вабила глибина опанування тієї чи іншої теми...» [7, с. 27].

Усе це дозволяє нам зробити висновок, що праці Олекси Мишанича належать до класики української медієвістики другої половини ХХ століття. О. Мишанич відбувся як вчений, реалізував свій філологічний талант, привніс свою частку у становлення світового українознавства і в розбудову культури незалежної України.

Бібліографічні посилання

1. Жулинський М., Денисюк І. Верховина. Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / М. Жулинський, І. Денисюк. – Дрогобич: Коло, 2003. – 177 с.
2. Мишанич О. З минулих літ [Текст]: Літературознавчі статті й дослідження різних років / О. Мишанич; НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Основи, 2004. – 390 с.
3. Мишанич Олекса. Григорій Сковорода: нарис життя і творчості / О. Мишанич. – К.: Обереги, 1994. – 45 с.
4. Олекса Васильович Мишанич: Біобібліогр. до 70-річчя / Упоряд. Я. Мишанич; Відп. ред. М. Жулинський; НАН України. – К., 2003. – 77 с.
5. Слово і час. – 2013. – № 5. – С. 18–31.
6. Студії з україністики. Вип. XIII. Збірник праць на пошану члена-кореспондента НАН України Олекси Мишанича з нагоди його 80-ліття і 10-річчя від дня його смерті. – Київ: Міжнародна школа україністики НАН України; Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2013. – 538 с.
7. Ушкалов Л. Мій незабутній учитель [про доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАН України Олексу Васильовича Мишанича] // Слово і час. – 2013. – № 5. – С. 26–28.

Надійшла до редакції 31 серпня 2018 р.

А. Ю. Гаджиева

Днепр

ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ В КНИГЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ»

У статті здійснюється спроба охарактеризувати зустріч Сходу і Заходу в англійській літературі, зокрема у творі «Лондон: Біографія» Пітера Акройда. Звернення до проблеми «Схід-Захід» як соціокультурному, так і геополітичному явищу сучасного світу сьогодні характерне не тільки для наукових праць, а й для художніх творів різних країн. В книзі «Лондон: Біографія» ця зустріч є не географічною, а швидше символічною, присутній також і культурний аспект. Автор не говорить прямо про культурне протистояння або взаємодію Заходу і Сходу. Ці дві культури завуальовані західною та східною частиною Лондона. Вони навіть розділені стіною. В символічному сенсі така стіна – це саме протистояння та взаємодія двох світових культур – західної та східної. Кожна з них відстоює право на достойне існування, збереження традицій та світоглядів. Складно сказати, яка з них переважає. Але якщо знайти компроміс, то проблема «Захід-Схід» відійде на другий план.

Ключові слова: міжкультуралізм, хроніка, біографія, символізм.

В статье осуществляется попытка охарактеризовать встречу Востока и Запада в английской литературе, в частности в произведении «Лондон: Биография» Питера Акройда. Обращение к проблеме «Восток-Запад» как социокультурному, так и геополитическому явлению современного мира сегодня характерно не только для научных трудов, но и для художественных произведений разных стран. В книге «Лондон: Биография» эта встреча является не географической, а скорее символической, присутствует также культурный аспект. Автор не говорит прямо о культурном противостоянии или взаимодействии Запада и Востока. Эти две культуры завуалированы под западную и восточную часть Лондона. Они даже разделены стеной. В символическом смысле такая стена – это именно противостояние и взаимодействие двух мировых культур – западной и восточной. Каждая из культур отстаивает право на достойное существование, сохранение традиций и мировоззрений. Сложно сказать, какая из них преобладает. Но если найти компромисс, то проблема «Запад-Восток» отойдет на второй план.

Ключевые слова: межкультурализм, хроника, биография, символизм.

The article is devoted to the attempt to characterize the East-West meeting in English literature, in particular, in the work "London: The Biography" written by Peter Ackroyd. Addressing the "East-West" problem both to the sociocultural and geopolitical phenomenon of the modern world today is characteristic not only of scientific works, but also of artistic works of different countries. In the book "London: The Biography", this meeting is not geographic, most likely symbolic, but also in a cultural aspect. The author does not speak directly about the cultural confrontation or interaction of the West and the East. These two cultures are veiled as west and east of London. They are even separated by a wall. In a symbolic sense, such a wall is the very opposite and the interaction of two world cultures - the western and the eastern ones. Each of them defends the right to a decent existence, preservation of traditions and worldviews. It is difficult to say which one prevails. But if you find a compromise, then the problem "West-East" will go to the last plan.

Key words: interculturalism, chronicle, biography, symbolism.

Лондон описывается во множестве книг – исторических, научных, популярных, но Питер Акرويد впервые изложил «биографическую» историю города. При этом он не исполняет скромную роль спотыкающегося лондонца, который хочет провести других «маршрутами, по которым ходил всю жизнь» [1, с. 23]. Лондон – город без границ, прошедший путь от поселения кельтов до центра мира, каким он представлен в XIX веке. И так же бесконечен рассказ о нём: около 80 глав, 800 страниц, объединённых в 32 тематических раздела; тысячи фактов из истории и об истории Лондона от первых упоминаний о нём до его существования в современном мире. Это просто невероятно, как последовательно и логично соединён в единое целое этот обширнейший материал. «В книге есть разделы об истории тишины и об истории света, истории кокни и истории алкогольных напитков, истории детства и истории самоубийства» [3, с. 1]. Перед читателем открывается мир, в котором описывается, как лондонцы ели и пили в разные времена, во что одевались, что хранили в своих кладовых и чуланах, какие они пели песни и в какие игры играли их дети. Книгу предваряет хронология истории Лондона, которую составил автор. В заключении написана широчайшая библиография в форме «Эссе об источниках» документального, научного и эстетического характера, а также детальный именной указатель. Книга снабжена множеством красочных иллюстраций и карт. Её можно открыть и читать с любого места, и любой читатель найдет в ней свой собственный Лондон, ибо он «показывает все возможности рода человеческого и превращается в образ всего мира» [1, с. 871].

Образ Лондона – один из главных в традиции английской литературы и один из основоположных у Акроида; тем самым творчество писателя переплетается с общекультурной «традицией городской мифологии»: его Лондон точно такой же, как Дублин Джеймса Джойса или Петербург Андрея Белого [2].

Если говорить об особенностях образа города и «городского текста» в национальной культуре, то В.Н. Топоров описывает их как составляющие «сверхнасыщенной реальности» [5, с. 7], подразумевая чрезмерную насыщенность его смыслами. Город в одинаковой степени «и реален и вымыслен» [7, с. 45] и текстуально даёт определение для обоих этих смысловых полей. Город презентуется как идеальное хранилище культурной и исторической памяти. Пребывая в постоянном изменении, преобразовании, в соположении с настоящим, он порождает своё прошлое, ибо «память города напоминает хронику, <...> постоянную память» [4, с. 154]. Именно здесь сосуществует настоящее и прошлое, а потом, прошлое перерождается путем новых интерпретаций, игры с предыдущими цитатами или текстами, вплоть до повтора, который в этом случае не «может быть заподозрен в плагиате, и даже наоборот, подчеркивается» [5, с. 25]. Ю.М. Лотман утверждает, что город – «генератор культуры, <...> собрание кодов, текстов, интерпретаций и мыслей» [цит. по: 4, с. 154].

В частых интервью и лекциях Акройд объясняет причины, почему его выбор пал именно на Лондон как на объект исследования. Для писателя интересны прежде всего образы «визионеров» (visionary). Точного определения этого термина нет, но, судя по именам писателей, которые он перечисляет в качестве примеров (Шекспир, Чосер, Мор, Блейк, Диккенс, Уайльд), автор имеет в виду тех, у кого есть талант по-новому представлять окружающий мир. К тому же визионеры Акройда в той или иной мере были связаны с Лондоном, проживали в нём [6, с. 329]. Поэтому неудивительно, что, изложив биографии великих лондонцев, автор берётся за исследование города, в котором проходила их жизнь.

Начнём с заглавия. Акройд выносит на титульный лист название столицы крупнейшего европейского государства с прошлым великой империи и заставляет нас ожидать историческое исследование. Но здесь нет широкого национально-исторического фона – Лондон как будто бы оторван от страны, столицей которой он является.

«Биография» – вторая часть заглавия. Она направляет читательское ожидание в сторону более частной, чем единичной, истории. Но и данное жанровое определение не воплощается в полной мере. В классическом понимании биография – это «описание жизни», т. е. описание и анализ хронологически составленных событий жизни героя. В нашем случае Акройд придерживается хронологии только в общих чертах, излагая исторические события, предваряя рассказ сводной хронологической таблицей, но он активно пользуется приёмами ретроспекции и проспекции. Помимо этого, автор обращает внимание читателя не только на великие свершения или достижения, связанные с Лондоном, но и на его повседневную жизнь, на его обыденность.

На первых же страницах произведения Лондон появляется перед читателем в образе человека: «Представление о Лондоне как о человеческом теле поразительно и очень необычно. Его можно даже рассмотреть с точки зрения символического образа Града Господня – мистического тела, члены которого – люди, голова – Иисус Христос. Лондон также примерял на себя форму вольно раскинувшего руки юноши...» [1, с. 21].

Культуроцентризм мышления, характерный для Питера Акройда, который проявился в художественной репрезентации образа Лондона, является ядром современного национального мифа и стержнем «английскости». Путешествие по городу – это путешествие в глубь истории, культуры, в конце концов, собственного «Я». В произведении «Лондон: биография» Акройда пересоздаётся и воссоздаётся культура не только города, но и Запада-Востока. Автор книги символически сравнивает две культуры, которые всегда имели противоречия. На примере западной и восточной части города Лондона Питер Акройд пытается раскрыть все тонкости и основные принципы этих двух культур. Они всегда вели борьбу не только в сознании человечества, но и в истории многих стран. О том, что некоторые характерные черты восточной культуры присутствуют в Лондоне, можно увидеть из текста самого произведения: «Так что имеются некоторые признаки, говорящие о том, что

Западная Европа вела тогда торговлю с Восточным Средиземноморьем, и есть все основания предполагать, что фригийские, а позже финикийские купцы достигали берегов Альбиона и появлялись на рынках Лондона» [1].

Питер Акرويد в своём произведении говорит о стене, которая отделяет восточную и западную части города. Но эта стена является символической, потому что она отделяет западную культуру от восточной, т. е. культуру, которая постоянно меняется, от культуры, которая хранит свою историю: «С этого места призрачную стену – стену, какой она некогда была, – можно восстановить в воображении. Она тянется на север к Куперс-роу, где её остаток ещё торчит во дворе пустого здания – он возвышается над автомобильной стоянкой, устроенной под домом. Стена проходит сквозь бетон и мрамор этого дома, потом дальше, через кирпич и железо виадука на вокзале Фенчерч-стрит, до очередного уцелевшего куска на Америка-сквер. Он прячется в подвале современного здания, которое и само украшено парапетами, башенками и квадратными башнями; полоса блестящей красной плитки весьма живо напоминает плоскую красную черепицу, которой было покрыто римское сооружение. Тут стена ненадолго обретает имя “Кроссуолл” и проходит сквозь центральный офис фирмы под названием “Эквитас”. Потом она идёт через Вайн-стрит (на автомобильной стоянке под номером 35, прямо на линии ныне невидимой стены, установлена камера наблюдения) к Джури-стрит, которая почти точно следует курсу бывшей стены, пока не упирается в Олдгейт; можно сказать, что все здешние здания как бы представляют собой новую стену, отделяющую восток от запада. Здесь мы находим Сентурион-хаус и аптеку “Бутс”» [1].

Река Темза является одним из главных героев книги Питера Акроида «Лондон: Биография». Она протекает в обеих частях британской столицы – восточной и западной. И поэтому является показателем культуры каждой из них: «Порой они едва поддаются исследованию – настолько они черны и печальны. Стивен Грэм, автор “Лондонских ночей”, описывает свои хождения по “длинным диковинным коридорам под Темзой в восточном Лондоне”, куда “спускаешься, выходишь – и несёшь на своих плечах весь Лондон”» [1].

Таким образом, Питер Акرويد в книге «Лондон: Биография» делает историческую опись культурного возрастания города, при этом разделив его на две части – западную и восточную. Такое разделение очень символическое, так как даёт возможность говорить о противостоянии и дальнейшем взаимодействии двух культур мира – Запада и Востока.

Библиографические ссылки

1. Акرويد П. Лондон: Биография / Акرويد Питер: пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. – М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
2. Васютина Н. К. Город будущего в романе Питера Акроида «Повесть о Платоне» // Известия Уральского ун-та. Екатеринбург, 2004. №33. С. 122–128.
3. Мотылёв Л. Акرويد Питер. Биография Лондона [Электронный ресурс] / Л. Мотылёв // Иностранная литература. – 2002. – № 10. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/10/akr.html>

4. Нестерова В. Н. Лондон и проблема памяти города («Английская музыка», 1992 Питера Акройда). // Сб. Великобритания в европейской культурном контексте. Н. Новгород, 2000. – С. 135–138.
 5. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. 616 с.
 6. Ackroyd P. The Englishness of English Literature // P. Ackroyd. The Collection. Journalism, reviews, essays, short stories, lectures/ed. by T. Wright. L., 2001. 465 p.
 7. Pitchford N. Tactical readings. Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter. Lewisburg. L., 2002. 283 p.
- Надійшла до редколегії 25 жовтня 2018 р.

УДК 821.161.1.09

В. А. Гусев

Днепр

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕПУТАЦИИ А. П. ЧЕХОВА (80-е годы XIX в. – 50-е годы XX в.)

Розглядається формування і трансформація літературної репутації А. Чехова. Притому що поняття письменницької репутації теоретично розроблено недостатньо і чіткого формулювання все ще не знайшло, воно дає можливість простежити, як формується ставлення до особистості і творчості письменника в мінливому культурному просторі, як воно оцінюється і сприймається читачами, критиками, літературознавцями. Ми будемо прагнути побачити репутацію Чехова в її динаміці. Стаття являє собою першу частину дослідження, присвяченого літературній репутації Чехова. Простежити еволюцію репутації письменника на такому часовому відрізку можна лише пунктирно, виділяючи вузли її розвитку і пов'язані з ними проблемні питання. Вона розглядатиметься в динаміці, як явище соціальне, як переважне уявлення про письменника, як одна з форм колективної рецепції, і нас будуть цікавити найрізноманітніші свідчення сприйняття особистості і творчості письменника, від професійних робіт літературознавців, мемуарної літератури, щоденникових записів, оцінок і відгуків в періодичній пресі.

Ключові слова: літературна репутація, соціокультурна ситуація, культурний простір, рецепція, оцінки критики, читачське сприйняття.

Рассматривается формирование и трансформация литературной репутации А. Чехова. Притом что понятие писательской репутации теоретически разработано недостаточно и четкой формулировки всё ещё не обрело, оно даёт возможность проследить, как формируется отношение к личности и творчеству писателя в меняющемся культурном пространстве, как оно оценивается и воспринимается читателями, критиками, литературоведами. Мы будем стремиться увидеть репутацию Чехова в её динамике. Статья представляет собой первую часть исследования, посвящённого литературной репутации Чехова. Проследить эволюцию репутации писателя на таком временном отрезке можно только пунктирно, выделяя узлы её развития и связанные с ними проблемные вопросы. Она будет рассматриваться в динамике, как явление социальное, как преобладающее представление о писателе, как одна из форм коллективной рецепции, и нас будут интересовать самые различные свидетельства восприятия личности и творчества писателя, от профессиональных работ литературоведов, мемуарной литературы, дневниковых записок, оценок и отзывов в периодической прессе.

Ключевые слова: литературная репутация, социокультурная ситуация, культурное пространство, рецензия, оценки критики, читательское восприятие.

The formation and transformation of the literary reputation of A. Chekhov is examined. While the concept of literary reputation has not been theoretically developed enough and a clear formulation has not yet acquired, it makes it possible to trace how attitudes toward the writer's personality and work are shaped in a changing cultural space, how it is evaluated and perceived by readers, critics, and literary critics. We will strive to see Chekhov's reputation in its dynamics – from the last decades of the XIX century to the first decades of XXI century. The article represents the first part of a study on the literary reputation of Chekhov. Tracing the evolution of the writer's reputation in such a time interval can only be dotted, highlighting the nodes of its development and related issues. It will be viewed in dynamics as a social phenomenon, as the prevailing view of the writer, as one of the forms of collective reception, and we will be interested in the most diverse evidences of the writer's personality and creativity, from professional works of literary scholars, memoirs, diaries, judgments and reviews in the periodical press.

Key words: literary reputation, sociocultural situation, cultural space, reception, criticism, reader's perception.

В нашей статье речь пойдёт о том, как формировалась и трансформировалась литературная репутация А. Чехова, какое место он занимал и занимает в литературной иерархии. В России вопросы литературной репутации привлекли внимание исследователей в 20-е годы прошлого столетия. В 1928 году вышла работа И. Розанова «Литературная репутация», в которой, по сути дела, речь идёт о новом направлении в литературоведении, которое можно определить как историко-функциональный подход, предполагающий одну из форм социологической интерпретации литературы. Исследователь полагал, что «особенное внимание привлекает вопрос о взаимоотношениях писателей и читателей, проблема критики, как посредницы между ними. И вот, рядом с историей и теорией художественной литературы, рядом с историей и теорией критики, намечаются новые области для изучения: теория и история литературных репутаций» [22, с. 16]. Разные аспекты этой «новой области» литературоведения, рассматривающие особенности взаимодействия писателей, читателей и литературных критиков, были освещены в работах Б. Томашевского [27], Ю. Тынянова [28], Б. Эйхенбаума [30]. Позже, в 80-е годы, Ю. Лотман размышляет о значении исследования литературной биографии писателя и литературного быта в истории культуры и литературы [9]. Различные аспекты этой проблемы привлекли внимание исследователей в последние десятилетия. Так, М. Берг издаёт книгу «Литературократия» (2000), где литература рассматривается как поле конкурентной борьбы, а писательские стратегии – как модель игры, цель которой – повысить свой культурный и социальный статус. Речь идёт о присвоении и перераспределении ценностей в современной литературе, среди которых «успех, признание, положение в социуме, реальная или воображаемая принадлежность к авторитетной группе и т. д.» [1, с. 7]. А. Рейтблат публикует монографию «Как Пушкин вышел в гении» [19]. Защищён также целый ряд диссертаций, посвящённых этой проблеме – Т. Маргулис, «Литературная репутация Н.А. Полевого» [10], Н. Краюшкиной, «Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы» [7], Л. Машковцевой, «Иосиф Бродский: формирование литературной репутации»

[11], Л. Бушканец, «Чехов и русское общество 1880–1917 гг. Формирование литературной репутации» [4] и др.

Притом что понятие писательской репутации теоретически разработано недостаточно и чёткой формулировки всё ещё не обрело, оно даёт возможность проследить, как формируется отношение к личности и творчеству писателя в меняющемся культурном пространстве, как оно оценивается и воспринимается читателями, критиками, литературоведами. Мы будем стремиться увидеть репутацию Чехова в её динамике – от последних десятилетий XIX века до первых десятилетий XXI. Разумеется, в нашей статье проследить эволюцию репутации писателя на таком временном отрезке можно только пунктирно, выделяя узлы её развития и связанные с ними проблемные вопросы. Она будет рассматриваться в динамике, как явление социальное, как преобладающее представление о писателе, как одна из форм коллективной рецепции, и нас будут интересовать самые различные свидетельства восприятия личности и творчества писателя, от профессиональных работ литературоведов до мемуарной литературы, дневниковых записей, оценок и отзывов в периодической прессе.

С первых лет своего творческого пути А. Чехов привлекал заинтересованное внимание и читателей, и литературных критиков. Читатели высоко ценили поначалу весёлого и остроумного «осколочного» Антошу Чехонте, а затем интересного наблюдателя, тонкого психолога и занимательного рассказчика Чехова. Такое широкое признание является неременной составляющей репутации популярного писателя. Круг чеховских читателей и почитателей со временем менялся, но всегда оставался достаточно широким. Однако такие авторитетные в ту пору члены литературной системы, как критики, оценивали творчество молодого писателя как явление далеко не однозначное. Критическая рецепция творчества Чехова той поры изучена хорошо, но всё же необходимо хотя бы очертить ту тенденцию, которая была им присуща.

Критики разной эстетической ориентации – Н. Михайловский, А. Скабичевский, М. Протопопов, Н. Шелгунов, З. Гиппиус, Д. Мережковский и др. – видели в Чехове выразителя апатии современного общества, холодного «поэта действительности», «певца хмурых людей», пусть и талантливого, но равнодушного беллетриста, в творчестве которого «отсутствует всякое присутствие организующей идеи», который изображает «быт без бытия». «Г. Чехов, – писал Н. Михайловский, – пока единственный действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него “существует только действительность, в которой ему суждено жить” и что “идеалы отцов и дедов над ними бессильны”. И я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант» [15, с. 598–599]. Литературная критика конца XIX века играла значительную роль в литературном процессе, впрочем, её оценки не могли быть, да и не были всегда точны, что и произошло в случае с Чеховым. Но многочисленные критические

отзывы, частое упоминание имени писателя в периодике свидетельствовало о возрастающем внимании к нему.

О том, как шло формирование представления о личности и творчестве Чехова с 1980-го по 1917 год, обстоятельно говорится в докторской диссертации Л. Бушканец, которая находит объяснение, почему отношение читателей и критиков к Чехову так разнилось. «Парадокс этот объясняется, на наш взгляд, тем, что Чехов как писатель оказался собеседником не критиков, т. е. профессиональных читателей с их традиционным для критики рубежа веков подходом к литературе (социологичность, анализ произведения через систему персонажей, через отражение считающихся верными философских идей и т. п. – что объединяет и народническую, и символистскую критику при всей их противоположности), а обычного среднего интеллигентного читателя» [4, с. 2]. Это объяснение парадокса рецепции чеховского творчества верно. Нарушая существующие традиции, разрушая привычную иерархию жанров, Чехов шёл своим путём. Он стал популярным писателем, а на рубеже XIX–XX столетий – успешным, модным драматургом благодаря тому, что адресовал своё творчество не только интеллектуальной элите той поры, но и самому широкому читателю. Меняет к нему своё отношение и литературная критика. «Популярность его ширится, образ его приобретает через театр новое обаяние, – писал В. Немирович-Данченко. – Он становится самым любимым, песня об его безыдейности замирает. Его имя уступает только ещё живущему среди нас и неустанно работающему великому Толстому» [16, с. 278].

Известно, что при жизни возведённый в высший ранг гениального, «образцового» писателя Л. Толстой высоко ценил А. Чехова как замечательного человека и талантливого художника. Но такое отношение к молодому писателю сложилось не сразу. Скажем, в начале 90-х гг., прочитав повесть И. Потапенко «Семейная история», он писал Софье Андреевне: «Ужасно то, что все эти пишущие, и Потапенки, и Чеховы, Зола, и Мопассаны, даже не знают, что хорошо, что дурно; большею частью, что дурно, то считают хорошим и этим, под видом искусства, угощают публику и развращают её» [26, т. 20, с. 268]. Позже отношение Толстого к Чехову (как, впрочем, и к Мопассану) изменилось кардинально. Из длинного ряда документальных свидетельств приведём лишь одно – запись, сделанную Толстым в дневнике 20 сентября 1903 г.: «Толки о Чехове: разговаривал о Чехове с Лазаревским, уяснил себе то, что он, как Пушкин, двинул вперёд форму. И это большая заслуга. Содержания же, как у Пушкина, нет» [26, т. 22, с. 159]. Оценка чрезвычайно высокая, но есть и оговорка о содержании, которого у Чехова будто бы нет. То есть Чехов, как и Пушкин, – прежде всего поэт-художник, а мировоззренческое, религиозное, идеологическое начала в его творчестве приглушены.

Чехов, безусловно, был новатором, но он стремился войти в диалог с самыми разными читателями, и это ему удавалось, о чём, в частности, свидетельствуют дневниковые записки Софьи Андреевны Толстой. 14 января 1899 г. она записала: «Прекрасно прошёл вечер: Лев Николаевич читал нам

вслух два рассказа Чехова: "Душечка" и другой, забыла заглавие – о самоубийстве, очерк скорее» [25, т. 1, с. 410]. На следующий день, 15 января, Толстой также читает Чехова: «Вечером пришли: Н.И. Чайковский, две англичанки, Никошидзе, Гольденвейзер, Помиранцев, Танеев. Он долго о чём-то говорил со Львом Николаевичем, так и не знаю о чём. Потом Лев Николаевич опять прочёл отлично всем "Душечку" Чехова, и все очень смеялись» [25, т. 1, с. 441]. Конец записки характерен: все очень смеялись. То есть и зрелый Чехов, который, конечно же, воспринимался как писатель серьёзный, мог развеселить читателя. Годом раньше Софья Андреевна, после размолвки со Львом Николаевичем, написала в ежедневнике: «Доктор Баркенгейм участливо и молча смотрел на меня, видя всю мою тоску, и читал мне по вечерам вслух. Читали Чехова, и это приятно» [25, т. 2, с. 98]. Трудно себе представить, чтобы кто-либо стал читать по вечерам Софье Андреевне фрагменты из романов, скажем, Достоевского, а Чехов мог не только заинтересовать читателя поставленными серьёзными вопросами, но и утешить и развлечь.

Популярность писателя проявилась и в том, что в начале XX века А. Маркс издаёт его полное собрание сочинений. Необходимо обратить внимание на особенности издания и полиграфического оформления. Обложка – значимый паратекстуальный элемент, и в марксовском издании она была оформлена в двух вариантах. Первый – издание в строгом бежевом коленкоровом переплёте, с приложением портрета писателя в 1-м томе. Второй – издание в мягкой обложке, оформленное в стиле модерн, с приложением рекламных объявлений на последней странице обложки. Правда, обладатели бумажного переплёта могли заказать «коленкоровые крышки, изготовленные из лучшего английского коленкора, с красивым тиснением золотом и краскою по рисункам художников Е.П. Самокиш-Судковской и В.А. Табурина». Шесть «крышек» стоили 1 рубль 50 копеек, с пересылкой – два рубля. Всё это было рассчитано на разные вкусы, разные материальные возможности. В таком оформлении двух вариантов издания собрания сочинений можно рассмотреть черты нового издательского проекта, ориентированного на самого широкого читателя и свидетельствующего о формировании массовой культуры. Чрезвычайно дешёвое приложение к журналу (шесть копеек за том) сделало сочинения Чехова доступными и, как верно отметил Е. Динерштейн, «стало хорошей рекламой для "Нивы" и немало способствовало увеличению её тиража» [5, с. 187]. В это время Чехов воспринимался как сравнительно молодой популярный писатель. В классический канон он ещё не входил, о чём, в частности, свидетельствует книжка, предназначенная для чтения юношества «Двадцать биографий образцовых русских писателей» (СПб., 1900). Последними в ряду «образцовых писателей» оказались покойные Ф. Достоевский и А. Писемский и здравствующий Л. Толстой. Чехова среди них ещё нет.

Отношение к личности и творчеству писателя изменила его смерть. «Слава, признание – всё это и само по себе довольно неверный по формам

феномен, для которого лишь смерть находит правильную перспективу», – писал после смерти Ходасевича В. Набоков [17, с. 410], но всё это применимо и к Чехову. Его заслуги признаны обществом, и в литературной иерархии рубежа столетий он занял своё, только ему принадлежащее место. В. Розанов в статье на смерть Чехова «Писатель-художник и партия» писал: «Смерть Чехова, во всякое время грустная не почувствовалась бы так особенно остро, как ныне, будь иное литературное время. Но теперь, когда он стоял сейчас за Толстым, когда около Чехова и в уровень с ним называлось только имя автора "Слепого музыканта" <...> потеря эта чувствуется чрезвычайно» (Новое время, 1904. 21 июля. №10196) [20]. Вышедший в 1905 году «Сборник товарищества "Знание" за 1904 год. Книга третья», посвящённый памяти Чехова, открывает стихотворение Скитальца «Памяти Чехова», где говорится:

Пороки и вожди, кипя душой мятежной,
Могли быть гневными, могли, любя, карать.
А он любил людей такой любовью нежной,
Как любит женщина, как любит только мать [23, с. 1].

Конечно, Скиталец не был ни крупным поэтом, ни самобытным мыслителем, его стихотворение художественным совершенством не отличается, но он верно отражает то отношение к Чехову, которое сложилось после смерти писателя: он не пророк, не вождь, не обличитель, а проницательный психолог, интересный рассказчик, близкий и понятный своим читателям. Но он мог не только любить близких своих, но видел и знал то, что другим было не дано. Об этом пишет А. Куприн в статье посвящённой памяти Чехова, помещённой в том же сборнике товарищества «Знание»: «В своей удивительной объективности, стоя выше частных горестей и радостей, он всё знал и видел; но ничто личное не мешало его проникновению; он мог быть добрым и щедрым, не любя, ласковым и участливым, без притязаний, – благодетелем, не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались неясными для его окружающих, кроется, может быть, главная разгадка его личности» [8, с. 36]. А. Куприн пытается разгадать эту загадку; он утверждает, что Чехову было дано некое ясновидение: «Он видел и слышал в человеке – в его лице, голосе и походке – то, что было скрыто от других, что не поддавалось, ускользало от глаз среднего наблюдателя» [8, с. 40]. По сути дела, здесь начинается мифологизация образа Чехова: он не только остаётся рядом с читателем, но и в то же время возвышается над ним и видит то, что «скрыто от других». В июле 1904 г. в газете «Русь» была опубликована статья А. Зенгера «У Толстого», в которой воспроизводилась беседа с Толстым о Чехове. В частности, Толстой заметил, что Чехов создал новую форму, «отбрасывая всякую ложную скромность, утверждаю, что по технике он, <...>, гораздо выше меня!.. Это единственный в своём роде писатель...» В завершение беседы Толстой сказал: «...смерть Чехова это большая потеря для нас, тем более что, кроме несравненного художника, мы лишились в ней прелестного, искреннего и честного человека...» [6].

Такой взгляд на Чехова ещё не был общепринят: облик нового классика только формировался. Скажем, иначе оценивает Чехова Д. Мережковский в статьях 10-х годов «Брат человеческий» и «Суворин и Чехов». Он полагал, что «...шумные чествования А. П. Чехова: при жизни его или после смерти, кажутся мне фальшивыми, не идущие к его тихому, поникшему образу» [12, с. 251]. Чехов, несомненно, талантливый писатель, но не гений, «...конечно не властитель и не учитель. Он – наш равный, рядом с нами стоящий *обыкновенный* человек, до крайних пределов современный, дитя сегодняшней русской истории» [12, с. 251]. Определение «наш равный» является характерной чертой чеховского писательского образа, но у Мережковского оно не дополнено упоминанием о писательской гениальности. Более того, он отмечает серьёзные недостатки и ошибки Чехова: «Ошибка Чехова – ошибка 90-х годов – отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина» [13, с. 291]. Он полагает, что Чехов не смог преодолеть влияние Суворина и отказался от религии, что и явилось «отказом от освобождения». В письме В.Я. Брюсову от 7 марта 1910 г. говорится: «Русская интеллигенция вообще любит возиться со всякими покойниками, как с писаными торбами. Чехов вырос в исполина, равного Пушкину и Л. Толстому... По поводу Чехова я мог бы сейчас только ругаться. Но мудрее безмолвствовать, “шуму волн кочующих внимая”, что я и намерен сделать» [14, с. 324]. Мережковский, по сути дела, возвращается к той оценке Чехова, которую давала ему либерально-народническая критика 80-х годов, он вновь представляет его безрелигиозным и, следовательно, безыдейным писателем. Между тем самая широкая читающая публика ценила Чехова чрезвычайно высоко, хотя он и не был похож на своих литературных предшественников. Несомненно, его писательский образ был противоречив. Мало того что Чехов пришёл в большую литературу из маргинальной развлекательной журналистики, уже одним этим нарушая культурные традиции, но всей своей жизнью и творчеством он утверждал новые социальные и поведенческие стратегии. Не называя себя новатором, он сумел осуществить новую художественную стратегию, реализовав её в своей писательской практике, суть которой состояла в отказе от традиционно считавшейся важной функции – учительско-проповеднической. В прозе Чехова нет прямой оценки изображаемого, а его герои рискуют утверждать: «Никто не знает настоящей правды» [29, т. 7, с. 453]. Всё это было внове. Почему же Чехов стал популярным у преимущественно консервативного широкого читателя, который существует в русле устойчивых культурных тенденций? Дело в том, что постепенный отказ от проповеднической функции литературы, начавшийся в русской культуре конца XIX века, нашёл проявление в творчестве Чехова, что и отвечало новым читательским ожиданиям.

А. Блок в конце первого десятилетия XX века в статье «Душа писателя» отмечал: «Чтобы ни говорила “литературная среда” и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, – всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или

осуждающий. Это даже не слово, даже не голос, а как бы лёгкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно – коллективной души» [2, с. 284]. Настоящий писатель должен ощущать это дуновение. «Последним слушателем был, кажется, Чехов. Все, кто после него, осуждены пока идти одиноко, без этой единственно необходимой поддержки...» [2, с. 285]. Вместе с тем и А. Блок позднее, в статье «Без божества, без вдохновенья» утверждал: «Последнее имя, которое произносится с убеждением людьми, стоящими совершенно вне литературы, есть имя Льва Толстого. Всё позднейшее, – увы даже и Чехов, – по меньшей мере спорно...» [3, с. 530]. Спорно хотя бы потому, что Чехов уже совсем рядом, и временная дистанция, этот безошибочно действующий фильтр исторического времени, не делала в ту пору бесспорным его принадлежность к классике. Вместе с тем ощущалось, что Чехов оказался на верхних ступенях литературной иерархии, где-то рядом с А. Пушкиным и Л. Толстым, который и назвал Чехова «Пушкиным в прозе».

В 1910 году, в «Юбилейном Чеховском Сборнике» В. Розанов публикует статью «Наш “Антоша Чехонте”», где речь идёт о широкой популярности писателя среди русской интеллигенции и учащейся молодёжи: «...во всякой образованной семье, в комнатке всякого студента или курсистки встретите портрет или карточку Антона Чехова» [21, с. 421]. Фотографические портреты, о которых пишет Розанов, свидетельствовали не только о популярности Чехова, но и формировании массовой культуры, в которой Чехову нашлось почётное место. Чехов более других близок и понятен, да и как не понять его, ведь он – «слишком наш брат», такой же, как и «мы, грешные». К тому же Чехов не только показывает обычную, обыденную каждодневную жизнь, но и напоминает, что «есть край иной». Поэтому, утверждает В. Розанов, «мы нашего “Антошу Чехонте” не забудем» [21, с. 425]. «Мы» – то есть обыкновенные люди «из образованных», по сути дела, вся читающая публика той поры. Писателю принадлежала несомненная заслуга: «В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил её собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своем, фигуре, манере и, кажется, образе жизни и поведении» [21, с. 424]. По Розанову, Чехов – внимательный наблюдатель, талантливый рассказчик, он довёл «до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни» [21, с. 423].

О включении Чехова как нового классика в культурный канон свидетельствует и небольшая монография Ю. Соболева, посвящённая Чехову. Исследователь уже в 1915 году безоговорочно причислял его к пантеону классиков: «Войдя в жизнь и в литературу наравне с Пушкиным, Достоевским и Толстым, он стал нашим классиком, и ясно: над тем, что им написано – вошло бессмертие» [24, с. 8]. Однако в это время формируется только общий абрис нового классика. Если писатель – современник своих читателей, живёт в своих текстах и так осуществляет с ними диалог, то классик уже уходит в предания, фольклор, тем самым укореняясь в глубинных и самых широких пластах культуры, коллективном бессознательном и вместе с тем становится объектом элитарной рефлексии. Всё это начинает происходить и с Чеховым,

меня его писательскую репутацию. Писатель превращается в культурного героя, фигуру национальной мифологии, воплощающей определённый культурный код, согласно с которым отбираются «релевантные факты из всей массы жизненных поступков» [9, с. 114].

Революция резко изменила социальные и эстетические ориентиры, но Чехов остался в классическом каноне. Его творчество оказалось в сфере элитарной рефлексии квалифицированного читателя и вместе с тем истолковывается в духе новой идеологии. Дело в том, что, как полагает М. Берг, «символический капитал, накопленный русской классикой», сыграл свою роль в становлении новой культуры [1, с. 34]. Русская классическая литература XIX века осуществила ту символическую революцию, «что предрешила и придала актуальность революции 1917 года» [1, с. 34]. Чехов был включён в новую культуру как обличитель старого, несправедливого уклада жизни, катастрофичность которой он остро чувствовал. Но широкий читатель и теперь видел Чехова иначе, устав от идеологических нравоучений, он мог обратиться к его творчеству.

В 20–50 годы XX века была предпринята попытка изменить писательскую репутацию Чехова; опровергались старые представления о нём, утверждалось, что он не был аполитичным писателем, а был борцом с мещанской пошлостью, обличителем и разоблачителем несправедливого уклада жизни. Была предпринята попытка изменить писательскую репутацию Чехова. И в этом случае, как и в 80–90-е годы XIX века, оценки профессиональных читателей (литературоведов) и читателей обыкновенных расходятся. Для обыкновенного читателя Чехов по-прежнему «свой брат», который не обличает, не проповедует, не пытается его учить и наставлять, а сочувствует, поддерживает, развлекает; в профессиональном же литературоведении возникал иной образ писателя, отвечавший новым идеологическим и эстетическим установкам. Обратимся, к примеру, к публичной лекции Л. Плоткина «Чехов и современность», прочитанной 16 июня 1944 г. в колонном зале Дома союзов. Характерно то, что эта лекция читается во время войны, когда необходимо было найти опору в недавнем прошлом, увидеть там не врагов, а союзников. Эта задача не была надумана, но для её осуществления необходимо было несколько изменить существующие исторические реалии, в частности несколько изменить образ Чехова, не исказить, но «подретушировать». Так, Л. Плоткин совершенно справедливо утверждал: «Чехов полагал, что идея произведения должна заключаться не в авторских сентенциях, ни в лирических отступлениях, ни в субъективном комментарии писателя, а в объективной логике образов» [18, с. 7]. Но вместе с тем, завершая свою лекцию, он говорил: «Чехов не дожил до той великой очистительной бури, которая уничтожила в нашей жизни всё отжившее и уродливое, разбудив могучие творческие силы. Но страстным и нетерпеливым ожиданием этой бури, предчувствием неизбежности её прихода, проникнуто всё творчество великого писателя» [18, с. 16]. Эта оценка Чехова, если убрать «не дожил», вполне могла бы быть перенесена на М. Горького. Нельзя сказать, что это совершенно

искажает представление о Чехове. Писатель в своём творчестве в самом деле передал ощущение близящихся перемен, но это скорее было ощущение грядущей катастрофы, а не «очистительной бури». Чехов в эту пору почитаем государственной властью и любим читателями, но почитаем и любим по-разному.

Библиографические ссылки

1. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
2. Блок А. Душа писателя. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5 / А. Блок. Библиотека «Огонёк». – М.: Издательство «Правда», 1971. – С. 284–288.
3. Блок А. Без божества, без вдохновения. Собрание сочинений в шести томах. Т. 5 / А. Блок. Библиотека «Огонёк». – М.: Издательство «Правда», 1971. – С. 530–542.
4. Бушканец Л.Е. А.П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг. Формирование литературной репутации. – Автореф. дисс. ... д. филол. н. – М., 2013. – 44 с.
5. Динерштейн Е.А. А.П. Чехов и его издатели / Е.А. Динерштейн. – М.: Книга, 1990. – 224 с.
6. Зенгер А. У Толстого [Электронный ресурс] / А. Зенгер. – URL: http://Users/Professional/Downloads/C.%20871-875.%20Толстой%20о%20Чехове_%20Неизвестные%20высказывания.pdf
7. Краюшкина Н. Литературная репутация А.С. Пушкина в 1830-е годы: дисс. ... к. филол. н. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2009.
8. Куприн А.И. Памяти Чехова / А.И. Куприн // «Сборник товарищества “Знание” за 1904 год». Книга третья. – СПб., 1905. – С. 31–46.
9. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю.М. Лотман // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 683. – Тарту, 1986. – С. 106–121.
10. Маргулис Т. Литературная репутация Н.А. Полевого: дисс. ... к. филол. н. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997.
11. Машковцева Л.Ф. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации: дисс. ... к. филол. н. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012.
12. Мережковский Д.С. Брат человеческий // Д. С. Мережковский. Акрополь: Изб. лит.-критич. статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – 247–251 с.
13. Мережковский Д.С. Суворин и Чехов // Д. С. Мережковский. Акрополь: Изб. лит.-критич. статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – 286–293 с.
14. Мережковский Д.С. Письмо В. Я. Брюсову от 7 марта 1910 года. Из писем Д. С. Мережковского // Д. С. Мережковский. Акрополь: Изб. лит.-критич. статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – 323–325 с.
15. Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г. Чехове / Н.К. Михайловский // Михайловский Н.К. Литературно-критические статьи. – М.: ГИХЛ. – С. 594–607.
16. Немирович-Данченко В.И. Чехов / В.И. Немирович-Данченко // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Вступ. статья А. Туркова: Сост., подгот. текста и коммент. Н. Гитович. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 277–294.
17. Набоков В.В. О Ходасевиче / В.В. Набоков // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. Предисловие Ив. Толстого. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 407–410.
18. Плоткин Л.А. Чехов и современность / Л.А. Плоткин. – М.: Типография газ. «Правда», 1944. – 16 с.

19. Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении / А.И. Рейтблат. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 330 с.
 20. Розанов В.В. Писатель-художник и партия [Электронный ресурс] // Новое время, 1904. 21 июля. №10196: URL: http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_pisatel-hudojnik.html
 21. Розанов В.В. Наш «Антоша Чехонте» / В. В. Розанов // Сочинения. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 421–426.
 22. Розанов И.Н. Литературная репутация / И.Н. Розанов. – М.: Сов. пис., 1990. – 458 с.
 23. Скиталец. Памяти Чехова / Скиталец // Сборник товарищества «Знание» за 1904 год». Книга третья. – СПб., 1905. – С. 1–2.
 24. Соболев Ю. О Чехове / Ю. Соболев. – М., 1915. – 71 с.
 25. Толстая С.А. Дневники. В 2-х томах. Сост. и коммент. Н.И. Азаровой и др. Вступит. статья С.А. Розановой. – М.: Худож. лит., 1978.
 26. Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. Письма / Л.Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1978–1985.
 27. Томашевский Б.М. Литература и биография / Б.М. Томашевский // Книга и революция. – 1923. – №4(28). – С. 6–9.
 28. Тынянов Ю.М. О литературной эволюции / Ю.М. Тынянов // Тынянов Ю.М. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270–281
 29. Чехов А. П. Пол. собр. сочинений и писем: в 30 т. / Антон Павлович Чехов. – М.: Наука, 1974–1983.
 30. Эйхенбаум Б.М. Литературный быт / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 428–436.
- Надійшла до редколегії 26 жовтня 2018 р.*

УДК 808.5

Е. А. Гусева
Днепр

РЕКЛАМА КАК ЭЛЕМЕНТ ПАРАТЕКСТА И КОНТЕКСТА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У статті розглядається місце реклами в сучасній масовій культурі. Література традиційно слугує своєрідним барометром, що відображає зміни в житті суспільства – перебудови соціального простору, політики, економіки. Ринкові відносини неможливі без функціонування реклами, що так чи інакше знаходить відображення в літературі, яка сприймається сьогодні як один з видів товару, успішний продаж якого повинен супроводжуватися та підтримуватися рекламою, яка не тільки інформує про продукцію, а й одночасно «мобілізує», «провокує» покупця (читача) на придбання товару (книги). Рекламу можна розглядати як епітекст, який представляє собою пов'язані з текстом, але все ж зовнішні по відношенню до нього елементи: інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії критиків і т. ін. До них можна віднести і анотації. Але не тільки анотації представляють собою своєрідні рекламні тексти. Перед виходом нової книги відомого автора, особливо якщо його ім'я стало брендом, у ЗМІ з'являються повідомлення про цю подію, особливо в Інтернеті. Реклама існує у просторі масової культури, і зараз намітилася тенденція інтеграції масової літератури з такими компонентами масової культури, як ЗМІ, які неможливо уявити поза реклами (модного одягу, автомобілів, ліків, продовольства, форм відпочинку і т. ін.). Елементи такого роду реклами, нехай і у прихованому вигляді, можна виявити і в масовій культурі та літературі. Сьогодні творець реклами, копірайтер часом

займає місце митця, вчителя, проповідника. Можна припустити, що для масового мистецтва характерні деякі риси рекламної стилістики. Слово в масовій літературі, як і в рекламі, вписане у певний соціальний контекст. Прості та ясні постулати виражаються в контрастному та яскравому «плакатному» стилі. Як і реклама, такого роду література являє собою синтез мистецтва і бізнесу і адаптована до масового сприйняття.

Ключові слова: масова культура, масова література, мідл-література, реклама.

В статті розглядається місце реклами в сучасній масовій культурі. Література традиційно служить своєобразним барометром, відображаючи перемены в житті общества – переустроєння соціального простору, політики, економіки. Ринкові відносини неможливі без функціонування реклами, що так чи інакше знаходить відображення в літературі, сприймаємою сьогодні як один із видів товару, успішна продаж якого повинна супроводжуватися і підтримуватися рекламою, яка не тільки інформує про продукцію, але й одночасно «мобілізує», «провокує» покупця (читача) на придбання товару (книги). Рекламу можна розглядати як епітекст, який представляє собою пов'язані з текстом, але всім же зовнішні по відношенню до нього елементи: інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії критиків і т. д. До них можна віднести й анотації. Але не тільки анотації представляють собою своєобразні рекламні тексти. Перед виходом нової книги відомого автора, особливо якщо його ім'я стало брэндом, в ЗМІ з'являються повідомлення про цю подію, особливо в Інтернеті. Реклама існує в просторі масової культури, і зараз наметилася тенденція інтеграції масової літератури з такими компонентами масової культури, як ЗМІ, які неможливо представити поза рекламою (модної одягу, автомобілів, ліків, продовольства, форм відпочинку і т. д.). Елементи такого роду реклами, навіть у прихованій формі, можна виявити і в масовій культурі і літературі. Сьогодні створювач реклами, копірайтер іноді займає місце художника, вчителя, проповідника. Можливо припустити, що для масового мистецтва характерні деякі риси рекламної стилістики. Слово в масовій літературі, як і в рекламі, вписане в визначений соціальний контекст. Прості і ясні постулати виражаються в контрастному і яскравому «плакатному» стилі. Як і реклама, такого роду література представляє собою синтез мистецтва і бізнесу і адаптована до масового сприйняття.

Ключевые слова: массовая культура, массовая литература, мидл-литература, реклама.

The article discusses the place of advertising in modern popular culture. Literature traditionally serves as a kind of barometer, reflecting the changes in the life of society – the reorganization of social space, politics, and economics. Market relations are impossible without the functioning of advertising, which is somehow reflected in the literature, perceived today as one of the types of goods, the successful sale of which must be accompanied and supported by advertising, which not only informs about products, but also “mobilizes” and “provokes” buyer (reader) to purchase goods (books). Advertising can be viewed as an epitext, which is related to the text, but still external to its elements: an interview with the author, advertisements, reviews of critics, etc. These include annotations. But not only annotations are original advertising texts. Before the release of a new book by a famous author, especially if his or her name has become a brand, messages about this event appear in the media, especially on the Internet. Advertising exists in the space of mass culture, and now there is a tendency to integrate mass literature with such components of mass culture as media that cannot be imagined outside of advertising (fashionable clothes, cars, medicines, food, leisure forms, etc.). Elements of this kind of advertising, even in a hidden form, can be found in popular culture and literature. Today the creator of advertising, a copywriter sometimes takes the place of an artist, teacher, preacher. It can be assumed that some features of advertising stylistics are characteristic of mass art. The word in the mass literature, as in advertising, is inscribed in a specific social context. Simple and clear postulates are expressed in

a contrasting and bright "poster" style. Like advertising, this kind of literature is a synthesis of art and business and is adapted to mass perception.

Key words: *mass culture, mass literature, middle literature, advertising.*

Литература традиционно служит своеобразным барометром, отражающим перемены в жизни общества – переустройства социального пространства, политики, экономики. Рыночные отношения невозможны без функционирования рекламы, что так или иначе находит отражение в литературе.

Ещё Александр Сергеевич Пушкин утверждал, что «не продаётся вдохновение, но можно рукопись продать». Спустя два столетия литература тем более воспринимается как один из видов товара, успешная продажа которого должна сопровождаться и поддерживаться рекламой, которая не только информирует о продукции, но и одновременно «мобилизует», «провоцирует» покупателя (а в данном случае – читателя) на приобретение товара (опять-таки в данном случае – книги).

Рекламу можно рассматривать как эпитекст. По Ж. Женетту, это один из элементов, составляющих, наряду с перитекстом, паратекст. Эпитекст представляет собой связанные с текстом, но всё же внешние по отношению к нему элементы: интервью с автором, рекламные объявления, рецензии критиков... [5, с. 37]. По нашему мнению, к ним можно отнести и аннотации, предпосланные в книге основному тексту. Особо важную роль они играют в массовой литературе, где читатель, взяв в руки книгу уже полюбившегося или, напротив, ещё неизвестного, нового автора, перед тем как заплатить за неё, должен убедиться, что она вполне будет отвечать его ожиданиям. Аннотации выстраиваются по-разному. И если в книгах А. Марининой это краткий пересказ содержания, то, скажем, роману Г. Куликовой «Похождения соломенной вдовы» предпослана аннотация с элементами сенсационности: «Однажды утром вместо любимого мужа Лера Сердинская обнаруживает в своей постели совершенно незнакомого типа, который нагло утверждает, что именно он и есть настоящий муж!...» [6, с. 4]. Или, скажем, роман А. Даниловой «Пикник на красной траве» предваряют следующие строки аннотации: «Судьба насмежалась над Марго, когда столкнула её, бездомную и без гроша в кармане, в одном купе с внезапно умершей девушкой, обладательницей не только московской прописки, но и портмоне, набитого деньгами» [4, с. 4]. Как видим, аннотации произведений массовой литературы обычно призваны заинтриговать потенциального читателя, что часто и происходит. Помимо этого, в некоторых книгах в рамках какой-либо акции (например, «Много читаешь? Подарок получаешь!») между обложкой и титульным листом помещаются купоны, которые предлагается собирать; десять купонов гарантируют получение подарка.

Но не только аннотации представляют собой своеобразные рекламные тексты. Перед выходом новой книги известного автора, особенно если его имя стало брэндом, появляются в СМИ сообщения об этом событии, особенно в

Интернете. Скажем, читатели узнают о скорой публикации очередных романов Б. Акунина, В. Пелевина или В. Сорокина, и одни с растущим напряжением ждут, когда они появятся на прилавках, а другие находят в Сети аудиокнигу и, не дожидаясь выхода «бумажного» варианта, знакомятся с ней в течение нескольких вечеров. Той же цели служат интервью с автором ожидаемого бестселлера в преддверии его «встречи» с читателями. К примеру, Б. Акунин перед выходом последнего, по его словам, романа об Эрасте Фандорине заявил, что это действительно последнее произведение с Фандориным. Однако заметим, что его название («Не прощаюсь») всё же оставляет «открытый финал» во взаимоотношениях читателей и полюбившегося им героя. И автор, и герой достаточно хорошо известны, поэтому изданию последнего акунинского романа аннотация не предпослана. Всё сказанное о произведениях Б. Акунина относится к миддл-литературе, с массовой же литературой дело обстоит несколько иначе.

В практике массовой литературы редко перед выходом книги осуществляется дорогостоящая массированная рекламная поддержка, особенно в том случае, когда имя автора уже хорошо известно читателю. Аннотация является едва ли не единственным источником, из которого читатель может получить информацию о содержании нового произведения. На книжном рынке аннотация является формой презентации текста, служит инструментом коммуникативного контакта между издателем и покупателем книги ещё до того, как он прочтёт её первую страницу. Это первое знакомство зачастую является предпосылкой купли-продажи. В отношении массовой литературы аннотация может служить цели приданию тексту статуса настоящего произведения искусства, но это не обязательно; важно другое: она должна обещать увлекательное чтение, гарантировать читателю эффективность предлагаемого «лекарства от скуки».

Реклама существует в пространстве массовой культуры, и в настоящее время наметилась «...тенденция интеграции массовой литературы с такими компонентами массовой культуры, как СМИ...» [9, с. 51]. Современные СМИ невозможно представить вне рекламы, которая существует в них в самых разных формах (да и они существуют благодаря ей). Это реклама модной одежды, автомобилей, лекарств, продовольствия, форм отдыха и т. д. Элементы такого рода рекламы, пусть и в скрытом виде, можно обнаружить и в массовой культуре и литературе.

В современных фильмах и книгах популярных авторов (как правило, это именно «масскульт» и «масслит») герои всенепременно пользуются товарами и продуктами того или иного производителя: «менты» после трудов праведных и поимки злодея расслабляются исключительно водкой «Nemiroff», Даша Васильева Д. Донцовой красит волосы краской *Pallet*, курит *Golouaz*, пьёт martini и ездит на *Volkswagen* или *Renault*, толстушки Т. Устиновой в борьбе с лишним весом употребляют специальный препарат *Xenical* и т. д. Ну а появление в кадре кока-колы уже и рекламой считать нельзя («ЛОГОС <...> уступил место ЛОГОТИПУ» [2, с. 24]).

Литература не только отражает присутствие рекламы в повседневной жизни; писатели создают и образы новых «властителей дум» – рекламных менеджеров, авторов слоганов, копирайтеров. Это в принципе люди в какой-то степени загадочные, однако достаточно образованные, начитанные и циничные. Самые честные из них это осознают, но бутерброд с икрой и ежедневную порцию дорогого виски всё равно отрабатывают со всем присущим им талантом. Образы новых «властителей дум» возникают в романах В. Пелевина и Ф. Бегбедера, написанных в конце 90-х годов, и романе С. Минаева, который вышел в начале 2000-х.

В. Пелевин ярко отразил трансформацию социокультурного пространства, произошедшую в 90-е годы и превратившую персонажа его романа «Generation П» из поэта в автора рекламных слоганов. Татарский убеждается, что сочинять стихи бессмысленно, поскольку теперь они не нужны никому, в частности миловидной продавщице из обувного магазина, которую он мысленно назвал Манькой. Писать «для вечности» тоже не имеет никакого смысла, поскольку «...при любом раскладе Маньке просто не до вечности, и, когда она окончательно перестанет в неё верить, никакой вечности просто не будет, потому что где её тогда быть?» [8, с. 15]. Эти рассуждения персонажа напоминают упражнения в некой отвлечённой и облегчённой диалектике. Но немного выше автор социологически точно определяет природу изменений взгляда на мир и поэзию своего героя: «...вечность, в которую он раньше верил, могла существовать только на государственных дотациях. Или, что то же самое, как нечто запрещённое государством» [8, с. 15]. В новой реальности социально значимым становится статус сотрудника рекламного агентства, и Татарский превращается из автора в копирайтера, успешность деятельности которого стала определять рыночная конъюнктура. Теперь ему «...с трудом верилось, что совсем недавно он проводил столько времени в поисках бессмысленных рифм, от которых давно отказалась поэзия рыночных демократий» [8, с. 134]. В своём романе Пелевин точно отразил дух перемен, о чём писал П. Басинский, утверждавший, что Пелевин обладает несомненным даром: «Он умеет *современным*. <...> причём Пелевен современен не искусственно, а натурально. Он не изображает болезни времени, а сам болеет ими» [1, с. 190]. Современность, «болезнь времени» проявилась и в самом стиле романа: «В Пелевине вообще есть что-то варварски свежее, как в рекламных роликах о жвачках и прокладках...» [1, с. 189]. Характерно, что и здесь присутствует всепроникающая реклама, и кажется, что даже потенциал убеждающего слова перемещается именно в рекламу. П. Басинский полагает, что Пелевин создаёт своего рода программу для «новых людей»: «Быть нормальным циником. Не доверять миру, который обманчив во всех своих проявлениях. Доверять только собственным ощущениям, понимая, что к реальному миру они не имеют никакого отношения» [1, с. 185]. К сходному мировидению приходит и герой романа Ф. Бегбедера «99 франков» Октав Паранго. О себе он говорит: «Я рекламист: да-да, это именно я загаживаю окружающую среду. Я – тот самый тип, что продаёт вам дерьмо. Тот, что

заставляет вас мечтать о вещах, которых у вас никогда не будет» [2, с. 3]. Повествование в романе ведётся от первого лица, перед нами герой-рассказчик, и слова его звучат хотя и цинично, но порой горько и самоуничижительно. Октав хочет достучаться до каждого, так сказать, члена общества потребления. «Я расходую свою жизнь на то, чтобы лгать вам», – констатирует он [2, с. 3]. Книга Ф. Бегбедера, таким образом, посвящена разоблачению рекламистов, в ней показана «кухня» обмана и навязывания самых разных вещей – и нужных, и, чаще, ненужных. Но поскольку в сложившемся обществе потребления давно уже заметны признаки перепроизводства, значит, производимые в немыслимых количествах товары нужно настойчиво навязывать покупателю. «Чтобы обратить человечество в рабство, реклама избрала путь въедливого, умелого внушения. Эта первая в истории система господства человека над человеком, против которой бессильна даже свобода», – констатирует Октав [2, с. 5]. Но ведь и рекламист – тоже раб, заложник пресловутых товарно-денежных отношений. Герой перечисляет бытовые блага, которые он получает за свои услуги, при этом нейтральный текст, характеризующий преимущества той или иной марки автомобиля, звучит издевательски. Сарказмом пронизана и следующая сентенция Октава: «Это я решаю, что есть Истина, что есть Красота, что есть Добро» [1, с. 4]. То есть сегодня рекламист – это чуть ли не Господь Бог, направляющий грешных людей на путь истинный. Ощущение собственного могущества порой опьяняет героя («...до чего ж это приятно – влезать к вам в мозги! <...> Это я решаю сегодня, чего вы захотите завтра» [2, с. 4]). Да что там, даже Христа он считает лучшим в мире рекламистом, автором многочисленных слоганов, составляющих, скажем, Нагорную проповедь. Однако отрезвляет ощущение безысходности всё тот же цинизм (но что в данном случае есть цинизм, если не высшая степень искренности?). Октав пресыщен собственным всесилием и тем, что окружающие считают ситуацию, сложившуюся в их постиндустриальном обществе, нормальной. Алкоголь, наркотики, проститутки – вот та сомнительная «отдушина», куда он может спрятаться от ежедневного, утомительного, высокооплачиваемого вранья и непреходящей скуки. А ещё – зверское убийство старой богатой американки, совершённое им в компании друзей. Почему-то миссис Уорд была назначена ими виновной во всех недостатках брэнного мира. Собственно, на этом блестящая карьера главного героя и закончилась: в Каннах его арестовала полиция прямо во время церемонии вручения Золотого Льва.

В романе рисуется также остров Призраков – счастливое, казалось бы, место где-то в Карибском море, на Каймановых островах. Это – модель будущего, где живут счастливые, не обременённые мыслями о хлебе насущном люди. Их дни и ночи наполнены наслаждением потребления – дорогих напитков, еды, в конце концов, друг друга (при этом любые СМИ под запретом). Но очень скоро наступает пресыщение. И вот уже не помогают ни регулярные поставки новинок литературы, музыки и кино, ни дети-проститутки обоих полов, которые «всегда готовы удовлетворить любую эротическую причуду...» [2, с. 117]. Островитяне «проводят дни в ожидании вечера, а ночи –

в ожидании утра» [2, с. 123]. Рефреном звучит фраза: «Современному миру нет альтернативы» [2, с. 122, 123]. То есть от него некуда деться: в любом, даже самом отдалённом и изолированном месте, возникает его подобие, только ещё более ужасное, чем «первоисточник». Завершается роман «99 франков» символично: «...говорят, в смертный час вся жизнь проходит перед глазами, однако Патрик видит совсем другое...» [2, с. 124], и дальше – бесконечные слоганы, которые звучат в ушах и проносятся перед глазами, когда люди утрачивают способность слышать и видеть друг друга...

Примерно той же теме – воздействию рекламы на повседневное существование авторов и потребителей рекламы – посвящён и роман С. Минаева с говорящим названием «Dухless: повесть о ненастоящем человеке». Проблема та же: бездуховность, воспитываемая рекламой. «Покупай или проиграешь» – вот главный девиз современности. Герой С. Минаева Александр столь же успешен, как и герой Ф. Бегбедера. С похожим цинизмом он относится к обществу потребления, в котором живёт, так же уходит в пьянство, наркотики, проституток. Но! В нём пока ещё нет безысходности. Это и понятно: реклама в том виде и понимании, которые характерны для неё на Западе, на постсоветское пространство пришла сравнительно недавно и не успела отравить существование её производителям (о потребителе речь в данном случае не идёт). Поэтому он, если и циничен, то пока ещё весело-циничен. Кроме того, он по образованию филолог, а это означает склонность к нескучной игре со словом. Даже сочиняемые им мимолётом слоганы звучат не зловеще, а, по крайней мере, иронично (например: «Они сражались за розницу!» [7, с. 112]). Собственно, более всего его раздражает даже не собственная деятельность на ниве продаж и конкуренции (в отличие от того же бегбедеровского Октава), а столичный социум, которому навязывают ту или иную продукцию. Эстет и по совместительству коммерческий директор фирмы по продаже чего-то там съестного (горошка, что ли?) с весёлым презрением наблюдает суету населяющих мегаполис людей, подглядывает за ними, подслушивает их разговоры. Например: «...встречаются две девушки-мумии, и одна говорит другой, садясь за стол и целуя подругу в щёчку:

– Прости, опоздала. Вот, – ставит на стол сумку, – в Третьяковке.

Подруге сразу становится понятно, что опоздавшая посещала бутики “Mercury” в Третьяковском проезде. Купила там себе пару сумок, потом зашла попить кофе в “T.R.E.T.Y.A.K.O.V Lounge”, потом ещё посмотрела обувь в “Gucci” и вот, опоздала. <...>

Понятно, что о существовании Третьяковской галереи мумии неизвестно. И никаких других Третьяковок, кроме линии бутиков, не существует» [7, с. 132–133].

Александр – современный Печорин. Заявленное в названии словосочетание – «Повесть о ненастоящем человеке», – пожалуй, пока неактуально, поскольку кое-кто из сограждан ещё интересуется и литературой, и культурой. Поэтому логичнее было бы дать в заголовке книги другое словосочетание – «Герой нашего времени». Действительно, подобно

лермонтовскому персонажу, Александр наблюдает, сравнивает, упивается гордыней (а ведь это тоже грех, как и убийство). «... Когда ты в девяносто пятом торговал пивом в палатке, – говорит он питерскому дилеру и ворюге Вовчику, – я уже врубался в околослужебное перемещение грузов через российскую таможенную. <...>. Потому что я не могу позволить себе, чтобы в моей машине на заднем сиденье валялась книга с названием “Комбат атакует” или “Спецназ выходит на связь”. <...> Я не смотрю “Бригаду”, не люблю русский рок, у меня нет компакт-диска Серёги с “Чёрным бумером”. Я читаю Уэльбека, Эллиса, смотрю старое кино с Марлен Дитрих и охуеваю от итальянских дизайнеров. И свои первые деньги я потратил не на “бэжу” четырёхлетнюю, <...> а на поездку в Париж. И это у тебя никогда не уложится в голове, потому что ты живёшь, как жили твои родители и родители твоих родителей. Чтобы жена, чтобы дети, чтобы всё как у людей. По воскресеньям в гости к соседям, по понедельникам с похмелья на работу, по субботам в торговый центр, как в Лувр, со всей семьёй да на целый день. У ВАС так принято» [7, с. 254]. То есть лёгкое презрение к ближнему, стремление заглушить осознание того, что жизнь, пусть сытая, обеспеченная и материально и, если очень уж хочется, духовно (но, однако, не нравственно!) проходит мимо, заставляет Александра произносить сентенции, выдающие в нём человека глубокого, но давно потерявшегося в лабиринтах бытия. Выйти из них ему, возможно, удастся – благодаря неудачной сделке, в результате которой он лишился практически всего. И вот, лёгкий, не обременённый денежными накоплениями, в финале романа герой стоит перед новыми путями. Какой из них он выберет? Возможно, что и прежний.

В современном обществе создатель рекламы, копирайтер порой занимает место художника, учителя, проповедника. М. Берг полагает, что массовое искусство «...пошло по пути удвоения действительности, воплощая, по сути дела, рекламный принцип: удовольствие, получаемое героем, предполагает возможность повторения действия в реальности, а псевдотрагическое (синонимичное отказу, выходу за пределы нормы) только подчёркивает легитимность нормы, стремление к которой тождественно приобретению чувства безопасности и социальной вменяемости» [3, с. 220].

Можно предположить, что для массового искусства характерны некоторые черты рекламной стилистики. И рекламный текст, и текст массовой литературы ориентированы на самый широкий круг реципиентов, при одновременной чёткой переадресации адресатов. К примеру, реклама косметики. Такая реклама адресована прежде всего женщине, причём женщине определённого возраста, занимающей определённое социальное положение. То же происходит с женским детективным или «розовым» романом. Слово в массовой литературе, как и в рекламе, вписано в определённый социальный контекст. К тому же оно выражает готовые представления о предмете; в эти постулаты надо верить, об их сути необязательно задумываться. Простые и ясные постулаты выражаются в контрастном и ярком «плакатном» стиле. Как и

реклама, такого рода литература представляет собой синтез искусства и бизнеса и адаптирована к массовому восприятию.

Библиографические ссылки

1. Басинский П.В. Скрипач не нужен / Павел Басинский. – М.: АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2015. – 510, [2] с.
2. Бегбедер Ф. 99 франков / Ф. Бегбедер: Иностранка; 2002. Библиотека Альдебаран – URL: <http://lib.aldebaran.ru> ISBN 5-94145-073-7
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с., с. 220
4. Данилова А.В. Пикник на красной траве : роман / Анна Данилова. – М.: Эксмо, 2011. – 320 с.
5. Колотов А.А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении / А.А. Колотов // Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования: сборник материалов I Международной заочной научно-практической конференции (г. Краснодар, 30 сентября 2011 г.). – Краснодар, 2011. – С. 37–41 .
6. Куликова Г.М. Похождения соломенной вдовы : роман / Галина Куликова. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
7. Минаев С. ДУХLESS: Повесть о ненастоящем человеке. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – 346 с.
8. Пелевин В.О. Generation «П» / В.О. Пелевин. – М.: Вагриус, 1999. – 304 с.
9. Тульчинский Г.Л. Массовая литература в современном обществе: эволюция жанров – к персонологичному фэнтези / Г.Л. Тульчинский // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России : Сб. науч. ст. – С. 50–57.

Надійшла до редколегії 25 жовтня 2018 р.

УДК 82.091

Г. В. Липин

Днепр

ЯПОНСКОСТЬ VERSUS ЯПОНИЗМ: МОДЕРНИЗАЦИЯ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ

У центрі статті розкриття впливу класичної японської поезії і, ширше, японської культури – на процеси модернізації англо-американської поезії кінця XIX – початку XX століття. Освоєння класичної літератури і культури Сходу поки що не стало предметом серйозного вивчення у співвідношенні з процесами модернізації західної культури, хоча в багатьох роботах, присвячених модернізму, відзначається важливість вивчення цього витоку. Ми пропонуємо історико-літературний, а не інтертекстуально-компаративний зріз проблеми. У центрі – розкриття художніх механізмів цілеспрямованого (критико-аналітичного, художнього та перекладацького) освоєння японськості, в якій поети побачили співзвуччя своїм пошукам нового життя вірша. На відміну від японізму, естетичного феномена, пов'язаного насамперед з образотворчим мистецтвом Франції другої половини XX ст., японськість в статті розуміється як концептуально-художня проекція комплексу естетичних і семантичних характеристик, інтеріоризованих поетикою англо-американської поезії початку століття. Вивчення процесу освоєння письменниками величезного пласту японської та ширше – далекосхідної культури – уточнює генезис модернізму на Заході.

Ключові слова: японізм, освоєння японськості, інтеріоризація японськості, естетичний феномен, інтертекстуально-компаративний підхід, англомова поезія, модернізм, модернізація.

В центре статьи раскрытие влияния классической японской поэзии и, шире, японской культуры на процессы модернизации англо-американской поэзии конца XIX – начала XX столетия. Освоение классической литературы и культуры Востока пока не стало предметом серьезного изучения в соотношении с процессами модернизации западной культуры, хотя во многих работах, посвящённых модернизму, отмечается важность изучения этого истока. Мы предлагаем историко-литературный, а не интертекстуально-компаративный срез проблемы. В центре – раскрытие художественных механизмов целенаправленного (критико-аналитического, художественного и переводческого) освоения японскости, в которой поэты увидели созвучие своим поискам новой жизни стиха. В отличие от японизма, эстетического феномена, связанного прежде всего с изобразительным искусством Франции второй половины XX в., японскость в статье понимается как концептуально-художественная проекция комплекса эстетических и семантических характеристик, интериоризированных поэтикой англо-американской поэзии начала века. Изучение процесса освоения писателями огромного пласта японской и, шире, дальневосточной культуры уточняет генезис модернизма на Западе.

Ключевые слова: японизм, освоение японскости, интериоризация японскости, эстетический феномен, интертекстуально-компаративный подход, англоязычная поэзия, модернизм, модернизация.

The article centers on the influence of classical Japanese poetry and, more broadly, of Japanese culture, on the modernization of Anglo-American poetry at the end of the XIX-beginning of the XX century. The development of classical literature and the culture of the Far East has not yet become the subject of serious study in correlation with the processes of modernizing Western culture, although many works devoted to modernism point to the importance of studying this source. We offer a historical-literary, and not an intertextual-comparative approach to the problem. The aim of the paper is to unfold the artistic mechanisms of critical-analytical, artistic appropriation of Japaneseness, in which the poets saw the proximity to their search of a new poetic language. Unlike Japonism, an aesthetic phenomenon associated primarily with the fine arts of France in the second half of the XXth century, Japaneseness is understood in the article as a conceptual and artistic projection of a complex of aesthetic and semantic characteristics, interiorized by the poetics of Anglo-American poetry of the beginning of the century. The appropriation of a huge layer of Japanese and Far Eastern culture by Anglo-American writers constitutes one of the sources of the genesis of modernism in the West.

Key words: Japaneseness, appropriation of Japaneseness, interiorization of Japaneseness, aesthetic phenomenon, intertextual-comparative approach, Anglophonic poetry, modernism, modernization.

Цель статьи – раскрыть не только важность изучения, но и характер влияния классической японской поэзии и, шире, японской культуры на процессы модернизации англо-американской поэзии конца XIX – начала XX столетия. Мы предлагаем историко-литературный, а не интертекстуально-компаративный срез проблемы. В центре – раскрытие художественных механизмов целенаправленного (критико-аналитического, художественного и переводческого) освоения японскости, в которой поэты увидели созвучие своим поискам новой жизни стиха.

В отличие от «японизма», эстетического феномена, связанного прежде всего с изобразительным искусством Франции второй половины XX в.,

японскость в статье понимается как концептуально-художественная проекция комплекса эстетических и семантических характеристик, интегрированных в поэтику англо-американской поэзии начала века. Некоторые исследователи рассматривают японскую поэзию как «претекст» эстетической революции в западной культуре [5]. Но если в связи с творчеством отдельных поэтов можно говорить лишь о японском компоненте, то в поэзии Эзры Паунда, Томаса Элиота, Ф. Флинта, Э. Лоуэлл, Хильды Дулитл и др. японскость стала маркером эстетических перемен. Поэты и писатели-культурологи не только создавали имидж Японии и шире – Востока, но и художественно осваивали эстетический локус японскости, спроецировав его в своей поэзии. Паунд первым дал характеристику нового поэтического языка (*haiku-like*) в терминах японской поэзии.

Видный британский писатель и культуролог Габриэль Джосиповичи отмечает неслучайность таких поисков: интерес к Востоку и «открытие» Японии в англо-американской и европейской культурах в конце XIX в. оказались прямо связанными с формированием западноевропейского модернизма, считает учёный и писатель [10]. Приходится сожалеть, что освоение классической литературы и культуры Востока пока не стало предметом серьёзного изучения процессов модернизации западной культуры, хотя во многих работах, посвящённых модернизму, отмечается важность изучения этого малоисследованного истока, который, однако, зачастую сводится к ориентализму [5, p. 121]. Бытует мнение, что то, что обычно понимают под “modernist Orientalism” является лишь ориенталистской и экзотической темой в модернистской литературе Запада, и поэтому изучение влияния восточной культуры на Паунда и других известных поэтов – свидетельство наивности дилетантов. Резонансная работа Э. Саида с его теорией эстетической колонизации Востока Западом, на наш взгляд, заметно редуцировала важность изучения этой проблемы.

В статье речь идёт не столько о «физическом» пространстве Японии, сколько о художественном пространстве, точнее, о мета-пространстве англофонной поэзии с отчётливыми маркерами эстетического локуса «японскости», репрезентирующими подобие существующему эстетическому объекту, культурной реальности – классической японской поэзии хайку.

Анализ эстетического локуса японскости в англофонной поэзии позволяет выявить признаки, имеющие знаковый характер для японской национальной культуры в целом, а также определить особенности идиостиля англоязычных поэтов, главные параметры этих локусов, и то, как они соотносятся со стилистикой западного модернизма, являя новые семантико-поэтологические открытия.

Влияние японской поэзии на евро-американскую поэзию, по мнению видного теоретика модернизма Кристофера Буша, было более значительным, чем интерес к китайской культуре. В небольшой по объёму работе учёного, включённой в пособие по изучению модернизма (2013), подчёркивается неизученность и важность этой проблемы: “The impact of East Asia on Euro-

American modernism is striking ...The most obvious instances here being the haiku and the ideogram" [6, p. 197]. Однако основное внимание учёного сосредоточено не на литературе, а на японском изобразительном искусстве и французском импрессионизме.

В большом теоретическом труде, имевшем огромный резонанс, "Ideographic Modernism" (2010), сконцентрированном в основном на Китае и Кафке ("the only essentially Chinese writer the West has produced" – Канетти), учёный видит важный и почти неисследованный исток западного модернизма, признавая в идеограмме (иероглифе) открытие новой поэтики ("way of thinking about language as writing... The ideograph is a door into a different modality of thought" [7, p. 15]. Не ограничиваясь утверждением о влиянии китайской письменности, К. Буш с удивлением признаёт мощное влияние японского хайку: "...however striking that while in general modernist poets talk a great deal about the Chinese language, the overall aesthetic of much of "Asian" influenced modernist poetry and is modeled at least as much on the Japanese haiku" [7, p. 52].

Влияние японской культуры и прежде всего поэзии на художественные процессы на Западе признаётся многими исследователями, однако специально пока не изучается, хотя количество англоязычных поэтов, осваивающих японскую классическую культуру в этот период, было весьма значительным. Силу влияния культуры Востока и прежде всего японской поэзии хайку признаёт исследователь Волш Хокенсон: "The shock of encounter was so great that fifty years later painters and writers were still disputing its lore" [9, p.13]. Однако анализа этого восточно-западного сдвига в культуре конца XIX в. нет ни на Востоке, ни на Западе. При отсутствии адекватного предмету исследования литературно-критического аппарата исследователи чаще всего прибегают к устоявшейся и мало объясняющей природу этого явления терминологии: культурная инаковость, экзотизм, японизм, japonaiserie, ориентализм. Но даже неискушённый взгляд подмечает, что то, что происходит в евро-американской поэзии в момент открытия культуры Японии и её освоения, – не простая увлечённость декоративной экзотикой восточности (как, например, в «Фарфоровом павильоне» Гумилёва) – это новый тип художественности, значительно более сложный, чем принято считать, прямо связанный с процессами модернизации англо-американской поэзии.

Поэтому трудно согласиться и с утверждением видного исследователя-компаративиста Роя Минера – автора пока единственного системного труда в области сравнительного литературоведения «Японская традиция в британской и американской литературе» (1958). Учёный утверждает, что "Anglo-Saxon writers' use of Japanese material <...> was long political and cultural <...> But the French interest in Japan was artistic and literary from the outset" [12, p. 77]. Это утверждение вызывает недоумение, тем более что автор прекрасно изучил поэтическое освоение японской поэзии титанами модернизма Паундом и Элиотом. Кроме них огромный вклад в эстетическое освоение японской культуры внесли Херн, Чемберлен, Ногучи, Лоуэлл и др., творчеству которых были посвящены и наши статьи [1; 2; 3; 4].

Пафос признания исключительной важности французских эстетических открытий японской культуры (“intense and continuous”) неожиданно приводит другого исследователя [8] к нивелированию этого утверждения. Этот интерес был настолько субъективен, считает Й. Хакутани, что утрачивал всякую связь с реальной Японией (“even overtly refusing any relation with the real Japan” [8, p. 20]). Речь идёт не столько об утрате связи с Японией, сколько об отходе от освоения образца. Их “Japon” выглядит воображаемым локусом, созданным из внутренних резервов собственного воображения.

В этот же период на английском языке создаётся поэзия, имеющая идентичные с японским хайку эстетические параметры. Творческая рецепция японской поэзии, трансляция тем и образов свидетельствуют о процессе активного индивидуально-творческого освоения инокультурных традиций. Это новое эстетическое качество западной поэзии некоторые исследователи определяют как “Japoniste Poetics” [9, p. 225]. Однако определяющие этот феномен черты пока не стали предметом пристального изучения. В работе Р. Минера отмечается константа японского хайку (“effective-expressive poetics” [13, p. 66]) – и принципиальное отличие от западной поэтической традиции, основывающейся на “mimetic-expressive principle”. Именно от этой традиции старались отмежеваться в период становления модернизма известные поэты этой поры, стремясь изменить и обновить природу стиха. В поисках нового поэтического языка, новой системы образов они разрабатывали способы интериоризации художественной формы японского хайку, жанра, который стал для них своеобразной художественной матрицей. Этот японский бум на Западе готовился усилиями энтузиастов-интерпретаторов Японии (Лафкадием Херном, Бейзиллом Чемберленом), переводчиками и поэтами (Э. Феноллозой, Э. Паундом, Эми Лоуэлл, Ногучи). Они готовили почву для новой поэзии. Это происходило за счёт кумулятивного эффекта многочисленных вживлений японской поэтики и эстетики, развития на новой литературной почве характерных возможностей этих поэтических форм.

Весь пафос известных поэтических манифестов основного «импресарио модернизма» был направлен на отстаивание принципов деавтоматизации поэтического языка, полноты «объектного» присутствия в вещественном слое образов, выведенных им из анализа поэтики хайку (“super-position”). Прививку для новой поэзии он, основываясь на манускриптах Э. Феноллозы – «первооткрывателя» Японии – увидел в этом японском жанре. В известном раннем имажистском стихотворении “In a Station of the Metro” Э. Паунд создал художественную матрицу новой поэзии: “The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough”. По определению поэта, это *haiku-like* sentence: здесь нет глаголов и всего 14 слов – прямая референция японскому жанру. Эми Лоуэлл, став во главе имажистского движения после идеологических и эстетических разногласий с Паундом, называет это свойство поэтической интеграции японскости “inception”: “[poems] owe their inception to the vivid, realistic colour prints of the Japanese masters” [11, p. viii]. Она создаёт на английском языке цикл японских хайку “Pictures of the Floating World” (1919).

Утончённая японскость пронизывает её стихи в цикле “One of the “Hundred Views of Fuji” by Hokusai”: “...being thirsty, / I filled a cup with water,/ And, behold ! Fuji-yama lay upon the water / Like a dropped leaf !” [11 , p. 11–12]. В этих ярких новациях имажистов (Паунд, Хильда Дудитл, Ф. Флинт, Эми Лоуэлл и др.) ощутимы «претексты» японского хайку и восхитившая поэтов японская поэтика *сатори*, простота и точность языка. Именно эти черты они открыто декларировали и в своих манифестах (предисловиях к поэтическим сборникам и в отдельных эссе) и в своём новаторском творчестве стремились привить англоязычной поэзии увиденную ими в жанре японского хайку квинтэссенцию художественной правды.

Изучение влияния жанра японского хайку и, шире, японской культуры остаётся одной из актуальных проблем изучения радикальных перемен в англо-американской поэзии на этапе формирования модернизма. Освоение огромного пласта японской и, шире, дальневосточной культуры в истории англоязычной поэзии представляется неисчерпаемой историко-литературной и теоретической проблемой, уточняющей генезис модернизма на Западе.

