

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

Всеукраїнська наукова конференція

«Фікція реальності / Реальність фікції»
XVII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер

ПРОГРАМА І МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ

Дніпро
2019

УДК 80
ББК 80/84
М 34

Упорядник Т. Є. Пічугіна

Програма і матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Фікція реальності / Реальність фікції» (XVII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер).

Редакційна колегія:

д.філол.н., проф. Потніцева Т. М.
к.філол.н., доц. Левченко О. В.

М 34

Фікція реальності / Реальність фікції. Всеукраїнська наукова конференція (XVII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер): Програма; Матеріали / Упорядник Т. Є. Пічугіна. – Дніпро : Тріменс ЛТД, 2019. – 72 с.

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Фікція реальності / Реальність фікції» (XVII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер). До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії та історії літератури, маловивчені аспекти класичної і сучасної художньої словесності.

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

ББК 80/84

© Дніпровський національний університет, 2019
© Пічугіна Т. Є., упорядкування, 2019

ПРОГРАМА
Всеукраїнської наукової конференції
«Фікція реальності / Реальність фікції»
(XVII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер)

Президія конференції

Оковитий С. І. – професор, проректор з наукової роботи ДНУ

Попова І. С. – професор, декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ

Панченко О. І. – заступник декана з наукової роботи, професор, завідувач кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ

Потніцева Т. М. – професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ

Оргкомітет конференції

Романова Олена Іванівна – д. філол. н., професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Потніцева Тетяна Миколаївна – д. філол. н., професор, професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Пічугіна Тетяна Євгенівна – к. філол. н., доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Ватченко Світлана Олексіївна — к. філол. н., доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Максютенко Олена Валеріївна – к. філол. н., доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

Левченко Олексій Володимирович – к. філол. н., доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Велігіна Наталія Геннадіївна – к. філол. н., доцент кафедри зарубіжної літератури ДНУ.

Місце проведення конференції – пр. Гагаріна, 72, І корпус ДНУ

Регламент роботи конференції

17 жовтня 2019 р. І корпус ДНУ (ауд. 1107)

90.00-10.00 – Реєстрація учасників конференції

10.00-13.00 – Пленарне засідання

13.00-14.00 – Перерва

14.00-17.00 – Робота секцій

17.00 – Фуршет

18 жовтня 2019 р. І корпус ДНУ (ауд. 1107)

9.00-12.00 – Круглий стіл

12.00-13.00 – Заключне пленарне засідання. Підсумки конференції.

Доповіді на пленарному засіданні: 20-25 хв.

Доповіді на секціях: 10-15 хв.

Виступи та повідомлення: до 5 хв.

17 жовтня 2019 р.

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Вітальне слово

Оковитий Сергій Іванович – проректор з наукової роботи ДНУ

Попова Ірина Степанівна – декан факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства ДНУ

Панченко Олена Іванівна – заступник декана з наукової роботи, професор, завідувач кафедри перекладу та лінгвістичної підготовки іноземців ДНУ

Потніцева Тетяна Миколаївна – голова оргкомітету конференції, професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ

«Фікція реальності / Реальність фікції»

Степанова Анна Аркадьевна (д.філол.н., Дніпро) - Синкопы джазового века в реквиеме Первой мировой: Ричард Олдингтон и Отто Дикс.

Жужгина-Аллахвердян Тамара Николаевна (д.філол.н., Бахмут) А. де Виньи и А. Камю: функциональность абсурда, фикция и реальность.

Мироненко Людмила Андреевна (д.філол.н., Дніпро) В поисках утраченной гармонии: роман Жана Жироду «Зигфрид и Лимузен».

Гусев Виктор Андреевич (д.філол.н., Дніпро) Любовь и литература, реальность и художественный вымысел в автобиографической повести Ю. Нагибина «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя».

Секційні засідання

Секція 1: Біографія та історія як текст (ауд. 1205)

Модератор: Велігіна Н. Г.

Гавриленко Є. В. (Дніпро) Характер в «Житті Анрі Брюларя» Стендаля: спроба типології.

Стороха Б. В. (к.філол.н., Полтава) Кляйст-колонізатор: жахи посеред колоніального процвітання.

Мудрак Е. И. (Дніпро) Отрочество: опыт понимания реальности и границ собственного «я» в романе В. Вулф «Волны».

Стирнік Н. С. (Дніпро) Лоуренс і Джойс: паралелі життєвих і творчих пошуків.

Ланова В. В. (Одеса) Історична правда та вигадка в романі Кадзуо Ісігуро «Похований велетень».

Тімофєєва В. С. (Дніпро) «Чаттертон» П. Акройда: істина та вигадка.

Помогайбо Ю. А. (к.філол.н., Одеса) Історичний факт і фікція в романі М. Байера «Летючі собаки».

Пичугина Т. Е. (к.філол.н., Дніпро) Книга Дитера Кюна «“Парцифаль” Вольфрама фон Эшенбаха»: фикция и реальность.

Прокопец М. С. (Дніпро) Метаморфози реальності в романі Уве Тімма «Johannisnacht».

Секція 2: Література як «друга реальність» (ауд. 1206)

Модератор: Потніцева Т. М.

Левчук Т. П. (к.філол.н., Луцьк) Вигадка в літературі: відносність критерію та його історична зумовленість.

Кравченко Я. П. (к.філол.н., Запоріжжя) Технологія творення симулякру в масовій літературі.

Мельник Д. М. (к.філол.н., Львів) Фікція про фікцію: фентезійний світ літератури у романі Вальтера Мьорса «Місто поснулих книг» (2004).

Нікітіна Г. Є. (Дніпро) Казкове у повісті Буфлера «Аліна, королева Голконди».

Воєводіна О. А. (к.філол.н., Дніпро) Типові міфологічні сюжети в романі Каталіна Доріана Флореску «Якоб вирішує любити».

Лаптєєва Ю.О. (Дніпро) Сюжет про повернення в романах Ніла Геймана «Небудь-де» і Сергія Жадана «Інтернат»: міфокритичне прочитання.

Лучко Е. А. (Дніпро) Образ поета-симулякра як символ модерної культури у романі Д. Сіммонса «Гіперіон».

Сухенко І. М. (к.філол.н., Дніпро) Rethinking a Nuclear “Imagined Event” in the U.S. Nuclear Fiction.

Борисенко М. В. (Дніпро) Функція анімалістичного компоненту у створенні фікціонального світу в сучасному канадському оповіданні (“Runaway” Е. Манро та “I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth” М. Етвуд).

Гейтенко А. В. (Дніпро) «Світ у голові»: викривлена реальність у романі Е. Канетті «Засліплення».

Секція 3: Соціокультурний контекст та літературна творчість (ауд. 1107)

Модератор: Ватченко С. О.

Лещенко Г. А. (к.філол.н., Запоріжжя) Вертикальний контекст як провідник між художнім текстом і культурою.

Привалова Л. П. (к.філол.н., Дніпро) Образ Елизаветы в контексте эпидейктической поэзии Э. Спенсера.

Тарасенко К. В. (к.філол.н., Запоріжжя) Літературна містифікація в англійській пізньоренесансній романістиці: рефлексивно-інтуїтивне рішення чи свідомо літературна стратегія автора?

Стрюк Є. В. (Дніпро) Філіп Сідні як «культува фігура» елизаветинської епохи.

Бовкунова О. В. (Дніпро) «Аркадія» Ф. Сидни как отражение реалий культуры елизаветинской Англии.

Ватченко С. А. (к.філол.н., Дніпро) Образы женщин в романе Генри Филдинга «Амелия».

Максютенко Е. В. (к.філол.н., Дніпро) Поэзия чувства в «Сентиментальном путешествии» Лоренса Стерна. Встреча Йорика и Марии.

Калиберда Н. В. (Дніпро) Поэтика пространства и его ценностные составляющие в романе Сэмюэла Ричардсона «Кларисса».

Русских И. В. (Дніпро) Тема кихотизма в романе Тобайаса Смоллета «Ланселот Гривз».

Майковська В. О. (Дніпро) Оновлення драматичної мови в «Пробудженні весни» Франка Ведекінда.

Івлєва Ю. О. (Дніпро) Піктопоетична збірка Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» як форма дуєтного втілення візуально-перцептивного сприйняття світу.

Костенко Г. М. (к.філол.н., Запоріжжя) Життя крізь призму часу та спогадів у романі Джуліана Барнса «Відчуття закінчення».

Мунько Д. О. (Дніпро) Кинематографический роман как измерение art literature: от романа к сценарию

*Секція 4: Концепт життєподібності та фікціональність у поезиці та літературі
(ауд. 1116)*

Модератор: Власенко Н. І.

Родный О. В. (д.філос.н., Дніпро) Корреляция художественных и философских дискурсов.

Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський) (к.філос.н., Дніпро) Художньо-словесна творчість поза межами фікціонального: зрушення традиційних літературних критеріїв правдивого і правдоподібного при переданні Передвічно-істинного в англійських перекладах Біблії епохи Єлизавети I.

Власенко Н. І. (к.філол.н., Дніпро) Ренесансно-маньєристичний перегляд традиціоналістських концепцій поетичного творення: правда саморозкриття деміургічного начала літературної творчості як заперечення міметично-правдоподібної художньої реальності

Гоменюк А. В. (Дніпро) Переосмислення традиціоналістського принципу правдоподібності при розкритті сміхової стихії в англійському ренесансному романі

Сердюк О. В. (Дніпро) Мовна експлікація концепту СОБАКА в англomовному художньому дискурсі

Суїма І. П. (к.філол.н., Дніпро) Verbal and non-verbal elements in dialogical communication (on the material of the English literature).

Шубкіна К. А. (Дніпро) Співвідношення фактуальності й фікціональності у тканині творів П. Модіано.

18 жовтня 2019 р.

Круглий стіл (ауд. 1107)
«Пошук реальності в сучасній літературі»
Модератор: Потніцева Т. М.

Торкут Наталія Миколаївна (д.філол.н., Запоріжжя) - «The love that dare not speak its name»: фатальний зв'язок метафори і людської долі.

Потніцева Татьяна Николаевна (д.філол.н., Дніпро) «Узорный не откидывай покров...». Долгое эхо одного стихотворения П. Б. Шелли.

Романова Елена Ивановна (д.філол.н., Дніпро) Повествовательные стратегии в романе А. Брусникина «Девятный Спас».

Левченко А. В. (к.філол.н., Дніпро) К 100-летию классика. Роман Айрис Мердок и поиск реальности в современной литературе.

Велигина Н. Г. (к.філол.н., Дніпро) Факты и вымысел в современном художественном тексте: «Артур и Джордж» Джулиана Барнса.

Заключне пленарне засідання (1107)
Підсумки конференції.
Модератор: Потніцева Т. М.

МАТЕРИАЛИ

О. В. Бовкунова

«АРКАДИЯ» Ф. СИДНИ КАК ОТРАЖЕНИЕ РЕАЛИЙ КУЛЬТУРЫ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ АНГЛИИ

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.

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. 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.

Современные исследователи убеждены, что употребление смыслового наполнения культурного комплекса, обозначенного как маньеризм, порождает, как и в случае с Ренессансом, «проблему» итальянской культуры: право применимости ее 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 четкую 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», — подводит итог оксфордский филолог и историк М. Ростон. Эти вопросы продолжают оставаться открытыми, заставляя исследователей, в том числе и сидниеведов, каждый раз перестраивать координаты пространства культуры елизаветинской Англии.

М. В. Борисенко

**ФУНКЦІЯ АНІМАЛІСТИЧНОГО КОМПОНЕНТУ У СТВОРЕННІ
ФІКЦІОНАЛЬНОГО СВІТУ В СУЧАСНОМУ КАНАДСЬКОМУ ОПОВІДАННІ
("RUNAWAY" Е. МАНРО ТА "I DREAM OF ZENIA WITH THE BRIGHT RED
TEETH" М. ЕТВУД)**

Анімалістичне оповідання як один із варіантів "Nature story" («оповідання про природу») на думку більшості дослідників (Н. Овчаренко, А. Голишева, о. Федосюк, І. Н. Сухенко, В Нью, М. Етвуд, Дж. Полк, М. Дін та ін.) займає провідне місце серед різноманіття малих форм англо-канадської прози. І не дивлячись на твердження А. Лукаса в "Literary Canadian History" («Літературній історії Канади» (1965)), що розквіт даного піджанру залишився у кінці ХІХ-початку ХХ ст., чимало інших літературознавців, серед яких, наприклад, Н. Фрай та Г. МакГрегор, притримуються думки про значну популярність оповідання про тварин у сучасній англоканадській літературі, про що свідчить творчість такого визначного представника напряму, як Р. Віба, двічі лауреата премії генерал-губернатора. Проте, анімалістичність присутня в англоканадському літературному доробку не лише у чистому вигляді, а й як невід'ємний художній елемент інших за тематичною спрямованістю оповідань, яскравими прикладами яких можуть бути "Runaway" Е. Манро та "I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth" М. Етвуд.

Оповідання Е. Манро "Runaway" відкриває однойменну збірку 2004 року й представляє читачеві історію дівчини Карли, яка колись втекла з дому батьків за для того, аби бути із коханим Кларком, а наразі намагається втекти вже від нього за допомоги сусідки Сільвії. Втеча головної героїні не вдається через її моральну неспроможність до цього, залежність від хворобливих відносин з чоловіком, які залишають читача у напруженні й хвилюванні через подальшу долю Карли, адже загальний характер оповіді не говорить прямо, проте натякає на можливість трагічного розвитку подій, вірогідність насильства з боку чоловіка, або навіть вбивства. Проте, основним елементом твору, який несе у собі тривожну енергетику й доводить, що Е. Манро дійсно, як сказав Дж. Францен, – світовий "master of suspense", є сюжетна лінія домашньої улюблениці Карли, кізочки Флори. Вона зникає одного дня, й Карла постійно та безрезультатно шукає її. Флора з'являється наприкінці твору, проте Кларк не говорить дружині про її появу й розпоряджається долею Флори на свій розсуд, при цьому героїня та читач лише здогадуються, що він міг зробити з твариною.

Оповідання "I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth" М. Етвуд входить до збірки "Stone Mattress. Nine Wicked Tales", яка вперше вийшла друком у 2014 році. Оповідання є продовженням історії трьох подруг з роману "The Robber Bride", Тоні, Коринни та Рози у літньому віці. Коринна розпочинає роман із чоловіком, Біллі, який покинув її у минулому за загадкових обставин, до яких (на думку подруг) була причетна їхня знайома Женя. Ніхто з жінок, окрім самої Коринни, не вірить у справжність його почуттів й виявляються правими. Проте, рятує героїню не хтось з подруг, а її собака Уїда, в яку за твердженням самої Коринни, вселився дух Жені. Саме образ собаки та її

різка зміна поведінки: неспокій, агресія у присутності Біллі підтримує у читачеві відчуття підозри, напруги й готовності до негативного розвитку подій.

Отож, обидва твори хоча й не можна кваліфікувати як анімалістичні оповідання в чистому вигляді, проте без сумніву саме анімалістичний елемент є ключовим у створенні характеру та манери розповіді, а також розкритті проблеми.

В свою чергу, анімалістичні образи Уїди та Флори створюють особливу художню реальність сучасного англоканадського оповідання через тісне поєднання та переплетення фікціональних (вигаданих) елементів з тими, що відображають позатекстову реальність. Останні забезпечують максимальну реалістичність зображуваного через трансляцію специфічних національних умов та реалій (особливостей природного середовища, образу життя у канадській сільській та міській місцевостях ті ін.), при цьому абсолютно фікціональні явища занурюють читача у психологічний вимір життя героїв, підтримують гру з ним та спонукають до домислення недосказаного. Так у "Runaway" присутнє абсолютно прагматичне обґрунтування придбання Флори (вигідне покупка за для заспокоєння коней у стійлі), а в "I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth" читач спостерігає за абсолютно реалістичним описом поведінки собаки на прогулянці: вона виконує звичні команди, замащує брудними лапами пальто однієї з героїнь та ін. Проте, на цьому тлі (конеферми з її побутовими проблемами та дикою природою, з якою вона межує та урбаністичного пейзажу типового канадського міста з його рутиною) функціонують фантастичні, міфічні й романтичні елементи. Вони втілені у формі сновидінь (Карла бачить уві сні Флору, що несе їй яблуко (Біблійний символ), червоне яблуко, кров, колючий дріт та маленька біла кізочка створюють символічний підтекст видіння, створюючи паралель між образом Флори та життям самої Карли), містичних відчуттів (Коринна відчуває, що в Уїду періодично вселяється дух померлої Жені, який намагається вберегти її) та романтичних описів (поява Флори зранку з туману, наче загадкове видіння, примара, як спершу здалося героям).

Більше того, вигадані елементи так тісно переплітаються у творах з тими, що мають відображати реальність, що грань між ними стає нечіткою. Так у "Runaway" сон, де з'являється Флора, що є витвором свідомості, виявляється символічним та пророчим щодо реальності життя головної героїні, а у "I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth" всі герої починають вірити у надприродні можливості Уїди, які спочатку здавались вигадкою, після її допомоги хазяйці.

Отже, анімалістичний елемент у сучасних англоканадських оповіданнях базується на тісній взаємодії абсолютно фікціонального та реалістичного, що й створює неповторний психологічної оповіді та містичних, готичних деталей, що забезпечують глибоке враження й цілковите занурення у канву оповідання.

С. О. Ватченко

«АМЕЛІЯ» ГЕНРІ ФІЛДІНГА. НЕЗАВЕРШЕНИЙ ДІАЛОГ З ЧИТАЧЕМ

Історико-літературна рецепція останнього роману Філдінга мінлива, має захоплюючу інтерпретативну інтригу. Відмінність думок про місце «Амелії» (1751) в доробку письменника багато в чому провокує відродження інтересу до тексту. Дивно,

що саме увага літературних критиків до «Амелії», її поетикальної інакшості в низці комічних форм Філдінга приводить до несподіваної переоцінки досягнень романіста. Полемізуючи з дослідниками минулих років, які сприймали «Амелію» як «зраду Філдінга свого художнього генія», сучасні літературознавці вбачають у ній «не лише повернення Філдінга до «соціального реалізму» (Р. Розенгартен), що викликає захоплення, але й неочікувану для читачів тягу до експерименту зі створення психологічно неоднозначних характерів». Багато хто переконаний, що Філдінг залишається вірний своїм попереднім естетичним відкриттям, поглиблює їх. Так, Річард Розенгартен розглядає «Амелію» як продовження теми Софії Вестерн, котра часом затьмарює і «Джозефа Ендрюса», і «Тома Джонса». Звернення Філдінга до долі жінки в романі трактується не стільки як прикрий відступ від літературної практики, що склалася, а й як позитивне народження модерної естетики письменника, котрий співчуває тяготам життя знедолених і нереалізувавших себе людей.

Роберт Олтер, характеризуючи покоління літературознавців, які надають перевагу «Тому Джонсу» й недооцінюють «Амелію», стверджує, що негативну роль у сприйнятті «Амелії» відіграла тема релігії, оскільки обранець героїні, Вільям Бут, «являє собою рідкісну для Філдінга спробу зображення героя-християнина», але, на думку Олтера, ця невдача багато в чому пояснювалася складністю для літератора XVIII ст. переконливо подати «життя християнина у світі людей, які втратили віру». Однак не всі, хто звертався до тексту «Амелії», погоджуються з Олтером і припускають, що Філдінг подвійно інтерпретує проблеми релігії в романі. Образ Амелії, який так співчутливо передав Філдінг, наполягають вони, навпаки, повертає увагу до суворой реальності, у якій вона існує. А її життя повністю спростовує повчальні сентенції пастора Гаррісона, благодійника подружжя Бутів, прихильника ідей християнського провидіння в романі. Світ навряд чи доброзичливий до Амелії, і її непохитна віра не здатна захистити родину від відчаю.

В «Амелії» надія на сили провидіння руйнується під тягарем соціального зла. Прагнення зберігати реалістичну установку в романі і поєднати її з провидінням виявляється неможливим, оскільки одне виключає інше. І ті з інтерпретаторів, котрі бачать «Амелію» саме в такому світлі, рух Філдінга від оптимістичного універсуму «Тома Джонса» до картин болісного існування людини в урбаністичному хаосі, трактують як етико-естетичну зрілість, прозріння письменника.

Нагадаємо, що довгий час «Амелію» Філдінга уважали невдачею, засуджували за неспівмірність композиції, надмірну наявність у тексті публіцистичних фрагментів, низових сцен та численних алюзій на «Енеїду» Вергілія, сатиру Ювенала, поблажливо ставились до експериментів митця з естетикою почуттєвості. Але поступово збільшується коло дослідників, які, солідаризуючись із Вальтером Скоттом, стверджують, що «Амелія» не стільки відкидає світ «Тома Джонса», скільки продовжує його. Також навряд чи можна беззастережно сприймати сентиментальну патетику останнього роману письменника, раніше блискучого комедіографа, який заперечував дидактизм і піднесену ідеалізацію реальності. Стосовно «Амелії» починає складатися думка, що структура роману складна, багатоплоскова, призначена передати переконання автора в тому, що ймовірність набуття недосвідченими героями спокою та рівноваги в

недосконалий, непривабливий реальності рівнозначна диву, і в нього вірять лише наївні, прекраснодушні персонажі, але зовсім не Філдінг.

Н. Г. Велигіна

ФАКТ И ВЫМЫСЕЛ В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: «АРТУР И ДЖОРДЖ» ДЖУЛИАНА БАРНСА

В культурологи концепция «нового историзма» или, шире, *cultural studies*, начинает формироваться в начале 1980-х, десять лет спустя ее по-прежнему называют «самой «горячей» из всех «горячих» литературных теорий», а к началу XXI в. окончательно оформляется научная сфера, исследующая культурную память или поэтику культуры. Становится ясно, что речь идет о верно найденном видении, об оправданности не строго-научного подхода к изучению литературы и истории и к соотношению в историческом повествовании правды и вымысла, а не просто о краткосрочной культурологической или литературоведческой моде. Эти идеи находят широчайший отклик и в литературном постмодернизме рубежа веков: сближаясь и с литературной критикой, и с историографией, он не может не заимствовать приемы и принципы последних. Многие произведения Джулиана Барнса – яркий тому пример. Смелые жанровые эксперименты 1990-х находят свое дальнейшее развитие в романе «Артур и Джордж» (2005).