Библиографические ссылки

1. Липин Г.В. Восточность vs Ориентализм: у истоков освоения японской культуры в литературе США / Г.В.Липин // Від барокко до постмодернізму. – ДНУ, 2013. – С. 142–148.
2. Липин Г.В. Жанр японского хайку и теория образа Эзры Паунда / Г.В. Липин // Література в контексті культури. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 148–157.
3. Липин Г.В. Изучение японской поэзии на Западе: принципы компаративной поэтики Бэзила Чемберлена / Г.В.Липин // Англістика та американістика. – Дніпропетровськ: Ліра, 2016. – С.181–187.
4. Липин Г.В. Открытие Японии в американской литературе: Лафкадио Херн – культуртрегер и интерпретатор двух миров / Г.В.Липин // Англістика та американістика. – Дніпропетровськ: Ліра, 2015. – С. 190–196.
5. Bradshaw Melissa and Adrienne Munich [Eds.] Amy Lowell, American Modern. – New Brunswick: Rutgers UP, 2002 – 180 p.
6. Bush Christopher. Modernism, Orientalism, and East Asia / Christopher Bush // A Handbook of Modernism Studies. [Ed by Jean-Michel Rebate] – John Wiley and Sons Ltd, 2013. – P. 193–209.
7. Bush Christopher. Ideographic Modernism. China, Writing , Media/ Christopher Bush – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 204 p.
8. Hakutani Yoshinobu. Introduction //Modernity in East-West Literary Criticism: New Readings. [Ed.by Yoshinobu Hakutani] – Madison, NJ.: Fairleigh Dickinson University Press, 2001. – P. 7–23.
9. Hokenson Walsh. Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature. 1867-2000 / Walsh Hokenson. – Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2004. – 520 p.
10. Josipovici Gabriel. The Word and the Book: Study of Modern Fiction / Gabriel Josipovici. – Palgrave Macmillan, 1994. – 352 p.
11. Lowell Amy. Pictures of the Floating World / Amy Lowell. – Michigan: University of Michigan Library. 2005. – 257 p.
12. Miner Roy. The Japanese Tradition in British and American Literature / Roy Miner – Princeton: Princeton University Press, 1966. – 312 p.

13. Miner Roy. Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature / Roy Miner. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 259 p.
Надійшла до редколегії 30 квітня 2018 р.

УДК 821.133.1 – 343.09«16 – 18»

Г. Є. Нікітіна
Дніпро

ЧИТАННЯ КАЗОК НА СОН ПРИЙДЕШНІЙ: ІСТОРІЯ ЧИТАЦЬКОЇ ЗВИЧКИ І РОЛЬ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ XVII–XVIII ст. У ЇЇ СТАНОВЛЕННІ

У статті досліджується походження такої звички, як читання казок на ніч і роль, яку відіграють в її появі мода на чарівну казку, *conte de fées*, у французькій літературі XVII–XVIII ст. та її подальший резонанс в європейській культурі. Вивчаються чинники ототожнення казки із вечірнім часом: ситуації, в яких вечір або ніч показані невід'ємними від обстановки, в якій розповідаються казки (описані Ноелем дю Файлем вечірні посиденьки *veillées* на фронтисписі «Казок Матінки Гуски» Ш. Перро й оповіді Шахерезади у «1001 ночі»), тенденція переймати описану у модних творах поведінкову модель, особливості розвитку жанру *conte de fées*, а саме поява фривольних казок, призначених для читання у спальні, й супутня еволюція книжкових форматів та пересит, викликаний «екстенсивним» характером створення і читання казок у XVIII ст., що зрештою зумовлює визнання їх за сновидіння А. Гамільтоном, М. де Любер і Ж. Казотом. Також з'ясовується роль гри у дитячість, яку, «інфантилізуючи» казкових героїв за прикладом Ш. Перро, ведуть М.К. д'Онуа і М. де Любер, у формуванні кліше «вечірньої казки» в його сучасному розумінні, уособлюваному персонажем Оле-Лукойе у Г.К. Андерсена.

Ключові слова: чарівна казка, рококо, Просвітництво, «інтенсивне» / «екстенсивне» читання, читання на ніч, «інфантилізація», «1001 ніч», Ноель дю Файль, Шарль Перро, Марі-Катрін д'Онуа, Маргарита де Любер, Жанна-Марі Лепренс де Бомон, Жак Казот, Я. і В. Грім, Г.К. Андерсен.

В статье исследуется происхождение такой привычки, как чтение сказок на ночь, и роль в её появлении моды на волшебную сказку, *conte de fées*, во французской литературе XVII–XVIII вв. и её дальнейшего резонанса в европейской культуре. Изучаются предпосылки к отождествлению сказки с вечерним временем: ситуации, в которых вечер или ночь показаны неотъемлемо от обстановки, в которой рассказывают сказки (описанные Ноэлем дю Файлем вечерние посиделки *veillées* на фронтисписе «Сказок Матушки Гусыни» Ш. Перро и повествование Шахерезады, длящееся 1001 ночь), тенденция перенимать описанные в модных произведениях модели поведения, особенности развития жанра *conte de fées*, а именно появление фривольных сказок, предназначенных для чтения в спальне, и сопутствующая эволюция книжных форматов и, наконец, пресыщение, вызванное «экстенсивным» характером создания и чтения сказок в XVIII в., обусловившее их восприятие как сновидения у А. Гамильтона, М. де Любер и Ж. Казота. Также выясняется роль игры в детскость, которую, «инфантилизируя» сказочных героев по примеру Ш. Перро, ведут М.К. д'Онуа и М. де Любер, в формировании клише «вечерней сказки» в его современном понимании, нашедшем преломление в образе Оле-Лукойе у Г.Х. Андерсена.

Ключевые слова: волшебная сказка, рококо, Просвещение, «интенсивное» / «экстенсивное» чтение, чтение на ночь, «инфантилизация», «Тысяча и одна ночь», Шарль

Перро, мадам д'Онуа, Маргарита де Любер, Жанна-Мари Ленпренс де Бомон, Жак Казот, Я. и В. Гримм, Г.Х. Андерсен.

The article deals with the origins of such a habit as reading fairy tales at bedtime as well as the role the vogue for fairy tale ("conte de fées") in French literature of 17th – 18th centuries and its further impact on European culture hold in its emergence. Thus, the research is focused on preconditions of identifying fairy tale with evening time: situations, where evening and night are depicted as part of setting, necessary for fairy tale telling, such as a get-together scene known as "veillées", previously described by Noël du Fail, on frontispiece of Perrault's "Tales of Mother Goose" and Scheherazade's narration during 1001 nights; the tendency to bring behavioral patterns from books in vogue to real life; the peculiarities of genre's evolution involving frivolous fairy tales destined to be read in bedroom going together with book size diminishing, and satiation, caused by "extensiveness" of writing and reading fairy tales in 18th century, which results into their perception as a soporific remedy by A. Hamilton, M. de Lubert and J. Cazotte. Also, the article studies the role of playing in childishness, especially the tendency to "infantilize" characters in tales by Ch. Perrault, M.C. d'Aulnoy and M. de Lubert in elaboration of cultural cliché of bedtime nursery tale, which has been embodied in character of Ole Lukøje, created by H.Ch. Andersen.

Key words: fairy tale, conte de fées, rococo, The Enlightenment, "intensive" / "extensive" reading, bedtime reading, infantilization, "One Thousand and One Nights", Charles Perrault, madame d'Aulnoy, Marguerite de Lubert, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jacques Cazotte, J. and W. Grimm, H.Ch. Andersen.

Невід'ємною складовою усталеного в європейському уявлюваному образу казки є пов'язані з нею читацькі звички: розповідати казки під час вечірніх родинних посиденьок біля вогнища або читати їх дітям на сон прийдешній видається настільки природним, що навряд чи хтось замислюється над походженням таких кліше, як «вечірня казка» або «казка на ніч», і роллю, яку відіграла в їхньому усталенні літературна традиція XVII–XVIII ст.

У передмові до збірки «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки Матінки Гуски» (1695) Шарль Перро згадує про мадригал, приписаний наприкінці «Ослиної шкіри» однією «напрочуд кмітливою панянкою», якою, як можна здогадатися, була його племінниця Марі-Жанна Лерітьє де Вілландон, де згадуються няньчині казки коло коминка: «Quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie / tenaient en le faisant mon esprit enchanté» («Коли побіля вогнища, моя годувальниця або моя бабуся, своїми розповідями зачаровували мій розум» [18, р. 23]). Образ селянки, котра о вечірній порі, влаштувавшись із прядивом поближче до каміну, розповідає дітям казки, з'являється і на фронтисписі першої, рукописної, версії «Казок Матінки Гуски» (1695). На час дії зображеної на цій гуаші сцени вказує напівморок, що панує у приміщенні, освітлюваному вогнищем і свічками по обидва боки каміну, і видовжені, контрастні тіні її учасників. Цю ілюстрацію, приписувану самому Перро, відтворюватимуть гравер Франсуа Клузьє у виданні 1697 р. [18, р. 6], а у XIX ст. – Луї Леопольд Буайї і такий відомий ілюстратор, як Гюстав Доре, щоправда, в останнього замість селянки (на майнову і соціальну нерівність учасників сцени у Перро вказує одяг: скромні чепець і фартух оповідачки навіть композиційно протиставлені камзолу, трикутному капелюху, муфті, пишними сукнями і високими зачісками вбраних за останньою модою дітей-слухачів) бабуся, яка вже не розповідає, а читає казки [18, р. 218].

Р. Дарнтон у главі «Селяни розповідають казки» праці «Велике котяче побоїще та інші епізоди з історії французької культури» (1984) звертає увагу на те, що таку реалію, як *veillées*, вечірні посиденьки біля коминка, за якими зайняті рукоділлям, лагодженням одягу, взуття чи знарядь праці домочадці переповідають старовинні казки, докладно описав Ноель дю Файль у «Селянських бесідах» (1547) [3, с. 22]:

Після вечері, з набитим як барабан черевом, добряче захмелівши, повернувшись спиною до вогнища, він (Робен) залюбки теревенив, поки вив пеньку, лагодив за останньою модою свої чоботи <...>; робота в його руках співала, а слова легко складалися у нову пісню, ніби зшиті одне з одним вмілими руками. По інший бік від нього пряла його дружина Жанна, котра відповідала чоловікові тим самим. Решта була зайнята кожен своєю справою: одні лагодили ремінці батога, інші – зубці грабель <...>. Саме тоді, коли всі були при справі і коли западала тиша, старина Робен приймався за лелечу казку з тих часів, коли звірі говорили, або про те, як лисиця крала рибу, або про те, як з її ласки був побитий вовк, якого вона вчила рибалити, як мандрували собака і кіт; казку про лева, короля звірів, котрий зробив віслюка своїм заступником; про ворону, котра, заспівавши, загубила свій сир; про Мелюзіну; про перевертня; про фей, з якими часто-густо судачив ... [14, р. 43].

Але в той час як Перро, звертаючись до фольклорних джерел, відтворює обстановку, описану Ноелем дю Файлем, його сучасниці сліднують канонам, заданим новелою Відродження. У них казки розповідають заради розради, щоб скоротати час: в «Інесі Кордовській» (1696) Катрін Бернар дружина іспанського короля Філіпа II, французенка за походженням Єлизавета (Валуа) пропонує їх своїм придворним в якості «нової розваги» («nouvel amusement» [12, р. 6]); у мадам д'Онуа епоніми двох «іспанських» новел-обрамлень Дон Габріель Понсе де Леон – під виглядом паломника, і Дон Фернан Толедський – під виглядом марокканського вельможі розповідають їх, щоб провести якомога більше часу зі своїми обраницями, що мешкають у зачині; в «Понурій вежі, ясних днях» (1715) Лерітьє де Вілландон менестрель Блондель Ле Нель казками «Рікден-Рікдон» і «Вбрання ширості» намагається розвіяти тугу полоненого короля Річарда Левове Серце. Дана літературна ситуація характерна для наслідувань «Декамерона» Боккаччо, які окрім неї також послуговувалися організацією оповіді за днями, – «Гептамерона» Маргарити Наваррської, «Приємних ночей» Страпароли і «Пентамерона» Базіле. Звернення до неї сприяє формуванню ставлення до казки як розважального жанру, на що вказує означення *plaisant* (фр. «приємний»), яке у XVIII ст. часто фігуруватиме у підзаголовках, а до її читання – як до заняття «несерйозного», яке згодом засуджуватимуть просвітники [8, с. 296].

Можна помітити, що серед інших наслідувань «Декамерона», збірку Страпароли вирізняє те, що в ній історії розповідають не днями безперервно, а лише увечері, що анонсується в її назві «Приємні ночі»: «Я б воліла, –

промовляє Лукреція до зібрання, – щоб щовечора, доки тут триває карнавал, <...> кожна з п'яти дівчат у послідовності, вказаній жеребом, розповідала яку-небудь казку, додавши до неї загадку, щоб ми з усією старанністю спробували її розгадати» [7, с.11]. Оскільки французькі казкарі неодноразово зверталися до цієї збірки по сюжети (Шарль Перро – до історії про володаря, який прагнув одружитися із власною дочкою (I, IV) в «Ослиній шкурі», і про Везунчика-Константино, якому кішка допомогла здобути могутнє королівство (XI, I), у «Коті у чоботях»; мадам д'Онуа – до казки про трьох золотих дітей (IV, III) в «Принцесі Ясній Зірочці» і одночасно із графинею де Мюра – до історії про короля-порося (II, I) в «Принці-Вепрі» і «Королі-Кнурі» відповідно), неможна недооцінювати її вплив на новомодний жанр *conte de fées*, який, переживаючи період свого становлення на рубежі XVII–XVIII ст., потребував зразків, на які могли б орієнтуватися автори.

Проте набагато більший вплив на подальшу долю жанру чарівної казки мала інша збірка, «Тисяча й одна ніч», що з'явилася у перекладах Антуана Галлана у 1705–1715 рр. на тлі захоплення Сходом, яким позначилася друга половина XVII ст. і над яким свого часу іронізував Мольєр, вводячи знамениту сцену із турецькою процесією до «Містянина-шляхтича» (1670). «Тисяча й одна ніч» викликала цілу низку наслідувань: спершу перекладів інших східних казок, зокрема збірки «Тисяча й один день», куди Франсуа Петі де Лакруа поміщає персидські казки, потім пастишів на кшталт «Задиґа» Вольтера, пародій, таких як «Тернинка» і «Чотири Факардени» Антуана Гамільтона, «Красуня волею випадку» Жака Казота і, зрештою, галантних повістей на східні мотиви, «Султан Мізапупф» абата Вуазенона, «Софа» Кребійона-сина, «Нескромні скарби» Дідро. Авторі поводяться із образом Сходу, який слугує екзотичним тлом для згаданих творів, напрочуд вільно – так, що його географія стрімко розширюється за межі арабського світу (Тома Сімон Ґюлетт переносить дію до Монголії і Китаю, Кребійон-син – до Японії, Дідро – до Конго), що дозволяє говорити про те, що саме «Тисяча й одна ніч» і пов'язана з нею літературна традиція не просто стоїть у витоків, а й підтримує моду на все східне впродовж XVIII ст., в якій згодом черпатиме натхнення романтизм («Орієнталії» Ґюґо, «Саламбо» Флобера, образи одалісок і сералів в живописі Енґра й Делакруа), і даниною якій, як можна припустити, є читання на ніч.

На рубежі XVII–XVIII ст. читачі казок потребували зразків для наслідування не менше за їхніх авторів. Знайомлячись із «Тисяча й однією ніччю», захоплені новомодним жанром *conte de fées* французькі придворні не без приємного подиву мали відзначити, що їхні літературні вподобання поділяють також далеко за межами європейського континенту, на арабському Сході, що справляло враження всезагального захоплення казкою і цілком передбачувано спонукало слідувати прикладу Шахерезади, котра, щоб уникнути страти, щовечора розповідала Шахріяру казки, – тим паче, що переймати звички літературних героїв завсідникам салонів, успадкованих від авторів преціозних романів (під успадкуванням варто розуміти не лише продовження традиції, а й факт безпосередньої передачі Мадлен де Скюдері

свого літературного салону мадемуазель Лерітьє [2, с. 827]), було не вперше: так, зачитуючись пасторальним романом «Астрея» Оноре д'Юрфе, придворні, вбравшись на прогулянку у стилізований під пастуший одяг, вдавали із себе нових Селадона й Астрею; а під впливом «Клелії» Мадлен де Скюдері топографія алегоричної країни Ніжності, доопрацювання і доповнення якої стало однією з улюблених розваг салонного товариства, неодноразово транспонувалася на реальні сади і парки.

Появі нових читацьких звичок сприяла й еволюція, якої у XVIII ст. зазнали книжкові формати. Словами Луї-Себастьяна Мерсьє, які наводить Роже Шарт'є в статті «Книги, читачі, читання» історичного словника «Світ Просвітництва» (2002): «На зміну манії широких полів прийшла манія *petits formats*» [8, с. 299], – маючи на увазі успіх кишенькових видань (in-16°, in-18°), які було зручно брати із собою на прогулянку, читати в дорозі і в ліжку і, головне, легко сховати від сторонніх очей у складках модних у той час фасонів суконь із пишними спідницями та драпуванням під шлейф на спині, які можна побачити на картинах Антуана Ватто, або під плащем, як це робили під час заборони на роман, запровадженої у 1737 р., книгоноші, які в такий спосіб доправляли із Голландії до Франції незаконну друковану продукцію [6, с. 125]. За читанням одного з таких видань зображена героїня картини Фрагонара «Читачка» (1776). Ця жанрова сцена незвична тим, що її повноправною учасницею є мініатюрна книжечка-*brochure*, чим зумовлений вибір покликаного укрупнити зображення «портретного» формату із нехарактерним для портрету положенням дівчини, написаної в профіль, тоді як книга, повернута до глядача на $\frac{3}{4}$. Як відомо, цей художник прославився майстерністю, з якою йому вдавалося передати особливо поціновуване людиною рококо мимолітне [4, с. 207]: ледь вловиму гру поглядів і кокетливий жест, що сповна винагороджує захопленого залицяльника, у «Щасливих випадковостях гойдалки» (1767), прихильну посмішку, котра, промайнувши у куточках губ, видає таємниці дівочого серця у «Любовній записці» (1770), поцілунок крадькома, за яким названа однойменна жанрова сцена, створена у 1780-их рр., – що згодом зацікавить імпресіоністів, серед яких особливо близьким до Фрагонара за технікою мазка, настроєм і вибором сюжетів є Огюст Ренуар, чий «Читачка» і «Гойдалка» створені у безпосередньому діалозі із його творами, а «Бал у Мулен де Ла Галет» є поверненням до естетики «галантних свят», характерного для митців останньої третини XIX ст., в числі яких був зокрема поет Поль Верлен, котрий так назве свою поетичну збірку. Тож за залитим густим рум'янцем обличчям гарненької читачки, чий погляд буквально прикутий до книги, можна здогадатися, що йдеться про твір фривольного змісту. Саме їх переважно публікували на таких форматах. У зв'язку з цим, зокрема, виникає той різновид читання у ліжку, який, за Р. Шарт'є, міг передувати любовному побаченню або замінити його [8, с. 296], і який давав підстави лікарям XVIII ст., занепокоєним «"манією читання" (*manie de la lecture*), що перетворилася на "читацьку лихоманку" (*fièvre de lecture*) і на

"читацьке безумство" (*rage de lire*)», розглядати читання в одному ряду з іншими формами самовдоволення, в тому числі й сексуального [8, с. 295].

Приналежність галантних повістей на східні мотиви Кребійона-сина, абата Вуазенона і Дідро, що примикають до казкової традиції, до лібертинських творів, а також те, що казки підпадали під заборону на роман 1737 р., сприяє тому, що із 40-х рр. XVIII ст. *conte de fées* все частіше видають на in-16°, in-18°: такими, зокрема, є примірники «Принцеси Шкаралупки і Принца Льодяника» (1745) і «Таємної історії принца Пройдохи і принцеси Лакомки» (1747) Маргарити де Любер. Показово, що таке оформлення збірок французьких казок збережуть вітчизняні книговидавці: А.В. Озеревський – у виданні «Французька літературна казка (XII–XX ст.)» під редакцією М.В. Розумовської, Г.А.В. Траугот – у виданні «Казок Матінки Гуски» Перро (1990), Д. Шиміліс – у виданні «Французька літературна казка XVII–XVIII ст.» (1990 та 1991) під редакцією О.Ф. Строева – що, відтак, мають додаткову художню цінність, оскільки дозволяють читачеві іншої епохи, що мешкає за межами Франції і не знайомий із тамтешніми традиціями книговидання, скласти уявлення, про вигляд збірок французьких літературних казок в епоху їхнього створення.

Кількість казок, що публікувалися у Франції у період з 1691 (рік видання «Грізельди» Перро) по 1737 рік (рік заборони на роман), невпинно зростала. З моменту виходу жанру *conte de fées* на літературну авансцену казки ніколи не з'являються поодинокі (за винятком «Принца Трояндового Куща» і «Ріке з чубчиком» (1696) Катрін Бернар), а входять до збірок (в цьому плані показовим є здійснене у 1694 р. в друкарні Жана-Батіста Куаняра видання віршованих казок Перро, що первинно публікувалися нарізно – «Грізельда», «Ослина шкура», «Смішні бажання», – під однією палітуркою, але кожна із власною пагінацією [19]), при чому нескладно простежити тенденцію до збільшення як кількості казок у них, так і обсягів самої казки: слідом за друкованим виданням «Казок Матінки Гуски» (1697) Перро, що включали вісім коротких казок, мадам д'Онуа, чії твори помітно розлогіші, оприлюднює один за одним чотиритомні «Казки фей» (1697) і «Нові казки, або Модні Феї» (1698), в заголовках яких намічається те тяжіння до серійності, яке надалі обігруватимуть автори наслідувань «Тисяча й однієї ночі», раз у раз використовуючи числівник «тисяча й один»: «Тисяча й один день» у Франсуа Петі де Лакруа, «Тисяча й одна чверть години» у Тома-Сімона Гьолетт, «Тисяча й одна дурничка» у Жака Казота. В короткий термін тексти казок розростаються настільки, що досягають об'єму романів, – що підкреслює Жак Казот, вводячи до своїх пародійних казок «Кошача лапка» (1741) і «Тисяча й одна дурничка» (1742) оглав, нехарактерний для такого короткого жанру, яким первинно була казка і якою вона постала у Перро, – а казок стає так багато, що антологія «Кабінет фей» із 8-томного видання Етьєна Роже 1717 р. до 1785 р., коли Шарль-Жозеф Майєр береться за її перевидання, перетворюється на 41-томну бібліотеку. Якщо до цього додати вже згадуване розширення кордонів уявного Сходу і «поглинання» все більшої кількості топонімів як самими текстами наслідувань «Тисяча й однієї ночі», так і їхніми титульними

аркушами, на яких через заборону на роман 1737 р. паризькі книговидавці, котрим закордонний віддрук загрожував неминучим розоренням, почали вказувати географічні назви з усіх куточків світу, різних часів і народів [6, р. 126], можна говорити про «екстенсивність» написання й видання казок у Франції XVIII ст. і спробувати порівняти цей процес із воєнною експансією. В той же час це дозволяє скласти уявлення про швидкість і жадібність, з якими тогочасні читачі «ковтали» твори в жанрі *conte de fées*. Вони можуть слугувати найкращою ілюстрацією описаного Р. Енгельсінгом, на якого посилається Р. Шарт'є, «екстенсивного» читача, котрий поглинає чималу кількість нових книг, виринаючись із полону того обмеженого набору текстів, що, багатократно перечитуючись, завчаючись напам'ять і переказуючись, набували «сакральності», та, сприймаючи тексти відсторонено і критично, поводить з ними без належної поваги, «вільно і безцеремонно» [8, с. 296]. Це підтримувало попит на казки, але й водночас неминуче вело до пересичення і втоми від них, – що поступово перетворювало їх на снодійне, над чим іронізували самі автори.

Жак Казот у пролозі до «Тисяча й однієї дурнички» (1742), пояснюючи походження цих казок, розповідає про одну маркізу, яку п'ятнадцять діб мучить безсоння [13, р. 5] і якій, відтак, протипоказане все, що бентежить кров – шампанське, фривольні твори й епіграми, – тож вона, щоб скоріше заснути, просить знайомого абата розповісти їй котрись чарівну казку [13, р. 8 – 9]. При цьому Казот використовує прийом, який наприкінці XIX ст. Андре Жід назве *mise en abyme*, але у зворотному напрямі, проєціюючи реальність казки на реальність, в якій ведеться оповідь, і звідти – на реальність, в якій перебуває читач «Тисяча й однієї дурнички»: герої засинають, за висловом самого автора «як по команді» [13, р. 93], слухаючи і розповідаючи казки, як це відбувається із Принадником, поки Злotosяй, що звалився із Місяця, розповідає йому свою історію, і зі Злotosеєм, який із ввічливості не будить свого супутника, але й не бажає продовжувати оповідь, коли його ніхто не слухає, тож і собі вирішує поспати, – на цьому моменті абат перериває свою оповідь, помітивши, що його слухачки задрімали, і вирішує послідувати прикладу Злotosея, – що автор, в свою чергу, вважає незайвим і для свого читача («Тепер лише читачу вирішувати, чи засинати також, якщо така думка здається йому слушною» – «*Il ne tiendra qu'au Lecteur de s'endormir aussi, si l'avis lui semble bon*» [13, р. 84]). Це іронічна алюзія на безсоння, від якого, судячи з усього, мав страждати Шахріяр, якщо він впродовж тисяча й однієї ночі слухав казки, – що робить із нього того «ідеального читача», якого пізніше уявлятиме Джеймс Джойс («*That ideal reader suffering from an ideal insomnia*» [9, с. 21]), – та його численні послідовники, як серед літературних персонажів, так і серед натхнених їхніми прикладами сучасників Казота. Крім того, як і інші автори, котрі «підказували» паризьким книговидавцям все неймовірніші топоніми, що мали дедалі менше стосунку до реальної географії, проте «пасували» до змісту їхніх творів [6, с. 126], Казот не втрачає нагоди доповнити промовистий підзаголовок свого твору «*Contes à dormir debout*» («Казки, від яких можна заснути на ходу»)

жартівливим «В Позіханії у Сонька під вивіскою Хропуна» («À Baillons, chez l'Endormy, à l'image du Ronfleur»).

Маргарита де Любер у казці «Принцеса Ліонетта і принц Кукуріку» (1743) описує дивовижне ліжко феї Рогачки, полог якого притримували виготовлені з перламутру амури, котрі, якщо фея не могла подовгу заснути, співали або читали їй новини, газету або свіжі казки про фей («contes nouveaux qu'on faisoit sur les fées» [17, p. 88]), які в казковому універсумі мають виступати чимось на кшталт модної у XVII – XVIII ст. світської хроніки «Mercure Galant»: коли казки виявлялися особливо довгими, що було притаманне переважній більшості творів, написаних в жанрі *conte de fées*, вона «хропіла від душі» («elle ronfloit de tout son cœur») [17, p. 88].

Іще Антуан Гамільтон у віршованій передмові до «Чотирьох Факарденів» (1730) радів, що, дякуючи здоровому глузду, цей раптовий вплив халіфів і султанів із їхньою численною свитою (каламбур, заснований на багатозначності французького «suite», іншим значенням якого є продовження), який тепер повсюди заборонений, здатен заколисати хіба що малих дітлахів: «Mais enfin, / grâces au bon sens, / cette inondation subite / de califes et des sultans / qui formoit sa nombreuse suite, / désormais en tous lieux proscrire, / n'endort que les petits enfants» [15, p. 294]. Апелюючи до образів дітей – єдиних, кого, якщо вірити Гамільтону, у його час ще тішать казки, та й те, лише в якості оповіді на сон прийдешній, письменник звісно має на увазі не стільки зміст цих творів, досить фривольний навіть в одного із основоположників жанру, Шарля Перро, не говорячи вже про галантні повісті на східні мотиви, адресовані аж ніяк не дітям, скільки невибагливість юного читача, який поки що не розвинув критичне судження і смак, необхідні, щоб орієнтуватися в тому обсязі друкованої продукції, яка наводнила Францію через моду на чарівну казку. На відміну від дорослого, «екстенсивного» читача, котрий, прочитуючи одну за одною книжкові новинки в жанрі *conte de fées*, швидко переконується в одноманітності сюжетів, літературних ситуацій і характерів, – дитина залишається читачем «інтенсивним», котрий, маючи справу з обмеженим колом текстів, понад усе радітиме появи у нових того, що йому вже полюбилось.

В тому, що *conte de fées*, зародившись у світському салоні і провівши деякий час в будуарах, зрештою опиняється у дитячій кімнаті, чільна роль належить першим зразкам жанру, зокрема збірці Шарля Перро «Історії й казки минулих днів з повчаннями, або Казки моєї Матінки Гуски». Саме на її фронтисписі з'являється образ дитини, якій розповідають казки, а у посвяті Єлизаветі-Шарлотті Орлеанській зазначається: «Правда, що казки ці дають уявлення про те, що відбувається у найскромніших родин, де похвальне нетерпіння, з яким батьки поспішають просвітити своїх дітей, змушує їх вигадувати історії, позбавлені сенсу, щоб приноровитися до цих самих дітей, котрі ще не мають розуму» [20, р. III–IV]. В рукописі 1695 р. на полях «Червоної Шапочки», з'являється згадувана провідним дослідником казок Шарля Перро Марком Соріаном примітка: «Ці слова вимовляються гучним голосом, щоб налякати дитину, – так, ніби вовк зараз її з'їсть» [22, р. 153].

Обігруючи підзаголовок «Пентамерона» Базіле, в якому казки названо «забавою для маленьких діточок» («lo trattenimiento de peccerille»), Перро приписує авторство цього твору дитині – своєму синові, П'єру д'Арманкуру: «Ніхто не вважатиме дивним, що дитині було приємно скласти казки, які увійшли до цієї збірки» («On ne trouvera pas étrange qu'un enfant ait pris plaisir à composer les contes de ce recueil» [20, р. I–II]). Переконати читача у тому, що ці тексти склала саме дитина були покликані проста структура, якою вони вирізняються на тлі казок мадемуазель Лерітьє, переобтяжених привнесеними із преціозного роману вставними оповідями і паралельними сюжетними лініями, стислість, за якою стоїть нетерпляче прагнення скоріше дістатися розв'язки, що зумовлює відсутність описів, які, як відомо, загальмовують розвиток дії і яких так багато у казках мадам д'Онуа, котра із задоволенням зупиняється, щоб детально змалювати інтер'єри казкових палаців, наїдки, якими частують тамтешніх мешканців, сукні казкових принцес і колісниці фей – все те, про що обожають пліткувати тогочасні придворні дами і що байдуже дітям, і по-дитячому простодушна манера оповіді про те, що дорослим може здатися непристойним (як у пасажі в «Червоній шапочці»: «Побачивши, що вона увійшла, вовк сказав їй, сховавшись під ковдрою: "Коржик і горщик з маслом постав на скриню, а сама ходи, лягай зі мною". Червона шапочка роздягнулася і лягла на постіль, але сильно здивувалася тому, який вигляд бабуся має без одягу [20, р. 54]»), в яких знаходить відображення теза Перро із III тому «Паралелей між старими і новими» (1690): «Діти говорять просто і говорять лише те, що одразу спадає на думку, не заглиблюючись у деталі. Але вони майже завжди потребують допомоги, коли йдеться про складніші речі. Ми захоплюємося всім, що б вони не говорили, якщо в цьому є сенс і розум, і зрештою, ми зносимо від них різного роду вільності, які при цьому навіть називаємо чемними» [21, р. 24]. Щоправда, на момент створення «Казок Матінки Гуски» П'єру д'Арманкуру мало виповнитися між шістнадцятьма і сімнадцятьма роками [2, с. 852–853], тож вирішальна роль у тому, як він мав бути сприйнятий, належала саме його словесній репрезентації як дитини, – прийом, до якого Перро вдається і по відношенню до персонажів казок, коли грає на двозначності слів «enfant» (дитина з точки зору віку і дитина в плані родоvodu) й спільнокореневого іспанського «infante», якому він надає перевагу перед французьким «princesse» в «Ослиній шкурі» [19, р. 9], «fille» (дівчина і донька), «petite fille» (маленька дівчинка, що при сприйнятті на слух можна зрозуміти і як омофон «petite-fille» – онука, знову ж таки, як і дитина чи донька, в сенсі віку або родинного зв'язку), чим породжує у читача невпевненість щодо того, з ким він насправді має справу, як у «Червоній Шапочці», де все, починаючи примовкою «tire la chevillette, la bobinette cherra» [20, р. 53], підслуханою у дитячій грі, і завершуючи багатократно повтореним вовком «mon enfant» у кінцівці («C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant», «C'est pour mieux courir, mon enfant», «C'est pour mieux écouter, mon enfant», «C'est pour mieux voir, mon enfant» [20, р. 54 – 55]), що діє на читача, наче заклинання –

enchantement, начебто вказує на дитину, тоді як мораліте, застерігаючи від занадто люб'язних залицяльників юну кокетку, розвіює цю ілюзію.

Мадам д'Онуа йде далі, «інфантилізуючи», як помічає М.А. Гістер, поведінку казкових героїв і сповнюючи їхню мову різними «дитячими» слівцями [2, с. 851]: почувши, що Золотоволоска не хоче стати його дружиною, король плаче «як мале дитя» і, як його не втішають, ніяк не може заспокоїтися («Le roi se prit à pleurer comme un enfant : on le consolait sans en pouvoir venir à bout» [10, р. 41]); дізнавшись, що батьки відвели їх до лісу, щоб позбутися, як у казці про Хлопчика з Мізинчик, сестри Вострушки-Золянки плачуть і обіцяють за свій порятунок віддати їй своїх найгарніших ляльок, срібний ляльковий будиночок й інші іграшки та цукерки [10, р. 477]; принц із казки про Білу Кішечку вирушає на полювання на іграшковому дерев'яному конику [11, р. 465]; коли ліжечко принцеси Розет опиняється посеред моря і вона уві сні відчуває, що її перина намокла, вона лякається, що знову обмочилася у постільці і що її за це сваритимуть («Elle eût peur d'avoir faire pipi au dodo, & d'être grondée» [10, р. 235], її смутку легко покласти край цукровим драже, яким у її братів, наче в маленьких дітлахів, набиті кишеньки («Le prince avoit tout plein ses pochettes de dragées, qu'il donna à Rosette» [10, р. 227]), а злу фею Карабос можна задобрити варенням і цукром рафінадом [10, р. 197].

Пізніше у казці Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник» (1745) в центрі конфлікту опиняються озеро солодкої каші, через яке ворогують король Щиголь, який має чималий прибуток від її продажу нянькам, котрі годують нею малят [16, р. 40], і людоджерка Канкан, котра, зіпсувавши зуби солодощами, змушена, на радість дітлахам, до скону харчуватися кашею [16, р. 44–45], вафлі, подаровані королевою Есенцією Канкан, котра ламає об них свій останній зуб й лютує через нездатність з'їсти Льодяника [16, р. 134–135], і дитячі ігри, по-раблезіанськи довгий перелік яких покликаний передати глибину образи Льодяника на його зведену сестру Горішеньку, котра раз у раз навмисне порушує правила, щоб дошкулити йому [16, р. 106–108]. Тут сама оповідь виявляється організованою на манер дитячої гри, де в ролі дійових осіб виступає непотріб, який опиняється під рукою: яєчна і горіхова шкаралупки, протухла рибина й льодяник.

І у Перро, і у мадам д'Онуа, і у Маргарити де Любер йдеться лише про гру у дитячість, в якій у белькотінні дитини, чий вік і зріст, як у випадку Хлопчика з мізинчик (Petit Poucet) Перро або Принцеси з булавочку (Princesse Camion) Маргарити де Любер, навмисне применшують, проявляються риси так званого «купованого стилю» (від фр. *coupé* – вкорочений), про який говорить Н.Т. Пахсар'ян в контексті тяжіння мистецтва рококо до мініатюризациї, зумовленого зворушенням, яке викликає у тогочасної людини усе маленьке, – що знаходить відображення не тільки в моді на красиві дрібнички й мініатюрних собачок, а й в увазі до «маленької людини в буквальному сенсі», якою є дитина [5, с. 84].

В умовах відсутності дитячої літератури в її сучасному розумінні, на якій наголошує М. Соріанó [22, р. 331], цей інтерес готує підґрунтя для появи

«Дитячого училища або повчальних бесід мудрої вчительки з її різного віку ученицями знатного походження» (1756) – періодичного видання, в якому Лепренс де Бомон поміщає свої чарівні казки, зокрема «Красуню і Чудовисько», поруч із біблійними історіями, античними міфами, байками, біографіями видатних особистостей й переказами визначних історичних подій, унікального для свого часу з двох причин. По-перше, як слідує із назви цілком у дусі Просвітництва, воно було покликане служити освіті дівчат, якій приділялося значно менше уваги, аніж освіті хлопців. По-друге, будучи адресованим дитині, як раніше байки Лафонтена, котрий прагнув дістати місце гувернера Дофіна, або написані для герцога Бургундського казки і «Пригоди Телемака» Фенелона [22, р. 334], «Дитяче училище» вперше по-справжньому було адаптованим для неї, адже історії, які складали основу тогочасного дитячого читання, тут переказані коротко і просто, що робить їх доступними для розуміння навіть найменшими, а нові – суттєво розширювали звичне коло текстів, закладаючи підвалини для появи видань, заснованих за принципом коментованого читання й адаптацій «серйозних» літературних творів для дітей. В цьому полягає принципова відмінність «Дитячого училища» від прозових казок Перро, для якого, як свідчать роздуми в «Паралелях між старими і новими» («Природно починати говорити просто, як діти і як це робили найстаріші серед Древніх, котрі, як вже говорилося, були дітьми цього світу» [21, р. 42]), дитинство було свого роду метафорою певного стану думки, перехід від якого, а саме дорослішання, він передає у композиції «Казок Матінки Гуски», де за оповіддю з позиції невинності й невідання, слідує мораліте з позиції досвіду (у зв'язку з чим доцільно згадати написані сторіччям пізніше «Пісні невідання» (1789) і «Пісні досвіду» (1794) В. Блейка, покликані «показати два протилежні стани людської душі»), а очищення від різного роду кривавих подробиць, на які багаті і «Пентамерон» Базіле, і «книжна народна казка» братів Грімм, продиктоване не стільки турботою про дитину, скільки уявленнями про пристойність і смаками тогочасного світського салону, про що свідчить те, що він все ж зберігає обоюману при дворі децицію скандальності [5, с. 82], хай навіть і в формі натяку, як у мораліте «Червоної Шапочки». Але найважливіше – те, що, помістивши чарівну казку до «Дитячого училища», Лепренс де Бомон призначає її для дитячого читання, чим формує відповідне ставлення до неї.

Резонанс моди на чарівну казку й особливо «Казок Матінки Гуски», котрі, будучи настільки майстерною стилізацією під почуті коло коминка розповіді, що у їхнього читача виникає враження, ніби він дійсно має справу із аутентичною народною оповідкою, зумовлює те, що надалі сприйняття казки, як жанру для дитячого читання, поширюється в тому числі і на її фольклорні зразки, – що знаходить відображення у назві «Kinder- und Hausmärchen» («Дитячі й домашні казки»), яку Я. і В. Грімм дають своїй збірці казок у 1814 р. Читання казок дітям і читання на сон прийдешній поєднає Г.К. Андерсен в образі Оле-Лукойє із однойменної казки (1841), котрий знає більше казок ніж будь-хто у світі, і котрий по вечорах навідується до маленьких дітей, бризкає

їм в очі солодким молоком, від якого їх клонить у сон, а коли вони засинають, розкриває над слухняними кольорову парасольку – і вони бачать всю ніч чарівні сні, а над неслухняними – чорну, і вони, проворочавшись, нічого не пам'ятають на ранок [1, с. 178 – 179], – персонажа, витвореного читацькими звичками, історія яких переплетена з історією французької літературної казки XVII – XVIII ст., котрий, як і свого часу Шахерезада, визначить, як саме читатимуть казки наступні покоління.