Это одно из немногих произведений автора, чей жанр вроде бы не вызывает сомнения: исторический роман, биография. Однако даже поверхностный анализ поэтики требует многочисленных уточнений: исторический роман о поздне-викторианской и эдвардианской Англии – но никакие «значительные» исторические события не охвачены; романизованная биография двух исторических личностей, чьи судьбы ненадолго переплелись, знаменитого писателя Артура Конан-Дойла и провинциального юриста Джорджа Эдалджи, – но сам выбор подобного тандема не привычен для традиционной биографии; детективный роман, основанный на реальных событиях – но его развязка неоднозначна. Кроме того, это в значительной мере и психологический роман, в котором изображение внутреннего мира персонажей приводит к доскональному изучению истоков и мотивов их поступков; более того, и биографическое, и детективное начало вырастают именно и прежде всего из психологизма!

В центре повествования (со многими оговорками, так как замысел романа отчасти состоит и в том, чтобы постоянно разрушать представления о «центре», о «главном») – историческое событие, вмешательство известного писателя в судьбу несправедливо осужденного соотечественника. Эдалджи был несправедливо обвинен в жестоких убийствах домашних животных и только заступничество и авторитет Конан Дойла помогли восстановить справедливость и оправдать молодого человека. Примерно так подан этот эпизод во всех соответствующих источниках – биографиях Дойла и очерках по истории британского судопроизводства. Но вот насколько это событие может считаться «значительным» в свете требований традиционного жанра исторического романа? Кажется, Барнсу удается «расширить» рамки жанрового канона, не только убедительно и, главное, увлекательно представляя давно минувшие происшествия и их

роль в судбах персонажей, но и демонстрируя относительность устоявшихся представлений о «главном» и «второстепенном» и в человеческой судьбе, и в истории.

Н. І. Власенко

РЕНЕСАНСНО-МАНЬЄРИСТИЧНИЙ ПЕРЕГЛЯД ТРАДИЦІОНАЛІСТСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ ПОЕТИЧНОГО ТВОРЕННЯ: ПРАВДА САМОРОЗКРИТТЯ ДЕМІУРГІЧНОГО НАЧАЛА ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ЗАПЕРЕЧЕННЯ МІМЕТИЧНО-ПРАВДОПОДІБНОЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

На злеті Відродження митецькі настанови на самотутне — “довершене у своєму роді” – художньо-словесне виявлення динаміки возз'єднання реального й ідеального в людському житті, що стали висхідними для вироблення індивідуально-авторського способу висловлювання при ранньоренесансному ствердженні стилю як основного індикатора авторства, усвідомлюються і як інтенції, які спрямовують на індивідуалізацію самої форми жанру, інспіруючи сприйняття його як доміанти авторського саморозкриття. Так ініціюється сполучення стилетворного і жанротворного вимірів індивідуального авторства шляхом розбудови моделі досягнення стильової “довершеності в самотутності” у матрицю “самотутньо-довершеної” жанрової організації.

Знаменуючи рубікон художньо-естетичного розкриття ренесансної діалогіки, де зрушується співвіднесення вертикалі та горизонталі міжособистісних відносин, стверджене нею як основоположне для художньо-творчої самореалізації людини, виявлене сходження сфер жанротворення і стилетворення досягає кульмінації при становленні маньєризму, орієнтованого на доведення переваги “манери” над “природою”. У маньєристичному розгортанні довільно-індивідуальної комбінації “готових” поетикальних і риторичних мікроформ словесного вираження в індивідуально визначене поєднання усталених складників художньої дійсності наслідування **natura naturans** осмислюється як той літературно-творчий принцип, що у повноті його втілення, якою доводиться “справжність” авторської індивідуальності, відсторонюється від відтворення **natura naturata**, стверджуючи, натомість, причетність людської особистості в її культуротворчому саморозкритті до творення універсуму.

У дискурсивному полі творчого самовизначення людини, що задається мистецтвом манери, відхід автора, який усвідомлює себе наслідувачем самого Творця, від настанови наслідувати Його творіння інспірується пізньоренесансним, у континентально-європейському вимірі, нововідкриттям множинності способів співвіднесення ідеального та реального у людському житті, зведеної на початку Ренесансу і на підйомі цього культурного руху до різноманітності форм їх єднання. Прагнучи подолати новоусвідомлену антиномічність буття, маньєризм дистанціюється від розуміння раціональних засад художньо-словесної творчості, що сформувався на обрях ренесансної діалогізації її Аристотелевої та Горацієвої теорій, і відкриває виднокіл раціоналізації поетичного творення, де сам розум поета проголошується деміургічним началом поезії.

Генетично пов'язане із ренесансно-неоплатонічним осмисленням розумності людини як її особистісного осердя, визначального для духовного зростання в індивідуальному набутті чесноти, маньєристичне піднесення раціональності, в її індивідуально-митецькому проявленні, до Першоджерела духовності, осягнутого і як первинний і доконечний Орієнтир літературно-творчої діяльності, надихається сприйняттям людської здатності творити як скерованої суб'єктивними першообразами створюваного, уподібненими складникам Божественного задуму. Тож при перегляді, на теренах маньєризму, ренесансного художньо-естетичного обґрунтування шляху досягнення людиною — образом Божим — богоподібності в основу наслідування Творця покладається створення самих архі-форм художньої реальності, подібних Його ейдосам. Тип поетичного мімесису, відсторонений від митецької імітації, стверджується як основоположний для самоздійснення справжнього митця в “Захисті поезії” (бл.1583, вид. 1595) Ф. Сідні, де поет постає здатним і покликаним наслідувати ті ідеї, “які створює, подібно Богу, своїм власним розумом”.

Самоусвідомлення автора як наслідувача-деміурга уможливорює перетворення — при формуванні ним індивідуальної “манери”, що виходить за рамки стилетворення, — і канонічних жанрів, і довільно-індивідуалізованих — у ренесансних творчих експериментах — жанрових модифікацій. Так визначається форма маніфестації суб'єктивно-творчого волюнтаризму, наснаженої маньєристичним співвіднесенням дихотомії “імітація/мімесис” із деміургією. Ресурс відчуження “готового слова” (О. М. Веселовський) традиціоналізму в митецькому висловлюванні, який нарощується маньєризмом при виборі в якості зразків для наслідування авторських ідей-форм, створюваних у відстороненні від законів природи, передвіщає встановлення невизначеної множини зв'язків літератури зі смисловими структурами буття, перевершуючи потенціал її жанрово-стильових трансформацій, відкритий західноєвропейською літературною думкою XVI ст. у процесі погодження наслідувальних теорій художньої словесності. Відтак, означуючи грані оформлення пізньотрадиціоналістської літератури як “усвідомленої поетико-риторичної єдності” (С. С. Аверинцев), “мистецтво манери” виявляє і рубікон відволікання, при ствердженні антропоцентризму на теренах Відродження, того художньо-естетичного подолання меж знання, що відбувається в інтерсуб'єктній горизонталі комунікативно-діалогічної взаємодії, від духовно-морального самовдосконалення людини, яке спрямовується на розкриття її особистості в раціональному осягненні граничного досвіду комунікації, набутого на її теоцентрично орієнтованій вертикалі.

О. А. Воєводіна

ТИПОВІ МІФОЛОГІЧНІ СЮЖЕТИ В РОМАНІ КАТАЛІНА ДОРІАНА ФЛОРЕСКУ «ЯКОБ ВИРІШУЄ ЛЮБИТИ»

«Якоб вирішує любити» — роман сучасного письменника, що намагається осмислити бурхливі події європейського XX сторіччя, які проектуються на життя пересічних людей і вимагають від кожного не тільки знаходити свій шлях в цьому бурхливому світі, але ж за будь-якою ціною залишатися людиною. Що не кожному

вдається. Головний герой роману часто несвідомо, а крокуючи за своїми внутрішніми навігаторами, вибирає, як і зазначено в назві твору, шлях любові. І це не просто нелегкий, а страшенно тяжкий шлях. Але ж, як ми розуміємо з авторської концепції, що відбиває аксіологію всього роману, це єдиний продуктивний шлях – бо інакше ніхто не виживе, а якщо фізично це декому і вдається, то людина гине як моральна особистість, вже зовсім втрачаючи можливість відрізнити добро і зло. К. Д. Флореску апелює до пам'яті роду і тяжіє до жанру епосу, не хехтуючи при цьому певної міфологізації подій. Ця реставрація через свідомість нащадка трагічних подій не може уникнути саме того інструментарія, яким керується міф. Сталі сюжети світової міфології проглядають в романі сучасного письменника. Міфопоетична модель світу в романі Флореску включає в себе ознаки багатьох міфічних систем: це, безумовно, космогонія, яка демонструє, як з хаосу і майже первинної невизначеності світу будується космос. Хаос війни і знищення. Антропogонія в цій моделі світу теж присутня. Бо фізична істота часто втрачає ознаки хомосап'єнса в картині світу, що хаотично розгортається в війнах, пограбуваннях, в вічному страху перед днем, що прийде. Здобувати людину в собі доводиться багатьом з персонажів роману. Міф про культурного героя, есхатологічна міфологія знаходить в романі свої примхливі виявлення.

Є. В. Гавриленко

ХАРАКТЕР В «ЖИТТІ АНРІ БРЮЛАРА» СТЕНДАЛЯ: СПРОБА ТИПОЛОГІЇ

Найбільший стендалівський его-документ – незакінчена книга «Життя Анрі Брюлара» – не лише авантюрна і прониклива спроба автора зафіксувати і осягнути своє життя в минулому, але й галерея яскравих психологічних портретів оточуючих, що їх автобіограф складає за власними спогадами про події майже п'ятдесятирічної давнини: опуклі, рельєфні образи, що їх змальовує А.Бейль, є надзвичайно важливим джерелом інформації у процесі відтворення історії становлення особистості письменника. Майже кожен член родини Стендаля – не став винятком і він сам – стає об'єктом окремої рефлексії з боку мемуариста, розглядається одночасно крізь призму особистого, читацького та літературного досвіду автора «Червоного і чорного»: у процесі «анатомування» характерів членів родини, знайомих, друзів чи просто сторонніх осіб, що чимось привернули його увагу і залишилися в його пам'яті, дослідник власного життя в минулому створює інструментарій та методологію спостереження, що має зі стендалівським художнім психологізмом спільні витоки.

Одним з найбільш детальних психологічних портретів у «Житті Анрі Брюлара» є образ батька письменника – Шерюбена Бейля, якого в книзі схарактеризовано здебільшого негативно. Вважаючи батька причетним до передчасної смерті матері, А. Бейль в своїх спогадах розташовує його на протилежному від неї полюсі: про неї він повсякчас згадує з любов'ю й ніжністю, про нього – як про домашнього тирана та незграбу, наділеного, до того ж, досить поширеним в краях стендалівського дитинства типом світогляду і соціальної й родинної поведінки, який автобіограф таврує як «дофінезький»: типовий мешканець Дофіне, збиральним образом якого в «Брюларі» постає Бейль-

старший, відштовхує від себе одразу. Якщо поруч з його ім'ям письменник й уживає слово «надзвичайно», то тільки для того, аби миттєво додати – «банальний», «неприємний», «хитрий», «лукавий»: навіть слова «спритний», «розсудливий» та «дипломат» не звучать в устах сина як комплімент, оскільки позначають собою психологічну зброю, яка за нагоди оберталася проти сина. Батькові дріб'язковість та схильність до розрахунку Стендаль підкреслює за допомогою додаткової характеристики, що має природу літературного запозичення: характер Шерюбена одного разу названий «жєневським», адже, за Вольтером, в Жєневї ніколи не сміються, а лише рахують.

Доволі детально описано в «Брюларі» й іншого родича, який мав визначальний вплив на формування особистості майбутнього письменника – діда по матері Анрі Ганьона. Освічений і розумний, він, менше з тим, мав характер, який онук описав як «фонтенелівський». Погідної вдачі, доктор Ганьон здебільшого схилився перед батьківськими правами Шерюбена, і до відкритих суперечок з приводу виховання і освіти Анрі долучався нечасто, демонструючи дипломатію, але зовсім іншого гатунку, аніж старший Бейль, чим і заслужив від Стендаля бути увічненим у порівнянні з Фонтенелем – як мудрець, якому розум і небажання бути втягненим у родинний конфлікт диктували помірковану політику невтручання, яку далеко не завжди схвалював Бейль-молодший.

Своєрідним антиподом йому в «Житті» виступає його сестра – «тітка» Елізабет, носій специфічного світовідчуття, позначеного Стендалем як «іспанізм» або ж «іспанські почуття». Від неї маленький Бейль дізнається про «прекрасного «Сіда», про її молодшого брата, померлого замолоду, несхожого на діда, нездатного плакати від люті і тріпотіти від почуття патріотизму, яке неодмінно відволікло, за уїдлигим зауваженням автора, чоловічу частину родини від відсторонених думок та турботи про вигоду. Вона ж оповідає майбутньому письменнику про нібито італійське коріння його родини з боку матері, і пристрасть до країни помаранчів, що зростають прямо у землі, виплекана пам'яттю про матір та розповіддю «тітки» Елізабет, змішуючись з поняттям про іспанськевідчуття честі, стає однією з твірних основ характеру майбутнього автора «Пармського монастиря». «Іспанізм» стане для нього своєрідним вимірювачем буття, його естетичним еталоном, етичним кодексом.

А. В. Гейтенко

«СВІТ У ГОЛОВІ»: ВИКРИВЛЕНА РЕАЛЬНІСТЬ У РОМАНІ Е. КАНЕТТІ «ЗАСЛПЛЕННЯ»

Розмірковуючи про завдання письменника, Еліас Канетті у промові з нагоди п'ятдесятиріччя Германа Броха використовує своєрідну метафору: він називає справжнього письменника «собакою свого часу»: «Проте справжній письменник, як ми його собі уявляємо, завжди є здобиччю свого часу, його слугою, його кріпаком, його останнім рабом. Він прикутий до свого часу коротким та міцним ланцюгом, ...він собака свого часу. Він бігає його угіддями, зупиняється то тут, то там, де йому тільки забажається, він невтомний, сприйнятливий до свистків зверху, хоч і не завжди; його,

гнаного незрозумілою порочністю, легко нацькувати, складніше відізвати, справді він усюди суне свій вологий ніс, нічого не минає, часом повертається назад, починає знову, він ненаситний» [2, с. 24]. Окрім прив'язаності до свого часу, Канетті висуває до справжнього письменника й інші вимоги: універсальності та протистояння своєму часові. Отже справжній митець є водночас і заручником своєї епохи, і її супротивником, він має створити певну дистанцію між собою та сучасністю, дистанцію, яка уможливить її пізнання.

Приєм, який для цього використовує письменник Е. Кісс визначає як «показ сутності». «Його природний “показ сутності” був таким промовистим, – зауважує дослідник, – що він не тільки не хотів, але й не міг розмірковувати про свою методологію» [5, с. 18]. І справді, у своїй автобіографії Канетті замовчує ідею «Засліплення», але охоче називає обставини власного життя та найсильніші переживання, які призвели до написання роману. Карл Краус, хазяйка квартири на Гагенберггасе – прототип Терези, вид на Штайнгоф, подорож до Берліна, пожежа в Палаці юстиції 15 липня 1927 р. та пов'язане з нею переживання маси, Ізенгеймський вівтар Грюневальда та Сікстинська капела Мікеланджело, Стендаль та Гоголь – все це матеріал, з якого було створено «Засліплення». Характеризуючи свій стан після написання роману, Канетті на початку «Гри очей» пише: «Спалення книг було чимось таким, чого я не міг собі пробачити. ... Все було спалене, а я дозволив цьому статися, не зробивши жодної спроби хоч щось врятувати, і навколо мене залишилася лише пустеля, не було нічого, крім тієї пустелі, й я сам був у цьому винний» [4, с. 10]. Ці та інші зауваження письменника щодо власного твору створюють певний модус прочитання роману – модус емоційної, а не аналітичної рецепції.

У «Гри очей» Канетті або обмежується констатацією того, що роман був визнаний Робертом Музілем та Томасом Манном, або приводить зауваження свого друга Вотруби щодо образу Георга, ніяк не оцінюючі їх влучність. Єдиним виключенням є розмова з Германом Брохом, яку останній починає з питання: «Що Ви хотіли цим сказати?» Канетті, відповідаючи на це питання, фактично цитує Броча: «Більше немає спільної мови. Ніхто не розуміє іншого. Мені здається, що ніхто не *хоче* розуміти іншого. У Вашому “Югено” мене найбільше вразило те, що люди існують в рамках різних ціннісних систем, що порозуміння між ними неможливе. Югено є фігурою майже в моєму дусі. Це не виражено в його мові. Він все ж таки веде розмови з іншими. Проте наприкінці книги є документ – лист Югено до вдови Гентьєн, який витримано в його власній манері: це мова виключно комерційної людини. Тут Ви доводите відокремленість цієї людини від інших персонажів твору до найвищого ступеня. Це повністю відповідає тому, що я маю на думці. Я б хотів дотримуватись цього принципу постійно, в кожній фігурі, в кожному фрагменті роману» [4, с. 38–39]. Тим самим Канетті наголошує на спорідненості обох романів – розпад цінностей він також розуміє як центральну проблему сучасності та як тему власного твору.

За Канетті, потенційно людина є безкінечно мінливою, актуально ж – завше обмеженою, сталою. Всі перевтілення, які переживає людина, залишають в її свідомості певні сліди. Це й є фігури – зразки поведінки, самопрезентації та поетичного вираження. Канетті розрізняє «маски» та «фігури». «Маски» – це продукти певного перевтілення, сталі та таємничі. Коли ж хто-небудь встановлює з маскою живий зв'язок, він ламає її

статику, й маска стає фігурою. В художніх творах Канетті представлені, таким чином, не люди, а фігури – естетично оживлені маски. У згаданій розмові з Германом Брохом Канетті підкреслює: «Автор ... не хоче показувати все те, що можливо криється в конкретній людині, він створює певні єдності, які чітко окреслює та протиставляє одна одній. Їх взаємодія породжує те, що він хоче сказати про людину» [4, с. 39].

Не випадково Канетті ілюструє своє уявлення про фігури на прикладі роману Сервантеса, адже алюзії на образ Дон Кіхота відіграють значну роль у «Засліпленні». Привабливість цього літературного героя для автора має декілька підстав. По-перше, Дон Кіхот належить до тих образів світової літератури, які через їх загальнолюдську значущість перетворилися майже на міфологічні постаті. Використовуючи подібні образи, письменники звертаються до вічних проблем людського буття, так би мовити, наочно ілюструють тезис про «повторення вічно однакового». Окрім того, властиве модерністам використання культурних універсалій та міфологем дозволяє їм надати хаосу буття та оповіді хоча б видимості тотальності.

По-друге, Дон Кіхот належить до перших постатей у світовій літературі, які діють у рамках власної закритої ціннісної системи, а тому він виявляється адекватним «знаряддям» оприявлення ситуації розпаду цінностей. Для Дон Кіхота такими цінностями є лицарські чесноти (щоправда, і в Сервантеса ті «чесноти» герой пізнає з других рук, тобто з куртуазних лицарських романів XVI ст. на кшталт «Амадіса Галльського» або «Несамовитого Роланда»). Дон Кіхот є бунтівником, який вирушає у «хрестовий похід проти всього світу, котрий не хоче підкорюватись вимогам вищого духу» [3, с. 92]. Дон Кіхот є водночас і божевільним, і розумним, він вірить у добро та справедливість, він вбачає цінності там, де інші знаходять лише буденне та прагматичне. Нарешті, він є книжковим хробаком, чия бібліотека фактично повністю спалили. Всі ці риси Дон Кіхота, як і комічна стихія роману Сервантеса, як найкраще відповідали задуму Канетті.

Навіть у фізіономічній характеристиці Кіна австрійський письменник підхоплює та пародіює донкіхотівські риси: «Брехня викликала в Кіна огиду; змалечку він тримався правди. ...Вдача, якщо її маєш, визначає й твою подобу. Відколи Кін почав мислити, він пригадував себе довготелесим і худим-худющим. Обличчя своє він знав тільки приблизно, ... але про те, що воно в нього вузьке, суворе й кощаве, він знав, і цього було досить. Він не мав ані найменшого бажання помічати людей, отож ходив, низько опустивши погляд або скинувши його високо над їхніми головами. Де були книгарні, він несхибно відчував і так. Він міг спокійно покластися на свій інстинкт. Чому дають раду коні, коли тюпають додому, до своєї конюшні, тому давав раду й він. Адже на прогулянки він виходив задля того, щоб вдихнути аромат незнайомих книжок, вони будили в ньому дух бунтівника, певною мірою сповнювали його свіжістю» [1, с. 33–34]. Герой представлений у пародійній манері: в ньому підкреслена його коняча натура, він є Дон Кіхотом та Росінантом в одному лиці.

Інша риса, властива герою Канетті, – бунтівна вдача, готовність битися за порядок у книжках. Кін сприймає дійсність через книги, які прочитав. Будь-що існує для нього лише тоді, коли воно відповідає «своєму прообразу в друкованому слові» [1, с. 142]. Воркування голубів або аромат роз він знає з книг, які й є для нього мірилом дійсності. Книги є для нього надійним полюсом у плутанині життя.

Подібно до Дон Кіхота Кін не веде розмов, він виголошує промови, зміст яких для його «співрозмовників» залишається неясним. Кін уважає, що Тереза шанує його вченість та бібліотеку, що вона соромиться своєї духовної убогості. Однак Тереза цікавиться лише його банковою книжкою. Перемога духу, якою Кін вважає свою залякність, обертається повним фіаско. Тереза викидає його з помешкання, і він доходить висновку: «Все – брехня, віри нема. Бога нема» [1, с. 186]. Це однак не перешкоджає йому рятувати книги та повчати Фішерле. Фішерле ж влаштовує свої справи та хоче «посприяти Кінові позбутися його капіталу до останнього гроша якнайшвидше й без особливих зусиль» [1, с. 267]. Цей Санчо Панса навіть співчуває Кіну, він – єдиний, хто виявляє логіку в божевіллі Кіна та наживається на цьому. Саме Фішерле придумує історії про «пожирача книжок» та смерть Терези – історії, які ідеально вписуються в логіку Кіна. Нарешті, саме він відправляє телеграму про божевілля Кіна Георгу – брату Кіна, психіатру, навіть тут він винаходить ідеальний текст – текст, який не може не подіяти: «Я геть здурів. Твій брат».

Але й брат-психіатр не розуміє Кіна. Перед самогубством Петер Кін думає: «Георг поїхав. Петер його перехитрував. Що він тямить у вбивстві! Лікар із дурдому. Дурень. Розхристана душа» [1, с. 505]. Хитромудрий Одісей Георг так і не зрозумів суті божевілля Кіна. Після тривалої розмови із братом, в якій той на прикладах Єви, Єлени, Пенелопи та інших доводить, що «жінки – це напасть, свинцеві гирі на шиї в духу людського» [1, с. 471], Георг доходить висновку: «Яка ж убога фантазія в цього Петера! Свинцевий мозок, холодний, застиглий і важкий – у ньому самі літери. ... Найсміливіша думка, до якої підноситься філолог, – це вбити дружину... Якби ж він бодай скоїв те вбивство, якби зняв на неї руку й не здригнувся в останню мить...» [1, с. 491]. Одісея, яку зображує в романі Канетті, – це одісея духу, слова. На думку Ніцше, суб'єктивність світосприйняття сучасної людини перетворює все реальне на гру інтерпретацій. Власне, розмова Кіна та Георга й є таким нагромадженням інтерпретацій. Читач із захопленням слідкує за цією бесідою, відмічаючи вправність Георга у розшифруванні «послання» Кіна. Сучасний Одісей Георг намагається знайти не шлях додому, а шлях до свідомості іншого (до речі, це одного разу вже вдалося Георгу, коли він зумів проникнути в мову горили). Проте це йому не вдається, порозуміння між братами не відбувається. Георг уважає, що вирішив проблему брата, а той, не витримавши чи то осквернення святині-бібліотеки, чи то власної провини, підпалює книжки та згорає в цьому вогні сам.

Як бачимо, «Засліплення» – комедія помилок, однак така комедія, яку спроектовано на колізію внутрішніх світів персонажів, на ефект «поламаного телефону», на творення псевдоконтекстів-фантазій.

Бібліографічні посилання

1. Канетті, Еліас Засліплення / З нім. пер. О. Логвиненко; Передм. Д. Затонського. – К.: Юніверс, 2003. – 512 с. – (Лауреати Нобелівської премії).
2. Канетти, Элиас Человек нашего столетия / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1990. – 474 с. – (Зарубеж. худож. публицистика и док. проза).
3. Пічугіна, Тетяна Перспективізм у романі Еліаса Канетті «Засліплення» і трилогії Германа Броха «Сноброди» // Студії австрійської літератури. Т. 2: Маска і

- метаморфоза. (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 84–104.
4. Canetti, Elias Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937. – Frankfurt a. M.: Fischer, 1986. – 329 S.
 5. Kiss, Endre „Dichter werben für Dichter“ (Hermann Broch und Elias Canetti) // Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 7. September 2005 http://www.inst.at/trans/7Nr/kiss_canetti7.htm

А. В. Гоменюк

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІОНАЛІСТСЬКОГО ПРИНЦИПУ ПРАВДОПОДІБНОСТІ ПРИ РОЗКРИТТІ СМІХОВОЇ СТИХІЇ В АНГЛІЙСЬКОМУ РЕНЕСАНСНОМУ РОМАНІ

Наснажене антропоцентричною ренесансною діалогікою, пізньотрадиціоналістське нововідкриття жанру як способу організації художньої дійсності, не вичерпаного визначенням тематики, спонукало до авторської самореалізації шляхом сполучення різних жанрових топосів та стильових різновидів у ході перегляду міметичної концепції поетичного творення, заснованої на правдоподібності. Основною сферою таких творчих експериментів стало дискурсивне поле генезису роману, утворене в епоху Ренесансу, а ключовим моментом цього етапу становлення “універсального і парадоксального жанру” (О. В. Михайлов) — осмислення комічного модусу літератури не як чинника виокремленої царини відтворення розмежованості ідеального та реального, що панує в житті, а як невід’ємного складника романного світу, де досягається їх єдність.

Означившись на континентально-європейській магістралі перетворення романічної традиції, знаменного для доби Відродження (Л. Пульчі, М. Боярдо, Л. Аріосто, М. Сервантес) і набувши первинного узагальнення в перших досвідах теоретизування щодо роману (Дж. Чинціо, Дж. – Б. Пінья), таке бачення літературотворчої форми проявлення сміхового джерела світогляду стало висхідним і для романних новацій ренесансної Англії, зокрема тих, які втілились в романах Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Гріна, Т. Лоджа і Т. Неша, де комічність вчинків героїв і спровокованих ними сюжетних ситуацій постала маньєристично забарвленою, виразивши антиномічність людської природи.

При залученні комічного модусу літератури у поле генезису елизаветинської романістики виявляються різні способи співвіднесення сміхової стихії з іншими літературними модальностями у тих зразках історично першого варіанта роману Англії, в яких відбувається комічне перетворення жанротворних топосів і мотивів, усталених у романічній традиції. Так, в “Аркадіях” Ф. Сідні травестія знижує ситуацію освідчення ідеального лицаря у коханні до прекрасної дами, а пробудження “низової” наративної стихії проблематизує ідеал пасторального усамітнення. У “Розалінді, або Золотому спадку Євфуеса” Т. Лоджа відбувається комічно-сміхове осторонення “благодатного місця”. У “Злощасному мандрівникові, або Історії Джека Уілтона” Т. Неша пародіювання лицарської авантюри означає множинність векторів особистісного

становлення, сполучених історично конкретним — обумовленим кризовими умовами, проявленими на “зламі” Ренесансу, — усвідомленням дистанції між реальністю та ідеалом. У “Гроші мудрості, купленому за мільйон каяття” Р. Гріна об’єктом сатирико-дидактичного переосмислення стає сама модель саморозкриття героя, вироблена у ході перегляду традиційно-романної топіки, здійсненого на попередніх етапах формування англійського роману Відродження.

У сіднієвському творчому експерименті травестія означається у художній реальності “Аркадій” як форма зміни способу життя героїв, що не супроводжується їх самовідчуженням: перевдягнувшись у персонажів, позбавлених високого соціального статусу, і тим самим відмовившись, принаймні тимчасово, від героїчних діянь, якими підтверджується їх особистісна відповідність ідеалу, принці втрачають зовнішню самототожність, але внутрішньо залишаються самими собою і тому, відкриваючись власним обрацям, пробуджують у них взаємні почуття. Тож, ініціюючи виникнення маньєристичної опозиції “бути — здаватися” у пасторальній дійсності, реалізація мотиву перевдягання у руслі розвитку любовних сюжетних ліній роману Ф. Сідні стверджує можливість збереження хиткої гармонії внутрішнього і зовнішнього, духовного і тілесного, новоусвідомленої Ренесансом як етико-естетичний імператив людського існування.

Реалізація мотиву травестії в романі Т. Лоджа “Розалінда, або Золотий спадок Євфуса ” забезпечується розбудовою сполучення — в межах художньої дійсності — «високої» ідилії з «низовою» пастушеською комедією у протиставлення — в її «рамках» — пасторального та антипасторального начал. У цей спосіб стильова домінанта авторського самовизначення, висхідна для лоджівського експерименту у сфері романотворення, змінюється на жанровий критерій авторства, проявлений в індивідуалізовано-довільному сполученні різних принципів естетичного зіставлення реального з ідеальним. Віддаленість «пасторального оазису» “Розалінди” від «благодатного місця» класичної пасторалі задається включенням в нього образів та мотивів, які, будучи генетично пов’язаними з пасторальною традицією, постають — у їх лоджівському трактуванні — своєрідними «знаками антипасторальності». До їх числа входять: образ Часу (представленого у трьох іпостасях — природно-циклічній, механістичній, психологічній), мотив «memento mori» (втілений у трьох «варіаціях» — «пигадування померлого пастуха», «полювання на царя природи» та «трагічне свідотство»), і мотив любовної гри — пасторальний «маскарад», у якому спотворюється (а не розкривається) справжня сутність любовного почуття. Повернення від «ілюзії» до «реальності», визначальне для ствердження переваги антипасторального начала над пасторальним, забезпечується бароковим примиренням суперечностей, що розкриває «істинність кохання», долаючи антиномії людської природи, виявлені маньєризмом, і поновлюючи тим самим ренесансну гармонію різних першопочатків буття в людині.

Романний експеримент Т.Неша зорієнтовано на подолання опозиції «високої» і «низової» стильових ліній роману. Полемічно відштовхуючись від новацій інших романістів-елизаветинцев, обмежених сферою “високого” роману (різновиди жанру, розроблені Дж. Лілі, Ф.Сідні, Т.Лоджем, і ранні твори Р.Гріна), і від поетики пікарески, письменник створює зразок елизаветинської романістики, що наближається до крутійського роману XVI ст. лише лінією пригод, об’єднаних особистістю головного

героя, а конструктивною роллю мотиву подорожі, пов'язаного з реалізацією принципу огляду характерів та ідеї становлення особистості, передує роману Просвітництва. Така траєкторія руху від *romance* до *novel* прогнозує один із найважливіших напрямків розвитку універсальності романного жанру – риси, генетично притаманної йому, а в контексті романної творчості Т. Неша актуалізованої за допомогою маньєристичного сполучення антиномічних за своєю поетикою модифікацій роману. Нешівський спосіб пародіювання лицарської авантюри, що забезпечує саморозкриття героя, в якому він дистанціюється від топосів лицаря і пікаро; встановлюється співвіднесення історичної правди і вигадки, визначальне для створення художньої панорами Англії елізаветинської доби. Авторська жанрова новація ґрунтується на протиставленні принципу ідеалізації дійсності, основоположному для попередніх авторських варіантів елізаветинської романістики, орієнтованих на “високу” лінію жанру (Дж. Лілі, Ф. Сідні, Р. Грін, Т. Лодж), ідеї формування такої художньої реальності, де через долучення до романного діалогу різних мов-світоглядів і “правд про світ” “низової” наративної стихії означається множинність векторів особистісного становлення, сполучених історично конкретним — обумовленим кризовими умовами, проявленими на “зламі” Ренесансу, – усвідомленням дистанції між реальним та ідеальним.

Використання викривально-критичної форми вираження комічного у творі, що став завершенням романної новації Р. Гріна, обумовлюється дидактичною настановою митця, яка не вичерпується прагненням застерегти своїх сучасників, налаштованих на індивідуалістичне самоствердження, насажене антропоцентризмом Відродження, щодо руйнівності вільних проявів людського розуму, відстороненого від традиційної — теоцентричної — моральності. Цей намір переростає в інтенцію нововиявлення, в ході зображення негативних прикладів особистісного самовизначення, його нездійсненності без граничного комунікативного досвіду, що, долучаючи людину до абсолютного критерію особистісності, відкритого безумовно-істинним Словом Божим, спрямовує саморозкриття особистості на його одвічний етичний орієнтир, який означає сотеріологічну перспективу, спонукаючи до подолання особистої недовершеності. Ренесансно-маньєристичному перегляду романічного мотиву “випробування”, започаткованому, на теренах становлення великої оповідної форми епохи Єлизавети I, лілієвським досвідом творчої рецепції біблійної топології особистісності і розгорнутому у ствердження спроможності людини, у зростанні її розуму, не лише досягнути буттєві антиномії, але і піднятися над ними в інтелектуальній і творчій діяльності, автор “Гроша мудрості, купленого за мільйон каяття” протиставляє барокове переосмислення жанротворного способу ініціації, підсумкове для ряду спроб творчого самовизначення митців-єлізаветинців як “блудних синів” ренесансної Англії і відзначене новоусвідомленням одвічної потреби людської особистості в духовному орієнтирі, відкритому Божественним Одкровенням і необхідному для подолання меж знання.

Таким чином, розходячись у спектрі задіяних поетикальних форм вираження комічного, шляхи долучення сміхової стихії до формування багатоскладної художньої дійсності елізаветинського роману, прокладені його фундаторами у відстороненні від ідеї правдоподібного, сформульованій Аристотелем при обґрунтуванні концепції мімесису, визначаються єдністю орієнтації на естетичне перетворення риторичного

слова, націлене на виявлення його ресурсу діалогізації мов і світоглядів в авторському висловлюванні.

В. А. Гусев

**ЛЮБОВЬ И ЛИТЕРАТУРА, РЕАЛЬНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВЫМЫСЕЛ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
Ю. НАГИБИНА «ДАФНИС И ХЛОЯ ЭПОХИ КУЛЬТА
ЛИЧНОСТИ, ВОЛОНТАРИЗМА И ЗАСТОЯ»**

В последние десятилетия внимание самого широкого круга читательской публики привлекла литература non-fiction, литература факта, где тем не менее художественный вымысел также выполняет свою функцию. Без него не обойтись, но в документальном повествовании он подчинён установке на достоверность. Эти особенности документальной прозы чрезвычайно ясно проявились в повести Ю. Нагибина «Дафнис и Хлоя...», завершённой в 1994 году. Она получила неоднозначную оценку в литературной критике 90-х годов, но все сходились в том, что автор в своих последних произведениях продемонстрировал высокое писательское мастерство [см., напр.: 1, 2, 3, 5].

Автобиографическая повесть посвящена истории первой любви писателя. В самом её начале Нагибин отмечает, что он не раз стремился отразить это сильное и непосредственное чувство в беллетристической форме, но «...после долгого перерыва решил до конца отговориться, без всяких литературных околичностей, теперь уже навсегда» [4, с. 282]. Но без «литературных околичностей» всё же не обошлось. Уже заглавие повести свидетельствует о том, что её создатель видит события своей жизни через призму литературы. В нём соединено название древнегреческого романа Лонга со стереотипными представлениями людей второй половины XX века, нашедшими отражение в публицистике и художественной литературе. Название – паратекстуальный элемент – подготавливает и направляет читательское восприятие текста, парадоксально сближая античную любовную идиллию с далеко не идеальными реалиями современности. В начале повести её автор поясняет читателю, почему через столько лет, в «старости, изношенности, хворях» он говорит о первой любви. Писатель пытается осмыслить и, может быть, уже в последний раз, трагикомические противоречия прошедшей жизни. Тема литературного творчества здесь тесно связана с темой любви.

В повести значительное место занимают внесюжетные элементы, саморефлексия автора, его размышления о литературном творчестве, однако это не уменьшает динамику повествования. Ю. Нагибин полагает, что «надо брать ключевые моменты, открывающие новые этапы отношений, иначе получится “Воспитание чувств” Флобера – вещь неплохая, я бы даже сказал гениальная, но непосильная нашему читателю. Представляете, роман о любви, прошедшей через всю долгую жизнь, и без траханья!» [4, с. 329]. Нельзя писать о любви, если просто следовать за развитием чувства. Автор стремится выйти на уровень ожидания своих современников-читателей, и надо признать, что это ему удаётся. Один из критиков отмечал, что Ю. Нагибин смешал в своей повести «лирику и порнуху, исповедь с водевилем, мемуары с самосудом» [1, с. 4]. Но именно

это и ждал читатель той поры, когда недавнее прошлое представлялось свалкой нечистот, а настоящее – царством свободы: отменены сексуальные табу, как и иные запреты; да и водевиль жанр нескучный, особенно если удастся сочетать его с исповедью. Задача не из простых, но Ю. Нагибин с нею справился мастерски, как и прежде – с решением совершенно иных задач, которые ему позволяли и тогда выходить к достаточно широкому кругу читателей. Ведь его прозе всегда был присущ автобиографизм.

В «Дафнисе и Хлое...» говорится лишь о «ключевых моментах», тех важных вещах, которые происходили между ним и Дашей на протяжении четверти века, пропуская иногда несколько лет, месяцев, дней. Автор скороговоркой перечисляет свои писательские успехи, кратко характеризует то, что происходило вокруг – в обществе, в политике, а на первый план выдвигает развитие своего чувства. Эта сторона его жизни настолько важна, существенна, что даже события войны он отказывается описывать подробно, отсылая читателя к своим прежним произведениям. Перечисляя некоторые обстоятельства службы, повествователь скуп и, можно сказать, даже равнодушно вспоминает доносчиков, главного редактора газеты, особистов. Не война, а любовь составляли смысл его жизни: «...война, как говорил Швейк, занятие для маленьких детей, я же пишу о серьёзном, о жизни человеческого сердца» [4, с. 411]. Дальше идёт речь о переписке с Дашей, о которой говорится куда подробнее, чем о соперничестве между отделами политуправления армии. Автор рассуждает об образе «эпистолярной Даши», который плохо соотносился с прежним, привычным для него. Это было настолько «серьёзно», что заслоняло и жизнь страны, и жизнь самых близких ему людей. Прежняя собственная доверчивость вызывает у автора недоумение, да и память его сохранила «мусор» ненужных деталей и обстоятельств, а самого важного – тех дней, когда он «терял Дашу», не запечатлела, и теперь он может об этом только догадываться. В финале повести Ю. Нагибин даёт более развёрнутое представление о том, чем является для него литература, почему занимает такое место в его жизни и его творчестве: «Я насквозь литературный человек. <...> Пытаясь разобраться в собственных обстоятельствах, я редко обращаюсь к жизненным примерам, предпочитая литературу» [4, с. 514]. Он не хочет походить на Тургенева, «промотавшего жизнь у юбок Полины Виардо»: «Наверное, я не случайно выбрал литературу оружием для спасения от участи Тургенева» [4, с. 514]. Его «литературная война» с Дашей и то, что он пишет о событиях, происходивших полвека назад, важно для него сейчас.

Повесть Ю. Нагибина свидетельствует о новом этапе развития автобиографической прозы. Достоверность происходившего подтверждается тем, что героя зовут так же, как и писателя, события его жизни повторяют события жизни автора, имена и фамилии реальных лиц сохранены. Действительность представлена через субъективное видение повествователя, но сохранены выразительные и точные детали, характеризующие описываемое время. В своей документальной прозе Ю. Нагибин использует не столько художественный вымысел, сколько домысел, необходимый для воссоздания внутреннего мира персонажей; доминирует исповедально-аналитическое начало, писатель всякий раз стремится объяснить природу эмоций, особенности психологических ситуаций, в которых по его воле оказываются персонажи повести. Насколько документально достоверно изображение истории новых Дафниса и Хлои?

Равно настолько, насколько поверил в неё читатель, сопереживающий центральному герою, принимающий его аргументацию или спорящий с ним.

Библиографические ссылки

1. Б.а. Ключи от тайны. Последние повести Юрия Нагибина / Б.а // Общая газета. – 1994. – №46. – С. 4.
2. Костырко С. О Нагибине / С. Костырко // Новый мир. – 1995. – №6 – С. 214–221.
3. Кувалдин Ю. Заблудившийся писатель : [Электронный ресурс] / Юрий Кувалдин // Ex Libris. Приложение к «Независимой газете». 17.06. 2004. Электронный журнал. – URL: http://exlibris.ng.ru/kafedra/2004-06-17/3_nagibin.html.
4. Нагибин Ю. Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя / Ю. Нагибин // Нагибин Ю. Любовь вождей: Сб. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ВЗОИ», 2004. – С. 279–522.
5. Солженицын А. Двоенье Юрия Нагибина / А. Солженицын // Новый мир. – 2003. – №4. – С. 164–171.

Т. Н. Жужгина-Аллахвердян

ВИНЬИ И КАМЮ: ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКИЕ ТРАДИЦИИ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ АБСУРДА КАК РЕАЛЬНОСТИ И КАК ФИКЦИИ

Вопрос о соотношении романтизма и модернизма с точки зрения философско-художественной функциональности абсурда как реальности и как фикции до сих пор не нашел должного освещения. Однако его постановка в исследованиях, посвященных творчеству авторов эпохи романтизма и модернистской эпохи уже сама по себе значима, ибо раздвигает те узкие рамки направлений, в которые изначально было поставлено творчество того или иного писателя. Вопрос этот касается в частности рассматриваемых нами авторов – А. де Виньи и А. Камю, Творчество первого, как известно, принадлежит в основном первой половине XIX века, второго – периоду, получившему название «модернизм», если быть точнее, – его ответвлению, известному как «экзистенциализм». Не углубляясь в проблематику литературных направлений (школ), напомним лишь слова Н. С. Гумилева: «Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа<...>?» [1]. Поставленный вопрос по-прежнему актуален, но нам он интересен не в историко-литературном плане, а в интертекстуальном. В частности, в свете проблемы абсурда, его функционирования в произведении, как реальности и как фикции, и о методах решения этой проблемы столь разными художниками. При всем желании здесь трудно установить ту грань, за которой заканчивается романтизм и начинается экзистенциализм, ибо оба обращаются к символу, а символ, как установлено, связан с памятью культуры. При всей своей многозначности символ никогда не теряет связь с архетипическим источником, обращение к которому и есть та нерушимая основа, на которой строится диалог культур и

формируется «кристаллическая решетка взаимных связей», создающая особенный «поэтический мир» художника [2, с. 123].