Бібліографічні посилання:

1. Андерсен Г. Х. Сказки и истории / Г. Х. Андерсен; [пер. с дат. А. Ганзен и др.] // Андерсен Г. Х. Сказки и истории: в 2 т. – Л.: Худож. лит., 1969. – Т. I. – 584 с.
2. Гистер М.А. Мари-Катрин д'Онуа и литературная сказка: у истоков жанра / М.А. Гистер // Мадам д'Онуа Кабинет фей / Изд. подгот. М.А. Гистер // Литературные памятники. – М.: Ладомир: Наука, 2015. – 1000 с.
3. Дарнтон Р. Крестьяне рассказывают сказки: сокровенный смысл «Сказок Матушки Гусыни» / Р. Дарнтон // Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории Франции / Пер. Т. Доброницкой (Введение, гл. 1–4), С. Кулланды (гл. 5–6, Заключение). – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 13–90.
4. Делон М. Искусство жить либертена / М. Делон // Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века / Пер. с франц. Е. Дмитриевой (введение, гл. 2–5, 8–12, раздел «Гастрономический либертинаж» гл. 7, заключение) и Г. Шумиловой (гл. 1, 6, 7). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 7–222.
5. Пахсарьян Н.Т. Европейское рококо как тип культуры и стиль жизни // Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: Арт-пресс, 2010. – С. 77–92.
6. Разумовская М. В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов / М. В. Разумовская. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1981. – 140 с.
7. 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.
8. Шартье Р. Книги, читатели, чтение / Р. Шартье // 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. 295–303.
9. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.
10. Aulnoy M.-C. de La suite des « Contes des Fées », Les Fées à la Mode / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 4. – 527 p.
11. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – Т. 3. – 536 p.
12. Bernard C. Inès de Cordoue. Nouvelle Espagnole / C. Bernard. – Paris : 1697. – 208 p.
13. Cazotte J. Mille et une fadaises. Conte à dormir de bout / J. Cazotte. – À Baillons chez l'Endormy à l'image du Ronfleur, 1742. – 114 p.
14. Du Fail N. Propos Rustiques; Baliverneries ; Contes et Discours d'Eutrapel / N. du Fail / Édition annotée par J.-M. Guichard. – Paris : Librairie de Charles Gosselin, 1842. – 413 p.
15. Hamilton A. Les quatre Facardinds, conte / A. Hamilton // Contes d'Hamilton : en 2 tomes. – Paris : Éd. L. de Bure. – Tome 2. – P. 1– 76.
16. Lubert M. de La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon / M. de Lubert. – La Haye : Éd. Jean Néaulme, 1745. – 216 p.
17. Lubert M. de La Princesse Lionnette et le Prince Coquerico / M. de Lubert // Le Nouveau

Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. – Genève : Slatkine Reprints, 1978. – T. 15. – P. 1–104.

18. Perrault Ch. Contes / Ch. Perrault / Illustrations de Gustave Doré ; Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. – Paris : Pocket Classiques, 2016. – 384 p.
19. Perrault Ch. Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'Asne, et celui des Souhaits Ridicules/ Ch. Perrault. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1694. – 130 p.
20. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. – Paris : Éd. Claude Barbin, 1697. – 232 p.
21. Perrault Ch. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde la Poésie / Ch. Perrault // Parallèle des Anciens et des Modernes en 4 Tomes. – Paris : Éd. J.-B. Coignard, 1692. – 336 p.
22. Soriano M. Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires / M. Soriano / Édition revue et corrigée. – Paris : Gallimard, Collection Tel, 2005. – 525 p.

Надійшла до редколегії 17 серпня 2018 р.

УДК 821.111–32.091

О. Р. Посудиевская

Днепр

ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА В ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА

У статті розглядається динаміка сприйняття вітчизняними та зарубіжними літературознавцями ХХ – початку ХХІ ст. проблеми зустрічі/зіткнення англійського та індійського світів у творчості Редьярда Кіплінга. Виявлені зміни позицій вітчизняних учених від різких звинувачень в ура-патріотизмі, пропаганді імперіалізму та пригнічення поневолених народів (1920–1970) до визнання неоднозначності проблематики творів письменника на індійську тему (1980–1990), в яких втілюється прагнення Кіплінга до морального-етичного засудження англійців та ідеалізації індійського світу (2000–2010). Показане стійке сприйняття Кіплінга в зарубіжному літературознавстві як посереднього письменника, а також спроби західних вчених визначити, чому автор «Книги джунглів» – популярного твору серед читачів – опинився на периферії сучасних літературних студій. У дослідженні доводиться, що проблема зустрічі/зіткнення англійців та індійців була актуальною для Кіплінга, який сприймав Індію як рідне середовище. Незважаючи на впевненість у колоніальній місії англійців, письменник гостро відчував проблеми взаємовідношень англійського та індійського соціумів, втілюючи свою рефлексію в художній формі – через створення екзотичного англо-індійського світу у творах.

Ключові слова: *зустріч/зіткнення «свого» та «чужого», пропаганда імперіалізму, ура-патріотизм, взаємодія англійського та індійського світів, спільна англо-індійська реальність.*

В статье рассматривается динамика восприятия отечественными и зарубежными литературоведами ХХ – начала ХХІ вв. проблемы встречи/столкновения английского и индийского миров в творчестве Редьярда Киплинга. Выявлены изменения позиций отечественных учёных от резких обвинений в ура-патриотизме, пропаганде империализма и угнетения порабождённых народов (1920–1970) до признания неоднозначности проблематики произведений писателя на индийскую тему (1980–1990), в которых воплощено стремление Киплинга к морально-этическому осуждению англичан и к идеализации индийского мира

(2000–2010). Показано стойкое восприятие Киплинга в зарубежном литературоведении как посредственного писателя, а также попытки западных учёных осознать, почему автор «Книги джунглей», столь популярной среди читателей, оказался на периферии современных литературных исследований. В статье доказывается, что проблема встречи/столкновения англичан и индийцев была актуальной для Киплинга, который относился к Индии как к родной среде. Несмотря на веру в колониальную миссию англичан, писатель остро ощущал проблемы взаимоотношений английского и индийского социумов, воплощая свою рефлексию в художественной форме – через создание экзотического англо-индийского мира в произведениях.

Ключевые слова: встреча/столкновение «своего» и «чужого», пропаганда империализма, ура-патриотизм, взаимодействие английского и индийского миров, общая англо-индийская реальность.

The article concentrates on the dynamics of reception of the problem of meeting/conflict of the English and Indian worlds in Rudyard Kipling's creative art by native and foreign literary critics of the XX – the beginning of the XXI century. The author reveals the changes in the native scholars' points of view from blunt accusations in jingo-patriotism, propaganda of imperialism and oppression of enslaved nations (1920–1970) to acknowledgement of the ambiguity of the range of issues in the writer's works concerning Indian topic (1980–1990), which embody Kipling's striving for moral and ethical disapproval of the Englishmen and idealization of the Indian reality (2000–2010). The study shows steady reception of Kipling as a mediocre writer in the foreign literary criticism, as well as the attempts of western scholars to find out why the author of The Jungle Book, being so popular with the readers, remained on the periphery of modern literary studies. The paper proves that the issue of meeting/conflict of the English and the natives was actual for Kipling, who perceived India as the “own” environment. Despite the belief in the Englishmen's colonial mission, the writer had a strong sense of the problem of relationship between English and Indian communities. Kipling embodied his reflection in the literary form through creation of the exotic Anglo-Indian world in his works.

Key words: meeting/conflict of the “own” and the “alien”, propaganda of imperialism, jingo-patriotism, interaction of the English and Indian worlds, common Anglo-Indian reality.

«Рассвет, свет, цвет, золотые и пурпурные фрукты на уровне моего плеча...» (“...daybreak, light and colour and golden and purple fruits at the level of my shoulder”) – именно так запечатлел Редьярд Киплинг в автобиографии первые воспоминания детства о походе на фруктовый рынок Бомбея – города «яркого света и темноты» (strong light and darkness) [18]. А тесное знакомство писателя с культурой населения Индии 1860-х гг. во многом произошло благодаря общению с домашними слугами, в частности с няней, которая рассказывала и пела «незабываемые истории и детские песни» (“...she...would tell us stories and Indian nursery songs all unforgotten”) [18].

Много лет спустя автора «Простых рассказов с гор», «Кима» и «Книги джунглей» обвинят в империализме и ура-патриотизме. Уже в 1908 г. А. Куприн называет Киплинга «настоящим культурным сыном жестокой, алчной, купеческой, современной Англии, джингоистом», вдохновляющим англичан на «грабёж, кровопролитие и насилие» [6]. Для русского писателя Киплинг – «завоеватель, хищник и рабовладелец», «самый яркий представитель той Англии, которая железными руками опоясала весь земной шар и давит его во имя своей славы, богатства и могущества» [6]. Особенно острой была критика писателя в Советском Союзе, начиная с 1920-х гг. Так, по мнению

А. Луначарского, Киплинг – «человек большого таланта», который прокламировал счастье быть колонизатором – сверхчеловеком, который «целые народы заставляет себе служить» и «запрягает» отсталые расы «в качестве пушечного мяса для борьбы за преобладание на земном шаре» [9, с. 356]. Подобные негативные оценки встречаем и у выдающихся советских литературоведов 1950–1970-х гг. По мнению А. Аникста, Киплинг «воспел романтику будней колониальных солдат и чиновников, утверждавших британское владычество над колониальными народами», преследуя «откровенную цель воспитания послушных исполнителей воли империалистов», а деятельность его героев «демагогически» изображается как выполнение «цивилизаторской» миссии по отношению к «диким» народам [1, с. 389, 390, 393]. Р. Олюнин, отмечая сатирическую направленность «индийских» произведений писателя на критику английских законов, бюрократизма и невежества британской аристократии, тем не менее берёт под сомнение «действенность киплинговской критики», которая «имеет весьма мало общего с подлинным гуманизмом». Ведь, по мнению литературоведа, Киплинг служил «делу империалистической пропаганды» и на самом деле «ратовал не за уничтожение колониального режима», а за его «улучшение» [10, с. 108, 109, 110]. Г. Ионкис, исследуя поэзию писателя на индийскую тему, утверждает, что Киплинг «строит свои стихи так, чтобы исключить вопрос читателя относительно права английских солдат учить “уму-разуму” непокорных туземцев», так как именно в этом заключён «священный долг Запада по отношению к Востоку» [5, с. 56]. А Н. Дьяконова видела задачу всего творчества Киплинга в «прославлении избранных британцев, призванных просветить и возглавить» остальные народы земного шара, которые, в свою очередь, должны «с благодарностью» подчиниться власти Британской империи [13, с. 6]. Причём непокорным «лучше быть настороже», так как «жестокость и нарушение моральных законов» вполне оправданы, если они «служат Британии» [13, с. 7]. Исследовательница резко критиковала писателя за «глупые предрассудки», «ненависть к демократии», «истеричные призывы к уничтожению врагов британского правительства» и «нежелание признать важность» стремления индийцев к национальной независимости, пронизывающие практически каждое произведение [13, с. 7].

Негативные оценки творчества «апологета» британского империализма были распространены и в зарубежных литературных кругах конца XIX – первой половины XX века. К примеру, с точки зрения Оскара Уайльда, Киплинг был «первым авторитетом среди посредственностей» [27, с. 1012]. Писателя обвиняли даже те литературные деятели, которые ранее высоко оценивали его творчество «за наблюдательность, яркую фантазию, зрелость идей и выдающийся талант повествователя» (именно за это, как известно, Киплинг получил Нобелевскую премию по литературе в 1907 году) [25]. Так, Герберт Уэллс, попавший под очарование «звонящих и неотступных строк» произведений писателя, заставивших «многих <...> подражать себе» и давших «особенную окраску нашему повседневному языку» [8, с. 5], признавался в

1890-х гг., что Киплинг помог ему «существенно расширить восприятие географии», а слова его произведений вызывали «желание послушания и ревностного служения» [14]. Тем не менее в 1920-х гг. он отзывался о Киплинге как о «самом невоспринимаемом из всех <...> современников», которого «безжалостно пародируют, критикуют и разбивают в пух и прах» [14]. А в оценках Джорджа Оруэлла писатель представлен «ура-патриотом, не имеющим моральной чувствительности и эстетической утонченности» [23].

Несколько иные суждения об «индийских» произведениях Киплинга появляются в отечественном литературоведении лишь в 1980-х гг. Так, М. Ладыгин утверждает, что общая проблематика романа «Ким», как, впрочем, и иных произведений писателя на индийскую тему, «далеко выходит за рамки официального прославления “цивилизаторской миссии” английских колониалистов в Индии» [7, с. 62]. Ведь главный герой романа как бы «соединяет в своей душе две культуры, два разных взгляда на мир», а поэтому «одинаково хорошо видит недостатки как восточного, так и западного мирозерцания» [7, с. 64]. Действительно, Ким, как и другие персонажи «индийского» творчества Киплинга, родившиеся и выросшие в Индии, уже не являются представителями викторианского общества – захватчиков и угнетателей с точки зрения покорённых народов, более того, они воспринимают индийскую реальность как «свою». И в этом восприятии, как кажется, находит отображение мироощущение самого «туземнорождённого» писателя, чей дар «взращён был Индией» [8, с. 6, 11]. Примечательно, что будущий «апологет» британского империализма, который впоследствии вроде бы должен был активно поддерживать принцип угнетения завоёванных народов, до пяти лет говорил на хинди «охотнее, чем по-английски» [8, с. 14], посещал со слугой-носильщиком храм Шивы и получил прозвище от домашних слуг «маленький друг всему свету» [8, с. 13].

Действительно, в исследованиях постсоветских учёных представлен совершенно иной взгляд на Киплинга как на «сторонника империи», который на самом деле также был «требовательным и подчас весьма нелицеприятным критиком издержек её бытования», так как «знал изнутри её социальную, военную, управленческую “механику”» [12, с. 105]. А современная украинская исследовательница Н. Долгая вообще делает вывод о том, что Киплинг идеализирует индийский контекст, а английский контекст в его произведениях не просто отходит на второй план, но и подвергается морально-этическому осуждению, английское мироощущение как бы «проигрывает» в поединке с «туземным центром культуры», который «более приспособлен <...> к выживанию в той природной среде, в которой англичане должны почувствовать себя чужаками», таким образом «чужое» (индийское) доминирует над «своим» (английским) [3, с. 65–66].

Усиление интереса к Киплингу наблюдается и со стороны современных зарубежных учёных. Особо многочисленными научными работами отмечен период 2015–2016 гг., что не удивительно, ведь 30 декабря 2015 г. и 18 января 2016 г. – юбилейные даты жизненного пути писателя (150 лет со дня рождения

и 80 лет со дня смерти). Исследователи в основном видят причину вытеснения Киплинга на периферию литературоведческих студий в некой «холодной войне», которая длилась до конца XX века между сторонниками Британской империи, для которых автор «Бремена белого человека» стал «неофициальным бардом», и «идеологическими противниками любых остатков империализма», «яростно» критикующими творчество «старомодного» писателя и «представителя британского империализма в самом неприглядном виде» [26]. Примечательно, что дискуссии о политических взглядах Киплинга в какой-то мере продолжают до сих пор. Так, по утверждению Стивена МакЛаренса, именно Киплинг сформировал восприятие Индии британцами – «во всём блеске империализма и экзотики» [22]. Однако, как показывает исследователь, отношение большинства современных жителей Индии к Киплингу весьма прохладное: для них литературное наследие писателя является всего лишь «частью истории», которую «нужно оставить позади и двигаться дальше» [22]. Более того, индийский ученый Шринивас Джоши считает, что Киплинг, благодаря своим произведениям, «ловко продал» Индию всем англоговорящим иностранцам [15]. А студенты Делийского университета выявили полное безразличие к предложению преподавателей английской литературы включить творчество писателя в программу магистерского курса [26].

Именно империализм и ура-патриотизм, восторженно воспринимаемый английской читающей публикой конца XIX века и достигший своего апогея в знаменитом стихотворении «Бремя белого человека», но который был отвергнут уже после Первой мировой войны и, как видим, осуждается до сих пор, становится ответом на вопрос, вынесенный в заголовок статьи Джейми Уайнмена «Почему к Редьярду Киплингу не проявляют уважения?» [26]. Действительно, несмотря на то, что «Бремя белого человека» было приурочено к празднованию «бриллиантового юбилея» королевы Виктории, его название стало «нарицательным обозначением миссии империалистов в колониальных владениях» [20]. А знаменитые строки, призывающие англичан «идти на каторгу ради угрюмых мятущихся дикарей, наполовину бесов, наполовину людей» [2], спровоцировали острую критику стихотворения как «расистского» и «проевропейско-шовинистического», в котором воплощено пренебрежение писателя к «недоразвитым» и «опасным» неевропейским народам [20], и на долгое время определили ура-империалистический вектор интерпретации всего творчества автора. Отсюда – неутешительный вывод Уайнмена, во многом похожий на утверждения литературоведов XX века, о том, что Киплинг «редко задумывался о моральных принципах» поведения цивилизованных завоевателей на покорённых варварских территориях [26].

Тем не менее, по утверждению Уайнмена, непрекращающиеся дискуссии вокруг творчества Киплинга свидетельствуют о том, что феномен писателя всё ещё актуален для всемирной культуры («If Kipling is still controversial <...> that at least means he still matters») [26]. Ведь не случайно автор «Книги джунглей» – один из наиболее часто цитируемых писателей английской литературы (причём его цитируют даже те, кто не знаком с его творчеством). Строки из

стихотворений Киплинга стали многочисленными пословицами (к примеру, «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им не сойтись никогда»), и это не случайно – ведь писатель умел «заключать идеи в компактные, звучные фразы» [26], передать читателю «личное наблюдение действительности» через «точный стиль», выбор «самого существенного, типичного из гущи событий» [11, с. 53].

Читатель же, в свою очередь, погружаясь в кипплинговские «личные наблюдения» индийской реальности, начинает всё глубже ощущать сложность проблемы encounter – встречи/столкновения, конфликта и, одновременно, взаимодействия (а не порабощения) «своего» и «чужого», мира английской культуры и необычной, экзотической среды, которая отображается во многих произведениях англичанина, рождённого в Индии. Ведь «чужим» пространством для юного англо-индийца оказалась как раз Англия – «мрачная земля», «ещё более мрачная комната», в которой пришлось жить мальчику, «дом, где воздух засушливый и пахнет пустотой» и где огонь разводят «прямо в стене» [18]. «Я громко закричал от ужаса, потому что прежде никогда не видел камина» – такие впечатления от посещения обычного английского дома остались у ребёнка, родившегося в стране с тропическим климатом [18]. А вот индийский мир был связан в сознании Киплинга с первыми впечатлениями об уютной и безопасной домашней атмосфере, создаваемой любящими родителями и дружелюбными слугами. Индийская реальность, в противоположность английской, могла стать для ребёнка неким идеальным местом существования, вследствие чего и возникла «идеализация» «туземного центра культуры», идея доминирования индийского над английским, на чём акцентирует внимание Н. Долгая [3, с. 65–66].

А. Ливергант справедливо отмечает, что «тем, кто привык считать Киплинга твердокаменным патриотом, убеждённым джингоистом, апологетом британского империализма <...> стоило бы, прежде всего, обратить внимание <...> на социально-психологический экскурс об англо-индийцах, остроумно и мастеровито стилизованный под путевой очерк путешествующего по Индии англичанина из метрополии» [8, с. 257]. Биограф имеет в виду очерк писателя под названием «Англо-индийское общество», опубликованный в «Гражданской и военной газете» 29 января 1887 года. Представлен он в форме письма весьма недалёкого жителя метрополии – этакой «залётной птицы» (a bird of passage, по словам автора), «бродяги», который, как и многие другие путешественники, «возможно, попытается написать книгу о том, что он увидел» [16]. Повествуя о жизни англичан в Индии с позиции представителя викторианского общества – одного из «пикейных жилетов», «мало смыслящих» о том, что происходит за пределами Туманного Альбиона, «однако преисполненных самомнения и спеси» [8, с. 257], Киплинг как бы стремится развенчать культивируемые викторианской прессой мифы об англо-индийцах и их взаимоотношениях с туземным населением. Авторская ирония ощущается уже в первых строчках письма: «Вы думаете, что англо-индийцы деспотичны и высокомерны <...> То, что я читал в родных английских газетах – а вы знаете, что я всегда был внимательным читателем, – действительно, создало предвзятое мнение о тех

людях, у которых я остановился. Я вообразил, что <...> должно быть твёрдое основание для объяснения их жестокости <...> и, соответственно, пытался отыскать нечто подобное <...> в основном, в отношении к прислуге» [16]. В конце концов гость из Англии признаётся, что его первоначальные взгляды на англо-индийское общество «были совершенно неправильными» [16].

По мере прочтения очерка становится ясно, что авторская ирония – двойная: высмеивая предрассудки жителей метрополии касательно англо-индийского общества, Киплинг одновременно критикует социально-психологические особенности англо-индийцев, используя «независимый взгляд со стороны». Ведь не случайно в начале очерка появляется своевременный «комментарий» «редактора» газеты о том, что «некий турист», написавший письмо, которое «в какой-то мере показывает нас глазами других», уже покинул Индию, а значит, «ему нельзя отомстить» [16].

Устами английского туриста писатель англо-индийского происхождения признаёт, что вообще-то в Индии «нет того, что мы называем обществом», а все «говорят и думают только о работе», которая «вызывает <...> неизменный энтузиазм», развлекаться они не умеют, их жизнь – «пресная и невыразительная» [16]. «Странная страна» (“...strange country”) – делает окончательный вывод рассказчик о своём знакомстве с англо-индийским мироощущением и укладом жизни [16].

«Странной» (фактически – чужой) страной могла показаться Киплингу Индия после возвращения в Бомбей, ведь шестнадцатилетний подросток уже привык к утончённому английскому обществу, где живопись, литература и театральное искусство – наиболее распространённые предметы и темы для разговора. Вся окружающая обстановка резко контрастировала с тем, что Киплинг видел во время пребывания в Англии, где он жил в доме у трёх английских леди, наполненном «книгами <...> и всем, что сегодня называют “культурой”» [18]. Ведь в Индии культура в том понятии, в котором её воспринял Киплинг-подросток, – походы в музеи и в исторические места, «книги, пьесы <...> игры, которые можно было проводить при холодной погоде» [18] – отсутствовала вовсе. И даже английская речь, которую Киплинг слышит в родном городе, теперь чужая. Впечатления от когда-то знакомых пейзажей и запахов рожают в его сознании «высказывания на разговорном наречье», смысла которых он «теперь не понимает» [18]. Подобный феномен, как впоследствии выясняет Киплинг, происходил со многими англичанами, родившимися в Индии, но получившими образование в метрополии [18]. Но примечательно, что через 3-4 дня Индия вновь становится «своей» средой для писателя: влияние жизни в Англии «ушло и больше никогда <...> не возвращалось в полной мере» [18].

Уникальный опыт принятия «чужого» (английского) социума в качестве «своего» и возвращения в первоначальную (индийскую) среду, психологические трудности, сопровождающие процесс изменения понятий «свой»/«чужой», как нам представляется, являются причинами особого внимания писателя к мироощущению англо-индийцев, к взаимодействию

англичан и завоёванных ими туземцев, которое проявляется во многих произведениях на индийскую тему.

Одними из первых проб пера, где проблема встречи/столкновения английского и индийского миров воплощена особо остро, становятся небольшие рассказы Киплинга, позднее вошедшие в сборник «Простые рассказы с гор» (1887). Они были написаны как раз тогда, когда автор работал репортёром в «Гражданской и военной газете». И эта работа, как утверждает А. Ливергант, оказалась «отличной школой для начинающего писателя» [8, с. 153]. Именно благодаря подготовке многочисленных репортажей о скачках и приёмах высокопоставленных лиц, строительстве промышленных и хозяйственных объектов, шахт и заводов, об эпидемиях и больницах Киплинг близко знакомится со структурой индийского общества и его культурой, жизнью английских колонистов и индийцев, наблюдает взаимоотношения англо-индийцев с местным населением. Всё это впоследствии находит отражение в творчестве писателя.

По мнению литературоведов, «Простые рассказы с гор» – «в высшей степени англо-индийские», а автор выявляет подавляющую «вездесущность англо-индийской философии получения лёгкого заработка и жизни без усилий» и показывает культурный упадок английского общества в условиях экзотической страны [24]. Тем не менее некоторые учёные всё же видят скрытую за юмором и мягкой иронией, наполняющими яркие описания эпизодов из жизни англо-индийцев, критику политики правящих кругов – «иногда едкую и саркастическую» [11, с. 60]. Использование образа рассказчика-репортёра как некое альтер-эго самого автора не только объединяет рассказы в единое целое, но и создаёт в произведениях мощный «эффект присутствия», ощущение достоверности событий рассказа и реплик персонажей [11, с. 56]. Отсюда – усиление эмоционального воздействия идей, отображённых в рассказах, часто противоречащих концепции «цивилизаторской» миссии англичан. И вместо шовинистического пафоса, читатель часто ощущает неподдельное восхищение Киплинга силой духа и выдержкой людей, работающих в трудных климатических условиях («В конце пути») [17], искреннее сочувствие туземному населению, часто пребывающему за чертой бедности (главный герой «Дома Судху» в основном «спит на крыше, если не на улице» [19], а мать индийской девушки, не имея средств к существованию, продаёт свою дочь англичанину («Без благословения церкви») [21]). Необыкновенно острым сарказмом пронизан вопрос одного из героев рассказа «В конце пути»: что могут заполучить правительственные службы – «заповедник английской аристократии» – от порабощённых ими индийцев и от той страны, которую они «мошенническим образом аннексировали»? И уже совсем «непатриотично» звучит комментарий героя о том, что английские члены правительства Индии избегают вопросов, касающихся политики управления страной, а заставляют «несчастливых» туземцев «платить потом и кровью за роскошь, которой они себя окружили» [17].

Проблематика ранних произведений Кипплинга уже отражает ту двойственность, которую испытывал автор в своём отношении к индийской среде. С одной стороны, писатель, получив образование в метрополии, мог поверить в особую «цивилизаторскую» миссию английских колонистов, но, с другой стороны, он сам был рождён в том «диком» мире, который англичане должны были «цивилизовать». Этот мир – его родина, к которой он трепетно относится, но это и среда, живущая по своим законам, часто труднопонидаемым для европейцев. Постоянно переживаемый конфликт «своего» и «чужого», рано ставший актуальной психологической проблемой для самого Кипплинга, воплощается в его творчестве во встрече/столкновении мировоззрений, социальных и бытовых норм жителей Востока и Запада, которые в конце концов тесно переплетаются, формируя некую общую англо-индийскую реальность (здесь поспорим с Л. Зотовой, которая утверждает, что в творчестве писателя два мира противопоставлены [4, с. 152]).

Библиографические ссылки

1. Аникст А. А. История английской литературы. – М.: Учпедгиз, 1956. – С. 389–397.
2. Бремя белого человека [Электронный ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> – 10.05.2016.
3. Долга Н. «Вертикальный контекст» англійської прози рубежу XIX–XX ст. (Р.Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, Дж. Конрад) / Н. Долга // Південний архів: збірник наукових праць. – Філологічні науки. – Вип. XLIV. – Херсон: ХДУ, 2009. – С. 63–67.
4. Зотова Л. И. Идеино-философская и эстетическая составляющие неоромантического метода в раннем творчестве Р. Кипплинга / Л. И. Зотова // Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития»: материалы международной заочной научно-практической конференции. (13 мая 2013 г.) – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. – С. 151–158.
5. Ионкис Г. Е. Поэзия Редьярда Кипплинга / Г. Е. Ионкис // Проблемы романтизма и реализма в зарубежных литературах XVIII–XX веков. – Кишинев: Штиинца, 1972. – С. 52–71.
6. Куприн А. И. Редьярд Кипплинг (1908) [Электронный ресурс] / А. И. Куприн. – URL: http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1908_kipling.shtml – 12.01.2011.
7. Ладыгин М. Б. Неоромантический роман Р. Кипплинга / М. Б. Ладыгин // Проблемы метода и жанра в зарубежных литературах: сборник научных трудов. – Свердловск: Свердловский государственный педагогический институт, 1982. – С. 55–69.
8. Ливергант А. Я. Кипплинг / А. Я. Ливергант // Жизнь замечательных людей. Серия биографий (малая серия). – Вып. 12. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 309 с.
9. Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах на западе. – Т. 4/ – М.: Художественная литература, 1964. – С. 356.
10. Олюнин Р. В. Кипплинг-новеллист / Р. В. Олюнин // Учёные записки МГПИ имени В. И. Ленина. – Т. 245 Зарубежная литература. – М.: МГПИ имени В. И. Ленина, 1966. – С. 103–120.
11. Складар, Ф. М. Р. Кипплинг – новеллист: от репортажа к рассказу / Ф. М. Складар // Вопросы зарубежной литературы: сб. научных трудов. – Ташкент, 1979. – №. 603. – С. 53–63.
12. Скороденко В. Вступление [переводы стихотворения Кипплинга «Солдат, солдат»] / В. Скороденко // Иностранная литература: ежемесячный литературно-художественный журнал. – 2010. – Вып. 8. – С. 105–115.

13. Diakonova N. The poetry of Rudyard Kipling: romance and reality / N. Diakonova // Проблемы реализма и романтизма в зарубежной литературе XIX и XX веков. – Тарту: ТГУ, 1981. – С. 6–24.
14. H. G. Wells on Kipling [Электронный ресурс] // Rudyard Kipling: The Critical Heritage / ed. by Roger Lancelyn Green. – T.J.I. Digital, Padstow, Cornwall, 1971, 417 p. – URL: https://books.google.com.ua/books?id=958g1B2UtlwC&pg=PA305&lpg=PA305&dq=Herbert+Wells+about+Kipling&source=bl&ots=wvmV5R_MXX&sig=uz5SWbVZWm68XjyNz6OyOh3BLgM&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiOxfffh_PXAhWCA8AKHZY3AhUQ6AEIgwEwEA#v=onepage&q=Herbert%20Wells%20about%20Kipling&f=false
15. Joshi, S. Kipling's 150th birth anniversary [Электронный ресурс] / S. Joshi. – The Tribune – URL: <http://www.tribuneindia.com/news/himachal/community/kipling-s150th-birth-anniversary/57115.html> – 23.03.2015.
16. Kipling R. Anglo-Indian society [Электронный ресурс] / R. Kipling. – URL: http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_sketches_36.htm
17. Kipling, R. At the end of the passage [Электронный ресурс] / R. Kipling. – URL: <http://www.telilib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/LifesHandicap/endpassage.html> –
18. Kipling R. Something of myself for my friends known and unknown [Электронный ресурс] / R. Kipling // Project Gutenberg of Australia eBook. – URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400691.txt>
19. Kipling, R. The house of Suddhoo [Электронный ресурс] / R. Kipling. – URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter17.html> – 27.03.2016.
20. Kipling, R. The White Man's Burden [Электронный ресурс] / R. Kipling. – URL: http://public.wsu.edu/~brians/world_civ/worldcivreader/world_civ_reader_2/kipling.html – 23.12.1998.
21. Kipling, R. Without benefit of clergy [Электронный ресурс] / R. Kipling. – URL: https://archive.org/stream/withoutbenefitc00kiplgoog/withoutbenefitc00kiplgoog_djvu.txt
22. McClarence, S. Rudyard Kipling's India [Электронный ресурс] / S. McClarence. – The Telegraph. – URL: <http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/asia/india/articles/Rudyard-Kiplings-India/> – 30.12.2015.
23. Orwell, G. Rudyard Kipling [Электронный ресурс] / G. Orwell // Orwell G. Critical Essays. – 1946. – URL: http://orwell.ru/library/reviews/kipling/english/e_rkip
24. Rudyard Kipling. Exceedingly popular stories [Электронный ресурс] – The Guardian. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview1>
25. The Nobel Prize in Literature 1907 [Электронный ресурс] // Nobelprize.org – The Official Website of the Nobel Prize. – URL: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1907/ – 21.01.2018.
26. Weinman, J. Why does Rudyard Kipling get no respect? [Электронный ресурс] / J. Weinman. – URL: <http://www.macleans.ca/society/why-does-rudyard-kipling-get-no-respect/> – 08.12.2015. – Заголовок с экрана.
27. Wilde, O. The Critic as Artist / O. Wilde // The Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997, pp. 963–1016.

Надійшла до редколегії 22 червня 2018 р.

Л. П. Привалова

Днепр

**ЭПИДЕЙКТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПОЭЗИИ Э. СПЕНСЕРА
И ОБРАЗ ЕЛИЗАВЕТЫ I. ЭЛИЗА – КОРОЛЕВА ПАСТУХОВ**

У статті досліджено образ королеви Елизаветы I у книзі еклог «Пастуший календар» (еклога Квітень). Після публікації книги у 1579 р. Спенсер набув слави «Англійського Титуруса», наступника Вергілія та Чосера. Спенсер відмовляється від кар'єри придворного поета. Услід за Вергілієм він прагне до створення епідейктичної поезії, яка прославляє видатних сучасників. Головне місце у поетичному меморіалі, який створив Спенсер, належить королеві Англії. У квітневій еклозі пастух Хоббінол виконує пісню, яка ушляхетлює Елізу – королеву пастухів. Цю пісню написав пастух Колін, який є незмінною маскою Спенсера. Колін починає свою пісню урочистим зверненням до Муз, як це робили поети античності. Спенсер створює свій власний міф про Елізу, доньку Пана і Сиринги, що персоніфікують єдність влади та мистецтва. Центральну частину пісні займає словесний портрет героїні. Це мальовничий видимий образ, символічний та алегоричний, своєрідна словесна ікона. Спенсер не описує тілесну досконалість Елізи, не порівнює риси її обличчя з дорогоцінним камінням, що було характерно для петраркистського портрету донни, декоративного та дорогоцінного. Елізу зображено на природному фоні, її голову прикрашає не царська діадема, а вінок з квітів. Одинадцять кольорових образів цього словесного портрету мають геральдичне та символічне значення, вказуючи на Тюдоровську розу. Як божественне творіння, Еліза оточена Музами, Граціями, Німфами. Усі вони несуть їй свої дари, але головним Колін вважає вінок з гілок оліви – символ миру, що Тюдори подарували Англії. Доньки пастухів прикрашають Елізу квітами англійських садів і полів, а Колін нагороджує «свою богиню» молочно-білим ягням. Діва у супроводі білого ягняти символізує Ecclesia Christi. У своїй пісні Колін виступає як англійський наречений Елізи, що уклала містичний шлюб із народом Англії. Сама Еліза міфологізована як двоєдина Virgin-Venus.

Ключові слова: Едмунд Спенсер, Елизавета I, словесний портрет, алегорія, Тюдори, еклога.

В статье исследуется образ королевы Елизаветы I в книге эклог «Пастуший календарь» (эклога Апрель). После публикации книги в 1579 г. Спенсер был назван «Английским Титурусом», наследником Вергилия и Чосера. Спенсер отказывается от карьеры придворного поэта. Вслед за Вергилием он стремится к созданию эпидейктической поэзии, прославляющей великих людей своего времени. Важнейшее место в поэтическом мемориале Спенсера занимает королева Елизавета. В апрельской эклоге пастух Хоббинол исполняет песню о «королеве всех пастухов» Элизе, которую сочинил Колин Клаут (он является маской Спенсера). Колин начинает свой энкомий торжественным обращением к Музам, как это делали античные поэты. Спенсер создаёт свой собственный миф об Элизе, дочери Пана и Сиринги, персонифицирующих идею единства власти и искусства. В основной части песни представлен словесный портрет Элизы. Это живописный зрительный образ, символический и аллегорический, своеобразная икона. Спенсер не описывает телесное совершенство своей героини, не сравнивает черты её лица с драгоценными камнями, что было характерно для петраркистского портрета, подчёркивающего декоративность и драгоценность донны. Элиза изображена на природном фоне зелёной травы, её голова украшена не царственной диадемой, а венком из цветов. Одиннадцать цветковых эпитетов этой словесной иконы имеют геральдическое и символическое значение, указывая на тюдоровскую розу. Как ангельское, небесное создание Элиза окружена Музами, Грациями,

Нимфами. Все они несут ей свои дары, но главным Колин называет венок из ветвей оливы – символ мира, который Тюдоры подарили Англии. Дочери пастухов украшают Элизу цветами английских садов и полей, а Колин награждает «свою богиню» молочно-белым ягнёнком. Дева в сопровождении белого агнца – узнаваемый символ *Ecclesia Christi*. В своей песне Колин выступает как английский наречённый Елизаветы, заключившей мистический брак со своим народом, а Елизавета мифологизирована как двуединая *Virgin-Venus*.

Ключевые слова: Эдмунд Спенсер, Елизавета I, словесная живопись, аллегория, тюдоровский период, цветовой символизм, эклога

In this essay I investigate the image of queen Elizabeth in E. Spenser's poem The Shepherdes Calender (April eclogue). After this publication in 1579 Spenser was declared English Titurus, successor of Virgil and Chaucer. Spenser abandoned the model of the court amateur poet. Like Virgile he aimed at epideictic poetry. Queen Elizabeth was one of the most important figures in his poetic memorial. In the April eclogue shepherd Hobbinol is singing a laye of fayre Elisa, Queene of shepherdes all, which was penned by Colin Clout (he is the mask of Spenser). Like ancient poets Colin began his celebration of Elisa with the invocation to the Muses. Spenser created his own myth about Elisa – daughter of Pan and Syrinx who personified the unity of power and art. The main part of Colin's encomium is dedicated to the word portrait of Elisa sitting upon the grassie greene. This portrait is very picturesque and decorative and it is different from the models created by Petrarch and his followers in the XVI century. There are no details of physical beauty. Colin didn't make mentions of concrete features of Elisa's face which were compared to jewel stones in portraits of other poets. Queene of shepherdes is pictured on natural ground, her head is decorated not with precious diadem, but with flowers. All colour images of Elisa's icon have symbolic and heraldic meaning: they represent Tudor's rose and refer to Elisa's regal prototype. As a divine creature Elisa is encircled with Muses, Graces, Nymphes, which are making haste to bestow on her their gifts. A coronall of Olive braunches – symbol of peace – Colin considers principall gift for a Princesse. The shepherdes' daughters adorn their mayden Queene with the flowers of English gardens and fields. Colin presents to his Goddesse a milkwhite Lamb. Virgin with a white lamb is a symbol of Ecclesia Christi. In his lay Colin is Elisa's rustic lover – her swayne, forswonck and forswatt. And Elisa is mythologized as Virgin-Venus, mayden Queene who is also like Venus amid the Graces.

Key words: Edmund Spenser, Elizabeth I, word portrait, allegory, the Tudors, eclogue.

В шекспировскую эпоху укрепление королевского двора как центра власти и гуманистической культуры сопровождается появлением придворной литературы на английском языке. Исследователи придворной литературы позднего английского Возрождения отмечают такие важнейшие свойства, как наличие системы патроната, ориентация на власть, закрытость и элитарность, рукописная форма бытования поэтического текста, отсутствие авторства и жанровых характеристик [4, с. 69–71]. В кругу английских аристократов не было профессиональных авторов, джентльмены-любители рассматривали свои литературные «игры» как эфемерные произведения, как демонстрацию остроумия, изысканной элоквенции, поэтическое творчество ассоциировали с «юношескими безумствами» блудных сынов. Поэтические произведения Э. Спенсера долгое время существовали в рукописном виде, но в 1579 г. он решает издать свой «Пастуший календарь», принесший ему славу «английского Вергилия». «Пастуший календарь» ознаменовал появление национального поэта и его выход к широкой читательской аудитории. Спенсер видел себя в качестве «нового поэта», обратившегося к решению таких важнейших задач,

как возвышение родного языка и преодоление упадка английской литературы. Для достижения этой цели поэты Возрождения обращались к античности, представляя себя в качестве прямых литературных потомков греческих и римских авторов. Осознанно конструируя свою поэтическую карьеру, Спенсер избирает канон Вергилия, которого в Англии считали лучшим эпидейктическим поэтом, прославившим век Августа [8, с. 16]. В античных риториках эпидейксис рассматривался как один из трёх видов красноречия – это торжественная, хвалебная, искусно украшенная, прославляющая речь (например, «Похвала Елене» Горгия). Спенсер видит цель своей поэзии в возвеличении великих людей английской истории, в создании словесных памятников королеве Елизавете, Ф. Сидни, У. Роли, графу Лейстеру – всем своим современникам, которые «пером и мечом» создавали славу новой Англии [12, с. 2–5].

Выдающееся место в пантеоне английских героев принадлежит Елизавете, изображённой под именем Глорианы в поэме «Королева фей» (1596). Как автор героической эпопеи – жанра, занявшего верховное место в поэтиках Возрождения, Спенсер обратился к созданию национального мифа о величии елизаветинской Англии и её народа. В «Письме к Сэру Уолтеру Роли», которое стало своеобразным предисловием и комментарием автора к изданию трёх первых книг поэмы в 1590 г., Спенсер писал: «В этой Волшебной Королеве (Faery Queene) я подразумеваю Славу в самом широком значении этого понятия: но, в частности, я имею в виду великолепную и прославленную персону нашей Государыни и её Faery Land. И тем не менее в некоторых случаях я изображаю её личность иным способом. Полагая, что она соединяет в себе две персоны, одна из них царственная королева, а другая – самая добродетельная и красивая леди, эту последнюю я изобразил под видом Бельфебы...» [10]. То, что Спенсер выделил и разграничил в образе Глорианы комплекс моральных и комплекс политических добродетелей, связано со средневековыми представлениями о «двух телах» короля (тело естественное и тело политическое), которые определяли подход гуманистов к проблеме героического характера в эпопее [2, с. 81]. «Политическое тело» суверена, бессмертное и божественное, воплотившись в Глориане, ассоциировалось с солнцем. «Природное тело» прекрасной леди, Бельфебы, – с луной [7, с. 135]. Впервые образ Елизаветы Спенсер представил в книге эклог «Пастуший календарь». В апрельской эклоге пастух Хоббинол исполняет песню, сочинённую пастухом Колином (под этим именем скрыт сам Спенсер) в честь «maiden Queene» (выбор месяца подчёркивает связь с IV эклогой вергилиевых «Буколик», где содержится пророчество о рождении чудесного младенца и наступлении Золотого века). Свой энкомииум Колин начинает с обращения к Музам с просьбой о вдохновении, что сразу же придаёт его творению возвышенный, боговдохновенный характер, какой имели поэмы Гомера или гимны Пиндара. Без помощи богов петь об Элизе не представляется возможным. В соответствии с жанром пасторальной эклоги Елизавета изображена как королева пастухов Элиза, дочь Пана и Сиринги – нимфы,

превращённой в свирель (Овидий. «Метаморфозы», I: 690 – 710) и ставшей воплощением буколической поэзии. [5, с. 126]. Имя Пана Спенсер использует как метафору короля Англии Генриха VIII (точно так же как К. Маро – для короля Франции Франциска I). Являясь дочерью Пана и Сиринги, Элиза объединяет власть и искусство, приближая приход Золотого века. Уже с первых слов своей песни Колин подчёркивает ангелоподобие (*angelick face*) и божественное происхождение своей королевы: «*So sprong her grace/Of heavenly race,/No mortall blemishe may her blotte*» (ст. 50–55. Здесь и далее текст цит. по: 11, в круглых скобках указан номер строки). В словесном портрете Элизы доминируют белый и алый – цвета Ланкастеров и Йорков, которые Елизавета объединила в тюдоровской розе. Колин видит Элизу сидящей на зелёной траве, она одета в алое платье, украшенное белыми горностаями, на её голове венок малинового цвета, в который вплетены дамасские розы и нарциссы, меж ними листья лавра, бледно-жёлтые примулы и душистые фиалки.

Ренессансные поэты, создавая портрет красавицы в традициях петраркизма, подчёркивали светоносность взгляда (свет считался атрибутом божественности), золото волос, развеваемых ветром или убранных в золотую сеточку, черты лица уподоблялись драгоценным камням (волосы – золото, глаза – сапфиры, брови – эбеновое дерево, губы – рубины, зубы – жемчуг, лоб – слоновая кость). Т.В. Якушкина отмечает, что такие сравнения придавали женскому портрету новое качество – драгоценность в сочетании с блеском и цветовой насыщенностью [6, с. 237]. Спенсер следует этой традиции в сонетах, но отказывается от неё в пасторальной эклоге. Здесь нет ни одной детали физического облика героини, описаний её телесной красоты. В наряде королевы пастухов нет драгоценных камней, присутствие которых было характерно для петраркистского портрета. Портрет Элизы соткан из образов живой природы (она восседает на зелёной траве, на её голове не царственная диадема, а венок из цветов). И.И. Бурова и Ю.Н. Никитенко обращают внимание на мастерство Спенсера как поэта-колориста, которое проявляется в апрельской эклоге. В четырнадцати строках словесного изображения Элизы (ст. 55–69) Спенсер упоминает одиннадцать цветковых эпитетов: *greene* (зелёный), *scarlot*, (алый) *white* (белый) *ermine white*, (цвет белого соболя), *cremosin*, (малиновый), *damaske rose* (цвет дамасской розы), *daffadillies* (жёлтый нарцисс), *bayleaves*, (вечнозелёный лавр), *primroses greene* (бледно-жёлтый, лимонный), *violet* (фиалковый), *redde* (красный). Все цветковые эпитеты, которые присутствуют в портрете Элизы, совпадают с цветами геральдической розы Тюдоров, выполненной в виде пентакля: её листья зелены, лепестки внешнего венчика содержат четыре оттенка красного, а внутреннего – два оттенка белого, тогда как середина выделена бледно-жёлтым [1, с. 28].

Интенсивные цветковые сочетания, возникающие при описании Элизы, создают яркий декоративный эффект, усиленный «светоносными» сравнениями с «золотой главой» Феба и «серебряными лучами» Цинтии (петрарковский мотив сравнения донны с солнцем будет не раз звучать и в лирике Спенсера). «Я видел, как Феб опустил свою золотую голову, /чтобы на неё посмотреть: /Но

когда он увидел, как широко её сияние распространилось, /это его изумило. /Он смутился, увидев другое Солнце внизу, /И не рискнул снова своё прекрасное лицо показать: /Пусть он, если рискнёт, /Своё сияние сравнит/ С её, чтобы потерпеть поражение» (ст. 75–80). Колин обращается к Цинтии с просьбой явить себя в сиянии серебристых лучей и не смущаться при виде сияющей красоты Элизы. Однако Колин не рискует восхвалять совершенство своей королевы перед потомством Латоны, чтобы не повторить ошибку Ниобы: «Сейчас она превратилась в камень, /И каждый день сетует, /Предупреждая других быть осторожными» (ст. 85–90). Пан может гордиться, что породил такое совершенство («such a Bellibone»), и Сиринга радуется тому, что судьба дала ей этот шанс. Колин называет Элизу Bellibone, что соответствует просторечному слову Bonibell или Bonilasse, обозначающему красивую девушку. Среди важных поэтических приёмов создания словесного памятника следует выделить не только аллегоризм, гиперболу, систему астрологических сравнений, мифографическую идеализацию, но и эмоциональную сторону описаний. Колин выражает восторг от созерцания «своей богини». Обилие восклицаний, риторических вопросов придают необычайную экспрессивность его речи: «Her heavenly haveour, her princely grace /can you well compare? /...Her modest eye, /Her Majestie, /Where have you seene the like, but there? (ст. 65–70).

Исследователи отмечают определённую симметрию в расположении станц песни Колина. Обращение к Музам открывает описание сидящей на зелёной траве королевы пастухов. Появление муз во главе с Каллиопой завершает его. Каллиопа считалась покровительницей героических поэтов. Анонимный комментатор эклог в своём глоссарии отождествляет её с Полигимнией – музой гимнической поэзии, которой приписывали изобретение лиры. Имя Полигимнии указывает на то, что поэты приобретают бессмертную славу созданными ими гимнами. Музы играли на скрипках и пели во время пути, и всё это слышали небеса. На их головах не было лавровых венков. Они несли их в дар Элизе. Три грации, играя на пастушеских свирелях, танцевали и пели в своём веселье. Они готовы принять Элизу в свой круг, отдав ей место четвертой (традиционно его занимала Венера). Компания нимф во главе с Клорис несёт для Элизы корону из ветвей оливы. Завершают шествие дочери пастухов, живущие на лоне природы. Приблизиться к Элизе могут лишь те из них, кто не утратил девственность. Пусть пастушки, – говорит Колин, – повяжут ленты в волосы, оденут пояса на платья, чтобы грубость не опозорила их. Пусть они возьмут с собой розовые и пурпурные коломбины, левкой, гвоздики цвета коралла и цвета вина (один из сортов гвоздики Спенсер называет словом «coronation», созвучным латинскому слову «corona»). Пусть земля покроется жёлтыми нарциссами, первоцветом, калужницей и лилиями, анютины глазки соединятся с ирисами и цветком под названием «chevisaunce». Спенсер даёт французское название ириса flowre Delice (fleur de lis), намекая на эмблему королевского дома Франции и на титул Елизаветы Queen of France. Слово «chevisaunce» происходит от фр. «chevauche». Какой цветок имел ввиду Спенсер, установить не удалось. Возможно, для него было важно создать

французский колорит как намёк на возможный «французский брак» королевы. Сам Колин собирается подарить «своей богине» молочно-белого ягнёнка. Дары, которые преподносят Элизе, указывают на те грани её облика, которые были важны для формирования елизаветинского мифа. Лавр, дерево Аполлона, говорит о её роли мецената и патрона придворных поэтов. Три грации, готовые принять Элизу в свой круг, были спутницами Венеры. Эти символические женские фигуры олицетворяли юную красоту и прелесть, добрые и радостные начала жизни. Нимфы составляли свиту девственной богини охоты Дианы или Артемиды. Диана и её нимфы являлись прямой метафорой королевского двора. Портрет Элизы, сотканный из цветов тюдоровской геральдики, мифологизирован. Она – божественный пастырь всех пастухов, двуединая *Virgin Venus*. В сочинениях придворных поэтов, адресованных Елизавете, черты чувственной Венеры сливались с чертами девственной Дианы. Однако в ситуации безбрачия королевы, которую она сама часто подчёркивала, эротический символ Венеры подходил куда менее, чем Диана-девственница [3, с. 219]. Дар спутниц Дианы – венок из ветвей оливы – Колин называет самым важным для королевы, так как он символизирует мир, который династия Тюдоров подарила своим подданным. Сельские пастушки украшают Элизу цветами английской природы, подчёркивая в её облике связь с богиней весны Флорой. Молочно-белый ягнёнок, полученный царственной пастушкой от её певца Колина, был символом Христа. Дева в сопровождении агнца – узнаваемая метафора *Ecclesia Christi*. Связь Элизы с этим образом поддерживают аллюзии на «Песнь Песней»: «*shee is...without spotte*», «*no mortall blemishe may her blotte*», – говорит Колин. «*Thou art all fair, my love; there is no spot in thee*», – говорит жених о своей наречённой в «Песне Песней» (4: 7). Любовь жениха к своей наречённой в аллегорическом плане воспринимали как выражение духовной любви Христа к Церкви. Колин обожествляет Элизу, он называет её «*blessed wight*», «*my goddesse plaine*». О себе Колин говорит: «Я её пастушок, уставший от работы и потный» («*And I her shepherds swayne,/Albee forswonck and forswatt I am*»). Слово *Albee* перекликается с *Albion*. В таком контексте Колин намекает, что он – английский наречённый Елизаветы, которая объявила о своём мистическом браке с Англией и её народом. Привнося английские краски в пасторальный локус апрельской эклоги, Спенсер выражает неодобрение предполагаемым «французским браком» Елизаветы с герцогом Алонсоном, который в 1570-х гг. воспринимался как весьма вероятный. Английский колорит песни Колина позволяет исследователям поэмы назвать апрельскую эклогу «национальной пасторальной эпिताмой» [11, с. 69].

Библиографические ссылки

1. Бурова И.И. Словесные портреты Елизаветы I в творчестве Э. Спенсера в контексте эволюции парадного портрета / И.И. Бурова, Ю.Н. Никитенко // [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/portrety-elizavety-i-v-tvorchestve-edmunda-spensera>

2. Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии / Эрнст Хартвиг Канторович; пер. с англ. М. А. Бойцова и А. Ю. Серёгиной. – М. : Изд-во Института Гайдара, 2015. – 752 с.
 3. Краснов И. А. Символика английской придворной культуры второй половины XV – XVII вв./ И.А. Краснов // Двор монарха в средневековой Европе: явление, модель, среда; под ред. Н. А. Хачатурян. Вып. 1. – М.: Алтейя, 2001. – С. 215 – 225.
 4. Соколов Д.А. Текст. Эпоха. Интерпретация. «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Д.А. Соколов. – СПбГУ : Изд-во СПбГУ, 2006. – 326 с.
 5. Щербина М.А. Своєрідність пасторальності в поемі «Пастуший календар» Едмунда Спенсера: дис. канд. філол. наук: 10. 01. 04 / М.А. Щербина. – Дніпропетровськ, 2011. – 246 с.
 6. Якушкина Т.В. Итальянский петраркизм XV–XVI веков. Традиции и канон: дисс. ... доктора филол наук : 10. 01. 03 /Т.В. Якушкина. – СПб, 2009. – 442 с.
 7. Berry Ph. Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen / Philippa Berry. – Lnd. : London Routledge, 1989. – 193 p.
 8. Cheney P. G. Spenser's Famous Flight: A Renaissance Idea of Literary Career / Patrick G. Cheney. – Toronto : Univ. of Toronto Press, 1993. – 360 p.
 9. O'Connell M. Mirror and Veil: The Historical Dimension of Spenser's Faerie Queene / Michael O'Connell. – Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1977. – 220 p.
 10. Spenser E. Letter to Sir Walter Raleigh /Edmund Spenser // Spenser's The Faerie Queene. Book I; ed. by G. A. Wauchope. – Lnd., 1906.
 11. Spenser E. The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / Edmund Spenser; ed. W. A. Oram, E. Bjorvand. – New Haven;Lnd. : Yale Univ. Press, 1989. – 830 p.
 12. Wells R. H. Spenser's Faerie Queen and the Cult of Elizabeth /R. H. Wells. – Lnd. – 178 p.
- Надійшла до редакції 7 липня 2018 р.*

УДК 811.161.1

С. Н. Сотова
Харьков

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ОБРАЗА НАРКОМАНА В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

У статті досліджено образ наркомана у сучасній художній прозі, виявлені основні риси характеру, властиві літературним героям-наркозалежним, виділено кілька авторських версій (типів) образу наркомана, розподілених по групам за однаковими соціальними, морально-етичними та психологічними поведінковими ознаками. Перший тип – наркоман, який покався, особистість, яка страждає від свого пороку й кидає йому виклик, здійснює спроби позбутися свого недуга, як правило, отримуючи допомогу в умовах спеціалізованої клініки. Другий тип – наркоман, якого виховують, це юна особистість, суб'єкт педагогічного впливу. В одному випадку – це трагічна історія дитини з матеріально забезпеченої родини, яка намагається боротися з наркозалежністю дитини за допомогою настирливих виховних засобів, в іншому ж, навпаки, родина є малозабезпеченою, має низький

соціальний статус та фінансові проблеми, і автор акцентує увагу на байдужості батьків у подоланні наркозалежності їхньої дитини. Третій тип – наркоман «гламурний», представник творчої професії, для якого наркотична залежність не є пороком. Креативні копірайтери, рекламні агенти, рок-зірки і так звана «золота молодь» не відносять себе до кола наркозалежних осіб. Наркотична залежність літературного героя знівельована авторами як соціально-особистісна небезпека, представлена повсякденним атрибутом сучасного «благополучного» життя.

Ключові слова: сучасна російська проза, образ наркомана, типологія характерів, наркозалежність, риси характеру.

В статье исследован образ наркомана в современной художественной прозе, выявлены основные черты характера, присущие литературным героям-наркозависимым, выделено несколько авторских версий (типов) образа наркомана, объединённых в группы по схожим социальным, морально-этическим и психо-поведенческим признакам и особенностям характера. Первый тип – наркоман «кающийся», личность, страдающая от своего порока и бросающая ему вызов, предпринимая попытки избавиться от своего недуга, как правило, получая помощь в условиях специализированной клиники. Второй тип – наркоман «воспитуемый», юная личность, как субъект педагогического воздействия. В одном случае – это трагическая история ребёнка из материально обеспеченной, так называемой благополучной семьи, которая пытается бороться с наркозависимостью ребёнка с помощью назойливых воспитательных средств, в другом же, напротив, семья является малообеспеченной, имеющей более низкий социальный статус, и автор акцентирует внимание на неучастии родителей в борьбе с наркотической зависимостью их ребёнка. Третий тип – наркоман «гламурный», представитель творческой профессии, для которого наркотическая зависимость не порок, а принадлежность к миру избранных. Креативные копирайтеры, рекламисты, рок-звёзды и так называемая «золотая молодёжь» не относят себя к числу наркозависимых людей. Наркотическая зависимость литературного героя нивелирована авторами как социально-личностная опасность, представлена повседневным атрибутом современной «благополучной» жизни.

Ключевые слова: современная русская проза, образ наркомана, типология характеров, наркозависимость, черты характера.

The article contains the specification of the image drug addict people in contemporary artistic prose, reveals the main character traits, which inherent to drug addicts-heroes in literature, and identified several author's versions of the image of the drug addict people. The first type is a "penitent" junkie, a person suffering from his own blemish and challenging him, usually getting help in a specialized clinic. The second type is a drug addict "educated by the family", a young person, as a subject of pedagogical influence. In one case, it is a tragic story of a child from a materially-provided, so-called prosperous family, who tries to combat the drug addiction of a child with the help of importunate educational tools, while in another, on the contrary, the family is poor, belonging to a lower social status, and the author focuses attention on the parents lack of participation in the problem of drug addiction. The third type is a "glamorous" addict, a representative of the creative profession, for whom drug addiction is not a vice, but an accessory to the world of the elect. Creative copywriters, advertisers, rock stars and the so-called "golden youth" do not consider themselves to be an addicts. The narcotic dependence of the literary hero is leveled by the authors as a social and personal danger, is represented by the everyday attribute of modern "prosperous" life. Thus each type of hero has special character traits, which become the object of close attention and understanding on the part of writers.

Key words: modern Russian prose, image of a drug addict, typology of characters, drug addiction, character traits.

Образ наркомана в художественной литературе – явление не вполне обычное. Среди множества прочих литературных образов он интересен тем, что

при его создании автор учитывает одно весьма пикантное обстоятельство – факт употребления наркотика. Раскрывая образ наркомана, автор отображает те негативные изменения, которые происходят в поведении и психо-физическом состоянии героя под воздействием наркотического вещества.

Под художественным образом наркомана мы понимаем образ человеческой личности, которая, будучи зависимой от определённого наркотического вещества, имеет комплекс специфических мыслей и совершает комплекс специфических поступков, которые неизбежно вводят её в состояние конфликта как с другими героями произведения, так и с внешним миром. Раскрывая душевное и физическое состояние так называемого «наркомана», писатели показывают читателю, что в большинстве случаев последствия воздействия наркотического вещества на здоровье и жизнь человека оказываются трагическими и непоправимыми. Через художественное обобщение мыслей и поступков наркозависимого человека, присущих ему черт характера отражается отношение автора к проблеме наркозависимости. Таким образом, художественная трактовка образа наркомана находится в тесной взаимосвязи с мироощущением самого писателя, с его отношением к проблеме наркотической зависимости. Кроме того, некоторым привлечённым нами к анализу произведениям присущ автобиографический элемент.

Цель настоящей статьи – исследовать образ наркомана в современной художественной прозе как художественный тип; предложить типологию данного образа. На материале произведений современной российско-украинской, а также зарубежной прозы мы выделяем и выносим на рассмотрение три типа образов наркомана, объединённых в группы по схожим социальным, морально-этическим и психо-поведенческим признакам и особенностям характера.

Первый тип – *наркоман «кающийся»*, личность, которая поняла пагубность злоупотребления наркотиками, страдающая от этого порока, бросающая ему вызов. К данному типу можно отнести литературных героев книги С. Баймухаметова «Сны золотые. Исповеди наркоманов» (1998). Это работающая в травматологическом отделении 16-летняя медсестра Света Кривцова, которая впервые принимает наркотик, не выдерживая нервной нагрузки на работе: «Мне так интересно было – я и укололась. И правда хорошо стало, как-то легче, свободнее. Я ведь нервная уже была: кровь, грязь, бинты, отделение-то было травматологическое, это ужас» [1, с. 104]. Однако она попадает на принудительное лечение в наркологический диспансер и таким образом избавляется от наркотической зависимости. Другой наркоман, 18-летний учащийся ПТУ Игорь Дацко, признаётся, что курить анашу начал с девяти лет, а с 14 лет принимал наркотики инъекционным способом. Пройдя путь жулика, напёрсточника и торговца наркотиками, испытав мучительность наркотических ломок и проснувшись однажды дома в одном пальто без одежды, он принимает решение обратиться за помощью в больницу. Автор в своей книге также повествует о других наркоманах, которым удалось избавиться от наркомании: это Борис Варзобов, 36-летний начальник станции

техобслуживания, Вика Студеникина, 21-летняя молодая мать, которая проходит лечение в больнице и признаётся, что это её вторая попытка лечения. Рассказывая читателю историю каждого наркомана, автор делает акцент на том, что излечение возможно только в условиях специализированной клиники, под врачебным наблюдением.

Второй тип – *наркоман «воспитуемый»* – субъект педагогического воздействия, юная личность, в одном случае страдающая от чрезмерной родительской опеки, в другом же испытывающая недостаток внимания и участия в своей жизни со стороны семьи. К этому типу мы относим молодого парня Юрку (А. Мелихов «Чума», 2003), который, по мнению отца и педагогов, в детстве был «беспроблемным ребёнком. Ничего особенного он в школе не творил, – размышляет над ситуацией отец Юрки Виктор: «Надерзит – так извинится, сегодня он кому-то поставит финик, завтра ему поставят, схватит парашу, так тут же исправит, сам читает умные книги» [5, с. 59]. Однако были в поведении Юрки странные моменты, которые, возможно, и настораживали родителей, однако они занимали лишь наблюдательную позицию перед лицом возможной опасности: «Музыка, математика, химия – от этого он начинал впадать сначала в скуку, потом в тоску, потом в бесшабашность – безбашенность, как выражался он сам. Это и было, что ли, настоящим именем чумы – Скука?» [5, с. 97], – задаётся вопросом отец. Родители Юрки находятся с ним рядом на протяжении всего периода заболевания, когда его наркозависимость находилась в стадии ремиссии, и когда он, не сдержавшись, снова и снова возвращался к употреблению наркотиков. Автор показывает наркомана не изолированно, а во взаимодействии с другими персонажами и таким образом выносит на обозрение читателя не только историю самого наркомана, но и семейную трагедию – психологические страдания родителей, ребенка которых постигла «чума».

В центре внимания романа И. Герасимова «Ушастый» (2010) также трагическая история ребёнка, который становится наркоманом, но его родители, в отличие от персонажей мелиховской «Чумы», принадлежат к другому, более низкому социальному классу и к тому же оба являются наркоманами. Раннее детство будущего наркомана было наполнено психотравмирующими факторами; он наблюдал за тем, как его родители употребляют наркотики: «Ты видел, во что они превратили кухню? Целая нарколаборатория, он делает героин для своих дружков, этих тараканов. Да ещё мать твою подсадил, понимаешь?» [2], – возмущённо говорит дед. Стоит отметить, что автор общепринятые названия наркотиков и шприцов заменяет на жаргонные «счастье» и «баян»: «Папа делает счастье, так говорит мама. Счастье – это такой коричневый порошок, который потом превращается в жидкость, если его развести водой и подержать над огнём. Его у нас многие покупают <...> Мама зажимает руку между ногами, я смотрю, как она протыкает свою кожу такой штукой, которую они с папой называют баяном. Потом в него вливается что-то тёмное, и мама вводит счастье внутрь» [2]. Подобное иносказательное изображение семейной «наркотической кухни»

имеет некий аллегорический смысл. Автор использует этот художественный приём, называя наркотики «счастьем», чтобы донести до читателя, что главный герой, будучи ребёнком, не мог в силу психологических особенностей своего возраста объективно оценивать то, что происходило вокруг, ошибочно полагая, что счастье (наркотики), которые родители готовят и употребляют, это действительно что-то положительное, коль родители так считают. Ещё в детстве у ребёнка рождается нездоровая идея о том, что он обязательно попробует «счастье», повзрослев: «Никогда не пробуй то дерьмо, что делает твой папаша, понял меня?» – говорит Ушастому дед, – «я киваю головой, хотя не понимаю, почему дедушка ругается, ведь папа делает счастье» [2].

Третий тип – *наркоман «гламурный»*. Это, как правило, представители людей творческой профессии, мира шоу-бизнеса, музыкальной индустрии и так называемая «золотая молодёжь». Для них наркотическая зависимость не порок, а принадлежность к миру избранных, ведь такой образ жизни ведут все представители их круга. Один из таких персонажей – герой романа В. Пелевина «Generation “П”» (1999) Вавилен Татарский, который живёт во времена после распада СССР, человек, оказавшийся «невостребованным эпохой» в профессиональном плане и не обладающий высокими личностными и профессиональными качествами: «Татарский никогда не был большим моралистом, поэтому его занимала не столько оценка происходящего, сколько проблема выживания» [6, с. 15]. Он поступил в технический институт потому, что не хотел идти в армию; работая в ларьке, он приобрёл два новых качества: «Первым был цинизм, бескрайний, как вид с Останкинской телебашни. Второе качество было удивительным и труднообъяснимым. Татарскому достаточно было коротко глянуть на руки клиента, чтобы понять, можно ли его обсчитать и на сколько именно, можно ли ему нахамить или нет, вероятна ли возможность получить фальшивую банкноту и можно ли самому сунуть такую банкноту вместе со сдачей», – читаем в романе [6, с. 16].

Главный герой романа С. Филипенко «Замыслы» (2014) – сценарист Саша Филипенко также относится к представителям профессии, связанной с миром шоу-бизнеса. Немаловажную роль в его злоупотреблении наркотиками сыграло также и социальное окружение Саши: «Нас человек пятнадцать. Отдел спецпроектов. Лучшие сценаристы страны. Наш рабочий день начинается в одиннадцать утра. Каждое утро, заварив кофе, мы разваливаемся на глубоких диванах, закулив (кто-то просто сигареты), начинаем работу», – повествует Саша [7, с. 76]. Интересен в романе эпизод, когда маленькая дочь Саши случайно выпивает его бутират. Автор показывает реакцию обоих родителей в этой ситуации: со стороны матери ребенка – это обеспокоенность за жизнь и здоровье дочери, а со стороны отца – эгоизм, его волновало лишь молчание супруги: «В этот момент он думал только о себе. Саша не понимал, что Лена вовсе не винит его. Всё, что она испытывала в тот момент, – страх» [7, с.104].

К типу «*наркомана гламурного*» можно отнести и главную героиню романа «Фрейд би плакав» (2004) украинской писательницы И. Карпы. Это молодая женщина Марла, которая не имеет постоянного места работы, ценит

свободу, много путешествует, а наркотики для неё всего лишь необходимый атрибут путешественника 21 века, нечто, что обязательно нужно взять с собой в путь наряду с туристической палаткой и фотоаппаратом. Представителем данного типа *наркомана* является также герой книги С. Жадана «Красный Элвис» (2009) Славик, который оказался «старым торчком»; на вид ему был лет сорок, но это можно было списать на наркотики. Примечательно, что Славик не считает себя человеком, злоупотребляющим наркотиками, а называет аллергиком: «Я аллергик. Мы, аллергики, как правило, сидим на колёсах. Вот я, например, – сказал Славик и достал папиросу, – сижу. Уже десятый год. Раньше мне доктор прописывал. Но потом меня перестало вставлять, понимаете?» [3, с. 15]. К данному типу следует отнести и героев романа «Светская дурь» (2002) британского актёра, писателя и драматурга Бэна Элтона. Образ наркомана в романе представлен не одним героем, их несколько: это рок-звезда Томми Хансен и его подруга, дочь лорда Эмили, которых можно отнести к представителям так называемых «гламурных наркоманов», 17-летняя шотландка Дженни, которая вынуждена заниматься проституцией, чтобы заработать на «дозу» наркотиков, а также молодые люди Лаура и Курт – «достойные представители современной молодёжи», для которых употребление наркотиков своего рода традиция, подарок ко дню рождения: «Оказалось все свои дни рождения, начиная со второго курса в Кембридже, они отмечали именно так. С особым угощением. Граммом кокаина» [8, с. 124]. Интересно, что такого рода «подарки» они не расценивают как злоупотребление наркотиками, а себя они считают «людьми с хорошо развитым чувством ответственности», которым можно периодически употреблять наркотики без ущерба для физического и психологического здоровья.

Выводы. Анализ художественных текстов позволил выявить разнообразие нескольких авторских версий образа-наркомана в российско-украинской и зарубежной прозе. Первый тип – *«наркоман кающийся»*, личность, которая поняла пагубность злоупотребления наркотиками, страдающая от этого порока и предпринимающая попытки избавиться от своей зависимости. Этот тип героев объединяют такие психо-поведенческие характеристики, как самобичевание, их терзают муки совести, ведь от их наркозависимости страдают не только они сами, но и близкие им люди, их семьи. Это многие герои книги С. Баймухаметова «Сны золотые. Исповеди наркоманов». Автор акцентирует внимание на принадлежности героев-наркоманов к разным социальным и возрастным группам, предостерегая читателя, что угодить в «наркотический плен» может как подросток, так и взрослый, личностно и материально состоявшийся человек.

Второй тип – *наркоман воспитуемый*, где на обозрение читателя выносятся педагогическая составляющая проблемы наркомании, а сам наркоман показан не изолированно, так как в его личностную проблему вовлечены родители и педагоги. Это герои произведений И. Герасимова «Ушастый» и А. Мелихова «Чума». Воспитательные средства, такие как назойливая опека и чрезмерная родительская любовь, применяемые семьей по

отношению к наркоману Юрке («Чума»), не принесли положительного результата. В случае же с Ушастым («Ушастый»), напротив, со стороны семьи не предпринимается никаких усилий для воздействия на порок сына, и автор акцентирует внимание на том, какие непоправимые последствия на судьбу ребенка оказывает неблагополучная семья, где оба родителя являются наркоманами.

Третий тип – наркоман «гламурный», который принадлежит к миру «избранных», это люди определённой, как правило, творческой, для которых наркотик является привычным атрибутом их образа жизни. Это герои произведений В. Пелевина «Generation «П»», С. Филипенко «Замыслы», украинских авторов С. Жадана «Красный Элвис» и И. Карпы «Фройд би плакав», а также британского писателя Бэна Элтона «Светская дурь». В этой прозе наркотическая зависимость героя нивелирована авторами как социально-личностная опасность, представлена повседневным, обыденным и в некотором роде романтизированным атрибутом современной «благополучной» жизни.

Таким образом, каждый из выделенных нами типов героя-наркомана обладает своими особыми чертами характера, социальными, морально-этическими и психо-поведенческими характеристиками, которые и становятся объектом пристального художественного осмысления и анализа современных писателей.

Библиографические ссылки

1. Баймухаметов С. Т. Сны золотые. Исповеди наркоманов / С.Т. Баймухаметов. – М.: Знание, 1998. – 160 с.
 2. Герасимов И. Ушастый [Электронный ресурс] / И. Герасимов. – URL: <http://readly.ru/book/86941/>
 3. Жадан С. Красный Элвис / С. Жадан. – С-Пб.: Амфора, 2009. – 448с.
 4. Карпа І. Фройд би плакав [Електронний ресурс] / Ірена Карпа. – URL: <http://book-online.com.ua/read.php?book=3057>
 5. Мелихов А. Чума: роман / А. Мелихов. – М.: Вагриус, 2003. – 302 с.
 6. Пелевин В. Generation «П» / Виктор Пелевин. – М.: Вагриус, 2000. – 336 с.
 7. Филипенко С. Замыслы / С. Филипенко. – М.: Время, 2015. – 160 с.
 8. Элтон Б. Светская Дурь [пер. Алла Балджа] / Б. Элтон. – К.: Иностранка, 2008. – 480 с.
- Надійшла до редколегії 10 серпня 2018 р.*

УДК 821.111 – 321.4

А. К. Тытюк

Днепр

ПРОБЛЕМАТИКА ЖЕНСКИХ «КРУТЫХ» ДЕТЕКТИВНЫХ РОМАНОВ

В статті розглядається один із популярних жанрів масової літератури – жіночий «крутий» детектив. Завдяки особливому образу центрального персонажу і актуальним темам цей жанр став неймовірно популярним серед читачів. Здійснена спроба визначити коло проблем, порушених письменниками цього жанру, на прикладі романів Сью Графтон,

Сары Парецькі та Марсії Мюллер. Сью Графтон, Сара Парецкі і Марсія Мюллер змогли змінити обличчя американського детективу і стали невід'ємною частиною світового детективу зі своїм унікальним стилем. У своїх романах письменниці піднімають нетрадиційні проблеми, обговорюють місце жінок у суспільстві та соціальну справедливість. Вони намагаються розсіяти деякі типові статеві стереотипи в літературі. Романи досліджуваних письменниць змогли змінити не тільки суспільну свідомість, а й допомогти в усвідомленні соціальних і гендерних питань. Актуальність теми дослідження обумовлена збільшенням за останній час в суспільстві інтересом до питань гендеру та гендерних відносин, що спричинило швидке проникнення цієї теми в літературознавство.

Ключові слова: жіночий «крутий» детектив, детективний роман, жанр, проблематика, фемінізм.

В статье рассматривается один из популярных жанров массовой литературы – женский «крутой» детектив. Благодаря особому образу центрального персонажа и актуальным темам этот жанр стал невероятно популярен среди читателей. Предпринята попытка определить круг проблем, затронутых писательницами этого жанра, на примере романов Сью Графтон, Сары Парецки и Марсии Мюллер. Сью Графтон, Сара Парецки и Марсия Мюллер смогли изменить лицо американского детектива и стали неотъемлемой частью мирового детектива со своим уникальным стилем. В своих романах писательницы поднимают нетрадиционные проблемы, дискутируют о месте женщин в обществе и социальной справедливости. Они пытаются рассеять некоторые типические половые стереотипы в литературе. Романы исследуемых писательниц смогли изменить не только общественное сознание, но и помочь в осознании социальных и гендерных вопросов. Актуальность темы исследования обусловлена возросшим за последнее время в обществе интересом к вопросам гендера и гендерных отношений, что повлекло за собой быстрое проникновение этой темы в литературоведение.

Ключевые слова: женский «крутой» детектив, детективный роман, жанр, проблематика, феминизм.

The article discusses one of the popular genres of mass literature – the female "hard-boiled" detective story. Due to the special image of the central character and relevant topics, this genre has become incredibly popular with readers. A hard-boiled story emphasizes character and the problems inherent in human behavior. Character conflict is essential, the crime or threat of crime is of secondary importance. An attempt was made to determine the range of problems raised by the writers of this genre on the example of the novels by Sue Grafton, Sara Paretsky and Marcia Muller. Sue Grafton, Sara Paretsky and Marcia Muller were able to change the face of an American detective story and became an integral part of the world detective with their own unique style. In their novels the writers raise not traditional problems, discussing the place of women in society and social justice. They try to dispel some typical sex stereotypes in the literature. The novels of the studied writers were able to change not only the public consciousness, but also help in the awareness of social and gender issues. The topicality and urgency of this theme is stipulated by the aroused for the last years interest in the gender issues, which has led to the rapid penetration of this topic into the study of literature.

Keywords: female "hard-boiled" detective story, detective novel, genre, problems, feminism.

Писательницы, взявшись за написання такого неженського типу письма, як детектив, в своїх романах піднімають не традиційні проблеми, свойственні писателям-мужчинам. Сьюзен Сэндлер відзначає: «Наличчя жінчини-детектива ставить особі вимоги до письменника, щоб той був більш оригінальним. Наприклад, жінчини зазвичай не рублять з плеча, і

писателям приходится придумать более творческий сюжет и выискивать эффектные идеи» (*«Having a woman detective puts special demands on the writer to be more imaginative. For example, females don't generally shoot from the hip and writers are forced to come up with more creative plot and action ideas»*) [6, с. 50]. Таким образом, некоторые исследователи отмечают, что сюжеты детективных романов, написанных женщинами, более замысловатый и психологичный.

В отличие от детективных романов Золотой эпохи, действие которых происходит на фоне пасторального пейзажа в гармоничном обществе, крутой детектив перемещается на убогие, заброшенные городские улицы, где хозяйничают гангстеры, коррупция и насилие. В романах присутствует чувство вездесущего зла и моральной деградации общества. И несмотря на то, что расследователь выступает как поборник справедливости и моральных ценностей, он неспособен исправить систему в целом, поэтому в конце романа героиня зачастую не чувствует себя абсолютным победителем даже после раскрытия преступления.

Сью Графтон в своих романах наряду с распутыванием тайн пытается найти решение социальных проблем, что является характерной чертой среди женщин-детективниц. Как отмечают Н. Кауфман и К. Кэй, «женщины-детективы обычно рассматривают много социальных вопросов, просто доказывая, что они являются компетентными и действенными, работая в устойчивых, мужских профессиях» (*“female detectives normally challenge many societal constraints simply by proving themselves to be competent, effective problem solvers operating in a resistant, male-dominated profession”*) [2, с. 49]. От серии к серии Милхоун распутывает множество дел, включая пропажи людей, мошенничества и убийства, что позволяет ей рассматривать такие социальные проблемы, как домашнее насилие, жестокое обращение с детьми, дискриминация и недостатки системы правосудия.

Как и Сью Графтон, Сара Парецки поднимает социальные проблемы в своих романах. Как отмечает Кетрин Грегори Клейн, писательницы в своих романах решают «не только проблему преступления, но и проблемы социальной системы» (*“not only the problem of the crime but also the problems of the social system”*) [3, с. 227]. Так, например, в первом романе *“Indemnity only”* (1982) Варшавски ищет пропавшую женщину и впутывается в коррупционную систему и аферы страховых компаний и профсоюзов. В романе *“Deadlock”* (1984) детектив ведёт расследование об убийстве её кузена, снова раскрывая коррупцию и мошенничество, но уже в бизнесе грузоперевозок. Третий роман, *“Killing Orders”* (1985) посвящён лживости элиты католической церкви. С каждым последующим романом Парецки поднимает всё больше социальных проблем. Скажем, в романе *“Bitter Medicine”* (1987) Варшавски расследует смерть молодой девушки, которой не была оказана должная медицинская помощь из-за её расовой принадлежности. Действие романа *“Blood Shot”* (1988) разворачивается вокруг химической компании, которая скрывала, что её продукты наносят вред работникам, а роман *“Tunnel Vision”* (1994) обращает внимание читателя на положение бездомных детей, жестокое обращение с

ними и политику социальных служб, которая мотивируется расовой принадлежностью людей.

Место женщины в обществе и социальная справедливость являются важными темами в романах Сары Парецки. Сама писательница утверждает, что она пытается рассеять некоторые «типические половые стереотипы в литературе, создавая женщину-детектива, которая не является ни хищницей, ни беспомощным созданием, которая интересуется социальными проблемами и друзьями, в то время как она распутывает опасные преступления» (*“typical sexual stereotypes in literature by creating a female private eye who was neither predatory nor helpless, and who remained interested in social causes and friend while winning dangerous cases”*) [4, с. 243]. О своей героине Сара Парецки пишет: «...хотя я вижу её как полностью реализованного героя, я также вижу её в отношениях с различными историями. В этот момент я становлюсь заинтересованной в таких социальных вопросах, как, например, крупные учреждения влияют на жизнь простых людей и как уголовное правосудие рассматривает масштабную преступления офисных служащих. Это вопросы, на которые я не имею собственного ответа, и поэтому я продолжаю изучать их» (*“Although I see her as a fully realized character, I also see her in relationship to a variety of stories. At this point I'm interested in such social questions as how large institutions affect the lives of ordinary people, and how the criminal justice treats large-scale white-collar crime. These are issues for which I don't have a personal answer, and so I keep exploring them”*) [4, с.74].

Сью Графтон выступает как феминистка в своих романах: «Мне нравятся почти все женщины, на самом деле. Я нахожу их открытыми и доверчивыми по своей природе, забавно откровенными, когда дело доходит до разговора о мужчинах» (*“I like almost all women, as a matter fact. I find them open and confiding by nature, amusingly candid when it comes to talk of men”*) [1, с.18].

70-е годы XX века – десятилетие, на протяжении которого Марсия Мюллер начинает писать серию о детективе Шэрон Маккоун, – совпадает с началом и одновременно апофеозом второй волны феминизма в Америке. Поэтому совсем не удивительно, что писательница затрагивает феминистические проблемы в своих романах. В её книгах постоянно поднимаются вопросы взаимоотношений феминистки Шэрон с патриархальным обществом, в котором ей приходится жить и работать. На примере своей героини Марсия Мюллер пытается показать статус и проблемы современной американской женщины за несколько десятилетий.