Понимание «абсурда» как «рационально невыразимого», т. е. «не подвластного рационалистическому мышлению», неизбежно ведет к символизму и к мифу, ибо невыразимое словами издавна изображали и передавали в виде неких символов языком мифа. В этом плане XX в. ничего не изменил, несмотря на то, что понимание мифа было сведено к двусмысленности текстовых знаков и к возможности их «вольной» дешифровки. Так Р. Барт увидел в мифе альтернативу реальности, в которой миф, сложенный из символов-знаков, как бы утратил связь с символическим мышлением. Трактовка символизма как знаковой системы привела к утрате романтической иронии, к его подмене такими формами выражения абсурда, как несмешной «фарс» и «черный юмор». В этой связи уместно напомнить о том, что Кьеркегор отождествляет слова «ирония» и «иронии» со словами «романтизм» и «романтик», ибо речь идет об одном и том же [5, с. 903]. Заметим, что романтическая ирония почти всегда у французов появляется там, где абсурд проецируется на реальность. Альфред де Виньи, «самый классический» из французских романтиков, свои лучшие «анекдоты» извлек из XVIII века и из многочисленных оттенков и интонаций иронии Просвещения предпочел вольтерьянские [5, с. 729]. Ироническим духом проникнут роман «Стелло», в котором автор то соглашается, то спорит с рационализмом, особенно когда противостоит учению о «догме» и «системе» как крайним проявлениям абсурда, породившим террор. Однако наиболее выразительные абсурдные картины и пессимистические размышления романтика о фальсификации с помощью суждений были связаны не с вольтерьянством, а с философией Ж. де Местра. Мы можем судить об этом постольку, поскольку способны увидеть апофеоз абсурда в той символической запечатленности, которая воплотилась в идее бессмысленности революций. Виньи, создавший серафические и демонические образы по моделям Метьюрина и Байрона, способствовал «клишированию» во французской поэзии символов «злого гения» и «люциферического бунта». Это выражение, прикрепленное ко всему романтизму, принадлежит А. Камю: «<...> романтизм с его люциферическим бунтом выльется только в авантюры воображения» [2, с. 154]). «Не проповедуя злодеяние, – писал А. Камю, – романтизм берется показать глубинный порыв протеста в условных образах человека вне закона, доброго разбойника, великодушного бандита» [2, с. 156]. Писатель и философ отметил, что «печальный, очаровательный юноша» в поэзии Виньи «занимает место рогатой твари», «могучий и одинокий, страдающий и презирающий, он покоряет с элегантною небрежностью» [2, с. 155]. По мнению Марка Эжельденже, поэт-романтик, подобно Бодлеру, тяготеет к двум полюсам – ангельского духа и люциферической бездны [4, с. 44]. М. Эжельденже называет Виньи «поэтом метафизического бунта», вероятно, находясь под впечатлением от работы А. Камю и его истории «бунтующего человека» Соединив в сверхчеловеке бунтарство, исключительность и аристократизм, Виньи наделил его безмерной неудовлетворенностью, страстностью, способностью к анализу событий и собственной судьбы, но и уподобил типичным героям классической трагедии, придав силу, прозорливость, готовность к самопожертвованию и великой ответственности за судьбы людей [4, с. 39]. Есть много других созвучных с романтизмом мыслей в книгах Камю. Так он пишет о феномене маркиза де Сада: «В тюремных стенах

мечте нет предела, реальность не мешает ей парить. Ум, закованный в кандалы, настолько теряет в ясности, насколько выигрывает в страстности». Там же Камю говорит: «Свобода, особенно когда она является мечтой узника, не терпит никаких границ» [2, с. 145 – 148]. Философствования А. де Виньи об абсурде предвосхитили мысли А. Камю об «абсурдном человеке», который «исчерпывает все и исчерпывается сам» и об «абсурде» как «предельном напряжении» в «полном одиночестве», в «каждодневном бунте». Камю утверждал: «Проблема «свободы вообще» не имеет смысла, ибо так или иначе связана с проблемой бога»; «Но отныне я знаю, что нет высшей свободы, свободы быть, которая только и могла бы служить основанием истины. Смерть становится единственной реальностью, это конец всем играм»; «Таким образом, абсурдный человек приходит к пониманию, что реально он не свободен» [2, с. 54.]. Так «абсурдный человек» прозревает свои заблуждения и единственным смыслом для него становится бунт. Опыт узника-бунтаря абсурден, но он является важной составляющей общего опыта несвободы, иллюстрирует абстрактные философские понятия смысла жизни и смерти, разума и безумия. Однако в своих шведских речах Камю говорит о великой ответственности и «титаническом труде» художника во время «долгого свободного поиска», о преодолении «соблазна комфорта, развлечений или конформизма» [3].

Библиографические ссылки

1. Гумилев Н. С. Французские лирики XIX века (Альфред де Виньи, Анри де Репье, Жорж Роденбах). Электронный ресурс: http://dugward.ru/library/gumilev/gumilev_francuzskie_liriki.html
2. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство; общ.ред., сост., предисл. и примеч. А.М. Руткевича. – М.: Политиздат, 1990. – С. 119 – 356.
3. Камю А. Художник и его время. Речь от 14декабря 1957 года // Альбер Камю. Шведские речи / пер. И. Волевич по изданию: Camus A. Discours de Suede. P., N. R. F. 1958. Электронный ресурс: <http://www.chat.ru/~ellib/Eigeldinger> M. Alfred de Vigny / M. Eigeldinger.– P.: Seghers, 1965. – 190 p.
4. Les ecrivainsromantiqueset Voltaire. 1974. P. 903.

Ю. О. Івлєва

ПІКТОПОЕТИЧНА ЗБІРКА ПОЛЯ ЕЛЮАРА ТА МАНА РЕЯ «LES MAINS LIBRES» ЯК ФОРМА ДУЕТНОГО ВТІЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНО-ПЕРЦЕПТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ

Сюрреалістична поетика проголосила всемогутність образу, який повинен був «прилітати на своїх власних крилах» (П. Реверді), а не конструюватися на базі порівняння. Відштовхуючись від ірраціоналізму А. Бергсона та З. Фрейда, сюрреалісти поміщали джерело поетичної уяви у світ підсвідомого. Поетові залишалося тільки фіксувати почуті там голоси. У той же час, сюрреалісти не виключали ретельної роботи над текстами: образи, які спонтанно виникали, були тільки «сировиною», яку ще належало піддати аналізу й удосконаленню.

Прикладом союзу «мимовільної» пікто-поезії служить збірка Мана Рея і Поля Елюара «Les mains libres», яка скасовує традиційні відносини між текстом і зображенням, про це згадується з першої сторінки: «Les mains libres», des sins Man Ray, illustrés par les poèmes de Paul Eluard (малюнки Мана Рея, ілюстровані віршами Поля Елюара) (переклад мій – Ю. І). Творці дійсно демонструють співпрацю, де малюнки передували поетичному роз'ясненню. За цим роз'ясненням «ілюстрацій», запропонованих поетом, – композиція «у чотири руки», яка володіє органічною монолітною системою, безсумнівно, більш складною, ніж здається на перший погляд. Це також показує, що обидва художника звільнилися від обмежень, і що вони «вільні», щоб створювати, творити.

Збірка «Les mains libres» – це творчий гімн, який взаємодіє на двох мовах мистецтва і закликає виключити реальність між образотворчим поданням і його поетичним «перекладом». Відносини зі світом, запропоновані художниками, свого роду звіт, який не можна відокремити від сюрреалістичного бачення, і що поєднує в собі бачення в фокусі уяви з реальністю, рентген, деталізовану ауру. Архітектоніка збірки передбачає логічний зашифрований діалог, де кожна сторінка не є випадковою: вона несе свою закодовану реальність і поступово вводить читача в світ мистецтва пікто-поезії.

Ідея побудови збірки полягала в тому, щоб об'єднати два види мистецтва: поезію та живопис, які, начебто існуючи паралельно, з'єднуються і не можуть існувати одне без одного. Яскраво бачимо це у змісті збірки, що складається зі фронтиспісу, передмови, віршів та малюнків, що є нерозривними, та пояснення назви збірки.

По суті, всі піктопоетичні замальовки зі збірки «Les mains libres» засновані на поєднанні непок'єднуваного, на руйнуванні об'єктивних просторових відносин. Включення візуального ряду в поетичний текст дозволяє піднятися на рівень споглядання, спостереження, будучи одночасно джерелом всякого пізнання. Використання візуального компонента, представленого у вигляді малюнка, пов'язано із завданням поета, яке зводиться до спроби виразити себе, свою ідею в мінімальному мовному просторі, не втративши при цьому інформативності тексту.

Слід зазначити, що введений в поетичний текст візуальний компонент займає в ньому домінуюче місце. У класичному поетичному тексті подача інформації здійснюється тільки по одному каналу зв'язку, тобто через написаний текст. У піктографічному вірші з введенням візуального компонента додається другий канал зв'язку – зоровий. За рахунок цього вербальна частина тексту скорочується, адже ментальний образ, сформований в свідомості поета, може бути виражений за допомогою візуальної складової, тобто малюнка.

Отже, творче завдання авторів, на наш погляд, полягає в тому, щоб розкривати нові значення, дослідити приховані світи, а також залишити читачеві можливість зробити власні інтерпретації і таким чином взяти участь у створенні збірки. Поетику вільних рук можна розглядати як простір між реальним і уявним, де зустрічаються дві паралельні реальності, і виникає реальний дует, оскільки, якщо малюнок дає новий смисл віршу, очевидно, що, в свою чергу, вірш дає новий смисл малюнку.

Н. В. Калиберда

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ СЭМЮЭЛА РИЧАРДСОНА «КЛАРИССА»

В романах Сэмюэла Ричардсона художественное пространство развёртывается в границах таких континуальных образов, как английская столица и провинция. Смысловый ресурс заявленной темы соотносится с историями героев, закреплёнными за ними. Фоном сюжетного действия, которое приводят в движение механизмы социального общения, оказывается внешняя реальность, статусно упорядоченная, организованная согласно сложившимся культурным предпочтениям. Динамика перемен, представленная как незатихающий процесс оформления неповторимого облика эпохи, обусловлена деятельностью сообществ, нацеленных на самообеспечение и приумножение материального и духовного блага.

Устроителями, «драматургами» судеб, «виновниками» происходящих событий в социальном театре «Клариссы» Ричардсона, а также ответственными за ход житейских обстоятельств оказываются персонажи-мужчины – отцы, братья, ближние родственники, рассматривающие институт брака, союз с женщиной как возможность упрочить своё положение в социуме и «прирасти» состоянием. Поначалу оцениваемая как непреднамеренная случайность, позже воспринимаемая как продуманная стратегия, предстаёт задумка давних приятелей – одного из братьев Гарлоу, Энтони, и столичного аристократа лорда М. – познакомить юных отпрысков семейств с тем, чтобы составить выгодную партию и обеспечить своим фамилиям процветание. Клан Гарлоу представлен состоятельным отцом, разбогатевшим владельцем поместья «Перелесок» (*“The Grove”*), его тремя сыновьями – Джоном, получающим доход от рудников, Энтони, осчастливленным наследством родственников жены, и Джеймсом, уверенным, деловитым владельцем большой усадьбы, просторного дома, населённого шумными слугами, домочадцами и подолгу гостящими родственниками. Именно с детьми упомянутого Джеймса связывает свои надежды Гарлоу на упрочивание авторитета рода, “...raising a family”, и открывшуюся возможность подняться по социальной лестнице.

Г. М. Костенко

ЖИТТЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ ТА СПОГАДІВ У РОМАНІ ДЖУЛІАНА БАРНСА «ВІДЧУТТЯ ЗАКІНЧЕННЯ»

У ХХ столітті світова література (і модернізм, і постмодернізм) часто наближалася до думки про те, що є цінності, що значно перевищують значення простої реальності, – та чи інша ідея, гра, або екзистенціальний бунт, що виражає категоричну незгоду з буттям, спрямованим до ентропії та смерті. Життя стає подією, коли герой починає усвідомлювати її особистісно, пропускаючи через свою душу. Герой, незалежно від інтелектуального рівня, повинен виявити в житті філософський рівень, почати мислити про буття, про смерть як про глибоко особисті події, як про питання, на які не можна дати завчені відповіді. І іронія Дж. Барнса, і скептицизм по відношенню до релігії не

перешкоджають життю постати в прозі письменника як надзвичайно важливої проблеми, що носить сюжетоутворюючий характер.

Роман «Відчуття закінчення» (2011) являє собою приховане авторське міркування про проблеми історичного через автобіографічний життєпис звичайної людини. У цьому романі автор звертається до теми абсурдності пам'яті, цінності людського життя, самогубства, але письменник ніколи не намагається відшукати єдиної істини, бо її немає – є лише точки зору і підходи до аналізу. І це відсилає нас до естетики постмодернізму, перш за все, «історіографічної металітератури». У «Відчутті закінчення» індивідуальна історія конструюється через дискурс пам'яті. Спогади головного героя поєднуються з подіями теперішнього часу – вони не хронологічні, часом нелінійні, але тільки так вони утворюють загальну картину. Індивідуальні історії, що раніш вважались неважливими для загальноісторичного процесу займають тепер центральну позицію. Фокус уваги змінюється, пересувається на околиці історії, щоб надати голос незвичайним персонажам, що раніше залишались у тіні, відкрити багатоваріантність дійсності.

Я. П. Кравченко

ТЕХНОЛОГІЯ ТВОРЕННЯ СИМУЛЯКРУ В МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Масова література з притаманною їй одномірністю, чіткою структурованістю в сфері жанру і поетики прагне подолати загальну хаотизацію світу впровадженням в читацьку свідомість ілюзорної віри в перемогу добра над злом. Формою конструювання такої реальності зазвичай є симулякр. Категорія постмодерністської поетики, впроваджена в науковий обіг Ж. Бодрійаром, позначає відсутність дійсності, правдоподібну подобу, симуляцію, що не має за собою реальності. Симулякри перекомбінують традиційні естетичні коди, формують нові міфи, символи, теми, образи часу.

В нашому сьогоденні до таких переформованих елементів культури належать серед інших образи козаків-запорожців. Затребувані сучасною масовою культурою, вони успішно перетворені на симулякр. Атрибути козацької героїки – оселедці, шаровари, люльки, шаблі та ін. активно тиражуються в кінематографі, мультиплікації, побуті, на логотипах товарів широкого вжитку, у рекламі. Прикладами симулякризації козащини в літературі є художньо-публіцистична історіографія Олеса Бузини («Таємна історія України-Русі») та роман Люко Дашвар «Рай.центр». Обидва досвіди враховують основну характеристику симулякру як привабливого символічного об'єкту, орієнтованого на задоволення бажань споживача (за Ж. Бодрійаром).

Творення симулякру при цьому підпорядковане виробленню певного ціннісно-сміслового сприйняття реальності, що в цілому є характерною ознакою масової літератури. Факторами симулякризації об'єкту зображення в масовій продукції є: спроба підпорядкувати художній об'єкт власним потребам; деформація об'єкта у свідомості реципієнта, втрата ним цілісності, унікальності; надання об'єкту фарсово-іронічного забарвлення; вираження стереотипних уявлень, підпорядкованих читацьким очікуванням.

В. В. Ланова

ІСТОРИЧНА ПРАВДА ТА ВИГАДКА В РОМАНІ КАДЗУО ІСІГУРО «ПОХОВАНИЙ ВЕЛЕТЕНЬ»

Роман сучасного британського письменника японського походження Кадзуо Ісігуро «Похований велетень» (2015) є прикладом постмодерністського жанрового синтезу. Своєю культурно-філософською проблематикою він долає межі традиційного історичного роману, роману-подорожі та роману-фентезі й відсилає до форми притчі, в якій історія органічно переплітається із сучасністю. Дія відбувається наприкінці V – початку VI ст. в пост-артурівській Англії. Головні герої роману, подружня пара Аксель та Беатриса, вирушають на пошуки сина. Втім, ані його зовнішності, ані причин розладу з ним вони не пригадують. Амнезія героїв спричинена таємничим мороком, який здатен стерти спогади не лише сивої, а й годинної давнини. На своєму шляху герої зустрічають саксонського воїна Вістана та сера Гавейна, дракона на ім'я Кверинг та дванадцятирічного хлопчика Едвіна, якого вони рятують, беручи під свою опіку.

Слід зазначати, що в романі можна знайти атрибути, властиві певному історичному часу. Так, письменник описує занедбані римські дороги, селища бриттів та саксів, елементи побуту та феодальний тип відносин, що дозволяє читачеві встановити точний час зображених у романі подій. Однак, окрім прикмет реального часу, роман містить алюзії на різноманітні твори світової культури. Зокрема, К. Ісігуро відсилає читача до англійського фольклору, а саме – до легенд про короля Артура та лицарів Круглого столу. Проте автора не цікавить опис лицарських турнірів та поєдинків. В центрі уваги сучасного романіста – проблема колективної та історичної пам'яті і безпам'ятства. Таким чином, балансування між реальністю і вимислом допомагає розкрити авторський задум.

Ю. О. Лаптєєва

СЮЖЕТ ПРО ПОВЕРНЕННЯ В РОМАНАХ НІЛА ГЕЙМАНА «НЕБУДЬ-ДЕ» І СЕРГІЯ ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»: МІФОКРИТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ

Одним із найбільш досліджуваних понять у літературознавстві останніх десятиліть – і разом з тим одним з найбільш складних для розуміння й інтерпретації понять – є міф. Як відомо, це універсальний спосіб світобачення, який сформувався в дорелігійну й донаукову фазу існування людства, що мав на меті пояснити первісній людині базові принципи буття. Безумовно, такий важливий наратив з часом зазнавав численних впливів і поступово трансформувався, аби пристосуватися до нових умов. І з часом міф оформився в окремі релігійні системи, вплинув на спосіб репрезентації науки як універсального пояснення і, звісно ж, відобразився в мистецтві.

Численні дослідження вказують на той факт, що література свого часу поглинула міфологічні сюжети, які продовжують існувати й до сьогодні, набуваючи локальних варіацій та змінюючись відповідно до конкретного історичного дискурсу. Так, у своєму

дослідженні з історичної поетики О. Веселовський пропонує визначення сюжету, виходячи з чітко окресленої й зафіксованої міфологічної оповіді, що й лягає в його основу [1].

До подібного прочитання надається й, безумовно, класичний сюжет про небезпечну мандрівку та повернення героя додому після успішного подолання перешкод, що й стало основою багатьох літературних творів. Найбільш відомою інтерпретацією цієї історії є оповідь про мандри Одиссея, який повертається на Итаку до дружини з Троянської війни. Та, попри його оспівуванухитрмудрість і цілеспрямованість, героєві не вдається потрапити додому відразу, адже його чекають численні випробовування, останнім з яких є битва за власний дім і дружину [3]. Пізнішими ж варіаціями зазначеної сюжетної схеми виступають історії, покладені в основу романів Ніла Геймана «Небудь-де» й Сергія Жадана «Інтернат».

Так, у британському романі в основі оповіді – історія однієї мандрівки. Головний герой опиняється в чужому для себе світі Долішнього Лондона, де подорожує з його мешканцями. Як і герой давньогрецького міфа, Річард вважається загиблим у надземному світі, проте там на нього ніхто не чекає, на відміну від класичного сюжету, де Пенелопа все ж сподівалася на повернення свого чоловіка: «Еще в пятницу у меня были работа, дом и невеста. У меня был апростая, логичная жизнь (насколько жизнь вообще может быть логичной). А потом я наткнулся на раненую девушку и, как добрый самаритянин, решил ей помочь. И теперь у меня нет невесты, нет дома и нет работы. Я шагаю по какому-то туннелю в сотне футов под Лондоном, и мое будущее столь же многообещающе, как будущее мухи-однодневки...» [2, с. 154].

Зрештою, подолавши численні випробування, Річард Мейх'ю знаходить дорогу додому, проте повернення до Горішнього Лондона не дало йому заспокоєння. Усе побачене незворотньо змінило головного героя, що й вплинуло на його вирішальний вибір: повернутися в Долішній Лондон, адже там відтепер справжній дім Річарда.

Сюжетна схема, покладена в основу «Інтернату», ще яскравіше оприявнює подібність із міфологічною оповіддю. Паша, головний герой роману, з самого початку має завдання: забрати племінника з окупованого міста й повернутися додому. На шляху героя також трапляються численні перешкоди, що виразно міфологізуються: так, лінія фронту між українською землею й окупованими територіями прочитується як межа між живими й мертвими, яку фактично неможливо подолати. Про це свідчить епізод із замкненими на вокзалі людьми, які не можуть полишити окуповане місто, а відтак приречені на загибель: «Паші відразу ж стає незатишно, стоїть під прискіпливими пташиними поглядами, дивується, скільки їх туди набилось, як вони помістилися всі туди, думає, а коли щось станеться з вокзалом? Якщо згорить вокзал? Тоді що? Куди їм? Де ховатися?» [4, с. 60-61]. І саме цей епізод стає одним із визначальних, що в подальшому вплинули на Пашину самосвідомість і формування його власного розуміння поняття дому. Наприкінці роману Паша чітко розуміє, що його справжній дім знаходиться на українській землі, де на нього чекає батько.

Таким чином, і «Небудь-де» Ніла Геймана, й «Інтернат» Сергія Жадана ґрунтуються значною мірою на архетипальному сюжеті про небезпечну подорож і щасливе повернення додому й можуть бути співвіднесені з його відомою інтерпретацією в давньогрецькому міфі про Одиссея.

Бібліографічні посилання

1. Веселовский А. Поэтика сюжетов. *Веселовский А. Историческая поэтика*. Москва, 1989. С. 300-306.
2. Гейман Н. Никогда. Москва, 2018. 416 с.
3. Гомер. Одиссея. Харків, 2001. 547 с.
4. Жадан С. Інтернат. Чернівці, 2017. 336 с.

А. В. Левченко

К 100-ЛЕТИЮ КЛАССИКА. РОМАН АЙРИС МЕРДОК И ПОИСК РЕАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В этом году исполнилось 100 лет со дня рождения Айрис Мердок (1919—1999), романистки и философа, которая во многом определила облик английской литературы XX века. В англоязычной критике и литературе вообще это, конечно, нашло отзвук — от статей в «The Guardian» и «The Times Literary Supplement» (одна из которых начинается по-журналистски громко и наивно «Do Iris Murdoch novels still matter to people?») до переиздания лучших ее романов с предисловиями современных английских авторов. Разговор о большом писателе не нуждается в обосновании. И все же сейчас, когда законченность литературы и искусства XX века, а главное их колоссальной культурной инерции стало фактом, обращение к таким авторам, равно как и к фигурам, работавшим в конце XX века и создававшим то новое, что будет названо нужными словами в XXI веке, кажется и нужным, и плодотворным. Очевидно, что современный автор не пишет так, как писали Голдинг, Мердок, Спарк или Фаулз, многое снято. Но есть вещи, которые эти авторы лишь намечали или провозглашали как далекий идеал, — это стало работающим фактом современного искусства. О том, какой Айрис Мердок представляла и хотела видеть литературу, как это отразилось на ее последнем периоде (спорном и дискуссионном), предстоит сказать. Понятно, что обращение к проблеме соотношения традиции и современности потребует и дополнения, и расширения.

Два последних романа Айрис Мердок, *The Green Knight* (1993) и *Jackson's Dilemma* (1995), как и в целом последний период ее творчества (80-е годы и начало 90-х прошлого уже века) освещены в англоязычном литературоведении неравномерно (позднее творчество Мердок у нас — предмет нескольких статей). Последний роман, «Дилемма Джексона», вызвал ожидаемую дискуссию, решающим вопросом которой был — сказала ли на книге смертельная болезнь автора? О «Зеленом рыцаре» — минимальная критика, положительные в целом рецензии, как бы в память о живом классике, и уважительные поверхностные оценки. Прежде всего, как представляется, из-за моральной сложности романа: все сюжетные развязки на месте, роман вполне завершен, но психологические отсутствуют: «дилемма» убийцы Зеленого рыцаря не разрешена и, видимо, неразрешима.

То, что многие критики и почитатели Мердок приняли и принимают за неудачи последних лет, и даже авторскую (сочинительскую) несостоятельность, есть по сути финальная реализация ее идей о смысле литературы и природе искусства. Ее идея — создание романа, который был бы домом, пригодным для жизни свободных персонажей

(house fit for free characters), настойчивые мысли о том, как в современной литературе необходима экспансия свободных индивидуальностей в последних, итоговых ее романах доведены до предела.

Т. П. Левчук

ВИГАДКА В ЛІТЕРАТУРІ: ВІДНОСНІСТЬ КРИТЕРІЮ ТА ЙОГО ІСТОРИЧНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ

Вигадка – продукт людської фантазії й необхідна умова творчості. Незважаючи на те, що вигадку асоціюють із літературою, вона далеко не завжди є ознакою художності. Величезна кількість творів ґрунтується на реальних фактах, однак це не означає, що вони не є художніми. Водночас твори відверто умовного (навіть містичного) характеру, за свідченням їхніх авторів, теж мають реальну основу. Для Данте його твір був правдою внутрішнього життя, для багатьох поколінь читачів – шедевром світової літератури зі значним умістом вигадки й уяви. Такі полярні трактування – результат конвенційності художніх творів: чи є той або той твір літературою, вирішують читачі, а от чи є твір вимислом, вирішує автор. Простежуючи зміну епох, можемо дійти висновку про відносність вигаданого: сьогодні вимисленим вважаємо таке, що в інші часи здавалося безсумнівним, навіть істинним. Такий розмежувальний критерій, як вигаданість художньої літератури, постає контраверсійним у різних індивідуально-авторських варіантах і часових контекстах.

Г. А. Лещенко

ВЕРТИКАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ЯК ПРОВІДНИК МІЖ ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ І КУЛЬТУРОЮ

Інформаційне наповнення будь-якого художнього твору має свою специфіку порівняно з текстами інших функціональних стилів, що зумовлено особливістю відображення навколишнього світу. Письменник відтворює дійсність крізь призму власного світосприйняття, подає суб'єктивно-авторську модель реальності. Крім семантичної інформації, у художньому творі активно функціонують естетична й емоційна. Потужним джерелом вербально невиражених відомостей є елементи вертикального контексту. Зовнішній контекст – культурно-історичний фон певного етапу розвитку етносу – репрезентує у художньому творі позатекстові одиниці – елементи фонові інформації, алюзії, символи, що співвідносяться зі світовою культурою. Вони формують додатковий план оповіді, створюють вертикальний контекст, через який відбувається діалог між художнім текстом і культурою. Тому адекватна інтерпретація національно-специфічної фонові інформації твору є однією з найбільш складних та актуальних проблем сучасного літературознавства.

Вертикальний контекст літературного твору є художнім втіленням фонові інформації, яка охоплює реалії географії, історії, матеріальної, духовної культури народу

і т. д. Фонові знання – історична інформаційна категорія. Окремі її компоненти набувають рис універсальності, стають класичними, формують культурну традицію. Інші з часом перестають існувати, про них забувають, з активного ужитку вони переходять у пасивний. Тому фонові відомості поділяють на довготривалі та короткотривалі. Перші становлять основу культури народу, передаються із покоління в покоління. Останні мають часову обмеженість, вони є актуальними лише протягом певного періоду. У художніх творах письменники використовують переважно довготривалі фонові відомості, звертаються до класики національної культури.

Е. А. Лучко

ОБРАЗ ПОЕТА-СИМУЛЯКРА ЯК СИМВОЛ МОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ У РОМАНІ Д. СІММОНСА «ГІПЕРІОН»

У фокусі доповіді – роман «Гіперіон» (1989) сучасного американського письменника Дена Сіммонса (Dan Simmons, 1948), у якому за допомогою алюзій на тексти класичної літератури автор апелює до проблеми стану культурного розвитку людини і суспільства, ролі та статусу класичної літератури.

Одним з головних героїв роману є створена художньою уявою автора особистість Джона Кітса (John Keats) – англійського поета доби Романтизму, який з'являється у далекому від нього ХХІХ столітті. Люди майбутнього відтворюють особистість поета на основі його збереженої ДНК. Проте, це відродження не можна назвати вдалим. Кітс після воскресіння не повертає свій статус відомого поета, втративши весь свій поетичний дар. Завдяки такому сюжетному повороту Сіммонс ставить проблему значущості стрімкого розвитку сучасного цивілізаційного процесу, занурюючись у драматичні наслідки технократичного експерименту, який приводить до конфронтації унікального явища та його імітації. Автор з сумом констатує те, що бачить у сучасній йому дійсності: справжнє, духовне та прекрасне поступається місцем симулякру, який створює новітній інформаційно-технологічний світ.

Проблема занепаду високого мистецтва ілюструється у романі на прикладі образу Мартина Сілена (Martin Silenus), «справжнього» поета майбутнього. Він хоче писати, як поети минулого, але все це нещадно вирізається з його творів редактором. Людям нецікава справжня поезія, тому, заради заробітку, Сілен вимушений писати за допомогою спеціальних машин бульварні романи. Він сам усвідомлює, що це – лише сурогат творчості, відбиваючи сумніви автора щодо цінності сучасної літератури.

Автор обіграє проблему конфронтації культури та цивілізації, у якому культура програє. Автор занепокоєний тим, що масова уніфікована культура веде людство до деградації. Люди перестають читати, і з цим втрачають важливу частину своєї пам'яті та культури. Саме це Сіммонс вважає однією з найбільших проблем сьогодення, і тому іронічний модус пастіша у романі спрямований проти масової літератури та хибних цінностей споживацького суспільства.

ОНОВЛЕННЯ ДРАМАТИЧНОЇ МОВИ В «ПРОБУДЖЕННІ ВЕСНИ» ФРАНКА ВЕДЕКІНДА

П'єса Франка Ведекінда «Пробудження весни. Дитинна трагедія» (*Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, 1891) є радикальною критикою соціальної та моральної обмеженості Вільгельмівської Німеччини. Письменник, актор та кабаретист виніс на сцену проблеми, які до нього відкрито не обговорювались: те, що життя не можливе без сексуальності, що придушення сексуальності призводить до трагедій. Аборт через сором, самогубство через страх перед відрахуванням з гімназії, гомоеротичні та садомазохістські схильності підлітків – цих та інших скандальних проблем Ведекінд торкається в «Пробудженні весни» – драмі, відверто спрямованій на руйнацію суспільних табу. Саме з цього твору починається в німецькомовній літературі осмислення екзистенціальних проблем молодих людей. «Під колесом» (1906) Германа Гессе та «Сум'яття вихованця Тьорлеса» (1906) Роберта Музіля – яскраві приклади творів, в яких – як раніше в «Пробудженні весни» – йдеться про рятування суб'єктивного, викривається виховна система, що базується на примусі та насильстві. Герої названих творів також стають жертвами лицемірної суспільної моралі.

Бурхливий успіх постановки викликав у критиці досить різні інтерпретації п'єси. Якщо одні рецензії підкреслювали її сатиричну спрямованість («натуралістичне» прочитання), а інші - атмосферу смутної елегії (прочитання в душі літератури «кінця століття»), то пізніше в п'єсі були помічені навмисна дистанція й холодна точність аналізу - ті найважливіші якості таланта Ведекінда, що сам він позначав словом «гумор».

У натуралізмі конфлікт не рознімав середовище і героя, а, навпроти, міцно спаював їх, розглядаючи в остаточному підсумку у фатальній нерушимої зв'язаності. Так було навіть у неоромантично забарвленій п'єсі Гауптмана «Потоплений дзвін», де майстер Генріх, що пішов у гори, у фіналі все-таки опинявся внизу, на рівнині. «Середовище» не відпускало героя. Література межі століть поставила під сумнів пряmolінійність цієї залежності: відкривалися непередбачені можливості в людині, а разом з тим і в дійсності. В обох випадках, однак, світ ще сприймався як цілісність.

У Ведекінда, як і в К. Штернгейма, які писали п'єси на матеріалі із сучасного життя й у цьому смислі були пов'язані з натуралізмом, ця цілісність руйнується. У «Пробудженні весни» життя навіть у своєму простому побутовому і сімейному варіанті явно розпадається на дві дійсності: одну, що відповідає звичним уявленням (де дітям пояснюють акт народження казкою про лелеку), і іншу, де підлітків мучать незрозумілі бажання, а хлопчика і дівчинку штовхає один до одного не любов, а «пробудження весни».

Починаючи з цієї п'єси Ведекінда довгий час сприймали як захисника прав підсвідомого, інстинктів «тіла». Таке трактування не є випадковим, оскільки й сам Ведекінд неодноразово підкреслював, що його основною темою є співвідношення сексуальності та виховання. В 1910 р. він пише доповідь «Навчання» („Aufklärungen“), яка пізніше буде опублікована як передмова до збірки оповідань «Фесрверк» під назвою «Про еротіку» («Über Erotik»). Тут Ведекінд підкреслює: «В результаті різноманітних

нешасних випадків – самогубств і т.д. – уже кілька років напрошується проблема сексуальної освіти юнацтва.

Юнацтво формується не в уродженому глупстві або сліпоті. Однак безрозсудним злочином є систематично виховувати та навчати юнацтво в глупстві та сліпоті щодо його сексуальності, систематично вести його хибним шляхом.

Цей злочин останніми роками постійно коїться в школі та вдома. З якої ж причини коїться цей злочин? З остраху, що серйозні розмови про еротичку та сексуальність можуть зашкодити підростаючому юнацтву.

Ці побоювання є результатом великої самоомани. Батьки уникають таких розмов не з остраху, що вони можуть нашкодити дитині, а через те, що вони не можуть обговорювати еротичні питання, бо ж самі не навчені говорити про це. <...> Чому ж виникають подібні незгоди? Тому що така розмова торкається сфери людських почуттів, уразити які найлегше – чи то йдеться про чоловіка, чи про жінку, особливо якщо вони живуть разом; сфери почуттів, про які вони нікому, а найменше – власній половині, не хочуть складати звіт. Прикладами таких почуттів є тілесно-чуттєве збудження жінки, тілесне здоров'я та витримка чоловіка. ...Через неприємність їх протікання розмови про це абсолютно виключаються як непристойні. Якщо хтось запитає про причини, то почує у відповідь: „Це не гоже. Це не подобає. Це не пристало”. А якщо він запитає, чому це не пристало, то почує у відповідь: „Тому що це непристойно”. <...> Першим плодом сексуальної освіти юнацтва стане те, що батьки самі, як би смішно це не звучало, усвідомлять це, що ми більше не будемо вважати непристойним те, що вимагає найтоншої, найзрілішої порядності, що поряд з хлібом насущним є, можливо, найважливішою сферою нашого земного життя» [1, с. 119–120].

Через півроку після написання драми «Пробудження весни» Ведекінд вперше опублікував невеликий коментар, в якому підкреслював, що основним своїм завданням уважав «раціональне» осмислення труднощів статевої зрілості. У листі до цюріхського критика він писав: «Дозвольте мені надіслати Вам мій твір „Пробудження весни”, в якому я, щоб допомогти батькам та вчителям сформуванню більш гуманне та раціональне судження, намагався поетично зобразити прояви статевої зрілості юнацтва. Наскільки мені вдалося пролити світло на це темне явище, мені важко судити». Ведекінд спочатку не розраховував на сценічну постановку драми, його надії були пов'язані передусім із резонансом, який викличе публікація драми в літературній критиці.

Критичні відгуки на «Пробудження весни» були переважно позитивні. Головним чином відзначалася тематизація в драмі проявів статевої зрілості та виразність мови: «До нашої свідомості в формі літературного мотиву були вперше донесені прояви пубертатності, ті хвилювання та душевна боротьба, які властиві юнацтву під час переходу від стану дитячої наївності до буйного пробудження до сексуального життя. ...поет розгортає перед нами захоплюючу картину душі; юнацьке сум'яття та нерозуміння педагогів ведуть до трагічної провини та катастрофи» [1, с. 121]. Письменник Ріхард Демель, якого об'єднувала з Ведекіндом тематика творів, у часопису «Гезельшафт» („Die Gesellschaft“) звернув увагу на драматичну структуру твору, вважаючи, що «Пробудження весни» є важливим кроком до «драми майбутнього». Тут, на думку письменника, зроблена спроба створити нову драматичну мову, яка відповідає сучасності. Демель вимагав сценічної техніки, яка б руйнувала ілюзію реальності: «І цим

шляхом до такої нової техніки, такої мови персонально диференційованого, але динамічного індивідуалізму, такої нової композиції його головних почуттєвих нюансів та гостро усвідомлюваних спалахів волі, такого нового сценічного розвитку його своєрідного ставлення до зовнішнього та горішнього світу, тобто його моральної долі – цим шляхом, хоча й художньо ще не досить упевнено, крокує поет, якого я маю на увазі: його ім'я – Франк Ведекінд, і він написав драму „Пробудження весни. Дитинна трагедія”» [1, с. 119–120]. Як бачимо, Ріхард Демель підкреслює особливості поетики твору: мова, композиція та сценічна дія здаються письменнику новаторськими, такими, що поривають як з натуралістичним, так і з символістським театром.

13 лютого 1907 року в «Психоаналітичному об'єднанні» („Psychanalytische Vereinigung“) відбулося обговорення драми Ведекінда. Протоколи дискусії свідчать, що Зігмунд Фройд уважав цю драму «культурно-історичним документом, який має неминуще значення»: «Ведекінд виявив глибоке розуміння сексуальних стосунків: на це вказує хоча б постійне сексуальне підґрунтя діалогів» [2, с. 122]. Дискусія в «Психоаналітичному об'єднанні» дозволяє зрозуміти спрямованість психоаналітичної інтерпретації «Пробудження весни» на початку століття. Три головних персонажа розглядалися як символічне втілення різних стадій сексуального розвитку: Моріц Штіфель залишається «на стадії інфантильного розвитку сексуальності (аутоеротизм)»; Мельхіор Габор протягом драми знаходить шлях до «нормальної сексуальності», хоча спочатку це йому не вдається; «і нарешті, Вендла має відверто мазохістські схильності, що прочитується вже в її ранній проекції смерті – вказівці на нездійснені сексуальні бажання». Вона – єдина, хто показаний в драмі без батька, тому її мазохізм сприймається як «прагнення гетеросексуальності». Звертаючись до фінальної сцени драми, З. Фройд підкреслював поетичну необхідність її «жорстоко-гумористичного характеру»: «Двох героїв необхідно трактувати як два потоки в душі юнака, а саме: спокусу до самогубства та спокусу до життя» [2, с. 122].

Спільною думкою всіх учасників дискусії, серед яких, окрім З. Фрейда, були також Альфред Адлер та Отто Ранк, було: «З точки зору теорії сексуальності Ведекінд не припустився жодної помилки» [2, с. 123]. Проте, крім сексуальних стосунків, які іноді мають патологічний характер, автора не в останню чергу хвилювала соціальна проблема: в творах Ведекінда (тут слід згадати також «Дух землі» та «Скриню Пандори») яскраво представлено, що в панівних суспільних умовах сексуальні бажання з необхідністю виявляються деструктивними, вони йдуть рука в руку зі смертю. Драми Ведекінда зривають маску з панівної сексуальної подвійної моралі бюргерського суспільства. Тому автор у «Пробудженні весни» протиставляє світу юнаків безсловесний, коли йдеться про питання сексуальності або тіла, про «дух плоті, який ми називаємо еротикою» [1, с. 123], світ дорослих. У своїй статті «Про еротіку» Франк Ведекінд констатує: «Перед тим, що є первісною умовою нашого спільного життя, ніхто не мусить тремтіти» [1, с. 123]. Автор, таким чином, підкреслює, що його метою було подолання табу, яке суспільство наклало на проблеми еротіки. Ведекінд прагнув не скандальної популярності, а серйозного обговорення проблем сучасної молоді.

Так оцінив драму і Макс Райнгард. У листі до «Королівського управління поліції», наголошуючи на необхідності постановки драми, він писав: «У цьому творі йдеться не лише про новий матеріал: інтелектуальна та чуттєва боротьба юнацтва зображена з

такою моральною серйозністю, чесністю, величчю та трагічною силою, без будь-якої фривольності та жажливої спекуляції, що це абсолютно виключає можливість ураження вразливого почуття сорому. Сцена не повинна проходити повз серйозні проблеми, які наповнені трагічністю буденного життя; крім цього, автору вдалося на прикладі трьох окремих випадків зобразити спеціальні проблеми з надзвичайною трагічною силою, посилити їх завдяки глибокій загальній перспективі, так що через один лише грандіозний фінальний акт було б гріхом лишити сцену цієї п'єси» [2, с. 125].

Думку Райнгарда підтримали такі провідні критики та митці доби, як Герхард Гауптман, Еріх Шмідт, Гуго фон Чуді та ін. Як бачимо, вплив «Пробудження весни» на розвиток драматичного мистецтва початку ХХ ст. важко переоцінити. Ця драма торкалася важливих суспільних та моральних проблем сучасності, започаткувала експресіоністський експеримент у театрі, сприяла формуванню нової драматичної мови.

Бібліографічні посилання

1. Gundolf Fr. Frank Wedekind / Friedrich Gundolf. – München: Müller, 1954. – 234 S.
2. Wedekind, Frank Frühlings Erwachen / Hrsg. von Hans Wagener. – Stuttgart: Reclam, 2000. – 203 S.

О. В. Максютенко

ВІД «ТРИСТРАМА ШЕНДІ» ДО «СЕНТИМЕНТАЛЬНОЇ ПОДОРОЖІ». ФЕНОМЕН КРЕАТИВНОСТІ АВТОРА

За емоційною тональністю «Сентиментальна подорож» Лоренса Стерна, опублікована в 1768 р., зближується з ІХ томом «Трістрама Шенді». Сучасник письменника, редактор журналу “Monthly Review”, видавець і літературний критик Ральф Гріффітс переконаний, що частково відповідальний за появу «Сентиментальної подорожі» і зміну оповідної інтонації у творі, герой якого наділений чуттєвим серцем, культивує жаль, співчуття до ближнього, а його переживання «переливаються через край». Наскільки правильне твердження Гріффітса, судити складно, оскільки ще в 1762–1764 рр. Стерн заявляв, що хотів би присвятити майбутню книгу Франції і своїй подорожі в Європу.

Майже десятиліття відділяє «Сентиментальну подорож» від успіху перших книжок «Трістрама Шенді». Лондонській публіці ім'я Стерна вже відоме, він набув європейської слави, і його письменницька манера, де поєднується віртуозна ерудиція, дотепність, ігрове ставлення до читача, виявляється пізнаваною. Стерн не введе в оману очікування аудиторії та обмовиться дочці, що виношує план нового твору, «який не вкладається в жодні звичні рамки».

Із листування Стерна з друзями можливо відновити хроніку появи «Сентиментальної подорожі». Спочатку він ділиться з близькими своїми намірами («я повний думок і планів...»), «...у наступному році почну свій новий твір...»), особливо підкреслює важливу для себе установку на художню самобутність тексту (стверджує, що він – «оригінальна річ, яка підкорить найширші кола читачів...»), іноді виявляє незадоволення через обставини, які відкладають завершення твору («...вичерпав

«Сентиментальною подорожжю» й духовні свої сили, і тілесні...»), повідомить про його тематику («...моїм задумом ... було навчити нас любити світ і наших близьких більше, ніж ми любимо...»). І коли вже надрукують перші томи книги, поділиться радістю з друзями: «моєю «Сентиментальною подорожжю»...всі захоплюються в Йорку ...», – і відразу ж нагадає, що твір не дописаний, і він сподівається на видання ще двох частин, присвячених Італії.

До кінця 1760-х рр. в Англії помітно зміняться звичаї, смаки й уподобання публіки. Автор більше не має наміру дивувати читача розважальними історіями про провінціалів із Шенді-холлу, однак, зберігши м'який гумор, він представить своїй аудиторії цікавого персонажа, пастора Йорика, жвавого, емоційного, непослідовного, сповненого піднесених думок, які навряд чи узгоджуються з його прозаїчними вчинками. «Сентиментальна подорож» розширить коло читачів Стерна. Твір із захопленням зустрінуть сучасники. Останню книгу будуть постійно порівнювати з іншими творами митця, найбільше з «Трістрамом Шенді», бажаючи в текстах, створених автором, побачити не лише спорідненість, а й відмінність порушених тем і вибору літературної форми. Нагадаємо, що думки критиків і письменників первинно не збігалися. Для багатьох – Р. Гріфітса, Г. Уолпола, Д. Гарріка, Е. Берні, В. Медфорда, мадам де Сталь, В. Вулф – саме «Сентиментальна подорож» стане твором, який відкрив для них раніше невідомого Стерна.

Стверджують, що тематичний обсяг «Сентиментальної подорожі» не поступається за глибиною «Трістраму Шенді». Також відзначають філософську направленість твору, підкреслюють спадкоємність проблематики романів, а саме зосередженість на образах свідомості героїв, прагнення передати суб'єктивність погляду на світ, відтворити процесуальність і асоціативність мислення персонажів. Оцінюють літературознавці й появу нових рис у характерах не лише автора-оповідача, але й інших дійових осіб, які відкрито проявляють доброзичливість і симпатію до оточуючих, співпереживають емоційному стану всіх, із ким доводиться спілкуватися. Інтелектуальну наповненість прози Стерна традиційно пояснюють впливом відомих англійських мислителів, таких як Локк, Шефтсбері, Хатчесон, Юм, Сміт, і уважають, що Стерн обіграє в «Трістрамі Шенді» низку відомих положень учення Локка про асоціативну природу свідомості, особливості психологічного переживання часу, первинність чуттєвого сприйняття світу. Саме тому дослідники називають «Трістрама» локківським текстом, а його персонажів через маніакальну схильність до рефлексії – інтровертами. У той же час у «Сентиментальній подорожі» Стерн відгукується на етику Юма, підкреслює важливість турботи про благо іншого, значення людинолюбства, співчуття ближньому, чому слідує багато з його героїв, які сприймаються вже як екстраверти.