М. Мюллер признаётся, что со временем публикации романов её героиня стареет и изменяется. Эволюция Шерон отражает и реальные изменения в феминизме. Маккоун символизирует собой переход от крайне политической, активной второй волны феминизма до третьей волны, которая, начавшись в 1990-е годы, фокусируется на более постструктуралистской интерпретации гендера и сексуальности. Однако некоторые учёные (например, Б. Пламмер) считают, что Шерон вовсе не является феминисткой в социальном о политической плане: «Хотя понятно из первого романа, что дискриминация в

отношении женщин существует, изначально её нельзя назвать феминисткой» (*“Although aware from the first novel that discrimination against women exists, initially she could not be called a feminist”*) [5, с. 245]. В то время как К. Клейн считает, что «Шэрон Маккоун, может быть, лучше всего описать как имеющую феминистские наклонности без явного проявления себя в этом смысле» (*“Sharon McCone might be best described as having feminist inclinations without explicitly defining herself that way”*) [3, с. 202].

Героиня М. Мюллер Шерон Маккоун также занимается различными проблемами, начиная с акций в защиту окружающей среды до поддержки ввода смертной казни. Шерон занимается расследованиями хищений личных данных, изнасилований, и, конечно же, убийств. Иногда детектив вовлекается в расследование по случайности. Например, в романе *“Burn Out”*, приехав на ранчо своего мужа, чтобы отдохнуть и побороть депрессию, детектив вовлекается в расследование убийства. В романах писательницы расследования часто приводят к разоблачению и демонстрации социальной несправедливости и затруднительного положения социальных меньшинств в американском обществе. Например, в романе *“The Cheshire Cat’s Eye”* дискриминация гомосексуализма становится причиной трёх убийств. Проблемы иммигрантов в Америки – также одна из насущных тем детективных романов М. Мюллер. Её интерес к азиатским иммигрантам, проблемы их культурной и этнической идентичности нашли отголоски в романах *“Eye of the Storm”*, *“There’s Nothing to Be Afraid of”* и *Where Echoes Live*.

Таким образом, кроме вечной проблемы борьбы с преступностью, которая преследует человеческую цивилизацию с начала её возникновения, в произведениях Сью Графтон, Сары Парецки и Марсии Мюллер, затрагиваются сложные социальные и психологические проблемы, волнующие писательниц женского «крутого» детектива.

Библиографические ссылки

1. Grafton, Sue. "C" is for Corpse / Sue Grafton. – St. Martin's Paperbacks, 2005. – 320p.
2. Kaufman, Natalie Hevener and Kay, Carol McGinnis. "G" Is for Grafton: The World of Kinsey Millhone / Natalie Hevener Kaufman and Carol McGinnis Kay. – Holt Paperbacks, 2000. – 408p.
3. Klein, Kathreen Gregory. The Woman Detective: Gender & Genre / Kathreen Gregory Klein. – Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995. – 296p.
4. Paretsky, Sara. A Woman's Eye / Sara Paretsky. – Dell Pub Co, 1992. – 464p.
5. Plummer, Bonnie C. "Marcia Muller". In Great Mystery Writers: Classic to Contemporary by Kathleen Gregory Klein. – Westport: Greenwood Press, 1994. – pp. 44- 248.
6. Walton, Priscilla L. and Jones, Manina. Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition / Priscilla L. Walton and Manina Jones. – University of California Press, 1999. – 327p.

Надійшла до редколегії 20 жовтня 2018 р.

Н. М. Сківра
Київ

ДИСКУРС САКРАЛЬНОГО ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ СКЛАДНИК ТВОРЕННЯ КЛАСИКИ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIX–XXI ст.)

У статті проаналізовано основні особливості функціонування метакатегорії «літературна сакрологія», означено варіативність тлумачення поняття, виокремлено напрями вивчення сакрального в російській літературі XIX–XXI ст.

Сакральне у літературному вимірі – поняття багатоаспектне, якому притаманний зв'язок із духовною сферою / трансцендентним началом / Абсолютом, що руйнує просторово-часові рамки. *Sacrum* як Істина (об'явлення) явлене у різнопланових маркерах: образах, символах, архетипах твору. З-поміж усталених характеристик сакрального таємнича / ірраціональна природа; шлях до Істини / Абсолюту; універсальна повнота та безумовна / імпліцитна значимість; символізація, метафоричність; сугестивність.

Категорія *sacrum* у російській літературі XIX–XXI ст. вивчається у таких площинах, як: «сакральне–мирське», «сакральне–поетичне», сакральне й есхатологічні мотиви; трансформація сакральних жанрів; актуалізація профанного; сакральна ідіоматика; сакральність образної системи, простору; віддзеркалення сакральних прецедентних текстів у творчості; сакральна нумерологія тощо. Автор, оперуючи термінами «ієрофанія», «теофанія», пропонує методику дослідження сакруму художнього тексту, а одним із продуктивних і перспективних напрямів означає вивчення концептосфери та локусу сакрального, специфіки естетики й етики сакрального, художньої природи раціоналізації, етизації та каузалізації міфу, поняття «нового міфу», у якому профанне стає превалюючим, сакралізуючись через сучасну масову культуру, віртуальну реальність і набуваючи форми ідеології.

Ключові слова: сакральне, профанне, десакралізація, міф, класика.

В статье проанализированы основные особенности функционирования метакатегории «литературная сакрология», отмечена вариативность толкования понятия, выделены направления изучения сакрального в русской литературе XIX–XXI вв.

Сакральное в литературном измерении – понятие многоаспектное. Ему присуща связь с духовной сферой / трансцендентным началом / Абсолютом, который разрушает пространственно-временные рамки. *Sacrum* как Истина (откровение) проявляется в разноплановых маркерах: образах, символах, архетипах произведения. Среди устоявшихся характеристик сакрального таинственная / иррациональная природа; путь к Истине / Абсолюту; универсальная полнота и безусловная / имплицитная значимость; символизация, метафоричность; суггестивность.

Категория *sacrum* в русской литературе XIX–XXI вв. изучается в таких плоскостях: «сакральное–мирское», «сакральное–поэтическое», сакральное и эсхатологические мотивы; трансформация сакральных жанров; актуализация профанного; сакральная идиоматика; сакральность образной системы, пространства; отражение сакральных прецедентных текстов в творчестве; сакральная нумерология и т. п. Автор, оперируя терминами «иерофанія», «теофанія», предлагает методику исследования сакрума художественного текста, а одним из продуктивных и перспективных направлений считает изучение концептосферы и локуса сакрального, специфичности эстетики и этики сакрального,

художественной природы рационализации, этизации и каузализации мифа, понятия «нового мифа», в котором профанное становится превалирующим, сакрализуясь через современную массовую культуру, виртуальную реальность и приобретая форму идеологии.

Ключевые слова: сакральное, профанное, десакрализация, миф, классика.

The article deals with the main features of the functioning of the metacategory «literary sacrology», variability of interpretation of the concept and the directions of studying of Sacral in Russian literature of the XIX–XXI centuries.

Sacral in the literary measuring is a multidimensional concept. It has a connection with a spiritual sphere / transcendence / the Absolute that destroys spatiotemporal scopes. Sacrum as the Truth (revelation) shows up in different markers: characters, symbols, archetype of a text. Among long-held descriptions of Sacral are mysterious / irrational nature; way to the Truth / the Absolute; universal plenitude and undoubted / implicit meaningfulness; symbolism, metaphoricalness; suggestibility.

Scientists study the category Sacrum in Russian literature of XIX–XXI c. in such directions: «sacral–profane», «sacral–poetic», sacral and eschatology motives; transformation of sacral genres; actualization of profane; sacral study of idioms; sacralness of a system of characters and space; a reflection of sacral precedent texts in works of art; sacral numerology. The author by means of such terms as «hierophany», «theophany», proposes methods of studying Sacral in works of art and considers that researching of the sphere of concepts and sacral locus, the specifics of aesthetics and ethics of Sacral, art nature of rationalization, etiquization and causalization of myth, the concept «new myth», in which the profane becomes prevalent because it is sacred due to modern mass culture, virtual reality and transferred to ideology, is one of the productive and promising directions.

Key words: Sacral, profane, desacralization, myth, classics.

Сьогодні, про що свідчить культурно-літературний процес, класика знову актуалізується, хоч і не без акценту епохи «фазового переходу», коли відбувається «певне зміщення всіх категорій, усіх явищ, усіх понять, усіх законів» [7, с. 74]. Творчість письменників-класиків детально вивчали та продовжують штудіювати покоління дослідників, утім, сучасне осмислення класики як явища естетичного (а не лише історико-соціологічного) потребує доопрацювань, уточнень чи переоцінок.

Класична література є потужним засобом формування онтологічно орієнтованого суб'єкта на противагу постмодерністській з її тяжінням до естетики «кризи», руйнації канону, всепроникної десакралізації та профанації, релятивності, аксіогенетичного потенціалу. Постмодерністський твір ґрунтується на філософії множинної реальності, ігрового переосмислення, класичний же акумулює морально-повчальний аспект. Приклади героїв, які пережили внутрішні страждання дорогою до пізнання сенсу життя, Бога, вищої істини, наслідують уважний читач, при цьому відбувається своєрідний катарсис, унаслідок чого й формується духовний стрижень особистості. Згадаймо, приміром, діалог Андрія Болконського та П'єра Безухова з «Війни і миру». Останній переконує: «Ежели есть Бог и есть будущая жизнь, то есть истина, есть добродетель; и высшее счастье человека состоит в том, чтобы стремиться к достижению их. Надо жить, надо любить, надо верить, что живем не нынче только на этом клочке земли, а жили и будем жить вечно там во всем (он указал на небо)» [18, т. 5, с. 124)]. Болконський, покидаючи паром, «поглядел на небо,

на которое указал ему Пьер, и в первый раз, после Аустерлица, он увидал то высокое, вечное небо, которое он видел лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе» [18, т. 5, с. 124)].

Подібні об'явлення, пікові наближення до розкриття таїни буття неважко віднайти також у висловлюваннях письменників і поетів-пророків, які по своєму досягали розуміння сакруму, Вищого Промислу, надавали сакрального модусу дійсності, показували шляхи духовного переродження через слово Істини, досягаючи ідеалу самовдосконаленням. Так, Микола Гоголь твердив: «Выше того не выдумать, что уже есть в Евангелии... Сколько раз уже отшатывалось от него человечество и сколько раз обращалось» [4, т. 6, с. 383)], а Федір Достоевський у листі до Н. Д. Фонвізіної 1854 р. зазначав: «Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [6, т. 15, с. 96)].

Творці високого слова вважалися глашатаями Істини, поети в Росії, як відомо, більше, ніж поети (Є. Євтушенко). 1856 року Олексій Толстой закарбував:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку...

А Микола Гумільов у своєму поетичному одкровенні свідчив:
И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,
Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник и мытарь
И блудница крикнут: вставай!

Важливий аспект аналізу, представлений у дослідженні, – дискурс сакрального як конструктивного складника творення класики. Ця проблема оприявнюється за допомогою виокремлення засад художньо-естетичної парадигми конкретного культурного періоду, в рамках якого вивчаються специфіка творчої манери письменника, своєрідність та особливості художнього тексту. Комплексний аналіз із застосуванням інтерпретаційно-герменевтичних підходів (феноменологія, герменевтика, культурологічні студії), таких методів, як історико-літературний, архетипно-міфологічний, структурно-системний, порівняльно-типологічний, та принципів рецептивної

естетики використано як своєрідний «робочий інструмент», що допомагає дослідити концептосферу сакрального в літературі означеного періоду.

Сакральне як конститууючий елемент релігії, як «світоглядна категорія, котра означає властивість, оволодіння якою надає об'єкту виняткового значення, вічної цінності та на цій підставі вимагає благоговійного до нього ставлення» [8], широко вивчається в теологічно-конфесійному, філософському та психологічному ракурсах. Наш дослідницький інтерес спрямований передусім на *літературну сакрологію* як таку, котрій уваги приділено недостатньо, порівнюючи з вивченням сакрального як релігійно-естетичної категорії.

Незважаючи на те, що категорія «сакральне в літературі» неодноразово ставала об'єктом дослідження (розвідки С. Абрамова, С. Абрамовича, В. Бичкова, Т. Вільчинської, С. Зенкіна, В. Ільченка, О. Лідова, Ю. Лосєва, І. Набитовича, М. Поповича, С. Савіцького, А. Сафоновой, Ю. Смирнова, В. Токмана, В. Топорова, Д. Угриновича, В. Шелюто, М. Ямпольського та багатьох інших), у відомих словниках літературної термінології, як російських, так і українських, визначення сакрального відсутнє (поняття ввійшло в обіг у ХХ ст. До цього дослідники активно оперували термінами «святе, священне»), а підходи до вивчення поняття відзначаються неабиякою строкатістю. Так, Ю. Борєв у «Естетиці. Теорії літератури» (М., 2003) розглядає сакральний алегоризм крізь призму середньовічної культури. Сакральній поетиці, на думку автора, притаманні: релігійно-виховний характер, дух набожності, надприродність, чудеса. Л. Тітова також схиляється до розуміння сакрального як алегоричних фігур [17, с. 68]. С. Абрамов небезпідставно вказує на вагомі відмінності між сакральним і поетичним текстами: «Образність поетичного тексту індивідуалістична й антропоцентрична, його символічний ряд розпадається на численні егоцентричні символи, ієрархію яких увінчує ліричне "Я"; образність сакрального тексту логоцентрична (= пневматоцентрична), тобто підпорядкована єдиному Символу (архетипу, образу божества, Логосу). Поетичний текст (особливо квінтесенція його – ліричний вірш) у сприйнятті читача центропрямований (антропоцентричний), сакральний – центробіжний (теоцентричний). У поетичному тексті все підпорядковане єдиному (будь-якому складному) почуттю, навіть релігійне переживання опосередковується в естетичне; у сакральному ж тексті, навпаки, естетичне підкоряється духовно-релігійному та містичному» [1].

Сакральне як метакатегорія, як соціокультурний феномен вимагає співвідношення з профанним як опозиційним поняттям. Діалектиці «сакральне-профанне» присвячено велику кількість ґрунтовних досліджень, починаючи від Е. Дюркгейма до П. Флоренського, І. Ільїна, С. Франка, М. Бердяєва, М. Еліаде (увів термін «ієрофанія»). Дослідники виділяють релігійно-філософський напрям у вивчення дихотомії «сакральне-профанне» (представники – П. Флоренський, С. Булгаков, І. Ільїн, О. Лосєв, С. Франк, В. Соловйов та ін.), релігійно-езотеричний (Рене Генон, Тітус Буркхардт, Юліус Евола), психоаналітичний (З. Фрейд, К. Юнг, Е. Фромм) тощо. Р. Кайуа у монографії

«Людина і сакральне» (1939) акцентує жорсткість меж профанного й сакрального. О. Медведєв справедливо наголошує на наслідках орієнтирів людини на сакральне у профанному світі: «Сакральне... вказує на межі відповідальності людини: чим більший відхід від сакрального, тим більше поле дозволених і менше відповідальності. Сакральне життєво необхідне під час самотворення особистості, творення людиною самої себе, що неможливе без визнання вищих, досконалих, абсолютних цінностей. Сакральне – альфа і омега створення особистості: основа, на якій будується внутрішній світ людини, увінчуючи його цілісність» [14, с. 50]. Ми не спинятимемось на цьому питанні, лише акцентуємо, услід за Р. Бартом, на ролі міфу в процесі сакралізації профанного: «перехідне – у вічне» [5] через масову культуру та свідомість. Сакралізація міфу тісно пов'язана з каузалізацією та етизацією міфу, слушно відзначає О. М. Фрейденберг, профанне ж нерідко стає аксіологічною домінантою соціуму, що виявляється і в літературі, і в мистецтві. Художній твір таким чином у широкому сенсі являє собою суб'єктивно потрактовану структуру міфу, витoki ж сакрального тексту – у першопричині, Логосі Божественному.

Утім, С. Зенкін у монографії «Небожественне сакральне» категорію сакральне не поєднує з божеством, радше із соціумом, який постійно апелює до нього. Сакральне, на думку дослідника, є продуктом наукового пізнання і витворюється раціональністю: «Сакральне чинить опір історичному осмисленню; можливо, це навіть найантиісторичніший елемент людської дійсності. Воно проявляється в часі, але опирається розчленовуванню цього часу, замінює дискретну логіку подій і епістемологічних розривів континуальною течією енергій. Навіть у розвинутих, інтелектуалізованих релігіях сакральне погано мириться з історичним рухом: воно або примушує обмежувати цей рух циклічним кругообігом міфу, або, як у християнському монотеїзмі, відзначає своєю енергією одну виняткову подію, тим самим запускаючи історичний процес, який у результаті приведе до раціоналізації і секуляризації культури, “розчаклування світу”» [9, с. 413–414]. Підкреслюючи континуальність категорії сакрального, автор постулює його небожественність, отожд, несимволічність у звичному сенсі (письмо раціоналізується): «сакральне як таке (а не поняття про нього) не просто знак чи знаковий комплекс, у ньому є суттєвий дознаковий і досмисловий пласт, який саме і специфічний для сакрального» [10].

Сакральне у літературному вимірі – поняття багатоаспектне. Йому притаманний зв'язок із духовною сферою / трансцендентним началом / Абсолютом, що руйнує просторово-часові рамки. Сакральне як Істина (об'явлення) явлене у різнопланових маркерах: знаках, символах, образах, архетипах твору. Як зазначає В. Шелюто у роботі «Сакральне як естетична категорія», аналізуючи генезис та еволюцію означеної категорії крізь призму вчень Е. Дюркгейма, Р. Девідсона, Р. Отто, ряду сучасних російських дослідників, «Сакральне містить в собі етичне й естетичне начало, проте не вичерпується ними. Навпаки, воно є тією основою, на якій відбувається

формування і розвиток цих начал у релігійному світогляді. Сакральне начало по відношенню до естетичного має свою специфіку, що характеризується ірраціональною, нумінозною якістю. У цьому сенсі сакральне ніколи не зводиться ні до естетичного, ні до етичного начала, але розгортається в естетиці й етиці, виявляючи в цих сферах свій раціональний аспект. Наприклад, у художній творчості, у літературі, музиці, сакральне проявляється у символічній формі» [22]. Патрік Труссон у роботі «Сакральне і міф» акцентує, що досвід сакрального неможливо досягнути цілковито, описати за допомогою конкретних прикмет, збагнути його прояви можна лише трактуванням символічних сугестивних значень [19].

Ю. Лотман у «Статтях з семіотики та топології культури» зазначає, що сакральна сфера постійно присутня у нашому житті, однак вона «завжди консервативніша за профанічну» [13, с. 92]. С. Абрамович у статті «SACRUM у культурі як наукова проблема» слушно розмірковує: «Сакральне, ця, схоже, родова, відмінна особливість, що відрізняє людську свідомість від світовідчуття тварини, яке принципово не виводиться за рамки нашої свідомості, воно, певно, *априорне*, як поняття часу й простору...» [2, с. 522]. Про надмирний духовний характер сакруму пише С. Аверинцев, наголошуючи, що «кожна християнська теорія сакрального мистецтва повинна знайти відповідь на питання, яке пропонує друга заповідь старозавітного Декалога: “Не роби собі різьби і всякої подоби з того, що на небі вгорі, і що на землі долі, і що в воді під землею...” (Вих. 20:4). Ця заборона має глибокий смисл, адже він закриває шлях будь-якому полегшеному задоволенню духовної спраги, будь-якому зрівнянню в правах суцього й видимого. Для віри недобре надто легко прийняти ідею сакрального образу, бо тоді буде незрозуміло, де закінчується норма віри й починається проста артистична умовність» [3, с. 165]. Р. Отто, наприклад, вважає саме християнство релігією, яка виразила й збагнула Сакральне повністю за допомогою категорій позитивного та сповненого моральним змістом Святого. М. Еліаде натомість більше уваги приділяє Сакральному в його синкретичній формі, нейтральній добру і злу.

Так чи так, категорія сакрального в релігійній естетиці виступає як інтегруюче начало, адже досконалий Бог створив світ досконалим – на основі добра, істини та краси. Ці компоненти і вважаються маніфестами сакральної естетики. Про сакральний потенціал усіх творів мистецтва пише нідерландський філософ і дослідник культури Йоган Хьойзінга: «Твір мистецтва майже завжди причетний до сакрального світу, він несе в собі заряд його міці: магічну силу, священний смисл, репрезентативну ідентичність речам космічного значення, символічну цінність, коротко кажучи, освяченість» [21, с. 161].

3-поміж усталених характеристик сакрального таємнича / ірраціональна природа; шлях до Істини / Абсолюту; універсальна повнота та безумовна / імпліцитна значимість; символізація, метафоричність; сугестивність. Концептосфера сакрального – це релігійно марковані концепти (загальнорелігійний сегмент (цінності, таїнства, духовні субстанції, церковні

традиції тощо), морально-етичні категорії (добро, зло, любов, гріх, смирення тощо)), які є, за І. Набитовичем, «міченими ядрами» у структурі *sacrum* (що є фрактальною за своєю природою) та наділені «діяхронічною пам'яттю» [15, с. 11].

При вивченні сакрального в літературі варто зважати також на континуальність цієї метакатегорії: *sacrum* не відмирає, а зазнає численних метаморфоз і відроджується в розмаїтих формах із притаманними їм продукуючими смислами (десакралізація, пародіювання сакрального тощо). Недаремно сьогодні філософи й соціологи говорять про те, що сучасна культура має справу з секуляризованими формами сакрального як такого.

Розпізнавання латентної природи сакрального у художніх творах дозволяє реципієнтові не лише краще зрозуміти твір, але й досягнути світоглядно-ціннісні установки автора. Тому актуальним є як питання типології сакрального, так і методології вивчення цієї метакатегорії в художньому творі. І. Набитович слушно зауважує: «Категорію *sacrum* можна досліджувати, асимптоматично підступаючи до різних рівнів її структури – через дескриптивне наближення до тих чи інших ірраціональних досвідів її переживання, містичних просторів сакрального у світі психічних відчуттів чи аналізу та інтерпретації інституційних елементів релігії, зраціоналізованих релігійно маркованих концептів (як певних ментальних сутностей), образів та символів (як своєрідних «сутностей об'єкта»)» [15, с. 26–27].

Вивчення категорії *sacrum* у російській літературі XIX–XXI ст. реалізується науковцями у таких площинах, як: «сакральне–мирське», «сакральне–поетичне», сакральне й есхатологічні мотиви; трансформація сакральних жанрів; актуалізація профанного; сакральна ідіоматика; сакральність образної системи, простору; віддзеркалення сакральних прецедентних текстів у творчості; сакральна нумерологія та ін.

Прикметно, що вектор інтерпретаційного коду російської класики розмаїтий: від зазначених вище аспектів сакрального до їх ігнорування, обмирщення чи навіть «махрового» психоаналізу (унаслідок чого сучасні автори розвідок «пропагують» Гоголя-гомосексуаліста, Достоевського-невротика, Толстого-епілептика тощо). Звісно, що складність геніальних натур письменників вимагає прискіпливого дослідницького окуляру як до їхнього життя, так і творчості та провокує виникнення великої кількості суперечливих, часто непередбачуваних висновків. Вартими уваги у цьому питанні вважаємо міркування С. Аверинцева: «Наші сучасники надто ладні розглядати так би мовити екзистенційні проблеми, проблеми душі як проблеми психіки, вважаючи, що їх можна владнати засобами психоаналізу та психотерапії. Мої шанувальники великому Зигмунду Фрейду, – але, заради Бога, не будемо надавати його незліченним послідовникам останнє слово в питаннях екзистенційних! Як колись Райнер Марія Рільке сформулював свої аргументи проти того, щоб датися в руки психоаналітиків: *проганяючи моїх бісів, вони розганяють і моїх янголів*» [3, с. 417–418].

С. Зенкін зазначає, що, досліджуючи функціонування категорії сакральне, вибирає оповідні тексти, які «працюють на межі сакрального і профанного: «Саме собою сакральне... не піддається наративизації, у тканині оповідання воно утворює непроникну кісту; а ось способи ресимволізації цієї кісти, її вторинної розповідної структуризації, що проходить через особистість і долю літературного героя, можуть та мають вивчатися» [10]. В. Ільченко і В. Шелюто у монографії «Духовна культура у просторі сакрального», оперуючи «комплексною, багатовимірною, багатоаспектною, з множинними сенсами» проблемою сакрального як метакатегорією всієї гуманітаристики акцентують на відносній проекції її дослідження: «Осмислюючи феномен сакрального виключно з наукової точки зору, ми вдаємося до редукції, “профанації”, примітивізації і спрощення, мов би намагаючись виразити складні, за своєю суттю і характером поняття, засобами наукової мови, що прагне до граничної формалізації». На думку науковців, фокусування дослідження змінюється залежно від його методологічної основи: «Якщо ми розглядаємо проблему сакрального в рамках якоїсь певної релігійної чи культурної системи, зокрема, православ'я, то ми можемо вийти на глобальне розуміння сакрального. Православ'я є релігією, в якій сакральне явлене на високому рівні. Сакральне, що йде від Євангелія, настільки енергетичне, що має викликати світіння душі. Саме уявлення про сакральне, виражене в християнській релігії за допомогою висловлювання: “Моє Царство не із світу цього”, свідчить про те, що дати точне, однозначне, наукове, формально логічне, раціональне визначення ірраціональному феномену сакрального неможливо» [11].

Попри слушні зауваги та конструктивні дискусії щодо методів та прийомів вивчення літературної сакрології сучасне літературознавство збагачується розвідками, що висвітлюють напрями дослідження цього явища. Так, І. Федорова вибудовує типологію сакрального, розмежовуючи поняття «сакральне» та «сакраментальне»: «Сакральне є даністю зверху, явищем, що існує незалежно від людини, певною особливою формою побутування, властивою божественному, а сакраментальне (у одному з існуючих значень) – це похідне від людини, створене нею, особистісне наділення божественними якостями того чи іншого явища. Сакральне завжди статичне і незмінне у своєму значенні, воно – частина Божественного буття, а сакраментальне відрізняється смисловою рухливістю, будучи частиною людської свідомості. Ще одна принципова відмінність між сакральним і сакраментальним полягає в тому, що сакральне у більшості своїй пов'язане саме з духовним виміром. При цьому сакраментальне в основному базується на матеріальних об'єктах, хоча й не виключає духовної константи» [20]. На думку дослідниці, сакральне віддзеркалюється на рівні змісту та поетики творів (сакральні теми, сюжети мотиви) і має три форми оприявлення: 1) сакралізація, яка виявляється в сакраменталізації – «зведення до культу елементів *душевного* світу людини» (предметне вираження: душа, совість, любов, патріотизм, загальні цінності); 2) сакралізація, виражена сакраменталізацією з елементами десакралізації; 3) сакралізація і сакраменталізація, виражені десакралізацією з елементами

профанації – «зведення до культу елементів *зовнішнього* світу людини» (культ речей, особистості, ідеологій тощо) [20].

Вивченню сакрального простору, яке виокремилося на сьогодні в окрему науку – ієротопію, присвячено роботи О. Лідова. Правомірним, на думку автора, є аналіз за допомогою ієротопічних підходів також літературних текстів: «При цьому йдеться не стільки про безпосередній опис священних просторів, чи то раю, монастиря або храму, скільки про спроби чисто літературними прийомами передати образ особливого просторового середовища, яке зовні може навіть не мати загальноприйнятих сакральних ознак» [12, с. 33].

Означений у статті корпус проблем, які неодмінно виникають при вивченні категорії сакрального, допомагає переконатись у тому, що ця категорія потребує дослідження з застосуванням гетерогенних культурних, філософських, релігійних, естетичних парадигм, водночас варіює типології вивчення: крізь призму генології, морфології, тематології, літературних течій, стилів, макро- та мікропідходів (див. І. Набитович, С. Савіцький) тощо.

Оперуючи терміном «ієрофанія» (увів руминський вчений М. Еліаде), наділимо семантичним потенціалом прояву священного певні кластери, чи модулі. Принаймні 2 кластери (модулі), на наш погляд, уможливають дослідження сакруму художнього тексту: *ієрофанічний* і *теофанічний*. Перший передбачає вивчення:

- сакрального логосу (тексту, сюжету, образу, мотиву, формули, цитати, слова);
- сакральної модальності «суб'єкт, об'єкт, предмет»;
- сакрального хронотопу (ієротопія);
- сакральних цінностей, морально-оціночних категорій (віра, добро, зло, святість, гріх);
- сакральної трансформації (ситуації кризи, навернення, катарсису, зміни поглядів тощо).

Предмет *теофанічного* кластера (модуля) – дослідження Божества.

Ще одним продуктивним і перспективним напрямом вважаємо вивчення концептосфери (Д. Лихачов) та локусу сакрального, які імплікують раціональні й ірраціональні (у розумінні Р. Отто останні являють собою «таємничо-затемнену сферу, котра ухиляється не від нашого почуття, а від нашого понятійного мислення» [16]) вияви *sacrum* і не були до цього часу об'єктом дослідження, а також аналіз специфіки естетики та етики сакрального, що дозволяють говорити про парадигму сакральної культури (на кшталт «Гоголь – пророк православної культури»), розкриття художньої природи таких феноменів, як раціоналізація, етизація та каузалізація міфу (за О. Фрейденберг), поняття «нового міфу», у якому профанне стає превалюючим, сакралізуючись через сучасну масову культуру, віртуальну реальність і набуваючи форми ідеології.

Бібліографічні посилання

1. Абрамов С.Р. Сакральное и поэтическое как категории герменевтики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lhachev.ru/pic/site/files/lihcht/2007/sec5/s5_01.pdf. – Назва з екрану.
2. Абрамович С. SACRUM в культуре как научная проблема // Абрамович С. Вибрані праці / Семен Абрамович. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 552 с.
3. Аверинцев Сергей. Собрание сочинений / Сергей Сергеевич Аверинцев; под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Связь времен. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 448 с.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. / Н.В. Гоголь; сост., подг. текстов и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. – М.: Русская книга, 1994.
5. Детальніше див.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
6. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988–1996.
7. Дугин А. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли / Александр Дугин. – М.: Евразийское движение, 2009. – 744 с.
8. Забияко А. Сакральное / А. Забияко // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; науч.-ред. совета В.С. Степин. – Т. 3. – М.: Мысль, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.termity.info/philosophy/philosophical-encyclopedia/sakralnoe>. – Назва з екрану.
9. Зенкин С.Н. Небожественное саральное: Теория и художественная практика / С.Н. Зенкин. – М.: РГГУ, 2012. – 537 с.
10. Зенкин Сергей. Сакральное как вызов // НЛО. – 2012. – № 118 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/z111-pr.html>. – Назва з екрану.
11. Ильченко В.И., Шелюто В. М. Духовная культура в пространстве сакрального: Монография / В.И. Ильченко, В.М. Шелюто. – СПб: Изд-во «Ъ», Луганск: ООО «Пресс-экспресс», 2016. – 676 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/s/sheljuto_w_m/text_0010.shtml. – Назва з екрану.
12. Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А.М. Лидов. – М.: Дизайн. Информация. Картография: Триумф, 2009. – 352 с.
13. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 472 с.
14. Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному / А.В. Медведев; Рос. филос. о-во; Межвуз. центр проблем непрерыв. гуманитар. образования при Урал. гос. ун-те им. А. М. Горького. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. – 152 с.
15. Набитович І.Й. Дослідження фрактальної природи sacrum'у в художньому (Інгарденівська перспектива) / І.Й. Набитович // Studia Ingardeniana / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa. [Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Oddział PAN w Lublinie, vol. IV]. – Lublin, 2009. – S. 26–42.
16. Отто Рудольф. СВЯЩЕННОЕ. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://predanie.ru/otto-rudolf-rudolf-otto/book/216242-svyaschennoe/#toc36>. – Назва з екрану.
17. Титова Л.Н. Оппозиция сакральное/светское на пражской сцене XVIII века / Л.Н. Титова // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. – М.: Институт славяноведения РАН, 2004. – С. 67–76.
18. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Худ. лит., 1978–1985.

19. Труссон Патрик. Сакральное и миф [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm>. – Назва з екрану.
20. Федорова И.В. Сакральное и его литературоведческая типология // Интернет-журнал СахГУ: «Наука, образование, общество» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sakhgu.ru/wp-content/uploads/page/record_36653/2017_09/fedorova.pdf. – Назва з екрану.
21. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга; пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
22. Шелюто В.М. Сакральное как эстетическая категория [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://novyn.kpi.ua/2005-1/08_Shelyuto.pdf. – Назва з екрану.

Надійшла до редколегії 18 листопада 2018 р.

ПРОБА ПЕРА

У розділ вміщено роботи студентів-філологів факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства, які були представлені під час роботи Всеукраїнської наукової конференції «Література в контексті культури» (Дніпро, ДНУ, травень 2018 року). Це роботи різної тематики – перекладознавство, історія зарубіжної літератури, історія російської літератури – виконані студентами як частини їх курсових (А. Кутовий), бакалаврських досліджень як результати професійної діяльності (Д. Мунько), дипломних робіт (С. Новоселова, А. Толкачова).

УДК 821.111(73)-31

А. Б. Кутовий
Дніпро

ОСОБЛИВОСТІ ФАНТАЗІЇ У ТВОРЧОСТІ РЕЯ БРЕДБЕРІ: «ІНША» АНТИУТОПІЯ

*У статті розглядаються особливості авторської антиутопії Рея Дугласа Бредбері, встановлюються характерні для його творчого методу особливості, а також знаходяться інші риси і образи, властиві творам інших письменників-антиутопістів. Було проведено аналіз наступних творів письменника: роману-антиутопії *Fahrenheit 451* (1953), новел *The Smile* (1952) і *The Pedestrian* (1951). Як правило, в класичній антиутопії країна або місто, де розгортаються події, мають назву, яке вказує на географічне розташування цієї країни, що має певне приховане значення. Так, один з найбільш відомих прикладів, що став уже алегорією, – країна Океанія з «1984» Дж. Оруелла. Сучасний приклад – країна Панем з «Голодних ігор». На відміну від більшості письменників-антиутопістів, Бредбері не дає назви країні, слідуючи, таким чином, самій класичній ідеї «утопії». В результаті аналізу вдалося встановити, що антиутопія Бредбері максимально узагальнена, а важливе місце у творчості письменника займають образи книги і протиставленого їй телебачення; особливу увагу Бредбері приділяє мотиву єднання людини з природою і навколишнім світом.*

Ключові слова: Бредбері, антиутопія, антиутопічний, фантастика.

В статье рассматриваются особенности авторской антиутопии Рэя Дугласа Бредбери, устанавливаются характерные для его творческого метода особенности, а также находятся иные черты и образы, присущие произведениям других писателей-антиутопистов. Был проведен анализ следующих произведений писателя: романа-антиутопии *Fahrenheit 451* (1953), новелл *The Smile* (1952) и *The Pedestrian* (1951). Как правило, в классической антиутопии страна или город, где разворачиваются события, имеют название, которое указывает на географическое положение этой страны, что имеет определённое скрытое значение. Так, один из наиболее известных примеров, ставший уже аллегорией, – страна Океания из «1984» Дж. Оруэлла. Современный пример – страна Панэм из «Голодных игр». В отличие от большинства писателей-антиутопистов, Бредбери не даёт названия стране, следуя, таким образом, самой классической идее «утопии». В результате анализа удалось установить, что антиутопия Бредбери максимально обобщена, а важное место в творчестве писателя занимают образы книги и противопоставленного ей телевидения; особое внимание Бредбери уделяет мотиву единения человека с природой и окружающим миром.

Ключевые слова: Бредбери, антиутопия, антиутопический, фантастика.

In the article the features specific to Ray Douglas Bradbury's dystopia were examined, the characteristic of his creative method was analyzed, as well as other features peculiar to works of other writers of this genre. The following works of the writer were analyzed: the dystopian novel Fahrenheit 451 (1953), short stories The Smile (1952) and The Pedestrian (1951). As a rule, in a classic dystopia, the country or city where events unfold, have a name that indicates the geographical location of this country, which has a certain hidden meaning. So, one of the most well-known examples, which has already become an allegory, is the country of Oceania from "1984" by G. Orwell. A modern example is the country of Panem from the Hunger Games. Unlike most anti-utopian writers, Bradbury does not name the country, thus following the most classic idea of «utopia». As a result of the current analysis it is possible to claim that the Bradbury's dystopia is maximally generalized, an important place in his novels is occupied by the image of the book and the image of television opposed to it; Bradbury pays special attention to the motive of human unity with nature and the surrounding world.

Key words: Bradbury, dystopia, dystopian, fiction.

Під час дослідження, що передувало написанню цієї статті, було виконано аналіз наступних творів американського письменника-фантаста Рея Бредбері: роман-антиутопія *Fahrenheit 451* (укр. «451 градус за Фаренгейтом», 1953), новели *The Pedestrian* (укр. «Пішохід», 1951) та *The Smile* (укр. «Усмішка», 1952) з метою віднайдення таких елементів та мотивів, що є характерними для анти утопії Рея Бредбері. Отже, перейдемо до першого зазначеного твору – *Fahrenheit 451*.

Зазвичай у класичній антиутопії країна або місто, де розгортається основна дія, мають назву, яка вказує на географічне положення цієї країни, наділена прихованим змістом тощо. Так, одним із найвідоміших прикладів цього явища, який вже став алегоричним, є країна Океанія у романі «Nineteen Eighty-Four» (1949) Дж. Оруелла. Більш сучасний приклад знаходимо у романі *The Hunger Games* (2008) Сюзанни Коллінз – країна Панем, що складається з 12 округів, об'єднаних Капітолієм. Проте, на відміну від більшості письменників-антиутопістів, Р. Бредбері не дає певної назви країні або місту, де розгортається дія його роману. Таким чином, антиутопія Бредбері є максимально узагальненою, акцентуючи увагу не на зовнішній формі країни, а на внутрішніх процесах, що відбуваються в її суспільстві.

Одним із центральних образів у анти утопії Бредбері постає всюдишущє телебачення, яке є головним засобом для перетворення людини на бездушний гвинтик нового суспільства, позбавленого всього, що робило б її «цивілізованою», – людина втратила любов, втратила книгу, свою інтелектуальну спадщину, промінявши їх на стіни із вбудованими кінескопами, що цілодобово проєктують безглузді серіали і телепередачі. Примітна і конструкція більшості діалогів героїв роману – в основному вони розмовляють риторичними питаннями і вигуками, що не вимагають повноцінної особистісної комунікації. Їх мова безлика, оскільки вона складається з примітивних односкладових фраз, які копіюють діалоги героїв незліченних телепередач: «Speed up the film, Montag, quick. Click? Pic? Look, Eye, Now, Flick, Here, There, Swift, Pace, Up, Down, In, Out, Why, How, Who, What, Where, Eh? Uh! Bang! Smack! Wallop, Bing, Bong, Boom! Digest-digests, digest-digest-digests» [4, p. 61].

Проте Бредбері був не першим, хто наділив героїв своєї антиутопії спрощеною мовою для щоденного використання. Найбільш успішно такий принцип уніфікованої мови було втілено у вже зазначеному нами романі-антиутопії Дж. Орвелла «Nineteen Eighty-Four», де «Новомова» (англ. Newspeak) стала основною мовою не тільки партійного апарату, але й звичайних людей.

Головним супротивником телебачення в цьому романі постає книга. У творчості Р. Бредбері тема книги тісно пов'язана з феноменом і значенням книги в мистецтві і важливістю книги для кожної окремої людини. Для тоталітарного суспільства, яке ми бачимо в антиутопіях Бредбері, книга – головний ворог відразу з кількох причин. Вона є символом сумніву, який пробуджує інтелект, здатність мислити не так, як того потребує тиранія. Книга – небезпечний інструмент, який може протистояти масовості свідомості і, отже, здатний зруйнувати цілісність псевдощасливого суспільства, створеного державою. Саме через книги головний герой, пожежник Монтаг, віднайде шлях до свого нового Я.

Спочатку він зображується як типова людина масового суспільства. Він насолоджується пожежею, йому здається, що він диригент, виконуючий симфонію вогню, руйнування: «It was a special pleasure to see things seaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history» [4, p. 5].

Проте у будь-якого головного героя роману-антиутопії завжди присутній сумнів, такий герой ніколи не зображується абсолютно типовим «гвинтиком» суспільства тоталітарного устрою. Так і у Монтега ми помічаємо передумови до подальшої бунтівної діяльності – у ньому співіснують два начала, але друге задушене, приховане, майже померло. Вперше він замислюється про те, що світ може бути іншим, після зустрічі зі своєю новою сусідкою Кларіссою. Її вважають «божевільною», тобто такою, що відкрито насолоджується красою

природи: «I like to smell things and look at things, and sometimes stay up all night, walking, and watch the sun rise» [4, p.7]. Вона наче пробуджує свідомість головного героя розмовами про оточуючу їх природу, яку вже давно ніхто, крім «божевільних», не помічає, і про книги, які він спалює, навіть не спробувавши дізнатися, що в них. З того моменту, як Монтег майже несвідомо краде з вогню книгу, якою виявляється Біблія, починається його прозріння, внутрішня зміна свідомості, яка завжди була таємно невдоволена тим, що відбувалося навколо, – хоч Монтег і був одружений, він ніколи не відчував духовного зв'язку зі своєю дружиною і не отримував задоволення від спілкування зі своїми сусідами. Найяскравішим прикладом остаточного розладу між Монтегом і його оточенням є момент, коли Монтег зачитав хрестоматійний для англійської літератури вірш Метью Арнолда «Dover Beach»:

«“Ah, love, let us be true To one another! for the world, which seems To lie before us like a land of dreams, So various, so beautiful, so new, Hath really neither joy, nor love, nor light, Nor certitude, nor peace, nor help for pain; And we are here as on a darkling plain Swept with confused alarms of struggle and flight, Where ignorant armies clash by night.”

Mrs. Phelps was crying. <...>

“You see? I knew it, that’s what I wanted to prove! I knew it would happen! I’ve always said, poetry and tears, poetry and suicide and crying and awful feelings, poetry and sickness; all that mush! Now I’ve had it proved to me. You’re nasty, Mr. Montag, you’re nasty!”» [4, p. 109].

Для Бредбері важливо, що книги – це не тільки вмістилище інформації, що вони здатні не тільки навчити, а й взивати до душі людини, оживляти її: «Mrs. Phelps was crying. The others in the middle of the desert watched her crying grow very loud as her face squeezed itself out of shape. They sat, not touching her, bewildered by her display. She sobbed uncontrollably» [2, p. 109]. У цій сцені ми бачимо короткочасне розкриття душі міс Фелпс, яка настільки довго перебувала під впливом згубного для людини телебачення, що злякалася прояву емоцій, викликаних віршем. Для того, щоб все знову стало, як і було, Мілдред пропонує «увімкнути “родичів”», «сміятися і веселитися», «влаштувати гулянку» [2, с. 148], тим самим знову віддалитись від так і не пізнаного світу книги.

Таким чином, книга в цьому романі слугує особливою смисловою спіраллю, яка закручує навколо себе сюжет і персонажів, так що роман стає рідкісним випадком «книги про книги».

Окрім цього, в аналізованому романі-антиутопії присутній класичний для Бредбері художній прийом, що стосується імен членів групи спротиву, які запам'ятовують втрачені книжки. Автор називає людину, що є носієм певного літературного тексту, іменем автора цього твору:

« – Would you like, some day, Montag, to read Plato’s Republic? <...>I am Plato’s Republic. Like to read Marcus Aurelius? Mr. Simmons is Marcus».

Відповідне «олюднення» літературного твору ми знаходимо і у деяких інших творах Р. Бредбері, зокрема у новелі *The Exiles* (укр. «Вигнанці», 1949)

[1] та *Any friend of Nicholas Nickleby is a Friend of Mine* (укр. «Друг Ніколаса Нікльбі – мій друг», 1966) [3]. За допомогою такого прийому, що неодноразово використав Р. Бредбері, художній твір ніби оживає, набуває реального втілення, оскільки літературна праця існує тільки доти, доки є людина, що по-справжньому перейнялася її духом і може її відтворити. Таке розуміння літератури, як відомо, було рішуче підтримано у творах поетів-романтиків. Так, наприклад, Новаліс вважає, що по-справжньому зрозуміти письменника можливо лише за умови «дії в його дусі» (нім. Wenn ich in seinem Geiste handeln kann) [7, p. 158]. Цей принцип ліг в основу деяких інших літературних творів, зокрема новели «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"» (1939) Х. Борхеса.

Дія наступної проаналізованої нами повісті, «The Smile» (1952), відбувається в далекому майбутньому після того, як війна знищила майже всі сліди цивілізації. Міста були зведені до смітєвих свай, а кукурудзяні поля світяться радіоактивністю в нічний час. Ті люди, що залишилися в живих, сповнені ненависті до минулого, тому що минуле зробило їх теперішнє нещасним і сумним.

Знову бачимо характерне для творчості Рея Бредбері протиставлення мистецтва і людського невігластва, культури і сліпої до неї ненависті з боку суспільства далекого майбутнього. В людях, що втратили мистецтво і культуру, прокидається природна пристрасть до руйнування: вони отримують справжнє задоволення від знищення всього, що пов'язує їх з минулим. Однак Бредбері показує читачеві не просто безвихідь життя доведених до відчаю людей, але й указує шлях до вирішення проблем його антиутопії. У світі, в якому ненависть і руйнування замінили красу і світ, є ще надія, що ці вади можуть бути подолані. «Посмішка» характеризує цю надію як ще живу, відкриваючи свою справжню красу лише маленькому хлопчикові Тому, який не бачить в картині винуватця своїх бід, але залишається чуйним до прекрасного, незважаючи на вплив політичних і соціальних причин. Цю думку Бредбері вкладає в уста одного зі своїх героїв: «Someone with a soul or pretty things. Might give us back as in do limiteds or to civilization, the kind we could live in peace» [6]. Цією людиною, імовірно, і стане маленький Том, який зумів пронести через люту натовпу найважливіший шматочок «Джоконди» – її посмішку.

Третьою важливою для розуміння антиутопії Бредбері твором є повість «Пішохід», дія якої розгортається в недалекому майбутньому, де її герой, Леонард Мід, щовечора відправляється на тривалі прогулянки. Мід – єдиний пішохід на вулицях міста. Він ніколи не бачив іншої людини протягом багатьох годин своїх прогулянок. Він живе сам по собі – у нього немає дружини, але в нього є традиція – щовечора ходити пустинним містом. Одного вечора під час такої прогулянки його зупиняє, заарештовує та відвозить до психіатричної лікарні автомобіль-поліцейський.

Аналізуючи характерні для Бредбері риси його творчого методу, ми помічаємо схожі мотиви й у інших письменників-фантастів, як, наприклад, у Айзека Азімова в повісті *The First Law* (укр. «Перший закон», 1956). У цій повісті він розповідає історію робота Емми-2, яка порушила Перший закон

робототехніки (робот не може заподіяти шкоду людині, або своєю бездіяльністю дозволити, щоб людині була заподіяна шкода), захищаючи свого нащадка, маленького робота, якого вона збрала, тим самим стаючи у певному сенсі його матір'ю.

Ідея Бредбері, як і в Айзека Азімова, – це просто фантастичне припущення, проте, як тільки читач погоджується прийняти його, стає можливим та логічним усе. Ми очікуємо фантастичне, та отримуємо реальне, що функціонує за реальними, зрозумілими нам законами – і материнські стосунки у роботів, як і автономні машини-поліцейські, що шукають інакодумців на міських вулицях, вже не видаються нам настільки неможливими.

Простий на першого погляду сюжет цієї повісті об'єднує безліч елементів, характерних для творчості Бредбері. Так, основна ідея твору – це втрата людиною зв'язку з природою, цю ідею ми бачимо в кожному з аналізованих нами творів. Крім того, в повісті присутні всі ті ж всюдисущі телевізори, які ми вже спостерігали в романі *Fahrenheit 451*: «"Hello, in there," he was pered to every house on every side as he moved. "What's up tonight on Channel 4, Channel 7, Channel 9? Where are the cowboys rushing, and do I see the United States Cavalry over the next hill to the rescue?"» [5, p. 1]; «"What is it now?" he asked the houses, no ticing his wrist watch. "Eight-thirty P.M.? Time for a dozen as sorted murders? A quiz? A revue? A comedian fall in goff the stage?"» [5, p. 1].

Як і в двох попередніх творах, тотальне віддалення людини відбувається не тільки від природи, але, що важливо, від сфери мистецтва і культури. Телебачення замінює людині спілкування, вбиває в ній все те, що здатне сприймати і творити, забирає у неї можливість залишатися людиною, перетворюючи її на подобу бездушної машини, на автоматизований гвинтик держави: «He hadn't written in years. Magazine sand books didn't sell any more. Every thing went on in that omblike house sat night now, he thought, continuing his fancy. The tombs, ill-lit by television light, where the people sat like the dead, the gray or multicolored light stouching their faces, but never really touching them» [5, p. 1]. В антиутопії Бредбері завжди знаходиться людина, яка позитивно виділяється з оточуючого її суспільства. Як правило, такий герой є центральним персонажем повісті або роману – в романі *Fahrenheit 451* це був пожежник Гай Монтеґ, який пройшов шлях від спалювача книг до їх захисника; в повісті *TheSmile* таким «ізгоем» був маленький хлопчик Том, який відмовився плюнути в картину і згодом зберіг її «усмішку». У цьому ж творі Леонард Мід залишається останньою людиною в цілому місті, яка виходить на прогулянку без будь-якої певної мети, відчуваючи непереборну потребу в спілкуванні з живою природою.

Іншою відмінною рисою, властивою герою такого типу у Бредбері, є його часткова або повна самотність серед оточуючих його людей. Так, Леонард Мід, коли його питають про його сімейний статус, відповідає негативно. Леонард як би «ви́пав» з оточуючого соціуму, частиною якого він повинен бути – він втратив роботу, не дивиться телевізор, живе один і кожен день виходить на

прогулянку покинутим містом. Така поведінка є неприйнятною і викликає підозру у машини-поліцейського, яка вирішує забрати Міда в психіатричну лікарню. Тож Бредбері говорить, що людина, відмінна від інших, своєю свободою становить загрозу для всього суспільства антиутопії. Таким чином, у ході дослідження модифікації жанру антиутопії в творчості Рея Бредбері на прикладі романа-антиутопії *Fahrenheit 451* і двох новел, *The Smile* та *The Pedestrian*, вдалося встановити характерні ознаки антиутопії Бредбері, що відрізняють її від інших творів письменників-антиутопістів.

Перспективи подальшого дослідження проблеми ми бачимо в більш детальному дослідженні творчої спадщини Р. Бредбері та знаходженні інших присутніх там характерних для нього елементів антиутопії з їх подальшим аналізом.

Бібліографічні посилання

1. Бредбері Р. Изгнанники [Електронний ресурс] / Рэй Бредбери. – 1949. – URL: <http://lib.misto.kiev.ua/INOFANT/BRADBURY/exiles.dhtml>.
2. Бредбері Р. Марсианские хроники, 451 градус по Фаренгейту / Рэй Дуглас Бредбери. – М. : Дейч, 2008. – 530 с.
3. Bradbury R. Anyfriendof Nicholas Nicklebyisa Friend of Mine [Електронний ресурс] / Ray Douglas Bradbury. – 1966. – URL: <http://raybradbury.ru/library/story/66/1/3/>
4. Bradbury R. Fahrenheit 451, the 50th Anniversary Edition / RayDouglasBradbury. – Ballantine Books, 1991. – 190 p.
5. Bradbury R. The Pedestrian [Електронний ресурс] / Ray Douglas Bradbury. – 1951. – URL: <http://www.riversidelocalschools.com/Downloads/pedestrian%20short%20story.pdf>
6. BradburyR. The Smile [Електронний ресурс] / Ray Douglas Bradbury. – 1952. – URL: <http://groock.livejournal.com/1116.html>
7. Kristal E. Invisible Work: Borgesand Translation / Efrain Kristal. – Nashville: Vanderbilt University Press, 2002. – 213 p.

Надійшла до редколегії 2 листопада 2018 р.

УДК 745/749

Д. А. Мунько
Днепр

«VINCENT'S STARRY NIGHT AND OTHER STORIES» МАЙКЛА БЕРДА: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОН-ФИКШН

У статті розглядаються особливості літератури нового «гібридного» жанру – «креативного нон-фікшена», який поєднує в собі риси і документальної, і художньої прози. У цьому жанрі про реальні факти оповідають художньою мовою, в захоплюючій живій манері з використанням типових літературних прийомів і технік. За своєю структурою така проза близька до роману чи оповідання; в ній присутні традиційні наративні елементи. Жанр має свої витоки в романах Е. Хемінгуей, у документального роману Т. Капоте «Холоднокровне вбивство» і в «новій журналістиці» Т. Вульфа. З того часу автори поєднують факти й вигадку, намагаючись художньо розкрити, підкріпити достовірність

факту. Також поєднання жанрів відбувається через необхідність задовольнити читача, який хоче дізнатися щось нове і в той же час розважитися. Цей процес злиття торкнувся і сучасної дитячої літератури. У цій статті, аналізуючи власний переклад українською мовою дитячої книги британського історика мистецтва Майкла Берда "Vincent's Starry Night and Other Stories", написаної в жанрі креативного нон-фікшона, були розглянуті основні труднощі, що виникли при перекладі, і вимоги, які накладає сам жанр. Завдяки цій спробі перекладу новий жанр потрапляє до іншої культури і починає існувати і розвиватися вже в ній.

Ключові слова: креативний нон-фікшн, літературна журналістика, науково-художня проза, літературний нон-фікшн, наративний нон-фікшн, сучасна дитяча література.

В статье рассматриваются особенности литературы нового «гибридного» жанра – «креативного нон-фикшена», который сочетает в себе черты и документальной, и художественной прозы. В этом жанре о реальных фактах рассказывают художественным языком, в увлекательной живой манере, с использованием типовых литературных приёмов и техник. По своей структуре такая проза близка к роману или рассказу; в ней присутствуют традиционные повествовательные элементы. Жанр имеет свои истоки в романах Э. Хемингуэя, в документальном романе Т. Капоте «Хладнокровное убийство» и в «новой журналистике» Т. Вульфа. С тех пор авторы сочетают факты и вымысел, пытаясь художественно раскрыть, подкрепить достоверность факта. Также сочетание жанров происходит из-за необходимости удовлетворить читателя, который хочет узнать что-то новое и в то же время развлечься. Этот процесс слияния коснулся и современной детской литературы. В этой статье, анализируя собственный перевод на украинский язык детской книги британского историка искусства Майкла Берда "Vincent's Starry Night and Other Stories", написанной в жанре креативного нон-фикшена, были рассмотрены основные трудности, возникшие при переводе, и требования, которые накладывает сам жанр. Благодаря этой попытке перевода новый жанр попадает в другую культуру и начинает существовать и развиваться уже в ней.

Ключевые слова: креативный нон-фикшн, литературная журналистика, научно-художественная проза, литературный нон-фикшн, нарративный нон-фикшн, современная детская литература.

The article studies peculiarities of a new «hybrid» genre called «creative non-fiction» which combines features of both documentary and literary prose. In this genre, accurate facts are conveyed in literary style, in a lively manner, using typical literary devices and techniques. Its structure is close to a novel or story; traditional narrative elements are also employed there. The genre originates from novels by E. Hemingway, a documentary novel "In Cold Blood" by T. Capote and "new journalism" by T. Wolfe. Since then, authors have been mixing facts and fiction, trying to reveal and reinforce, in an artistic way, genuineness of a fact. Also, these genres are being combined in order to satisfy readers who want to learn something new and entertain themselves at the same time. This process of merging also influences contemporary children's literature. In this article, by analyzing my own Ukrainian translation of a creative non-fiction children's book "Vincent's Starry Night and Other Stories" by British art historian Michael Bird, I examined main translation issues I encountered and defined requirements to the translation imposed by the genre itself. Thanks to this translation, the new genre comes to another culture and begins to exist and evolve in it.

Key words: creative non-fiction, literary journalism, scientific fiction, literary non-fiction, narrative non-fiction, contemporary children's literature.

Развитие или «движение» жанра в современном пространстве – это прежде всего сдвиг границ жанра, идёт ли речь о литературе или о другом виде искусства (или медиа). Традиционно считается, что между литературой

«fiction» и «non-fiction» есть разграничение. Нон-фикшн обычно информативен, «правдив» и основан на реальных фактах, в то время как фикшн метафоричен и построен на художественном вымысле. Однако в последние десятилетия всё больше становится популярным такой вид литературы, в котором обозначенные границы сильно размываются, так как в нём соединяются черты и документальной, и художественной прозы. Для его определения используют понятия «креативный», «литературный» или «нарративный нон-фикшн» (creative/literary/narrative non-fiction) [10]. Также можно встретить термины «научно-художественная проза» [2] и «литературная журналистика». Однако чаще используют вариант «креативный нон-фикшн». В этом жанре о достоверных фактах повествуют художественным языком, в увлекательной, живой манере, с помощью литературных приемов и техник. В результате текст читается как фикшн, но он фактологически достоверен как нон-фикшн.

Издатель журнала «Creative Nonfiction» Ли Гуткинд, характеризует его просто и точно – как «true stories, well told» («правдивые истории, рассказанные хорошо»), и сравнивает его с джазом: «It's a rich mix of flavours, ideas, and techniques, some of which are newly invented and others as old as writing itself» [14]. Этот обобщённый термин также включает в себя такие поджанры, как биография, автобиография, мемуары, дневники, эссе, поэзия, тексты о путешествиях, кулинарии и другие гибридные тексты [1].

Произведения, в которых соединяется факт и вымысел, настолько разнообразны по тематике и форме, что выделить чёткие для всех признаки жанра довольно сложно. Потому и существует столько вариантов термина. Тем не менее считается, что по своей структуре научно-художественная проза близка к роману или рассказу [11]. В её основе лежит история, то есть сюжет, со всеми его элементами. Могут присутствовать такие нарративные элементы, как место действия (сеттинг), персонажи, их развитие, стиль повествования, речь автора, тон, темп, конфликт, диалог и т.д. [12]. Также особенным является соединение планов рассказчика и писателя в одном образе. Такой автор-повествователь знает всё о своём тексте и о его героях, он не вкладывает какой-то дополнительный смысл, а просто через описание рассказывает свою историю [6]. Главная его цель – быть убедительным, а его история – интересной [4]. В таких книгах информация должна быть точной и хорошо исследованной. При этом автору необходимо суметь простым, разговорным языком органично и художественно переплести эту информацию с вымыслом, чтобы заинтересовать как можно больший круг читателей, вовлечь их в мир своего произведения и вызвать определённые эмоции [7].

Истоки креативного нон-фикшена, или здесь уместнее сказать – литературной журналистики, можно найти в прозе Э. Хемингуэя, написанной лаконичным стилем, который формировался за время работы в газете «The Kansas City Star». Так, к этому жанру относят его автобиографичные романы «И восходит солнце» («The Sun Also Rises», 1926) и «Праздник, который всегда с тобой» («A Moveable Feast», 1964) [16]. Также «гибридным», или «беллетризированным», считается документальный рассказ Д. Оруэлла «Как я

стрелял в слона» («Shooting an Elephant», 1936), где автор сочетал свой опыт с литературными техниками. Впрочем, одним из первых примеров «пограничного» романа, с которого и началась тенденция слияния литературы фактов и вымысла, называют документальный роман (non-fiction novel) Т. Капоте «Хладнокровное убийство» («In Cold Blood», 1965), написанный в стиле «новой журналистики»¹ с использованием типично литературных приёмов. В нём автор на основе своего реального расследования рассказывает историю убийства фермерской семьи в Канзасе двумя молодыми людьми, которых впоследствии приговорили к смертной казни.

Термин «новая журналистика» связывают также с именами Т. Вульфа, («The Electric Kool-Aid Acid Test», 1968), которого считают пионером и главным идеологом направления, Х. Томпсона («Fear and Loathing in Las Vegas», 1971), который развивал гонзо-журналистику², Н. Мейлера («The Naked and the Dead», 1948) и Д. Дидион («Slouching Towards Bethlehem», 1968). «Новая журналистика» постепенно переросла в более широкий жанр креативного/литературного нон-фикшна, который так популярен в наши дни. Среди известных современных книг, написанных в этом жанре, можно выделить «Вещи, которые они несли с собой» («The Things They Carried», 1990), Т. О'Брайена, «В диких условиях» («Into the Wild», 1996) Д. Кракауэра, «Миллион маленьких кусочков» («A Million Little Pieces», 2003) Д. Фрейя, «Дикая. Опасное путешествие как способ обрести себя» («From Lost to Found on the Pacific Crest Trail», 2012) Ш. Стрэйд.

Почему же жанры соединяются? Современная ситуация в словесности такова, что литература и документалистика соединяют факты и вымысел, потому что только так, художественно, можно раскрыть, подкрепить достоверность факта. Об этом слиянии жанров говорят писатели во всем мире. Так, например, Джефф Дайер и другие британские авторы рассуждают об истоках этой «новой» ситуации, о современном положении такой прозы и говорят, что сознательно соединяют два жанра, потому что считают, что «Nonfiction reveals the lies, but only metaphor can reveal the truth» [13].

Исторический факт и вымысел соединяли в различные формы ещё со времён саг и эпических поэм, но теперь это происходит ещё и по другим причинам – из-за необходимости удовлетворить читателя, который хочет узнать что-то новое и в то же время развлечься. Современный читатель более хочет «буквальную» правду нон-фикшена, нежели выискивать её в глубине подтекстов фикшена. Мы воспринимаем свою жизнь и жизнь других линейно, как историю. Так мы с помощью рассказа пытаемся рационализировать мир [8]. Современный читатель хочет, чтобы, аналогично, чью-то чужую жизнь,

¹ новая журналистика (англ. *New journalism*) – термин относится к стилистике 60-х и 70-х и описывает альтернативную (на указанный период) технику написания статей в американской печати.

² гонзо-журналистика (англ. *Gonzo* – *рехнувшийся, чокнутый, поехавший*) – направление в журналистике, представляющее собой глубоко субъективный стиль повествования, ведущегося от первого лица, в котором репортёр выступает в качестве непосредственного участника описываемых событий и использует свой личный опыт и эмоции для того, чтобы подчеркнуть основной смысл этих событий.

биографию, события из жизни автор упорядочил, интерпретировал, чтобы он сам создал целостную картину происходившего, а не просто изложил одни лишь сухие факты. Процесс слияния литературы вымысла и литературы фактов продолжается. Он затрагивает различные жанры «высокой» литературы, в первую очередь наиболее подвижные. В частности – жанры детской литературы. Ориентируясь на целевую аудиторию, детская современная литература в большей степени, чем «взрослая» стремится быть увлекательной и познавательной, неким ярким аттракционом, способным конкурировать с видео и кино. С помощью художественной, эмоционально окрашенной речи и динамичного повествования реальные факты и события уже могут вызывать больший интерес у детского читателя. К тому же в такой подаче нужная информация легче запоминается.

Так же, как и «взрослую», детскую литературу нового, гибридного стиля порой трудно отнести к определённой категории книг на полках книжных магазинов. Так, например, книгу британского писателя и историка искусства Майкла Берда “*Vincent’s Starry Night and Other Stories. A Children’s History of Art*” можно назвать и детской прозой, и энциклопедией для детей. В этой книге в 68 рассказах показана история изобразительного искусства, начиная с пещерной живописи и заканчивая современными инсталляциями. Автор показывает, о чём думали, создавая свои шедевры, первобытный охотник, древнекитайский скульптор, древнеримский художник, багдадский каллиграф, японский гравёр или викторианский фотограф. Чаще всего писатель строит рассказы так: придумывает какой-то эпизод из жизни художника, в котором художественно описывает процесс создания одной или нескольких значимых работ, параллельно раскрывая всё его творчество и погружая в его чувства, мысли и мотивы. Таким образом, контекст культуры и эпохи, становится ближе, а сами работы художника – понятнее. Произведение вполне можно отнести к жанру креативного/литературного нон-фикшна. Истории в книге выдуманы, но факты, место действия, имена, критика картин и творчества правдивы. Майкл Берд в предисловии говорит о том, что, хоть всем нам всегда хочется с лёгкостью понимать произведения, тем не менее их непонятность и загадочность – это часть магии искусства. Одними лишь фактами о магии не рассказать. Потому писатель и облекает её в художественную форму и так подталкивает читателя найти ответ на известное «что хотел сказать автор?»

Такая книга, кроме того что увлекает интересными историями, очевидно, ещё учит детей разбираться в искусстве – узнавать, различать, понимать, ценить, рассказывать о нём, получать удовольствие. Стиль повествования и речь автора создают определённое настроение во время чтения и позволяет детям подключать своё воображение, свои чувства. От этого и возникают трудности перевода книг в жанре креативного нон-фикшена. Хорошо переведённая книга должна вызывать у детей те же эмоции, так же увлекать и так же легко читаться, как и в оригинале. Она должна быть в равной степени информативной, доступной, способной натолкнуть на размышления и воспитать у читателей любознательность.

Представление о книге, ожидания и понимание, о чём она, формируются уже с прочтения названия. «Vincent's Starry Night and Other Stories: A Children's History of Art» на украинский мы перевели как «Зоряна ніч Ван Гога та інші оповідання. Історія мистецтв для дітей» [3]. Имя в заглавии заменено на фамилию, которая сразу указывает, что книга о художниках, в том числе и о Винсенте Ван Гогe. К тому же больше шансов, что родители, покупающие детям книги, узнают имя художника, скорее сделают вывод, о чём произведение, и скорее осуществят покупку. В оригинале вокруг названия создаётся некая таинственность. Сразу не ясно, кто такой Винсент, что это за звёздная ночь и о чём эти истории. Ребёнка может привлечь такая загадочность, но в переводе издательство в маркетинговых целях решило раскрыть эту загадку.

Так как произведения искусства, о которых идёт речь в рассказах, описываются художественно, создаётся образ, ощущения, которые в равной степени должны создаваться в переводе. Рассмотрим начало первого рассказа, «Перші художники», о древней статуе Человекольва: «Meet the Lion Man. Firelight flickers on his glossy lion face. His eyes seem to widen. His mouth seems to smile. Will he spring at you, lips peeled back from big teeth, snarling? Or will he drop his shoulders and open his mouth wide for a deep, long laugh with you, his friend? <...> It is impossible to tell. It is impossible to know if a real lion is prowling out there, in the dense darkness beyond the flames and the shadows. It is a dark that has no edge to it, like sailing in the middle of an endless ocean at night. Above, the cold sky glitters with a snowstorm of silver sparks [9]. «Знайомтесь – Людинолев. Мерехтіння вогню грає на його блискучій звіриній морді. Його очі і паща широко відкриті, здається, він посміхається. Чи накинеться він на тебе, ричатиме, оголивши клики? Чи то він відкрив пащу, бо хоче від душі посміятися разом з тобою, своїм другом? <...> Важко сказати. Важко зрозуміти, чи справжній лев прогулюється там, у густій темряві, вдалині від вогнища й тіней. Цій темряві немає кінця, наче пливеш посеред безкрайнього океану вночі, а над тобою небо сяє блискавками» [3].

Здесь синтаксис создаёт ритм и динамику, которую нужно сохранить в переводе. Также нужно передать атмосферу неизведанного, ощущение страха первобытного человека перед опасным окружающим миром, воплощённом в статуе Человекольва.

Во многих рассказах автор либо упоминает, либо проводит параллели с библейскими историями, скандинавскими или древнегреческими мифами, произведениями английской литературы. Так, Уильям Тернер и Джексон Поллок вдохновлялись «Бурей» Шекспира, а немецкий художник Ансельм Кифер – историей о скандинавском боге-кузнеце Велунде. Тем не менее не все отсылки были такими очевидными.

Рассказу о средневековых витражах Шартрского собора автор даёт заглавие «Light Fantastic» [9]. Я перевела его как «Неймовірно світло» [3]. Первая мысль – это просто такой поэтический способ назвать рассказ о свете, который, проходя через цветное стекло витражей, яркими красками заливает залы собора. Такое заглавие вполне отображает содержание рассказа. Впоследствии, анализируя

перевод, мы обнаружили, что это строчка из поэмы Джона Мильтона «L'Allegro», которая в оригинальном контексте значит «ловко, легко танцевать, перемещаться»:

Sport that wrinkled Care derides,
And Laughter holding both his sides.
Come, and trip it, as you go,
On the light fantastic toe; [15]

В русском переводе этой поэмы эта фраза переведена так:

К нам стопою торопливой,
Словно в пляске прихотливой,
Порхни и приведи с высот
Свободу, что в горах живёт (пер. Ю. Корнеев) [5].

Эта строка со временем превратилась в устойчивое выражение «trip the light fantastic», которое в английском считается уже клише.

Таким образом, получается, что автор таким поэтическим заглавием описывает, как легко и быстро движется свет сквозь цветное стекло. Он снова будто подтверждает факт существования витражей собора художественностью. Правда, не зная этой идиомы, можно подумать, что она значит просто «фантастический, волшебный свет». В переводе эту отсылку к английской литературе передать невозможно, разве что указать в сносках. Но это элемент английской культуры, пояснение которого в переводе затруднит чтение и понимание всего рассказа ребёнком. В русском переводе этой книги, заглавие рассказа перевели как «Небесный свет»: переводчик тоже не сохранил эту цитату, даже несмотря на то, что у поэмы Мильтона есть русский перевод.

Вариант «Неймовірно світло» представляется нам удачным, он раскрывает восхищение автора витражом и разноцветным светом. В этом рассказе главный герой – мальчик Юбер – учится у дяди делать витраж. О процессе его изготовления, основных типичных изображениях, о самом соборе мы узнаём вместе с героем. Так, мальчик с дядей делают витраж, где изображён обычный эпизод из жизни людей в феврале – человек греет руки и ноги у огня. Затем в конце рассказа, работая зимой на улице над новым витражом, мальчик жалуется дяде, что у него замёрзли ноги и их надо согреть. Почти все рассказы имеют такую рамку, где момент из жизни вдохновляет на картину, а картина потом воспроизводится в жизни. Искусство имитирует жизнь, и жизнь имитирует искусство.

Следующая трудность перевода была связана с заглавием рассказа о Питере Брейгеле «Cold Comfort» [9] и тем, что стало источником вдохновения для написания картины «Охотники на снегу» (1565). В рассказе художник со своим другом Николасом Йонгхелинком – заказчиком цикла картин «Времена года» – вышли на охоту в очень холодный зимний день. Вся затея Брейгелю не нравится, он замёрз, поэтому они с другом, без добычи, направляются в дом этого друга. Они проходят через деревню, где Брейгель видит, чем традиционно занимаются люди зимой – кто-то катается на санках, на коньках, а кто-то заготавливает мясо на зиму. Вся эта сцена и вдохновляет его на будущую

картину. В заглавии скрыта идиома «cold comfort» («слабое утешение»). Но в самой истории этот смысл никак не раскрывается, зато постоянно упоминается о холоде, морозе, который Брейгель едва ли мог вынести. Никакого утешения, даже слабого, он не получил. Автор использует словосочетание в прямом значении, но для большей степени «художественности» использует устойчивое словосочетание. Возможно, он так постиронизирует. Заглавие мы перевели буквально как «Приемный холод» [3]. Оно также содержит лёгкую иронию и поддерживает описываемую в рассказе атмосферу/ощущение морозного дня.

Так как книга – своего рода энциклопедия, то в ней встречаются всевозможные термины изобразительного искусства. Один такой термин обыгрывается в рассказе о художнике Каспаре Давиде Фридрихе. К нему в мастерскую приходит девочка:

«– Please, sir. May I look at the scratches?»

– ‘Sketches,’ he corrects her. She likes the sketches with animals or birds in them» [9].

«– Будь ласка, пане. Можна подивитися на ваші картини?

– Ескізи, – виправив він її. Їй подобаються ескізи з тваринами чи птахами» [3].

Девочка путает созвучные слова и просит «scratches», что значит «начертанные, нацарапанные линии», а не «sketches» – эскизы. Эту омонимию нам сохранить не удалось. В нашем переводе художник просто поправляет девочку, потому что она употребляет некорректный термин. В русском переводе омонимию также не сохранили, но пытались передать речевую ошибку ребёнка, как нам представляется, неудачно – «накидки-наброски».

В рассказе о Жорже Браке художник, собираясь идти на войну, представляет, как офицер кричит:

«‘Soldat Braque!’ he imagined an officer yelling. ‘This is war! It’s time for you *artistes* to get real!’

‘Get real!’ Braque smiled to himself. Wasn’t that exactly what he and Picasso had been trying to do for the last six or seven years?» [9].

«– *Soldat* Брак! – він уявив, як на нього кричав офіцер. – Це війна! Час вам, *artistes*, повернутися у реальність!»

«Повернутись у реальність!». Брак посміхнувся до себе. Хіба не це він та Пікассо намагаються робити останні шість чи сім років? [3]

Get real можно передать и как «спуститися на землю», «бути реалістом», но нужно было подобрать перевод, который бы отображал в обоих случаях и обычное «посмотри на вещи трезво», и метафорично намекал на спор кубизма с реализмом.

При переводе описания картины Брака сама картина подсказывала, какие слова подбирать в переводе:

«Their pictures were like strange, angular jigsaws of shapes and lines, with clues in them, like a fragment of a guitar or a moustache or a wine bottle. They weren’t like looking through a window. They were like walking into a room full of mirrors – thousands of moments of looking, all happening at once» [9].

«Їх роботи були схожими на чудернацький, геометричний пазл дивних форм і ліній, у якому деінде можна було впізнати фрагменти гітари, або вусів, або ж пляшки вина. Дивлячись на ці картини, вже не складалося враження, ніби дивишся крізь вікно. Вони більше нагадували кімнати, повні дзеркал, які в одну мить давали тисячі кутів погляду» [3].

В одном из последних рассказов о современных художниках автор пытается объяснить, почему художница Луиза Буржуа назвала свою инсталляцию «Клітка (Шуазі)»:

“Why has she called them ‘Cells’? Cells are what our bodies are made of. They are where holy people think and pray, or where prisoners are locked up, cut off from everyone else. Who is imprisoned in this Cell, with its wire fence all round? It’s not a person but a dolls’ house” [9].

«Чому вона назвали ці роботи «Клітки»? Кліткою можна вважати клітини, з яких складаються наші тіла. У келіях, що у дечому схожі на клітки, священики думають і моляться. У клітках, врешті-решт, тримають небезпечних хижих звірів. Кого ж тримають у цій клітці за цією огорожею? Там не людина чи звір, а ляльковий будиночок» [3].

Здесь многозначное английское слово Cell пришлось интерпретировать, не сохраняя игры слов, но зато нам удалось передать образ, который присутствует в оригинале.

Основной трудностью перевода книги «пограничного» жанра («креативный нон-фикшн») было сохранить художественность и простоту речи вместе с научностью и познавательностью заложенной информации в тексте. То есть нужно было учитывать особенности жанра, и это напрямую влияло на процесс перевода. Также необходимо постоянно помнить о целевой аудитории – детском читателе, для которого книга должна быть такой же интересной и увлекательной, как и для читателя оригинала.

Перевод – это одно из возможных прочтений произведения, его продолжение; это дополнительное сообщение, новый текст. Благодаря переводу произведение попадает в новый культурный контекст и начинает существовать на другом языке. Для этого необходимо говорить о произведении, оценивать его форму и содержание. Перевод «Vincent’s Starry Night and Other Stories. A Children’s History of Art» Майкла Берда вводит в чужую культуру не только саму книгу, но и соотносимый с ней жанр креативного нон-фикшена. Дальнейшее изучения и самого жанра, и новых требований, которые он предъявляет к переводу, – актуальные задачи, которые предстоит решить современной литературной критике и переводоведению. Адекватное прочтение и перевод текстов литературы «креативный нон-фикшн» даёт возможность не только самому произведению, но и жанру существовать в другой культуре и потенциально влиять на её литературу, обогащая её словесность.

Библиографические ссылки

1. Авдони́на Н. С., Фокина И. А./ Принципы и жанровое разнообразие литературного журнализма// Вопросы теории и практики журналистики. – 2017. – Т. 6., № 4. – С.

- 528–540: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-i-zhanrovoe-raznoobrazie-literaturnogo-zhurnalizma>
2. Большой Энциклопедический словарь. – 2000: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/209250>
 3. Бьорд М. Зоряна ніч Вінсента та інші оповіді. Історія мистецтв для дітей/ Бьорд М.// Пер. З англ. Д. Мунько. – Київ, 2018. – С. 336
 4. Гвоздев А. Искусство факта. Понятие «креативный нон-фикшн»/ А. Гвоздев // Балтийский филологический курьер: [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/521/%D0%93%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B5%D0%B2_241-249.pdf
 5. Мильтон Д. L'allegro/ Мильтон Д. // пер. Ю. Корнеев: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.m-words.ru/author.php?id=8&pоеm=409>
 6. Савельева Е. А. Между литературой и журналистикой: нон-фикшн в зарубежном и отечественном литературоведении/ Е. А. Савельева // Вестник Череповецкого гос.ун-та. – Филологические науки. – 2018. - №2. – С. 58-91
 7. Сергеева Ю. М. Особенности функционирования стилистического приёма «внутренняя речь» в произведениях научно-художественной прозы/ Ю. М. Сергеева: [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/13.DNI_2007/Philologia/21203.doc.htm
 8. Эпштейн М. Жизнь как нарратив и тезаурус/ М. Эпштейн// Московский психотерапевтический журнал. – 2007 – №4 – С. 47-56. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein_life_thesaurus.htm
 9. Bird M. – Vincent's Starry Night and Other Stories: A Children's History of Art/ M. Bird// L: Laurence King Publishing Ltd. – 2016 – С. 336
 10. Bradway B., Douglas H. Creating Nonfiction/ B. Bradway, Douglas H. – 2009. – p. 832: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://richardcolby.net/writ2000/wp-content/uploads/2017/09/Bradway-Hesse-Creating-Nonfiction-ch1-OCR.pdf>
 11. Creative Non-Fiction: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.uvm.edu/wid/writingcenter/tutortips/nonfiction.html>
 12. Davis H. Literary Devices in Creative Nonfiction/H. Davis: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://medium.com/@msdavisreadstcc/literary-devices-in-creative-nonfiction-ddd208f9ea52>
 13. Dyer G. Based on a true story: the fine line between fact and fiction/ G. Dyer// The Guardian. – Dec., 6. – 2015: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/06/based-on-a-true-story--geoff-dyer-fine-line-between-fact-and-fiction-nonfiction>
 14. Gutkind L. What is Creative Nonfiction?/ L. Gutkind: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.creativenonfiction.org/online-reading/what-creative-nonfiction>
 15. Milton J. L'allegro/ Milton J.: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44731/lallegro>
 16. Popular Literary Nonfiction Books: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.goodreads.com/shelf/show/literary-nonfiction>

Надійшла до редколегії 3 листопада 2018 р.

С. Г. Новосёлова

Днепр

ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ОСВЕЩЕНИИ Л. Н. ТОЛСТОГО

У статті аналізуються деякі яскраві роботи, присвячені темі мистецтва та його функціонування в суспільстві. Термін «мистецтво» має багато планів і форм вираження. Під ним часто мається на увазі майстерність, творчість, естетика, ремесло творчої людини. Роздуми Л. Толстого з цього приводу різноманітні. Письменник не просто розмірковував про буденні питання життя, а глибоко занурювався в кожен об'єкт свого дослідження. Простежується градація поглядів раннього періоду творчості й пізнього періоду, в якому Толстой виводить власну філософську теорію існування мистецтва в певних соціальних рамках. Його індивідуальному смаку в літературі, мистецтві, музиці відповідало все класичне, раціональне і народне. «Чисте мистецтво» він визнавав не завжди. Толстой високо цінував у авторі глибокий інтерес до народного життя, прагнення до високої реалістичної майстерності. Письменник закликав до відмови від підробного, нещирого мистецтва, яке не створює акту комунікації, адже, на думку Толстого, справжнє мистецтво – це те, що доступне і зрозуміле всім. Для Толстого було необхідно, щоб його художня творчість перебувала в згоді з його теоретичним розумінням цілей справжнього, правильного мистецтва. Тема творчої особистості, генія, творця – одна з найцікавіших в літературній спадщині письменника, думки про це пронизують більшість творів класика, аналізуючи які, ми отримуємо велику картину ідей, що можуть служити яскравою ілюстрацією усього літературного шляху письменника.

Ключові слова: мистецтво, Толстой, людина, письменник, краса, автор, читач.

В статье анализируются взгляды Л. Толстого на искусство, особенности его функционирования в обществе. Термин «искусство» имеет множество планов и форм выражения. Под ним часто имеется в виду мастерство, творчество, эстетика, ремесло творческого человека. Размышления Л. Толстого по этому поводу многообразны. Писатель не просто размышлял о будничных вопросах жизни и искусства, а глубоко погружался в каждый объект своего исследования. Прослеживается градация взглядов раннего периода творчества и позднего периода, в котором Толстой выводит собственную философскую теорию существования искусства в определённых социальных рамках. Его индивидуальному предпочтению в литературе, искусстве, музыке отвечало все классическое, рациональное и народное. «Чистое искусство» он признавал не всегда. Толстой высоко ценил в авторе глубокий интерес к народной жизни, стремление к высокому реалистическому мастерству. Писатель призывал к отказу от поддельного, неискреннего творчества, которое не создаёт акта коммуникации, ведь, по мнению Толстого, истинное искусство – это то, что доступно и понятно всем. Для Толстого было необходимо, чтобы его художественное творчество находилось в согласии с его теоретическим пониманием целей истинного, правильного искусства. Тема творческой личности, гения, творца – одна из наиболее интересных в литературном наследии писателя, мысли об этом пронизывают большинство произведений классика, анализируя которые, мы получаем обширную картину идей, которые могут служить яркой иллюстрацией всего литературного пути писателя.