Д. М. Мельник

ФІКЦІЯ ПРО ФІКЦІЮ: ФЕНТЕЗІЙНИЙ СВІТ ЛІТЕРАТУРИ У РОМАНІ ВАЛЬТЕРА МЬОРСА «МІСТО ПОСНУЛИХ КНИГ» (2004)

Фентезійна (фантастична) література набуває в сучасному суспільстві щораз більшої популярності. За останні десятиліття вона перейшла із розряду «дитячої» літератури у статус літератури для будь-якого віку й попри визначення її як масової та

тривіальної літератури література фентезі заслуговує на увагу дослідників передусім як феномен, породжений сучасним суспільством, який дасть змогу зрозуміти тенденції його розвитку та виклики, які постають перед людством сьогодні. Адже такі аспекти, як втеча у світ фантазії, творення нової реальності, інших світів були характерні і для літератури романтизму й розцінювалася як реакція на суспільно-політичну ситуацію в Європі після Великої французької революції. І якщо Вольфганг Ізер запитував, чому існує література, то перефразовуючи його слова виникає логічне питання, чому існує література фентезі? Якщо література – це поєднання фікції та фантазії (В.Ізер), то саме у літературі фентезі ці дві категорії доведені до їх максимуму, й ступінь фікціоналізації у таких текстах є найвищою. З огляду на це дослідження механізмів фікціоналізації у літературі фентезі видається особливо продуктивним.

Довший час німецькомовне фентезі залишалося на периферії світової фантастичної літератури, у якій першість за замовчуванням належала англomовному простору. Однак після появи романної трилогії Корнелії Функе «Чорнильне серце», інтерес до німецької літератури цього стибу значно зріс. Мета даної розвідки полягає у дослідженні особливостей побудови фентезійного світу у романі сучасного німецького автора Вальєра Мьорса. Особливістю цього роману є те, що фікційний світ будується за допомогою літератури, де кожен елемент відповідає окремому літературному явищу, а роман будується у формі квесту, який проходить митець-літератор й нагадує типовий для німецької літератури романтизму роман про митця (як підвид роману виховання). Вагома роль відводиться також інтертекстуальності, яку можна визначити як один із елементів конструювання фікційного світу роману. Фікціоналізація оповіді досягається ще одним усталеним прийомом, а саме фікціоналізацією особи автора, який виступає лише перекладачем історії, описаної замонійським літератором-початківцем.

Л. А. Мироненко

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ ГАРМОНИИ (Ж. ЖИРОДУ «ЗИГФРИД И ЛИМУЗЕН»)

Для французов Жан Жироду, прежде всего, один из создателей интеллектуального театра XX-го столетия, один из творцов романа, отличающегося от романа классического художественным языком, а, следовательно, и мировосприятием.

В последние десятилетия и у нас заметно выросли интерес и ощущение востребованности творчества французского писателя. Его имя в учебной литературе для студентов-гуманитариев упоминают как крупного художника «эпохи меж двух войн».

Роман «Зигфрид и Лимузен» (1922 г.) и во Франции, и у нас называют одним из лучших созданий Жироду. Используя метод «пристального чтения», постараемся услышать язык автора и понять сенс его Слова. А. Д. Михайлов, автор одного из предисловий, называя романную прозу Жироду «немного элитарной». Пожалуй, не будет преувеличением повысить оценку исследуемого произведения до элитарной!

Даже беглый взгляд дает возможность увидеть принципиальное отличие, высвечивания войны, образа войны, война в литературе XX века. Р. Олдингтон, назвавший свой роман «Смерть героя», по сути самым названием определил

эмоциональное восприятие ситуации нового времени: война – не место подвига, а место обреченных на жестокую и бессмысленную смерть.

Конечно, роман Жироду связан и с проблемой художественного языка романа XX века, и с проблемой войны. При этом в отличие от писателей, ставших классиками антивоенной литературы, у Жироду непосредственно изображаемых нет картин войны, да и события в романе послевоенные. Вместе с тем, война присутствует и в фабуле, и в сюжете, в деталях – бесчисленных и непредсказуемых. Начиная с заголовка, «подсказывается», воплощается основной конфликт, по-разному раскрывающийся в романе. Лимузен – французское le Limousin – можно перевести и «лимузенец». Лимузен – географическое название провинциального департамента. Лимузенец – житель этой провинции. Думается, что Жироду сознательно соединил эти значения. В первом случае мифологического героя древнегерманского эпоса, чьи подвиги воспеты, союз «и» соединяет с ничем не прославленной страной. Во втором случае герою противостоит неизвестный лимузенец. В самом романе две ипостаси сливаются в лице Жака Форестье, воспринятого и названного в Германии Зигфридом. В тексте произведения обозначена тема собственных имен в уроках, которые даёт Жан (повествователь) Форестье, утратившего память и не знающего своего прошлого. Жан, отыскавший своего беспамятного друга, – единственный в романе, кто имеет только имя. Ему в романе приходится вспоминать своё прошлое, друзей, любимых и в Финале отца. Наряду с ключевым словом «война», таковым становится и слово «память».

В названии «Зигфрид и Лимузен» уже обозначен конфликт, столкновение Германии и Франции. В этом векторе романа предстанет «образ Новой Европы» в параметрах франко-германских отношений, ключевым словом которых в течение долгого времени являлось Эльзас – Лотарингия. Задолго до 1933 года Жироду почувствовал, увидел и показал фашизацию Германии. Жироду – и это его особенность и специфика – не использует дидактический тон, пафосные поучения. Однако смысл происходящего не упущен. Ирония, пародия, скепсис – неперемные способы писателя видеть и оценивать мир.

Очень важен национально-психологический аспект романа. Французский и немецкий характер, менталитет, культура показаны на сопоставлении француза Жана, француженки Женевиэвы и немца Цельтена и немки Евы.

Изображены герои, выпадающие из атмосферы ненависти, националистической злобы – Жан, любящий Германию, её культуру и Цельтен, любящий Францию.

Прустовский «поток сознания» преобразуется у Жироду в «поток жанровых языков». У него слышны и язык «личного романа», и психологического, и политического и даже детектива. Философские проблемы жизни и смерти также включаются в повествование. Особый аспект – философский (жизнь и смерть) и искусство как залог бессмертия. Образ времени в специфической хронологии романа сосредоточивается и на драматизме судьбы человеческой, и на бессмертии искусства и человечества. В романе обозначены и ложные пути к совершенству, гармонии и путь к ним – путь памяти, верности и любви.

Е. И. Мудрак

ОТРОЧЕСТВО: ОПЫТ ПОНИМАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ И ГРАНИЦ СОБСТВЕННОГО «Я» В РОМАНЕ ВУЛФ «ВОЛНЫ»

Эпизод второй романа Вирджинии Вулф «Волны» (“The Waves”, 1931) подобен мозаике, составленной из памятных картин, сцен, событий, «разметивших» бег времени на ленте дней. Он запечатлел опыт превращения персонажей из детей в подростков, соотнесен с отрочеством Бернарда, Невилла, Луиса, Сьюзан, Роды и Джинни, с тем временным интервалом, когда нарождается личность героев, формируется их внутреннее «я», осознается включенность в жизнь и отчуждение от нее.

В пейзажной интерлюдии, предваряющей романский фрагмент, передан восход солнца (“the sun rose higher...”), наполняющего энергией и ожиданием весеннюю природу, пронизывающего нежностью и свежестью сияние раннего утра (“...as the light increased a bud here and there split asunder and shook out flowers, green veined and quivering...”). Сюжетная зарисовка «Отрочества» оказывается одной из наиболее сложных по структуре, композиционно повторяя образ волны, набирающей мощь, смешивающей тематические пласты и распадающейся на мириады впечатлений, эмоций, переживаний, подчиненной сложному психологическому рисунку возраста. Взрослеющие друзья впервые покидают дом, мучительно переживают расставание с близкими, пытаются усвоить уроки сдержанности, отчаянно сохраняют мужество в дороге и, наконец, в течение нескольких лет становятся членами школьного сообщества, где находят единомышленников, кумиров, объектов своих привязанностей, насмешек, погружаются в мир культуры и знаний.

Эпизод «отрочества» «составлен» из чередующихся между собой сцен школьной жизни Бернарда, Луиса, Невилла, а также Сьюзан, Роды и Джинни, заключен в условные рамки осеннего, зимнего, весеннего триместров, покрывающих семь лет, проведенных ими в школьных стенах.

Д. А. Мунько

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ РОМАН КАК ИЗМЕРЕНИЕ ART LITERATURE: ОТ РОМАНА К СЦЕНАРИЮ

Кино взаимодействует с литературой с момента своего появления. Это взаимодействие происходит на уровне текста, а именно – в момент создания сценария. Если это оригинальный сценарий, написанный впервые для определенного фильма, то его уже можно рассматривать как отдельное литературное произведение. Так, например, режиссер Квентин Тарантино считает свои сценарии к фильмам романами: «I write this novel in script form and then every day on set, I adapt that novel into a movie». Второй вариант взаимодействия происходит в процессе написания сценария для фильма-экранизации.

Экранизация – это киноадаптация литературного произведения, его интерпретация. Экранизацию можно считать явлением перевода «одной художественной

системы на язык другой». Так как у таких фильмов есть первоисточник, то происходит постоянное их сравнение и оценивание близости «перевода к оригиналу».

Единых объективных критериев оценки киноадаптаций нет. Тем не менее, встречается понятие «верности» адаптации («fidelity», «faithfulness»), которое аналогично применяется в переводоведении. И также как в художественном переводе, при «переводе» произведения на киноязык неизбежны изменения, потери и приобретения.

Зачастую зрители, читавшие первоисточник, считают фильм удачным, если в нем сохранен сюжет, фигурируют те же ключевые персонажи (если не все), соответствующе описанию подобраны актеры, визуализировано место и время действия, а главное – если в нем сохранена атмосфера, «дух оригинала» и переданы те же идеи, темы. Также, в идеале, фильм должен быть равноценно интересен как тем зрителям, которые не знакомы с книгой, так и тем, кто ее читал. Как подмечает исследователь киноадаптаций Линда Хатчен: «real pleasure of watching adaptations lies in recognition and remembrance».

Чем успешнее становится экранизация, тем больше в массовом сознании людей, как читателей, так и зрителей, оригинальное произведение ассоциируется с фильмом, в результате чего понимание идей, образное восприятие книги может сводиться к упрощенной либо интерпретированной киноверсии режиссера и сценариста.

Адаптируя литературное произведение, сценаристам приходится прибегать к множеству трансформаций. Консультант по сценариям Дэнни Манус советует начать с определения темы книги, главной сюжетной линии и главного конфликта. Затем стоит найти ключевые и самые визуальные сцены, которые отобразят этот конфликт. Что касается персонажей, то необходимо выбрать главного протагониста/антагониста, то, что о нем стоит знать зрителям и 3-6 второстепенных персонажей. Также он советует выбрать 10–20 характерных реплик из книги, которые важны для всей истории и помогают развитию персонажа. Все чувства и мысли персонажей нужно передать через их поведение, действия, диалоги и визуал. Нелинейное повествование в кино можно передать с помощью флешбеков. Весь сценарий в среднем должен быть не больше 80-140 страниц и иметь 3-4-актную структуру.

Конечно же, эти советы применимы не всегда и не для каждой книги. Если книга современная, то лучшим решением при ее адаптации будет консультация автора. В случае с экранизацией «Исчезнувшей» писательница Гиллиан Флинн сама работала над сценарием, в результате чего фильм вышел максимально близким к первоисточнику.

Если же произведение уже пережило ни одно поколение, часто можно увидеть вольные экранизации, интерпретации. Так, например, своеобразно был адаптирован роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» сценаристом Гарольдом Пинтером для одноименного фильма Карела Рейши. Нарратив романа, по словам исследователя Линды Хатчен, был преобразован в «кинематографический код». В романе сопоставляются современный рассказчик и викторианская история, тогда как в фильме – современная жизнь актеров и викторианский фильм, в котором они играют. Постмодернистский роман Фаулза известен 13 главой, где автор пишет о том, как он пишет этот роман (метафикшн). Эту особенность в фильме решили передать сюжетной линией об актерах, которые играют в костюмной драме о викторианской эпохе, где разворачивается вторая сюжетная линия. Три варианта финала романа, предложенные на

выбор читателю, в фильме превратили в две разные концовки для героев викторианского фильма и актеров из современного мира, которые поддерживают эту идею выбора читателя/зрителя. В свою очередь мотив актерской игры в фильме удачно перекликается с лицемерием и двойственной моралью викторианской эпохи. Линда Хатчен называет такую адаптацию и переводом, и транскодированием.

Однако чаще изменения в экранизациях нельзя назвать правомерными в отношении оригинала. К примеру, фильм «Барри Линдон» Стэнли Кубрика – очень вольная интерпретация плутовского романа Уильяма Теккерея «Карьера Барри Линдона». Кубрик убрал все фарсовые эпизоды и в большей мере погружает зрителя во внутренний мир героя. Повествование фильма получилось отстраненным, меланхоличным, что подчеркивает пассивность и некую безвольность Барри Линдона, тогда как в книге Теккерей сделал героя более деятельным и авантюрным. Такую вольную экранизацию нельзя назвать верной оригиналу, но благодаря ей произведение можно воспринимать на новом уровне.

В кинематографе существует также практика создания современных киноадаптаций. Так, повесть Федора Достоевского «Двойник» стала черной трагикомедией с элементами антиутопии в одноименной экранизации Ричарда Айоади. Из повести была сохранена только сюжетная линия – мелкий чиновник (в фильме он клерк) встречает своего двойника, полную противоположность себе, который отбирает у него его жизнь. Место действия, время и второстепенные герои были изменены. Кафкианская атмосфера, созданная на экране, помогает лучше раскрыть тему одиночества и проблему общества, которое может привести человека к помешательству. Такую адаптацию, несмотря на множество изменений, можно считать удачной.

Большой интерес киноискусства к литературным первоисточникам связывают с нехваткой оригинальных идей или желанием достичь успеха за счет уже популярного произведения. Тем не менее, не все адаптации становятся успешными. Оценивать экранизации довольно сложно, ведь они неизбежно будут производными от оригинала, будут одним лишь вариантом прочтения литературного текста. Литература в этом отношении абстрактна; она вне времени. Поэтому, если верности добиться крайне сложно или невозможно, то считать удачной стоит ту экранизацию, которая транслирует оригинальные идеи первоисточника, обрастает новыми смыслами, и таким образом стает актуальным произведением, соответствующим своему времени.

Г. Є. Нікітіна

КАЗКОВЕ У ПОВІСТІ БУФЛЕРА «АЛІНА, КОРОЛЕВА ГОЛКОНДИ»

Художня категорія казкового не вичерпується чарівним, яке зустрічається у казці, а її вияви можна знайти і в творах інших жанрів, в чому легко пересвідчитися на прикладі повісті Буфлера «Аліна, королева Голконди» (1761). Цей твір ближчий до авантюрного роману і до роману нравів, ніж до казок, створюваних у XVII – XVIII ст.: це написана у формі сповіді історія зваблення молодим дворянином гарненької селянки, які не раз траплялися у реальному житті і ставали сюжетами галантної літератури, і кількох їхніх подальших випадкових короточасних зустрічей. Проте Буфлер не просто визначає свій твір терміном «conte», який, як відомо за доробком Вольтера, однаково позначає

казку і повість, а підносить його читачеві, як продовження казкової традиції, апелюючи до образів Дуньязади із «Тисяча й однієї ночі» і велетня Муліно із казки «Баран» Гамільтона [1, с. 342].

Чудесними тут є співпадіння, які незмінно приводять оповідача до Аліни, як би далеко вони не опинялися від місця своєї першої зустрічі (паризька опера, королівський палац в Індії, віддалена від цивілізації невідома земля), подібні до яких зводили і розлучали героїв у «Кандиді» Вольтера; облаштований Аліною у Голконді рукотворний сад, як дві краплі води схожий із долиною, де вона вперше зустріла оповідача, котрий, побачивши в Індії цей куточок Франції і свою кохану в тому ж скромному вбранні, гадає, що марить наяву; і нарешті швидкий темп оповіді, який робить для читача невідчутним плин років, через що зміни, яких зазнає головна героїня, котра раз у раз постає перед оповідачем у новому образі (гарненька молочниця, маркіза де Кастельмон, загадкова королева Голконди і насамкінець стара) скидаються на чарівні метаморфози. Через неспівпадіння часових планів, а саме часу, іманентного дії повісті, із часом її розповідання, видається неймовірним, що старенька слухачка цієї історії, є тією самою Аліною, принади якої ще кілька рядків тому оспівував оповідач, за впізнанням котрої слідує раптове усвідомлення ним власної старості. Як помічає Ж.-П. Сермен, в цей момент героя ніби «наздоганяє» той, хто пише історію, анонсовану, як розвагу для її автора: оповідач стає власним персонажем, «перетворюється на того, чий образ спершу намалював собі» [2, р. 140], – що тим цікавіше, що автор написав свій твір у молодості, хоча погляди, викладені в ньому, здаються плодом багатолітніх роздумів мудрого старця. Ця «інтеріоризація» казки, яка намічається вже в «Тисяча й одній ночі», в одній з оповідей якої Шахерезада розповідає Шахріярові його власну історію, куди глибше проникає у сутність збірки арабських казок, ніж казки, які послуговувалися лише декораціями умовного Сходу, присутніми, як ознака жанру, і у Буфлера, який крім того виводить пасторальний топос мальовничої долини, віддаючи шану преціозному роману і виробленій під його впливом моделі казки мадам д'Онуга, і екзотичний Схід, представлений Індією, а потім винахідливо суміщає пасторальне і екзотичне в образі французького сільського пейзажу в саду палацу індійського правителя [1, с. 348 – 349]. Саме інтеріоризація стає ключем до розуміння «чарівних» властивостей кільця, яке оповідач колись подарував Аліні і яке тепер дозволяє старенькій слухачці судити про правдивість почутої історії [1, с. 351]. На відміну від неминущих властивостей чарівних предметів, якими рясніють фольклорна і літературна казка, вони не є даними наперед, а іманентні самій історії (що в даному випадку і за тривалістю, і за реалістичним характером подієвості дорівнює самому життю), в ході якої вони набуваються і набирають сили: Аліну набагато легше впізнати у молодій маркізі, ніж у старенькій слухачці, хоча і в перший раз, біля будівлі Опери, оповідач навряд чи впізнав би свою першу кохану, така несподівана для нього ця зустріч, якби не кільце.

Бібліографічні посилання:

1. Буфлер С.-Ж. де Алина, королева Голконды / Пер. с фр. Е.Лопыревой // Французская повесть XVIII века / Сост., вст. ст., комм. А. Михайлова. – Л.: Худож. Лит., 1980. – С. 342 – 354.

2. Sermain J.-P. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. – Paris : Desjonquères, 2005. – 285 p.

В. О. Пацан (Євлогій, архієпископ Новомосковський)

**ХУДОЖНЬО-СЛОВЕСНА ТВОРЧІСТЬ ПОЗА МЕЖАМИ ФІКЦІОНАЛЬНОГО:
ЗРУШЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ КРИТЕРІЇВ ПРАВДИВОГО І
ПРАВДОПОДІБНОГО ПРИ ПЕРЕДАННІ ПЕРЕДВІЧНО-ІСТИННОГО В
АНГЛІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ БІБЛІЇ ЕПОХИ ЄЛИЗАВЕТИ І**

Основоположною для культурного руху Ренесанс — виявленою гуманістичною думкою при її започаткуванні — ініціативою звернення “до джерел”, висловленою в її багатозначності шляхом використання пізньоантичного перекладацького конструкту *ad fontes*, запровадженого блаженним Ієронімом Стридонським у *Biblia Sacra Vulgata* (“*Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*” (Ps.41:2) — “Як лине той олень до водних потоків, так лине до Тебе, о Боже, душа моя” (Пс.41:2)), означилася сфера інтерперсональної комунікативно-діалогічної взаємодії, де ствердилася спрямованість людини — “вінця творіння” на поновлення своєї первинної — втраченої при гріхопадінні — довершеності через досягнення ідеалу єдності “чесноти і вченості” (*virtus atque doctrina*) в секулярному — обмеженому часовою мірою її земного життя — століттям (*saeculum*) — просторі.

Інспіроване на зорі Відродження Данте Аліг'єрі при переосмисленні, на підґрунті християнської антропології, закладеному Святими Отцями на переході від античності до середньовіччя, античного концепту *humanitas* – “людяність”, сформованого у відстороненні від Божественного Одкровення Ціцероном, щоб охопити повноту людської природи, таке наближення тварної особи в її самовизначенні до задуму Творця щодо неї ознаменувалося новоусвідомленням відкритої Словом Божим невіддільності і духовного вдосконалення, й інтелектуального зростання від міжособистісного спілкування, що була прихована у західній гілці християнства при розмежуванні “істини знання” й “істини віри”, здійсненому в Середні віки схоластиком у руслі обґрунтування доктрини католицизму.

Ранньоренесансна *Studia humanitatis* зосередилася на інтерсуб'єктній горизонталі комунікації і, наснажившись дантівським баченням поетичного творення як способу подолання обмеженості раціонального пізнання, визнала головним осередком становлення досконалої людини — *uomo completo* художню словесність, а основним модусом особистісного саморозкриття в ній — формування самобутніх “образів істинного”, охоплюваного в цілому лише художньо-словесною творчістю, в ході наслідування, у народномовних творах, зразків поезії і прози Давньої Греції і Риму, яке ініціювалося “першим гуманістом” Франческо Петраркою, надихалося сприйняттям естетично виражених світоглядних позицій поетів і риторів античності, не долучених до благої вісті про Христа, як співвіднесених із християнськими цінностями, передбачало оволодіння і древніми мовами, і мистецтвом перекладу, і несло в собі перспективу переростання у власне змагання з обраними античними взірцями.

У своєму подальшому — знаменному для “високого” Відродження — оформленні гуманізм переорієнтувався, насамперед, на лінії повернення “до витоків”, прокладених Еразмом Роттердамським та його послідовниками-англійцями Джоном Колетом і Томасом Лінакром, на вертикаль богоспілкування і, наблизившись до нововідкриття граничного комунікативного досвіду, що набувається людською особою в долученні до Самосущої Особистості Бога, як осердя особистісного самоусвідомлення, означив площину інтелектуально-творчої самореалізації “Я”, де володіння словом, засноване на вивченні не лише латинської і давньогрецької мов, але і давньоєврейської мови та на опануванні арсеналу художнього висловлювання, виробленого поетикою і риторикою античності, спрямовується на забезпечення персонального доступу “Інших”. сприйнятих як ближні, до Богоодкровенної істини через віднайдення індивідуального шляху її реконструктивно-нарративного вираження в ході перекладання Біблії.

Сформувавши активний фон для Реформації, націленої на те, щоб подолати обмеження міжособистісних стосунків людини і Бога, обумовлені і схоластичною раціоналізацією пояснення догматичних основ християнства, і самим устроєм Римокатолицької Церкви, розгалуженість векторів ренесансно-гуманістичного руху *ad fontes* виявила і траєкторію того виходу художньої словесності за межі фікціональності літературного творення, який відбувся при здійсненні інтенцій на іншомовне відтворення безумовно-правдивої Богодухновенної оповіді і зрушив і поетичні, і риторичні індикатори “правди” і “правдоподібності”, встановлені традиціоналізмом.

При перекладацькому усвідомленні богодухновенності оповідальної діяльності, здійсненої, щоб висловити Передвічно-істинне, стало очевидним, що біблійний виклад топології особистісного буття, розкритої Словом Божим — “Я є шлях, і істина, і життя” (Ін 14:6)), — правдивістю свідчення перевершує і діалектично-вірогідну логіку міжособистісного спілкування, означену риторикою через співвіднесення топосів як узагальнених моделей виявлення одиничного в мовленні, і логічність надособових граничних достовірностей, покладену поетикою в основу міметичної побудови художньої реальності. Тож ренесансні перекладачі Священного Писання відійшли і від тієї усталеної відповідності засобів словесного вираження топіці, що була стверджена «теорією трьох стилів» як критерій «правдивого», і від сталої позиції оповідача, яка набула обґрунтованості як осереддя матриці «правдоподібного» у традиціоналістській рефлексії жанру.

Чи не найбільш послідовно таке дистанціювання мистецтва слова від фікціонального виявилось у безпрецедентній творчості елизаветинців-перекладачів Богодухновенної Книги. Використовуючи літературно-творчий арсенал, сформований у ході “удосконалення” народних мов, скерованого античними поетологічними і риторичними принципами мовленнєвої діяльності, філологи Англії доби Єлизавети I (1558 – 1603) — послідовники християнського гуманізму і прихильники церковного реформування — здійснили два переклади Священного Писання на англійську мову, відомі як Женевська Біблія (the Geneva Bible, 1560) та Єпископська Біблія (the Bishops' Bible, 1568).

У цих перекладних версіях Богодухновенної Книги у ході відтворення топології особистісного, означеної співвіднесенням концептів *ὁλόβτασις* і *πρωσολογ* у грецькому

тексті Нового Завіту, формально-еквівалентна модель перекладу діалогічно сполучається з його матрицею, націленою, насамперед, на змістову відповідність.

При реконструкції ключових топосів буття особистості такий “діалог” класичних перекладацьких підходів розгортається у передання Передвічної правди через сполучення різних англійських маркерів контекстуальних значень *ὁμοστασις* і *προσωπον*, що відображає розуміння естетичної категорії *decorum* – “доречність”, сформоване в літературній теорії і художній практиці Ренесансу. Так виявляється спільність орієнтацій і групи перекладачів-вигнанців на чолі з Уільямом Уїтінгемом, яка знайшла притулок у Женеві, й об’єднання перекладачів-єпископів, очолюваного архієпископом Кентерберійським Метью Паркером, на співвідношення індивідуально-творчого висловлювання і “готового слова” (О. М. Веселовський) традиціоналізму, встановлене ренесансною поетикою стилю.

При відтворенні топологічної структури особистісності елізаветинські переклади Священного Писання розходяться у шляхах перетворення його текстової організації, що наснажується прагненням виразити правдивість іншомовного – щодо оригінальних текстів Старого Завіту і Нового Завіту – висловлення Богоодкровенної істини, яке обертається зрушенням висхідних форм маніфестації «того, хто оповідає», а відтак, – і відстороненням від традиціоналістських імперативів правдоподібності оповіді. Перекладацькі інновації, втілені в Женевській Біблії, не вичерпуються запровадженням першого сучасного поділу біблійного тексту на вірші, але включають і коментарі у квадратних дужках, що формують його задане сприйняття. У Єпископській Біблії суміщуються дві протилежні позиції щодо структурування тексту: пріоритет настанови, який передбачає тенденційність інтерпретацій свідчень Богодухновенної Книги, і “розмаїття перекладів і прочитань”, що демонструється сполученням різних варіантів перекладу псалмів і позначенням ініціалів перекладачів під перекладеними ними частинами Священного Писання. У виявленій розгалуженості відходу перекладачів-єлізаветинців від способів побудови наративу, реалізованих у давньоєврейському Старому Завіті і давньогрецькому Новому Завіті проглядається відображення ключого принципу естетики Ренесансу – *varietas* (“єдність у розмаїтті”), ствердженого як домінанта ренесансної поетики жанру.

Естетично відобразивши інтенції на розкриття теоцентричності міжособистісних взаємин за допомогою художньо-словесного інструментарію, виробленого при набутті художньою свідомістю Відродження антропоцентричної спрямованості, всі ці засоби забезпечення персонального доступу до Слова Божого раціоналістично обмежили сприйняття Надприродного Одкровення, але водночас означили вихід літератури, в її стремлінні до розкриття справжності особистісного, за рамки фікціональності.

Т. Е. Пичугина

**КНИГА ДИТЕРА КЮНА «“ПАРЦИФАЛЬ” ВОЛЬФРАМА ФОН ЭШЕНБАХА»:
ФИКЦИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ**

Книга Дитера Кюна «“Парцифаль” Вольфрама фон Эшенбаха» (1986, дополненные издания – 1993, 1997 и 2000) представляет собой довольно сложное в жанровом отношении произведение, чаще всего определяемое как «фикционализованная биография». В соответствии с заглавием в центре этого текста – рыцарский роман Вольфрама фон Эшенбаха, новый комментированный перевод которого предлагает Дитер Кюн (в 1991 г. немецкий писатель опубликует перевод «Тристана» Готфрида Страсбургского). Структура книги имитирует академические издания классики: развернутое предисловие, посвященное жизни, творчеству и времени Вольфрама фон Эшенбаха; перевод «Парцифалья»; комментарии, в которых излагается история немецких переводов романа средневекового поэта, поясняются «темные» места и излагается авторская концепция перевода.

Однако, если перевод «Парцифалья» адресован в первую очередь германистам-медиевистам, то первая часть книги Д. Кюна в неакадемической манере повествует о «пути» писателя к Вольфраму фон Эшенбаху и предлагает оригинальное «прочтение» Средневековья. В духе «нового историзма» Д. Кюн привлекает к своему исследованию разнообразные «тексты» – литературные, юридические, исторические, архитектурные, живописные свидетельства далекой эпохи. Первая часть книги Д. Кюна читается как увлекательная история об истории: здесь не только излагаются важнейшие политические события того времени – борьба за престол Гвельфов и Гогенштауфенов, но и повествуется о быте, нравах и научных представлениях средневекового человека. Опираясь на тексты Вольфрама, Дитер Кюн предлагает свою гипотетическую биографию средневекового рыцаря и поэта. Писатель ставит вопросы и ищет на них ответы: Когда и где родился Вольфрам? Какой Эшенбах имеется в виду? Кому служил Вольфрам? Умел ли он писать? Можно ли доверять автору «Парцифалья»?

Вместе с тем Дитер Кюн вводит в текст своего эссе не свойственные даже «новым историцистам» фикциональные элементы, что соответствует, на наш взгляд, объекту исследования – рыцарскому роману, который, как известно, не столько воссоздает действительность, сколько создает фиктивную реальность. Так, книга Кюна открывается фантастическим путешествием-авентурой Я-повествователя: 800 км пути равняются восьмистам годам, отделяющим повествователя от Вольфрама. На сорока страницах Кюн изображает восьмисотлетнюю историю Германии. Зачин книги, таким образом, – скорее романический. Лишь позднее читатель поймет, что эта экспозиция отражает средневековые представления о времени и пространстве (расстояния измерялись днями пути).

В первую часть книги Кюна включены также два «сценария». Автор недвусмысленно поясняет избранный им в этой книге метод изображения истории: «Bei den Versuchen, mich an Wolframs Zeit anzunähern, wähle ich nun als Schreibmethode das Szenario. In einem Szenario wird zukünftiges Geschehen entworfen; diese Darstellungsmethode wende ich an zur Beschreibung von Vergangenheit. Das Szenario hat –

gegenüber dem historischen Roman – den Vorteil: es schließt Reflexion ein. Was berichtend, was probierend erzählt wird, kann jederzeit durchbrochen und erörtert werden».

Таким образом, сценарии, как и пролог, содержат зерно возможных будущих романов. Сценарии – это апробация материала и поиск истории, гипотезы и варианты на заданную тему. Поскольку Кюн выделяет два центральных момента в жизни средневекового рыцаря (любовь и рыцарский турнир), то таких сценария предлагается два: один рассказывает о жизни обычного министра Блиггера, второй – о посвящении в рыцари и первом турнире оруженосца Конрада. Обе истории прерываются интерпретацией произведений Вольфрама фон Эшенбаха и его современников, описаниями быта и нравов XIII века, сообщениями о современных археологических находках, проливающих свет или, напротив, «затемняющих» историческое прошлое. Книга Дитера Кюна предлагает новый взгляд и на биографию Вольфрама фон Эшенбаха (автор ставит под сомнение даже год рождения поэта), и на Средневековье, в целом. Отметим, что созданная немецким писателем картина далекой эпохи гипотетична и не претендует на истину в последней инстанции. Вся первая часть «Парцифалья» Вольфрама фон Эшенбаха» является, по сути, не объективным исследованием биографии Вольфрама, а субъективным поиском Вольфрама, попыткой Дитера Кюна понять и приблизиться к великому поэту и его тексту.

Ю. О. Помогайбо

ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ І ФІКЦІЯ В РОМАНІ М. БАЙЄРА «ЛЕТЮЧІ СОБАКИ»

Сучасний німецький романіст Марсель Байєр належить до письменників третього повоєнного покоління, які з причини особистої непричетності до націонал-соціалістичного минулого отримали можливість вільно інтерпретувати історію і переосмислювати історичні події. Роман «Летючі собаки» (1995) є яскравим прикладом постмодерністської фікціоналізації історичного факту. Написаний від імені фіктивного героя – головного акустика Третього рейху Германа Карнау і реального історичного персонажа – старшої дочки Геббельса Хельги – роман оповідає про останні дні життя Геббельса і його сім'ї в підземному бункері в Берліні. Головним завданням автора тут є не достовірне відтворення подій, а заповнення історичного «вакууму» за допомогою створення своєї, індивідуально-авторської версії історії. М. Байєр акцентує увагу на проблемі відносності понять «жертва» і «злочинець». Псевдо-вчений Карнау, виправдовуючи свої жорстокі експерименти над людьми науковими цілями, інсценує себе як жертва обставини, в той час як голос «невинної дитини» звучить як голос співучасниці, який знала про злочини батьків. Так, у романі створюється нова «форма правди», що поєднує елементи історичної реальності і художнього вимислу. Художній світ роману розширює сприйняття історії і може бути прочитаний як її продовження.

Т. Н. Потницева

**«УЗОРНЫЙ НЕ ОТКИДЫВАЙ ПОКРОВ...».
ДОЛГОЕ ЭХО ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ П. Б. ШЕЛЛИ**

Начальные строки известного стихотворения Шелли «Lift not the painted veil» (1818) («Узорный не откидывай покров» в переводе В. Микушевича) неожиданным образом отозвались эхом в творчестве и жизни английских писателей уже другого времени. И в этом еще один пример того, что «связь с XIX веком, будь то преемственность или отторжение, отчетливо ощущалась писателями на всем протяжении XX века» (Саруханян А.). В переключке разных литературных времен есть подтверждение мысли о том, что всякое мышление «неизбежно поэтично (Ильин И. П.), что есть примеры удивительного «перетекания реального и поэтического воображения... и в «любой фикциональности есть реальное» (Шимоновская В. В.).

Смысл строк из стихотворения Шелли о «разукрашенной вуали/завесе/покрове» воспринимают (во всяком случае, во всех имеющихся переводах) как придуманную воображением реальность, которую не стоит «поднимать», чтобы не разрушить иллюзию о жизни:

Вся жизнь Шелли и особенно его влечение к морю оказались реальным и фикциональным стремлением поэта опровергнуть императив своего стихотворения “Lift not the painted veil”. Приподымая ее, в конечном итоге, Шелли соединил реальное и воображаемое. Его «парусник», как и «парусники» Байрона, Лермонтова, «не искал счастья и не от счастья бежал». «Мятежный поэт», как и его знаменитые современники, искал и нашел свой «покой в буре».

Место гибели Шелли в заливе Специя близ Леричи, известное сегодня как Залив Поэтов, стало местом паломничества всех почитателей его таланта. Сюда приезжали те, кто проникался не только романтическим творчеством поэта, но и его романтической жизненной историей, которая была под стать романтическим сюжетам. Созерцать последнее место пребывания Шелли и сопереживать произошедшему в июле 1822 г. будут Диккенс, В. Вулф, Г. Джеймс и многие другие. Был ли здесь С. Моэм? Неизвестно. Но Италия, море, смерть в морской стихии были темами и его произведений (например, рассказ «Мэйхью», 1923). Шелли не мог не быть одним из тех английских романтиков, творчество которых было близко С. Моэму. Писатель XX века, начинавший свое творчество в рамках эстетизма, не мог не проникнуться утонченным пониманием Шелли Красоты и роли Воображения в искусстве. И поэтому совсем не случайно С. Моэм заимствует название своего романа «Узорный покров» (The Painted Veil, 1925) из сонета Шелли. А его первые строки становятся эпиграфом ко всему произведению, исполняя роль и камертона, и «стержня произведения» (Кизилова Т. Ю.).

Особый интерес В. Вулф, одного из лидеров европейского модернизма, к творчеству и личности Шелли хорошо известен. При всем притяжении или отторжении модернистов от романтизма их, тем не менее, часто называют «последними романтиками» (Халтрин-Халтурина Е.).

Влечение Вулф к Шелли объясняют «эмоциональной близостью» (Любарец Н.), удивительными совпадениями сути и характера образного мышления обоих, их

склонностью к визионерству, замещению реального вымышленным и наоборот. А главное, – эта общность заметна в знаках судьбы, отмеченных в схожем тяготении к символике моря, воды, волн, поглотивших обоих: Реальное и воображаемое, сливаясь, наполняют В. Вулф эмоциями, а «внутренний взор» переносит ее из весны 1933 г. в июль 1822 г, в эпицентр событий, в которых она как бы соучаствует. Фикциональное – поэзия Шелли с образами моря и пророчествами о гибели в нем, судьба поэта, которая сама по себе представляла романтический сюжет, и реальное – реальная Италия 30-х гг. XX века, Леричи, реальное море (“ the brimming sea and the green sailing ship and the island...”) – создавали эмоциональное сопряжения того, что было и что есть, с тем, что рисовало художественное воображение писательницы, склонной, как было отмечено, к эмпатии, мистификации.

Удивительные связи и переключки творческих историй разных поколений писателей убеждают в родстве творческих душ, переполненных эмоциональными образами. Эти образы, рожденные от художественного восприятия реальности, переплетали воображаемую иллюзию о жизни с самой жизнью, создавая ее неповторимый узор. И каждый раз не ослабевало желание «приподнять эту вуаль», чтобы увидеть «нечто», соотносимое, а может, и нет с истинной сущностью вещей. Желание, впрочем, близкое и обычному человеку!

Л. П. Привалова

ОБРАЗ ЕЛИЗАВЕТЫ В КОНТЕКСТЕ ЭПИДЕЙКТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ Э. СПЕНСЕРА

После публикации в 1579 г. книги эклог «Пастуший календарь» Э Спенсер завоевывает славу «английского Вергилия» и «нового поэта». Вслед за Вергилием Спенсер стремится к созданию эпидейктической поэзии, прославляющей великих людей своего времени. Сочетая аллегорическую форму изображения с аллюзивной, Спенсер создаёт словесные памятники королеве Елизавете, Ф. Сидни, У. Роли, графу Лейстеру – всем своим современникам, которые «пером и мечом» создавали славу новой Англии. Особое место в пантеоне английских героев принадлежит королеве Елизавете, изображённой под именем Глорианы в поэме «Королева фей» (1596). Глориана аллегоризирует Славу с одной стороны и воплощает личность королевы и её Англии – с другой. Спенсеровские героини были задуманы как префигурации или прототипы, которые отражают разные грани облика главной фигуры – Елизаветы. Впервые мифологизированный образ Елизаветы Спенсер представил в «Пастушем календаре», где в соответствии с жанром пасторальной эклоги она изображена как королева пастухов Элиза, дочь Пана и Сиринги. В «Королеве фей» черты Елизаветы узнаваемы в разных персонажах. В «Легенде о рыцаре Алого Креста» (книга 1) префигурацией Елизаветы является леди Уна – аллегория истинной веры и церкви Англии. Уна – вестница приключения, наставница и спасительница рыцаря Алого Креста, будущего святого Георга. В портрете принцессы Уны, сосредоточены библейские мифологемы и атрибуты, подчёркивающие её связь с Христом и девой Марией. В «Легенде о рыцаре Гайоне» (книга 2) Елизавета предстаёт в облике прекрасной леди Бельфебы. Если Элиза и

Уна воплощают «политическое тело» королевы, то Бельфеба – её «природное тело» прекрасной леди. В описании Бельфебы Спенсер использует фигуры речи, образы, мотивы из любовного словаря петраркистов, с помощью которого он создаёт портреты многих своих героинь. В сети аллюзий, окружающих образ Бельфебы, следует особо выделить те, которые указывают на её связь с девой Марией. Комментаторы поэмы рассматривают Бельфебу как двойник леди Уны. Бельфеба – лунарная героиня, а Уна – солярная. Обе они воплощают идею имперской власти Елизаветы. Подобно тому как деву Марию сравнивали и с солнцем и с луной, так Уна и Бельфеба – префигурации Елизаветы, символизируют божественное господство королевы фей над миром.

М. С. Прокопец

МЕТАМОРФОЗИ РЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ УВЕ ТІММА «JOHANNISNACHT»

Три романи сучасного німецького письменника Уве Тімма – «Іванова ніч» («Johannisnacht», 1996), «Червоний» («Rot», 2001) та «Сутінь» («Halbschatten», 2008) – об'єднують не тільки місце і час дії (Берлін середини 90-х), а й тема Повороту. Найгостріше проблема кризи Об'єднання – протистояння східних та західних німців – заявлена в першому романі трилогії. Зрозуміло, що символом цього протистояння став Берлінський мур. Німецька дослідниця місць пам'яті А. Ассман наголошує, що Берлінський мур «у часи Холодної війни став центром Німеччини, центром Європи і розділеного навіпіл світу».

Ідентичнісна проблематика висувається в романі «Johannisnacht» на перший план: це актуалізовано не лише в назві роману, в постійному протиставленні західних та східних німців (непорозуміння між ними, різне і спільне минуле, яке необхідно подолати і т. д.), але й в гендерних зміщеннях у сучасному світі, що презентовано в романі низкою фігур і ситуацій, в протиставленні політичної ангажованості старшого покоління й абсолютної політичної індиферентності молодшого, нарешті, в пошуках оповідачем власного минулого, спробах віднайти чи відновити власні корені.

Оповідь у романі ведеться від першої особи, час і місце дії чітко визначені: Берлін, червень 1995 року під час «запакування» Рейхстагу Крісто Явачевим і його дружиною Жан-Клод (реальна мистецька акція, що відбулася 23 червня 1995 року). Що ж має явити запакований Рейхстаг? Один із альпіністів, зайнятих на реалізації цього проекту, пояснює: «Не запаковуємо, ми повинні його приховати. Все приховане колись буде явлене. Це Крісто так сказав». Автор реквієму за Розою Люксембург пов'язує свої надії на зміни в суспільстві саме з акцією Крісто. Композитор, обурений актом вандалізму на Ландверканалі, де тіло німецької революціонерки кинули в воду, своєю музикою хоче воскресити пам'ять про Розу, нагадати місту його історію, «оживити» ідеї великої жінки. Йому здається симптоматичним те, що завершення запакування Рейхстагу припадає на Іванову ніч, «найестетичнішу ніч року», «коли ... все йде шкереберть» і «підміни, перевдягання, плутанина – це звичайна річ».

Рейхстаг є в романі «національним історичним символом», який не тільки втілює історію, – він сам знов і знов ставав ареною історії, її травматичних і триумфальних

моментів. Для У. Тімма Берлінський мур, Рейхстаг, Бранденбурзькі ворота, Колона Перемоги («Червоний»), кладовище Інвалідів («Сутінь») є символами тоталітарної влади, мілітаристськими національними символами, місцями насилля.

Герой роману, що, як і У. Тімм, належить до генерації 1968-го, не розуміє цей новий Берлін, в якому слова і речі не відповідають один одному. Так, Шпрангер продукує фальшиві троянди та картини; Тіна продає фальшиві історії та фальсифікує власну статтю; політичний символ – «Т» у п'ятикутній зірці – не має нічого спільного з партизанами; невинна «картопля» означає смертоносну зброю; «Червоне деревце», навпаки, виявляється не сортом картоплі, а прикордонним шинком, «політичним» місцем, що зумовило долю дяді Гайнца: «Я вже говорив, шинок мав назву “Червоне деревце”, але тут ніякої політики не було. Так називали вішку, що відмічала межу, кордон між Мекленбургом та Пруссією. “Червоне деревце” – тобто кордон».

Увесь роман є пошуками власної ідентичності, спробою подолати кордон забуття, віднайти свої корені, дати речам їх справжні імена. Власне, протягом роману автор постійно проводить думку, що речі позбуваються своєї історико-меморативної функції, лишається назва, етикетка, позбавлена внутрішнього смислу.