Ключевые слова: искусство, Толстой, человек, писатель, красота, автор, читатель.

Some bright works sanctified to the theme of art and his functioning in human society are analyzed in the article. The term "art" has many plans and forms of expression. Under it is often

meant the skill, creativity, aesthetics, craft of a creative person. Tolstoy not only thought superficially about the everyday matters of life, but deeply immersed himself in every object of his research. In his works we can see gradation of looks of early period of work and late period. Tolstoy creates his own philosophical theory of existence of art in certain social scopes. Everything classical, rational and popular answered his individual preference in literature, art, and music. "Pure art" he did not always recognize. Tolstoy praised the deep interest in everyday life, the desire for high realistic skills. Writer calls for the rejection of fake, insincere creativity, which does not create an act of communication, because in the opinion of Tolstoy, true art is what is accessible and understandable to everyone. For Tolstoy it was necessary that his artistic creativity be in agreement with his theoretical understanding of the goals of true, correct art. Theme of creative personality, genius, creator – one of most interesting in literary heritage of author, to the ideas on this theme he distinguished plenty of the works, analyzing that we will get the vast picture of ideas, that can serve as remarkable illustration of all literary way of writer.

Keywords: art, Tolstoy, man, writer, beauty, author, reader.

В начале 1857 года, после знакомства со скрипачом Георгом Кизеветтером Толстой начинает работу над новой повестью о судьбе художника, которая после нескольких вариантов названий обретет окончательное – «Альберт». Дневниковые записи во время работы над повестью отражают постоянные колебания писателя в оценках создаваемого им произведения. Вот, скажем, запись от 6 мая 1857 года: «...перечёл Кизеветтера. Хорошо»; 24 июня: «Читал Боткину “Повреждённого”. Действительно, это плохо». Повесть была отправлена в «Современник»; Н.А. Некрасов написал Толстому письмо с негативной оценкой его новой работы, отмечая «избитость» и «трудность» сюжета повести, вместе с тем давая Льву Николаевичу право самостоятельно решать дальнейшую судьбу произведения. После этого Толстой внёс значительные правки, и повесть была закончена в марте 1858 года. В ней отразилось то характерное для Толстого отношение к искусству, которое спустя много лет в более радикальной и развёрнутой форме было воплощено в трактате «Что такое искусство?» (1897). Работая над повестью, он задумывается о природе истинной творческой личности, о сочувствии её ранимости и замкнутости, что нашло отражение в вариантах названия повести – «Погибший», «Повреждённый».

Когда-то о прототипе «Альберта» Георге Кизеветтере Толстой отзывался как о «гениальном юродивом», и это чувство «благородного» сострадания ярко отражено в повести. Но в ней уже обнаруживается точка зрения Толстого на «чистое искусство» как на определённого рода мистификацию. Повесть написана мелодичным языком, не свойственным большинству произведений писателя. Красота, творчество могут воскрешать чувства человека, могут давать незабываемые впечатления и наталкивать на мысли о важности чувственного, нематериального. Но Толстой помещает своего героя в социум, где тот просто не может существовать свободно. Альберту чужда приземлённость окружающих его людей, которые могут восхищаться его музыкой, но не понимают выражаемых ею чувств. У него есть только скрипка, любовь и одиночество. Это то, что, по мнению Толстого, слишком хрупко чтобы жить в обыденной повседневности: «Альберт тотчас узнал голос

Делесова. – Чем же он велик? И зачем нам кланяться перед ним? Разве он вёл себя честно и справедливо? Разве он принес пользу обществу? Разве мы не знаем, как он брал займы деньги и не отдавал их, как он унёс скрипку у своего товарища артиста и заложил её? <...> Перестаньте, стыдитесь, – заговорил опять голос Петрова. – Какое право имеете вы обвинять его? Разве вы жили его жизнью? Испытывали его восторги? Искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке. Оно даётся редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здравым. В искусстве, как во всякой борьбе, есть герои, отдавшие все своему служению и гибнувшие, не достигнув цели» [3, с. 50–51].

Расхожее мнение – «гения никто не понимает» – приобретает иной контекст. Для Толстого эти люди ранимы и априори слабы в жестоком и холодном мире. Писатель жалеет такого человека: «Он как соломинка, сгорел весь от того священного огня, которому мы все служим, но он исполнил всё то, что было вложено в него Богом; за то он и должен назваться великим человеком. Он счастлив, он добр. Он всех одинаково любит или презирает, что всё равно, а служит только тому, что вложено в него свыше. Он любит одно – красоту, единственно-несомненное благо в мире» [3, с. 50]. Начиная рассуждать в своих ранних текстах о творческом начале личности, о гении и его судьбе в обществе, Толстой намечает для себя определённую линию мышления, в будущем дополняя и развивая её. Писатель убеждён в преобразующей силе искусства. Он сам подвергался не раз этому воздействию, описывая его в автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», во множестве других произведений, в дневниках. Но считал ли он искусство автономным?

И. Лученецкая-Бурдина в статье «Теория искусства Л.Н. Толстого и литературные опыты писателя» отмечает: «Толстой пытается создать оригинальный вариант эстетической программы, ориентируя её в плоскость практической этики. Естественность и правдивость изображаемого, искренность в передаче чувств – вот те новые требования, которые Толстой предъявляет к писательской работе» [2]. Все эти требования Льва Николаевича были ориентированы также на искусство в целом. Он полагал, что оно не должно быть «искусством для искусства».

Теория «чистого искусства» была ярко представлена в русской литературной критике середины XIX века, она предполагала возведение в абсолют идеал чистой красоты, возвышающийся над реальной повседневностью. Оно должно было быть независимым от идейно-политических страстей, коллизий нарушающих гармонию, которую воплощает искусство. Эти теории развивались П.В. Анненковым, А.В. Дружининым, В.П. Боткиным, ими утверждались представления о писателе, который красоту слова и красоту мысли ставит выше обыденности, открывая новые горизонты восприятия искусства. Эта теория вызывала споры, которые продолжаются и по сей день. Современная критика порой рассматривает произведение искусства как «вещь», предмет и объект потребления. К примеру, О. Аронсон в статье

«Произведение искусства в эпоху тотального потребления» утверждает: «Произносить слово “искусство” сегодня всё легче. Почти всё что угодно становится искусством. Искусство словно растворилось в самых разнообразных будничных делах. И это не только результат привычного словоупотребления, когда порой слово “искусство” означает всего лишь некоторый критерий качества, хотя очевидно, что само слово сохраняет возвышенные коннотации. За этим стоит также и принципиальная невозможность сегодня говорить об искусстве как о чём-то едином и неделимом» [1]. Искусство полностью вплетается в обыденность, и некоторые представители новой «реальной критики» отрицают саму идею его самодостаточности. Оно представляется как неотделимая часть повседневности, что в некотором роде схоже с поздними рассуждениями Толстого об этой проблеме. Отметим, что молодой Толстой ценит свободное независимое творчество, увлечён музыкой, изобразительным искусством и не всегда задумывается об их прямой общественной пользе. Позже, в «Исповеди» (1879–1882) писатель упрекает себя за вольности, которые позволял себе в юности, опрометчиво считая их чем-то хорошим, к которым относилось и «чистое искусство». Начало своего писательского пути Толстой отождествляет с неутолимой жадью славы и почитания. Писатель порой стремится поучать других, однако, когда писатель тщеславен и бессознателен, он пуст. «Теперь, вспоминая об этом времени, о своём настроении тогда и настроении тех людей (таких, впрочем, и теперь тысячи), мне и жалко, и страшно, и смешно, – возникает именно то самое чувство, которое испытываешь в доме сумасшедших», – писал Лев Николаевич [4, т. 23, с. 6].

В работе «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой подробно излагает собственные мысли по поводу роли творчества в жизни человека. Этой большой работе предшествовало много небольших заметок и очерков, составленных писателем в разные годы его жизни. Толстой писал эту работу пятнадцать лет, параллельно изучая множество философских, религиозных, художественных произведений для создания на этой базе собственной теории. Что касается жанровой принадлежности, то «Что такое искусство?» исследователи определяют и как эссе, и как статью, и как философский трактат. От эссе эта работа почерпнула выразительность индивидуально-авторских впечатлений, со статьями её роднит глубокий логический анализ общественных процессов, ситуаций, исследовательский характер подачи материала, с трактатом это произведение можно сопоставить, если рассмотреть в нём глубину философского осмысления определённой проблемы: сосуществования искусства и человека.

Т. Раинов в статье «Эстетика Толстого и его искусство» справедливо отмечал, что «...в этом сочинении Толстой занят не столько анализом своеобразного объекта, каким является искусство наряду с правом, нравственностью, наукой и т. д., сколько страстным изобличением “дурного” искусства и прокламированием искусства “хорошего”» [5, с. 33]. Следует разобраться, что же писатель подразумевает под «дурным» искусством.

С первых строк Толстой акцентирует внимание читателя на том, что на нужды искусства затрачиваются огромные усилия множества людей, их жизни посвящаются непрерывному занятию каким-либо видом искусства, чем-то «высоким», тем, что полностью занимает рассудок и не отпускает ни при каких условиях: «И такие люди, часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих исключительных, одуряющих занятиях и становятся тупыми ко всем серьёзным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами» [5, т. 30, с. 28]. Толстой размышляет о двух органах «прогресса человеческого» – слове и искусстве. Через слово человек передаёт мысль, через искусство передаёт чувство. Оба фактора очень важны, однако они могут подвергнуться извращению, через которое в общество проникают разрушительные процессы. Их Лев Николаевич видит в тяжёлом труде людей, работающих на искусство, часто бесполезное, изо дня в день. Такие люди, положившие свою жизнь на этот алтарь, не только не приносят ему пользы, но и вредят. В подобных мыслях Толстого сквозит противоречие, которое заключается в желании писателя быть рационалистом и исключения того, что часто без самоотверженного труда искусство просто невозможно.

В статье «Об искусстве» (1889) Толстой рассуждает об основных свойствах искусства: «Свойства эти: 1) Содержание. Высшая ступень содержания есть изображение художником того, [что] касается всего человечества. <...> 2) Мастерство (техника, форма) по каждому роду искусства. Высшая степень мастерства есть та, при которой не видно усилия, позабывается о художнике. Низшая ступень, при которой произведение перестаёт быть произведением искусства, есть техника, при которой непрестанно видно усилие и нельзя забыть про художника и 3) Любовь к тому, что хочет передать художник» [4, т. 30, с. 434]. Для писателя важны эти составляющие, которые, по его мнению, выводят искусство на совершенно другой уровень. Они делают его настоящим, способным передавать все необходимые чувства реципиенту.

Толстой указывает на зависимость от многих других сфер жизнедеятельности людей. Он отмечает, что обыкновенно люди под искусством понимают только то, «что красиво». Но понимание красоты, её роли в жизни человека не так просто, как может показаться на первый взгляд. Иначе говоря, кто-то может довольствоваться лишь самыми признанными творениями человека, а кому-то, по словам писателя, и «выпитый в горах стакан молока» приносит эстетическое наслаждение. Толстой утверждает, что легко о красоте говорит тот, кто не понимает, о чём говорит. Он был убеждён, что понятие *красоты* нужно вывести за рамки определения искусства как субъективную характеристику его предмета. По мнению писателя, для русского человека непонятна фраза «некрасивый поступок», так как «...слово и понятие “хороший” включает в себя понятие “красивого”, но не наоборот: понятие “красивого” не покрывает понятия “хорошего”» [4, т. 30, с. 38]. Таким образом, для Толстого является чуждым восприятие красоты как всепоглощающего, предопределяющего звена, доминирующего над многими другими

особенностями восприятия в характере человека. Им отрицается полное сращение эстетизма и обыденной жизни. И здесь он противоречит сам себе (вспомним «стакан молока» выпитый в горах).

Из множества определений красоты Лев Николаевич приходит к выводу, что «...все эстетические определения красоты сводятся к двум основным воззрениям: первое – то, что красота есть нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного – Идеи, Духа, Воли, Бога, и другое – то, что красота есть известного рода получаемое нами удовольствие, не имеющее цели личной выгоды» [4, т. 30, с. 56]. Толстой подчёркивает, что «абсолютная красота» неопределима. Метафизическим или опытным путём возможно определить её субъективно, создать некий канон, по которому те или иные произведения будут считаться искусством, но за субъективностью всегда стоит шаткость познания.

Обычно полагают, что высокое искусство должно приносить наслаждение, но Толстой не устанавливает знака равенства между искусством и наслаждением. Наслаждение может быть дано каждому, но не понимание назначения искусства, ведь оно должно быть рассмотрено как одно из условий жизни, а не только в качестве источника определённых впечатлений. И если для раннего Толстого гедонизм в искусстве является вещью допустимой, то в поздних работах писатель относится к этому явлению весьма скептически.

«Наука о красоте» исследовалась многие столетия множествами мыслителей, но все трактаты о красоте соотносятся с повседневной действительностью. Понятие о красоте как о некоем добре не может не претерпевать кризиса, так как в основе понятия «добро» нет понятия красоты. Толстой говорит: «Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий» [4, т. 30, с. 79]. В его суждении есть большая доля истины, ведь красота для человека может служить серьёзным испытанием, порождать страстные увлечения... Но, рискуя вступить в спор с Толстым, можно утверждать, что через внутреннюю борьбу мы достигаем просвещения, а значит, красота является неким катализатором, дающим испытания, через которые можно прийти к добру. И тогда красота становится ветвью добра.

Для Толстого понятия «наслаждение», «искусство» человека богатого класса отличается от «искусства» рабочего класса. Он приходит к достаточно резкому выводу о том, что «...если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем людям. Если же оно не может сделаться искусством всего народа, то одно из двух: или искусство не есть то важное дело, каким его выставляют, или то искусство, которое мы называем искусством, не есть важное дело» [4, т. 30, с. 84]. Писатель критикует сложившееся в обществе положение, что искусство является привилегией высших классов, он приверженец той мысли, что понятное народу искусство не обязательно бывает плохим, пошлым. Нет большего заблуждения, чем выдавать

некачественное, запутанное произведение за нечто гениальное, что может быть доступно пониманию единиц. Толстой указывает, что: «...христианское искусство нашего времени может быть и есть двух родов: 1) искусство, передающее чувства, вытекающие из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к Богу и ближнему, – искусство религиозное, и 2) искусство, передающее самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира, – искусство всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время» [4, т. 30, с. 159]. С его точки зрения, лишь немногие деятели культуры смогли отразить эти «два рода» на практике. В пример «хорошего искусства» писатель приводит картины Франсуа Милле, евангельские притчи, пьесу «Разбойники» Шиллера, повести Гоголя, комедии Мольера и др.

По Толстому, верно понять смысл искусства можно, только опираясь на религию: «Помеха понимания высших, лучших чувств, как это и сказано в Евангелии, никак не в недостатке развития и учения, а, напротив, в ложном развитии и ложном учении <...> настоящее художественное произведение может быть и часто бывает непонятно многоучёным, извращённым, лишённым религии людям, как это постоянно происходит в нашем обществе, где высшие религиозные чувства прямо непонятны людям» [4, т. 23, с. 110]. Автор ставит религиозное восприятие искусства на первое место, говоря о том, что многим «извращённым» людям оно недоступно в своей истинной силе. Он выделяет несколько определённых, выработавшихся у «художников для высших классов» приёмов, чтобы угодить вкусу элиты. Это занимательность, заимствование, подражательность и поразительность. Благодаря подобным приёмам получается высшая степень наслаждения, затмевающая все другие чувства. Заимствование даёт произведению напыщенную важность, делая его копией другого, подражательность реализует сходство произведения с реальной жизнью, поразительностью можно охарактеризовать вычурную эффектность работы, которая иногда строится на контрастах, дабы вызвать у реципиента наиболее острую реакцию, а занимательность обволакивает реципиента, не даёт его воображению передохнуть.

Толстой пишет о том, что с тех пор, как искусство стало профессиональным занятием, оно утратило главную черту – искренность, ведь автор получает деньги за свои произведения; если деньги небольшие, то он ещё больше старается угодить той среде, для которой работает: «Искусство всенародное имеет определённый и несомненный внутренний критерий – религиозное сознание; искусство же высших классов не имеет его, и потому ценители этого искусства неизбежно должны держаться какого-либо внешнего критерия» [4, т. 30, с. 123]. Таким критерием может быть «вкус образованных людей», «авторитет» или же критика его творчества. Эти оценки могут увести молодого автора в сторону от его первоначального замысла. К подобной тенденции писатель относился негативно. По мнению Толстого, художник должен обратиться к истинным критериям общественных ценностей искусства, которые может дать только религиозное и народное сознание.

Библиографические ссылки

1. Аронсон О. Произведение искусства в эпоху тотального потребления / О. Аронсон. – М. : журнал Критическая масса, 2003 г. – № 3.
2. Лученецкая-Бурдина И.Ю. Теория искусства Л.Н. Толстого и литературные опыты писателя / И.Ю. Лученецкая-Бурдина. – Ярославль : Ярославский пед. вестник, 2015. – №5.
3. Толстой Л.Н. Альберт / Л.Н. Толстой // Полн. собр. соч.: в 90 т. – М. : ГИХЛ, 1931. – Т. 5. – С. 27–52.
4. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 томах / Толстой Л.Н. – М. : ГИХЛ, 1957 г. – Т. 23. – 581 с.
5. Эстетика Льва Толстого: Сб. статей / Под ред. П.Н. Сакулина. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. – 325 с.

Надійшла до редколегії 15 жовтня 2018 р.

УДК 82.09

А. В. Толкачёва

Днепр

МОТИВНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»

У статті розглядається мотивно-образна структура повісті братів Стругацьких «Важно бути богом» у світлі вирішення проблеми: чи може людина на свій розсуд змінювати соціальну реальність. У творі «комунари» створили ідеальний соціальний устрій на Землі, але на що здатні вони поза земних меж, опинившись в іншому історичному часі, зіткнувшись з іншим соціальним укладом, що нагадує середньовіччя? «Комунари»-історики не мають права втручатися в об'єктивний історичний процес, який неможливо прискорити і виправити, їх завдання – накопичення й аналіз відомостей про чужу планету. Мотиви свободи вибору і кохання як можливості її здійснення стають провідними в творі. Центральний персонаж, дон Румата Есторський (він же землянин Антон), врешті-решт теж змушений проливати кров. У його емоціях, прагненнях і спробах допомогти людям, змінити систему проглядається ідея «боголюдини» (Ф. Достоевський) або «надлюдини» (Ф. Ніцше), яка, проте, «відкоригована» в дусі шістдесятництва: зовнішнім вольовим зусиллям неможливо переробити світ на краще, змінити напрямок і прискорити розвиток цивілізації, але й миритися з несправедливістю неможливо. Це відчуває і розуміє центральний герой повісті Антон-Румата, якому так і не вдалося стати богом. У підсумку автори дійшли до висновку, що богом бути не просто важко, а неможливо і не потрібно.

Ключові слова: утопія, антиутопія, мотив, сюжет, суспільство, особистість, любов.

В статье рассматривается мотивно-образная структура повести «Трудно быть богом» в свете решения проблемы: может ли человек по своему усмотрению менять социальную реальность. В произведении «коммунары» создали идеальное социальное устройство на Земле, но на что способны они за земными пределами, оказавшись в ином историческом времени, столкнувшись с иным социальным укладом, напоминающим средневековье? «Коммунары»-историки не имеют права вмешиваться в объективный исторический процесс, который невозможно ускорить и исправить, их задача – накопление и анализ сведений о чужой планете. Мотивы свободы выбора и любви как возможности её осуществления становятся ведущими в произведении. Центральный персонаж, дон Румата

Эсторский (он же землянин Антон), в конце концов вынужден проливать кровь. В его эмоциях, стремлениях и попытках помочь людям, изменить систему просматривается идея «богочеловека» (Ф. Достоевский) или «сверхчеловека» (Ф. Ницше), которая, однако, «откорректирована» в духе шестидесятничества: внешним волевым усилием невозможно переделать мир к лучшему, изменить направление и ускорить развитие цивилизации, но и мириться с несправедливостью невозможно. Это чувствует и понимает центральный герой повести Антон-Румата, которому так и не удалось стать богом. В итоге авторы приводят читателя к выводу, что быть богом не просто трудно, а невозможно и не нужно.

Ключевые слова: утопия, антиутопия, мотив, сюжет, общество, личность, любовь.

The article discusses the motivational and imaginative structure of the story "Hard to Be a God" in this direction: can a person change the social reality at his own discretion. The «communards» created an ideal social order on Earth in the work, but what they are capable of beyond earthly limits, finding themselves in a different historical time, faced with a different social order, reminiscent of the Middle Ages. «Communnards»-historians do not have the right to interfere in an objective historical process that cannot be accelerated and corrected; their task is to accumulate and analyze information about an alien planet. Motives of freedom of choice and love as the possibility of its implementation are leading in the work. The central character, Don Rumata Estorsky (he is an earthling Anton), in the end, too, is forced to shed blood. The idea of a "God-man" (F. Dostoevsky) or a "superman" (F. Nietzsche) is visible in his emotions, aspirations and attempts to help people change the system, but which is "corrected" in the spirit of the sixties: it's impossible to remake change the direction and accelerate the development of civilization, but it is impossible to put up with it. The central hero of the novel Anton-Rumat is felt and understood this, who never managed to become a god. As a result, the authors lead the reader to the conclusion that it is not just difficult to be a god, but impossible and not necessary.

Keywords: utopia, dystopia, motive, plot, society, personality, love.

Аркадий и Борис Стругацкие во многом были первыми и, выйдя на свой собственный творческий путь, привлекли сочувственное и заинтересованное внимание широкого читателя. «Задайте любому любителю фантастики вопрос: "Кого из наших фантастов лучше всего знают и больше всего читают?". Восемь из десяти ответов – братьев Стругацких. Стругацких читали всегда и будут читать ещё долго. Уже при жизни они стали классиками фантастики, признанными не только у нас, но и за рубежом. И это не случайность, а вполне закономерный результат их истинного таланта и мастерства», – полагает Д. Родичев [2]. Сейчас этот ответ, пожалуй, не был бы так однозначен, но Стругацкие остаются актуальными и сегодня. Примером тому может служить повесть «Трудно быть богом» (1963). Целью нашей статьи является выделить важнейшие жанровые признаки повести и определить её мотивно-образную структуру.

Изменениями, происходящими в обществе, и художественное воплощение того, что может произойти в нём в будущем, и занимается то направление фантастики, которое ещё со времен Г. Уэллса получило название социальной. Суть этого вида научной фантастики, пожалуй, лучше всего выразили братья Стругацкие. «Литература, – полагали они, – должна пытаться исследовать типические общества, т. е. практически рассматривать всё многообразие связей между людьми, коллективами и созданной ими второй природой. Современный мир настолько сложен, связей так много и они так

запутаны, что эту свою задачу литература может решить путём неких социологических обобщений, построением социологических моделей, по необходимости упрощённых, но сохраняющих характернейшие тенденции и закономерности. Разумеется, важнейшими тенденциями этих моделей продолжают оставаться типичные люди, но действующие в обстоятельствах, типизированных не по линии конкретностей, а по линии тенденций» [4, с. 257]. Различные модели социального развития художественно воплощаются в различных жанрах. В социальной фантастике активно развиваются два жанра – утопия и антиутопия. Последний появился в противовес жанру утопии (где описывается построение совершенного мира), но между ними есть точки соприкосновения, сходства: оба жанра воплощают модель какого-либо государства, в котором происходят события мирового масштаба, где совершенный или несовершенный мир существует в контексте определённой идеологии. Повесть Стругацких не относится к «классической» русской антиутопии, среди которых выделяют в первую очередь роман Е. Замятина «Мы».

В повести «Трудно быть богом» есть элементы утопии: изображено общество будущего, где человечество полностью воплотило в действительность идею социализма; люди живут в идеальном обществе XXII века, где их культурные, физические и моральные качества доведены до абсолюта. Кажется, что это воплощённая утопия. Но в повести важен и другой повествовательный пласт, близкий к антиутопии. Это общество, сложившееся в государстве Арканаре, жизнь которого наблюдают земляне. В том, как изображена жизнь в Арканаре, присутствует элемент антиутопии: жизнь там развивается по своим законам, которые невозможно исправить и трудно контролировать. В этом полемика антиутопической концепции. «Антиутопия, как правило, становится ведущим жанром именно на сломе времён, в переходную эпоху» [7]. Мир в ней имеет те же истоки и начала, что и в утопии, когда мир «дан изнутри, через чувства одного человека, испытывающего на себе законы общества идеальной несвободы, важным в антиутопии становится конфликт личности и тоталитарного государства» [6]. Такой конфликт возникает и в повести. Земляне убеждаются, что ускорить общественное развитие Арканара невозможно. Они, как учёные-историки, наблюдают за происходящими событиями и могут помочь лишь некоторым жителям Арканара.

М.С. Эверстов выделяет один из основных признаков антиутопии в повести Стругацких: «В утопии изолированность оправдала попыткой воплощения проектов идеального государства в небольшом локусе (гора, остров, убежище), в антиутопии такая необходимость продиктована возможностью использования приёмов манипуляции в воспитании. Можно сказать про вневременное существование и автаркию, что не важно, когда существует антиутопический мир, он будет стремиться изолировать себя от человечества, страшась нарушить оберегаемый порядок» [10]. Как такого рода проблематика проявилась в мотивно-образной структуре повести? Но перед тем

как описать мотивы, составляющие сюжет повести, необходимо дать определение термину «мотив». Мотив – это «носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно как повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений...» [3, с. 9–10].

Мотив «социального подавления», как его определяет М.С. Эверстов, в повести «Трудно быть богом» концентрируется в образе дона Рэбы, который управляет серыми штурмовиками, является приближённым короля: «Ему повезло, он не знает, что такое серый террор, что такое дон Рэба <...> И когда я говорю ему о фашизме, о серых штурмовиках, об активизации мещанства, он воспринимает это как эмоциональные выражения» [5, с. 137]. У Стругацких такой мотив представлен также в романе «Хищные вещи века», в котором повторяется история «дивного мира», где Страна Дураков держится на наркотике «сlegt» и звуковых стимуляторах «дрожек» (у О. Хаксли «сома»), подавляющих индивидуальные качества и стремления личности, а также в романе «Обитаемый остров», где мотив «социального подавления» проявляется в военной диктатуре Неизвестных Отцов, которые навязывают ощущение счастья жителям, посредством лишения последних личной свободы. Автор статьи приходит к выводу, что в тестах братьев Стругацких с антиутопической направленностью мотив «социального подавления» зависит от научных достижений и целей власти, с чем мы можем согласиться, говоря о романах «Хищные вещи века» и «Обитаемый остров». Рассматривая этот мотив в повести «Трудно быть богом», мы отмечаем, что он воплощён без акцента на каких-либо научных достижениях и, наоборот, олицетворён в образе дона Рэбы («гения посредственности»), представлен «пыточным ремеслом, возведённым в ранг точной науки» [1]. Жестокость, бюрократия и страх – основы, на которых основана социальная организация общества в Арканаре.

В повести «Трудно быть богом» к мотиву «социального подавления» близок и условно обозначенный нами мотив «свободы выбора», в котором отражается личностная свобода человека. В Арканаре она крайне ограничена. Власть сосредоточена в руках серых штурмовиков под предводительством дона Рэбы, которые контролируют территорию государства, запугивая жителей и уничтожая людей искусства, медицины, науки. Под страхом смерти люди вынуждены подчиняться системе и вести тяжёлую, подневольную жизнь. Но показаны и другие члены общества, которые могли бы приблизить государство к технико-экономическому прогрессу: отец Кабани со своим спиртогонным агрегатом, раздавленный и угнетённым тем, что его изобретения были использованы во благо системы дона Рэбы, а не на пользу обществу; доктор Будах; поэт и учёный отец Гаук и другие.

Система дона Рэбы не даёт возможности дальнейшего развития общества, а, напротив, способствует его деградации, обеспечивает дону Рэбе контроль и власть над всей территорией, возможность знать всё и обо всех. Потребности и нужды большинства жителей Арканара сведены к минимуму, можно ли таким образом назвать их свободными людьми? Они живут по правилам,

установленным доном Рэбой, и их нарушение может привести к самым строгим наказаниям (от избиения до убийства). Автору показывают невозможность противостоять и обречённость людей, изначально невинных и пострадавших за своё стремление к жизни; те же, кто не согласен с этими правилами, кто стремится помочь жителям Арканара, учить, наставлять, лечить, вынуждены, спасая свою жизнь, бежать. Об этом с горечью и размышляет Румата: «...изъеденные комарами, со сбитыми в кровь ногами, покрытые потом и пылью, измученные, перепуганные, убитые отчаянием, но твёрдые как сталь в своём единственном убеждении, бегут, идут, бредут, обходя заставы, сотни несчастных, объявленных вне закона за то, что они умеют и хотят лечить и учить свой изнурённый болезнями и погрязший в невежестве народ; за то, что они, подобно богам, создают из глины и камня вторую природу для украшения жизни не знающего красоты народа...» [5, с. 127]. К великому его сожалению, изменить это положение он не может. Земляне обладают огромными возможностями, но они понимают, что не могут в одночасье чудесным образом изменить жизнь в Арканаре. А. и Б. Стругацкие отрицают возможность насильственного улучшения общества, они не рассматривают насилие «как повивальную бабку истории» (К. Маркс). Заметим, что это идеи в духе шестидесятничества, которые отразились в поэзии Б. Окуджавы: «Ах ты, шарик голубой, / грустная планета, / что ж мы делаем с тобой, / для чего всё это? / Всё мы топчемся в крови, / а ведь мы могли бы... / Реки, полные любви, / по тебе текли бы»³.

В повести возникает мотив своеобразного «прогрессорства». «Коммунары», они же «прогрессоры», – носители идеологии, следование которой в теории может вывести на новую ступень развития общество, но оно не может быть механически и насильственно привито людям Арканара. Следует учитывать и то, что разведчики-«коммунары» (дон Румата – Антон, дон Гук – Пашка, дон Кондор – Александр Васильевич и другие) по профессии историки, они не имеют задачи влиять на события, а только фиксировать и осмысливать их. Спустя некоторое время историки начинают понимать, что в этом государстве время остановилось. Чтобы попытаться снова «завести часы», нужно пролить кровь этих несчастных, слепых, запуганных, униженных, озлобленных людей, которых не представляется возможным не только организовать, объединить общей целью, но и спасти от самих себя. Единственным выходом видится возможность или шанс для людей, «тех немногих, кого можно успеть спасти» [5, с. 163] из-под власти серых. Среди жителей Арканара есть люди, которые олицетворяют волю и стремление к свободе, независимости, мирному сосуществованию и дальнейшему движению общества. Наиболее яркими из них в повести являются доктор Будах, барон Пампа и Арата Горбатый. Стругацкие создают образ «вождя народных восстаний Араты» [1], который олицетворяет собой борьбу и шанс на лучшую жизнь. Однако сопротивление режиму оказывается бесплодным, и все

³ Б. Окуджава, 1957-1961. http://bard.ru.com/php/print_list.php?id=3596

изобретатели, учёные, мятежники, поэты бессильны против безнравственности, крови, страха и смерти.

В повести возникает вопрос: возможно ли изменить жизнь общества насильственным путём? Представители нового, совершенного общества относятся к такой перспективе негативно. Это и отличает повесть братьев Стругацких «Трудно быть богом» от утвердившихся в литературе первой половины XX века представлений о возможности революционных трансформациях общества. Писатели рассматривали проблему социального развития иначе, в частности, Борис Стругацкий в интервью «Трудно ли быть богом?» в 2000 году на вопрос: «Какова цель эволюции человека? В чём заключается его успех как биологического вида?» – ответил: «У эволюции человека нет и не может быть цели. По определению. Но может быть направление. Эволюция человека есть процесс непрерывного увеличения его возможностей. Именно благодаря достижениям в этом направлении человечество достигло решающего успеха как биологический вид: выпало из процесса так называемой “естественной” эволюции» [9].

Ещё один мотив, определяющий развитие сюжета повести Стругацких, – это мотив любви. И. Силантьев, говоря о мотиве любви, выделяет различные его типы: «любовь чужеземки к пленнику», взаимная или односторонняя [3]. В нашей работе мы также рассматриваем мотив любви к чужестранке, который приобретает своеобразное многомерное звучание. Мотив любви к женщине в повести представлен отношениями Руматы и Киры, тихой и застенчивой рыжей курносой девчонки восемнадцати лет, дочери помощника писца в суде. Она была возлюбленной Руматы, которой он понемногу раскрывал свою настоящую личность, говоря о том, что очень скоро заберёт её далеко, в метрополию, где «никто никогда не плачет» [5, с. 165]. Герой привязывается к девушке; несмотря на существующие табу наблюдателя, ему не запрещена связь с представителями иной планеты с целью более объективного анализа и исследования жителей, но не проявление чувств, которые помешают объективности наблюдения. Следует отметить, что тема любви главного героя и Киры в повести прописана очень точно, что позволяет говорить о мотиве любви (к женщине) как сквозном. Отношение дона Руматы к Кире показано только в одном эпизоде, когда он приходит в свой дом и его мальчик-слуга Уно докладывает о том, что благородного дона ожидает «какая-то девка». В этот момент Румата вспоминает о Кире. Известно, что они знакомы уже давно и близость между ними, очевидно, происходит не в первый раз. Но можно ли здесь говорить о любви? Похождения дона Руматы совершенно не говорят о его каких-то нежных чувствах к этой девушке. В сцене, когда он возвращается и ему докладывают, что Кира ждёт его, он единожды говорит и наиболее ласково выражает своё отношение. Но характер Антона, его импульсивность, не свойственная по большей части «коммунарам», чувство несправедливости и жажды восстановить порядок наводят нас на мысль о том, что связь Руматы и Киры представляет собой, с одной стороны, лишь плотскую любовь, а с другой – подводит к иному ракурсу рассмотрения мотива любви в повести –

любовь к человечеству. Их связь основывается на настоящей любви Киры к Румате, который в её глазах предстаёт совершенно необыкновенным, загадочным, сильным мужчиной, но помочь он ей в конце концов не смог, и она погибает.

Учёные-историки не имеют права вмешиваться в объективный исторический процесс, который невозможно ускорить и исправить, их цель – наблюдение, фиксирование и анализ сведений о чужой планете. Но и здесь на первом плане оказывается мотив свободы выбора и любви как возможности её осуществления. Дон Румата Эсторский, он же землянин Антон, – нравственно, физически, эстетически совершенный коммунар с Земли XXII века, который в конце концов тоже вынужден проливать кровь. В его эмоциях, стремлениях и попытках помочь людям, изменить систему просматривается идея «богочеловека» (Ф. Достоевский) или «сверхчеловека» (Ф. Ницше), которая, однако, «откорректирована» в духе шестидесятничества: внешним волевым усилием невозможно переделать мир к лучшему, изменить направление и ускорить развитие цивилизации, но и мириться с этим невозможно. Это чувствует и понимает центральный герой повести Антон-Румата, которому так и не удалось стать богом. В итоге авторы приводят читателя к выводу о том, что богом быть не просто трудно, а невозможно и не нужно.

Библиографические ссылки

1. Кузьмин Д. Трудно быть богом – повесть Аркадия и Бориса Стругацких: [Электронный ресурс] / Д. Кузьмин. – URL : <http://www.guelman.ru/slava/writers/strugatsky.htm>
2. Родичев Д. : Классики. Стругацкие [Электронный ресурс] / Д. Родичев. – URL: <http://www.mirf.ru/Articles/print578.html>
3. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
4. Стругацкие А. и Б. «По-видимому, каждый литератор...» / А. и Б. Стругацкие // «Иностранная литература». – 1967. – № 1. – С. 257.
5. Стругацкие А. и Б. Сочинения. – М. : издательство «Московский рабочий» с совместным советско-западногерманским предприятием «Вся Москва». 1990. – 463 с.
6. Черняк М.А. Современная русская литература : Учебное пособие / М.А. Черняк. – СПб., Москва : САГА : ФОРУМ, 2004. – 336 с.
7. Черняховская Ю. С. Братья Стругацкие : Письма о будущем (Политическая философия Братьев Стругацких) / Ю. С. Черняховская. – М. : Книжный мир, 2016. – 365 с.
8. Чумаков В. Фантастика и её виды / В. Чумаков // Вестн. Московского университета. – Сер. 10 : Филология. – М., 1974. – Вып. 2. – С. 68–74.
9. Шахова Н. Трудно ли быть богом?: [Электронный ресурс] / Наталья Шахова. – URL: <https://old.computerra.ru/2000/340/195727/>
10. Эверстов М.С. Мотив социального подавления в романах-антиутопиях Стругацких / М.С. Эверстов // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки (Краснодар). – 2015. – № 2. – С. 55–58.

Надійшла до редколегії 20 жовтня 2018 р.

ЗМІСТ

С. А. Ахмедова

(Баку)

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ И РУССКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА.....3**О. В. Бовкунова**

(Днепр)

«АРКАДИЯ» Ф. СИДНИ И КООРДИНАТЫ ПРОСТРАНСТВА
КУЛЬТУРЫ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ.....8**К. Р. Вакуленко**

(Харків)

ОЛЕКСА МИШАНИЧ: З ІСТОРІЇ ЖИТТЯ.....15

А. Ю. Гаджиева

(Дніпр)

ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ
В КНИГЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ».....22**В. А. Гусев**

(Днепр)

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ РЕПУТАЦИИ А. П. ЧЕХОВА
(80-е годы XIX в. – 50-е годы XX в.).....26**Е. А. Гусева**

(Днепр)

РЕКЛАМА КАК ЭЛЕМЕНТ ПАРАТЕКСТА И КОНТЕКСТА
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....36**Г.В. Липин**

(Днепр)

ЯПОНСКОСТЬ *VERSUS* ЯПОНИЗМ:
МОДЕРНИЗАЦИЯ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ.....44**Г. Є. Нікітіна**

(Дніпро)

ЧИТАННЯ КАЗОК НА СОН ПРИЙДЕШНІЙ: ІСТОРІЯ ЧИТАЦЬКОЇ ЗВИЧКИ І РОЛЬ
ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ XVII–XVIII ст. У ЇЇ СТАНОВЛЕННІ.....50**О. Р. Посудиевская**

(Днепр)

ДИНАМИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИЭТНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА
В ТВОРЧЕСТВЕ Р. КИПЛИНГА.....62**Л. П. Привалова**

(Днепр)

ЭПИДЕЙКТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПОЭЗИИ Э. СПЕНСЕРА
И ОБРАЗ ЕЛИЗАВЕТЫ I. ЭЛИЗА – КОРОЛЕВА ПАСТУХОВ.....72

С. Н. Сотова

(Харьков)

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ОБРАЗА НАРКОМАНА
В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ.....78

А. К. Тытюк

(Днепр)

ПРОБЛЕМАТИКА ЖЕНСКИХ «КРУТЫХ» ДЕТЕКТИВНЫХ РОМАНОВ.....84

Н. М. Сквіра

(Київ)

ДИСКУРС САКРАЛЬНОГО ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ СКЛАДНИК ТВОРЕННЯ
КЛАСИКИ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ–ХХІ ст.)89

ПРОБА ПЕРА

А. Б. Кутовий

(Дніпро)

ОСОБЛИВОСТІ ФАНТАЗІЇ У ТВОРЧОСТІ РЕЯ БРЕДБЕРІ: «ІНША» АНТИУТОПІЯ.....99

Д. А. Мунько

(Днепр)

«VINCENT'S STARRY NIGHT AND OTHER STORIES» МАЙКЛА БЕРДА:
К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОН-ФИКШН.....105

С. Г. Новосёлова

(Днепр)

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА В ПОНИМАНИИ Л. Н. ТОЛСТОГО.....115

А. В. Толкачёва

(Днепр)

МОТИВНО-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ».....122

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 30

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

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

Здано на складання 08.11.2018 р. Підписано до друку 09.11.2018 р. Формат 60x84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 13
Тираж 100 прим. Зам. № 1530-5

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