О. В. Родный

КОРРЕЛЯЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ФИЛОСОФСКИХ ДИСКУРСОВ

Задача науки состоит в получении объективного знания, искусство же – одна из форм познания объективного мира, а также самовыражение авторской субъективности.

В качестве двух различных типов интеллектуальной деятельности, двух способов осмысления действительности художественная литература и философия находятся в отношении корреляции. Философия предлагает литературе идеи, способные стать материалом для художественного осмысления, а литература предъявляет философии проблемы, требующие широкого теоретического обобщения. Более того, философские сочинения в определенной степени могут быть названы литературным жанром. Даже выдающиеся философы современности признают, что без использования художественного потенциала литературы философия теряет часть своих возможностей. Но обе эти формы познания находятся во взаимовыгодном диалоге, результатом которого является более глубокое постижение мира и человека в нем. Если художник тяготеет к творческому выражению своей субъективности, то философ стремится к рациональному выражению природы человеческого существования.

Общепринято, что философскими называются произведения искусства, освещающие проблемы человеческого бытия. Возможно философское прочтение романов Ф. Достоевского, Т. Манна, трагедий У. Шекспира, поэзии Л. Пастернака – авторов, не стремившихся создавать каких-либо философских учений. Со второй половины XIX в. художественное произведение стало рассматриваться как метод познания действительности сродни антропологии.

Если литературное произведение выражает субъективный взгляд автора, то предметной областью художественной философии выступает человеческая индивидуальность как обобщенное явление. Художественная философия абстрагируется

от духовного и телесного происхождения индивидуальности. Проблематикой ее является поиск самобытия, определение человека в мире и культурном пространстве.

Результатом рефлексии художественной философии становится образ, выражающий общечеловеческое содержание. Авторы-философы, продвигаясь «от логоса к мифу», осуществляют движение к литературе. В то же время возможен и противоположный вектор – от литературы к философии.

Гуманитарные науки не могут быть изолированы друг от друга, так как человеческие мышление и поведение функционируют по одним и тем же законам, а значит, должно существовать единое теоретическое осмысление этих феноменов, которое приведет к выработке единого метода познания.

Литература и философия сближаются друг с другом в силу определенных объективных причин: во-первых, для адекватного постижения процессов, происходящих в современной культуре, необходимо определенное метафизическо-литературное отражение и переосмысление этих феноменов, во-вторых, для философии и литературы существуют общие механизмы самовыражения.

Поиск глубинного смысла жизни и существования человека является целью как философии, так и литературы. Синтез философии и литературы приобретает особую остроту в современных условиях в связи с опасностью обесмысливания Логоса, подмены истинного искусства номенклатурным или коммерческим.

Рассматривая отношение философии и литературы, следует учитывать, что обе эти формы интеллектуальной деятельности являются сторонами единого духовного и культурного процесса, характеризуют собой развитие общественного и индивидуального сознания.

Е. И. Романова

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ А. БРУСНИКИНА «ДЕВЯТНЫЙ СПАС»

Б. Ш. Чхартишвили предстает перед читателями во множестве своих авторских масок. Это и западник Б. Акунин, и славянофил А. Брусникин, и размышляющая о том, как обустроить современную Россию Анна Борисова.

При всем различии их не разъединяет, но объединяет единая страсть писателя осмысления судьбы личности в потоке русской истории. Не случайно героем знаменитого фандоринского цикла становится герой со знаковым карамзинским именем Эраст. История «Бедной Лизы», пересказываемая Б. Акуниным, становится меткой карамзинской мысли о том, что история любви не менее значима, чем история целого государства. Грандиозный замысел Б. Акунина новой «Истории Российского государства», так же восходящий к Карамзину, художественно иллюстрируется несколькими историческими повестями, авторство которых отдано А. Брусникину. В одном из интервью Чхартишвили, поясняя смену псевдонима с Б.А. на А.Б., говорил о том, что ему интересно «взглянуть на историю России с непривычной для меня стороны. Сам я (и Акунин тоже) по образу мыслей – западник и даже космополит. Но мне

хотелось попробовать на зуб и противоположное мировидение – «почвенное», славянофильское».

Почвенное славянофильство А. Брусникина реализуется, в том числе, и в выбранных, прозрачно обозначенных повествовательных стратегиях романа «Девятный Спас». Задуманный в традициях авантюрно-исторического сюжета в стиле «Трех мушкетеров» А. Дюма, роман А. Брусникина блестяще реализуется на русской основе. Автор «вышивает» сюжет из истории петровского времени по легко узнаваемой былинно-сказочной канве. Вместо трех мушкетёров – три былинные богатыря – крестьянский сын Илья Муромец, Алеша Попович и Добрыня Никитич, а прелестная Констанция оборачивается то Василисой Премудрой, то Василисой Прекрасной. Автор органично подключает сюда же и пушкинские сюжеты «Сказки о спящей царевне и семи богатырях», (в образе избранника Василисы странного аутиста-художника Петра Зеркалова вполне угадываются черты Королевича Елисея), и сюжет о злом карле из поэмы «Руслан и Людмила».

Игривость брусникинского замысла ни в коей мере не отменяет серьезность намерений самого Г. Чхартишвили: осмыслить значение личности Петра в истории, и само петровское время не в западных, но в почвеннических идеях и традициях.

И. В. Русских

ТЕМА КИХОТИЗМА В РОМАНЕ ТОБАЙАСА СМОЛЛЕТА «ЛАНСЕЛОТ ГРИВЗ»

«Жизнь и приключения сэра Ланселота Гривза» (“The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves”), текст особенный в литературном наследии Тобайаса Смоллета, являет собой опыт сериального романа, адресованного кругу читателей образованных, хорошо знакомых с европейской литературной историей, остро чувствующих перемены духовного климата в Англии XVIII в. «Ланселот Гривз» появился на страницах «Британского журнала» (“British Magazine: or, Monthly Repository for Gentlemen and Ladies”), издания успешного и долгосрочного, выпускаемого Смоллетом вместе с друзьями: Оливером Голдсмитом, Сэмюэлом Дерриком, Гриффитом Джоунсом. Публиковавшийся с января 1760 по декабрь 1761 г., «Ланселот Гривз» станет приметным событием в национальной культуре, окажется первым иллюстрированным романом, помещенным в периодической печати (Р. Фолкенфлик), в течении двух лет обеспечит себе верных поклонников. Смоллет проявит себя знатоком рынка, прибегнет к рекламе, организует кампанию, способствующую росту популярности журнала и романа одновременно.

К 1760-м годам Смоллет получит признание среди литераторов, заслужит уважение публики как «писатель значительных дарований», “the author of distinguished abilities” (С. Ричардсон). Его ценят летописцы английской истории. Смоллета хорошо знают в среде журналистов Лондона как редактора и автора влиятельного «Критического обозрения» (“The Critical Review or Annals of Literature”, 1756–1763), позже – как политика-полемиста, обеспокоенного проблемами государственного строительства.

«Жизнь и приключения сэра Ланселота Гривза» – четвертый смоллетовский текст в ряду его произведений большой эпической формы, вероятно фантазийная парафраза «Дон Кихота» Сервантеса. Обращение Смоллета к фигуре Рыцаря Печального Образа не случайно. Он не только предстанет истинным почитателем дарований великого испанца, но и переводчиком европейского «культового романа» (опубликованного в 1755 г.), который, по мнению литературоведов, находится у истоков развития современной формы жанра. Англичане ценили смоллетовское переложение «Дон Кихота» (1748–1755), находили его близким оригиналу, лучшим, нежели у его предшественника Джарвиса. В 1761 г. Смоллет заново редактирует и публикует второе издание перевода романа Сервантеса, которое на долгие годы становится «истинно народной» (“the authentic vernacular version” – Карлос Фуэнтес), наиболее востребованной английской версией испанского шедевра.

В приверженности к судьбе сервантесовского персонажа Смоллет не был одинок. Ранее Генри Филдинг предложил соотечественникам комедию «Дон Кихот в Англии» (“Don Quixote in England”, 1734), по-своему рассказав историю героя, сохраняющего верность возвышенным ценностям. Шарлотта Леннокс стала автором отмеченного вниманием современников (особенно Ричардсона) романа «Леди Кихот» (“Female Quixote”, 1752), «укоренив» женский образ в маске Кихота в английскую литературную почву. Однако «Ланселоту Гривзу» был уготован трудный путь к читателю. Поначалу аудитория осталась почти безучастна к замыслу Смоллета, а исследователи восприняли его литературный опыт как неудачный, увидели бурлескное подражание классике, не отличающееся оригинальностью, экспромт, который «лучше, чем заурядные романы, но недостойный пера доктора Смоллета». Занятые сравнением с исходным текстом, они искали заимствования, но находили отличия. Поздние литературоведы заметили, что такие «поверхностные» (Дж. Битти) сопоставления романа с кихотической традицией оказались губительными для книги. «Ланселоту Гривзу», чьи «истинные достоинства раскрываются по мере перечитывания» (Р. Спектор), понадобилось два столетия, чтобы появились тонкие, проницательные суждения Л.М. Нэппа, П.- Г. Бусе, Дж. Скиннера, Дж. Бизли.

О.В. Сердюк

МОВНА ЕКСПЛІКАЦІЯ КОНЦЕПТУ СОБАКА В АНГЛОМОВНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Звернення до образу собаки у світовій художній культурі та літературі сягає корінням у сиву давнину. Віру в божественну сутність собаки поділяли багато вчених давнини. У стародавньому Єгипті, Ефіопії, Месопотамії, Греції існував культ собаки. Собака часто ставала героєм міфів і легенд. Одним словом, у більшості народів собака була у великій пошані.

Аналізуючи концепт СОБАКА у художньому дискурсі, слід відзначити, що вокативне використання зооніму *dog* датується ще XIV ст. Ще за часів Шекспіра звертання *dog* мало негативну конотацію та використовувалося як образа. Яскравий приклад цього ми можемо простежити у п'єсі Шекспіра «The Merchant of Venice» (1600),

коли Шейлок нагадує Антонію, котрий просить грошей у борг, що той назвав його «собакою»: *«you called me misbeliever, cut-throat dog»* [3]. У такому ж значенні цей зоонім зустрічається й у романі Тобаяса Смоллета *«Peregrine Pickle»* (1751), у романі Роберта Стівенсона *«St. Ives»* (1897), коли до людини, яка відмовилась битись, звертаються: *«you white-livered dog»* [5]. У романі Дж. Шервуда *«The Half Hunter»* (1964) зоонім *dog* використаний з негативною конотацією: *«You dirty dog»* та *«You dirty dog's breakfast»* [4]. У наведених прикладах звертання *dog* характеризує адресанта як нікчемну, підлу, грубу людину. Ці характеристики підсилюються введенням інтенсифікаторів *dirty, white-livered*.

Однак, під час використання цього зооніму по відношенню до близьких людей, друзів, звертання *dog* має позитивну конотацію. Наприклад, *you sly dog, you lucky dog*. У романі Е. Лінклейта *«Poet's Pub»* (1930) діалог між двома приятелями, один з яких лежить хворий у ліжку, представлений у такий спосіб: Хворий приятель: *«You are early»*, відповідь приятеля: *«You lazy dog»* [2]. Сьогодні звертання типу *you dog, you lazy dog, you sly dog, you lucky dog* несе в собі дещо інше прагматичне навантаження. Вони частіше демонструють позитивну конотацію, дружнє ставлення того, хто звертається до співрозмовника, наприклад: *«No, but apparently my big brother's got some tricks of his own, the sly dog!»*; *«You're a sly dog, aren't you!»*; *«I often wake up in the night and say: «Seth, you lucky dog, what have you done to deserve it all?»* [1]. В досліджених прикладах зоонім *dog* втратив свою базову семантичну значущість, тобто він не виявляє смислової співвіднесеності з поняттям *dog* у прямому значенні. Семантично домінуючими компонентами, носіями смислового центру в наведених прикладах *you lazy dog, you sly dog, you lucky dog* є компоненти *lazy, sly, lucky*, адже в них зберігаються диференціальні семантичні залишки, пов'язані з позначенням різних ознак.

Крім вищезазначених прикладів вербалізації концепту СОБАКА у художньому дискурсі, варто відзначити й інші випадки функціонування цього концепту у творах інших авторів. Наприклад, у творі Джеймса Кейна *«Mildred Pierce»* (1941) героя твору Монті порівнюють з собакою. Після втрати свого багатства та соціального статусу за роки Великої депресії, Монті спілкується з Мілдред просто для того, щоб зберегти той спосіб життя, до якого він звик у минулому. Коли Мілдред вимагає гроші, які вона дала йому, він звинувачує її в тому, що вона не є справжньою леді та виявляє такий інтерес до грошей, і каже їй: *«you, before I had even fifty bucks out of you, you had to make a chauffeur out of me, didn't you? To get your money's worth? A lackey, a poodle dog»* [1]. Звертання *a poodle dog* має негативну конотацію та означає негідну людину, підлу людину згідно із контекстом твору. *A poodle dog* виступає евфемізмом, тобто нейтральним за змістом та емоційним «навантаженням» описовим виразом, який використаний в тексті для заміни інших слів або виразів, що вважаються непристойними або недоречними.

Зоонім *dog* використовують для опису людини, до якої проявляється погане ставлення, яку змушують виконувати брудну роботу, не поважають. Яскравим прикладом цього є твір Вільяма Маклауда Рейна *«The Pirate of Panama: A Tale of the Fight for Buried Treasure»* (1914): *«All this he roared with the foulest of accompanying oaths, treating the crew like dogs so effectively that they turned tail and gave up without a blow»* [1]. Використання того ж зооніму з епітетом *mad* надає цій метафорі нове звучання: *«You don't understand the situation. He's dangerous as a mad dog»* [1] або ж *«We'll put this man in*

a stateroom and lock him up, Sedgwick. The rest will stay here guarded by Alderson. If one of them makes a suspicious move, shoot him down like a mad dog» [1]. Додається нова конотація – *a mad dog* – людина некерована, зла та небезпечна. Епітет *lucky* у поєднанні з зоонімом *dog* повністю змінює його значення, наприклад: «*You're a good fellow», slipped out impulsively. «Well, I know where there's another», he said. «I ought to think myself a lucky dog» [1].* Звертання *lucky dog* має позитивну конотацію та виступає концептуальною метафорою, у якій вербалізується концепт СОБАКА. Цей метафоричний вираз має значення *an incredibly lucky person; one who falls into good fortune*. Собака, який є другом людини, може відображати поведінку або характеристики людей. Тому майже в усіх досліджуваних творах джерелом вербалізації концепту СОБАКА виступає концептуальна метафора PEOPLE ARE DOGS, яка походить з первинної базової метафори PEOPLE ARE ANIMALS.

Існують випадки, коли концепт СОБАКА може бути вербалізований у творі лексемою *hound* зі значенням *a hunting-dog*. Така лексема, зазвичай, означає людину, яка займається пошуками чого-небудь. Американський письменник Роберт Чемберс у творі «*The King in Yellow: Horror Stories Collections» (1895)* демонструє вживання лексеми *hound*: «*You like, you hound!*» screamed Hartman, and flung the bottle in his hand straight at West's face. West had him by the throat in a second, and forcing him against the dead walls hook him wickedly» [1].

Отже, концепт СОБАКА в літературі досить частотний та цікавий. Ми дослідили аспект, що включає в себе мовні одиниці з концептом СОБАКА, як складники художнього дискурсу. Найчастотнішим засобом вербалізації досліджуваного концепту є використання авторами концептуальної метафори. Базовою метафорою, за допомогою якої вербалізується концепт СОБАКА у художньому дискурсі, є метафора MAN IS A DOG / PEOPLE ARE DOGS. Важливою семантичною властивістю метафоричних виразів з концептом СОБАКА, що ідентифікують різні аспекти життя людини, є те, що вони мають оцінний характер. Предметами оцінки виявляються естетичні, етичні, прагматичні характеристики людини в її взаємодії з навколишнім світом. Здебільшого концепт СОБАКА використовувався у фразеологічних одиницях з негативною конотацією, а випадки позитивної та нейтральної конотації зустрічалися дуже рідко. Під час аналізу виявлено, що образ собаки є багатофункційним, адже може позначати: 1) людину; 2) спосіб характеристики людини (рівень освіченості, вихованості, вік, досвід); 3) собака є символом, що дає змогу виявити внутрішню сутність людини.

Бібліографічні посилання:

1. British National Corpus (BNC). URL: <http://corpus.byu.edu/>
2. Linklater E. Poet's Pub. URL: https://books.google.com.ua/books?id=gmNHMJ05DF8C&pg=PT13&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
3. Shakespeare W. The Merchant of Venice. URL: <http://www.pubwire.com/DownloadDocs/PDFfiles/SHAKESPR/COMEDY/MERCHANT.PDF>
4. Sherwood J. The Half Hunter. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Half_Hunter.html?id=wcFHAAAAYAAJ&redir_esc=y
5. Stevenson R. St. Ives. URL: <https://pda.coollib.net/a/23685>

Н. С. Стирнік

ЛОУРЕНС І ДЖОЙС: ПАРАЛЕЛІ ЖИТТЄВИХ І ТВОРЧИХ ПОШУКІВ

Знайомство із творчістю відомих письменників-модерністів Лоуренса та Джойса відкриває читачеві чимало спільних і відмінних рис художнього світу митців. Обидва письменники – майстри зображення психологічно витончених творів, що епатавали пуританське суспільство Ірландії й Англії своїм неприхованим відтворенням дійсності. Індивідуально-художня манера письма кожного письменника з використанням просторіччя і забороненої лексики, – також шокували Велику Британію. І Лоуренс, і Джойс кидали виклик суспільству не лише своїми епатажними творами, а й своєю позицією щодо усталених високоморальних норм Англії початку ХХ століття.

І Лоуренс, і Джойс були вигнанцями, одинаками у своїх рідних країнах, бо змушені були поневірятися світом (Джойс жив у Парижі, Трієсті, Швейцарії, Німеччині, Лоуренс – у Франції, Німеччині, Італії, Америці, на Цейлоні, в Австралії, Сідней, Новій Зеландії). Причини вимушеного вигнання письменників дещо схожі: несприйняття рідною батьківщиною, судові процеси, жорстка цензура, різка критика і страх редакторів публікувати твори письменників, які порушувалися встановлені суспільні та загальноприйняті норми.

Імена обох письменників асоціюються, насамперед, з їхніми скандальними романами «Улісс» (1922) та «Коханець леді Чаттерлей» (1928), які мали славу порнографічних і були заборонені як в Ірландії, так і в Англії, і навіть в Америці («Улісс»). Ці романи зчинили справжній скандал, їхніх авторів звинуватили в аморальності, у цинічному зображенні непристойних сцен. Після довготривалих судових справ і саме після рішення видавничого дому “Penguin Book” опублікувати текст роману «Коханець леді Чаттерлей» цілком, залишаючи нецензурну лексику і надто відверте описування еротичних сцен, «Коханець леді Чаттерлей», «як і «Улісс» Джойса став певним «об’єднуючим гаслом» для людей, що боролися проти цензури».

Літературний доробок Лоуренса і Джойса становить вірші, оповідання, п’єси, романи, газетні й критичні статі, подорожні нотатки, живопис, переклади (Лоуренс, Джойс), памфлети й літературні рецензії (Джойс). Працюючи над оповіданнями, письменники одночасно працювали й над романами. Так, ще до публікації першої збірки оповідань Лоуренса «Прусський офіцер та інші оповідання» (перша назва «Честь та зброя») (1914) було опубліковано три романи письменника «Білий павич» (1911), «Порушник» (1912) та «Сини і коханці» (1913), що здобули йому всесвітню славу. Очікуючи довгих, майже десять років виходу з друку збірки оповідань «Дублінці» (перша назва «Улісс у Дубліні») (1914), Джойс видав збірку поезій «Камерна музика» (1907), продовжував працювати над «Портретом митця замолоду» (1916), «Вигнанці» (1918) і романом «Улісс» (1922).

Оповідання Лоуренса, на відміну від Джойсових, надто емоційні та чуттєві: якщо у Лоуренса ідеться про пристрасть між чоловіком і жінкою, їхні стосункивитончені, таємні, начебто приховані («Сутінки весни»), то у Джойса навпаки, спостерігається намагання головних героїв використати почуття молодої жінки з ганебною метою:

примусити її вкрасти гроші в будинку, де вона працює, як, наприклад, в оповіданні «Два кавалери».

Незважаючи на класову приналежність своїх героїв, Лоуренса і Джойса об'єднувала спільна мета – за допомогою художнього слова зобразити правду життя, справжнього, реального, без прикрас, таким, яким воно було. Майже всі оповідання і Лоуренса, і Джойса не мають закінчення, на читача очікує непередбачуваний розвиток подій і раптовість цих подій. В оповіданнях письменників відчувається песимістичний настрій, безвихідь, нерозуміння і душевні страждання. Митців об'єднував потяг до літературного експерименту, захоплення і пошук нових художніх форм, бажання руйнувати усталені літературні норми і також намагання відстоювати право на існування своїх творів.

Б. В. Стороха

КЛЯЙСТ-КОЛОНІЗАТОР: ЖАХИ ПОСЕРЕД КОЛОНІАЛЬНОГО ПРОЦВІТАННЯ

Опублікована на початку 1811 року новела Гайнріха фон Кляйста новела «Заручини в Санто-Домінго» видається певною мірою – принаймні, після Шатобріана – «невчасним» і вельми своєрідним способом конструювання світу за межами європейського континенту. Суперечність «Kalkül und Leidenschaft» (Фогль), діагностована в суб'єкта всередині просвітницьки-романтичного світогляду, дає неоднозначний матеріал, реалізований фон Кляйстом в історії підступу, зради навернення у віру – історії мучеництва, моделі, що для творів німецького колоніалізму залишалися актуальними протягом наступних майже півтора століття після публікації новели фон Кляйста. Пристрасті, де змішуються політико-економічні чинники з тілесно-релігійними, розгортаються на фоні романтичного шаленства стихій («у мороці дощової бурхливої ночі») і темряви, що огортає Санто-Домінго. Незважаючи на те, що до початку колоніальних змагань Німеччини, у які вона включається останньою з європейських держав, ще майже 70 років, фон Кляйст вписує свою історію в уже наявні французькі колоніальні фантазії – але будує їх із нищівною критичністю, поміщуючи в контекст розповіді Жан-Жака Дессаліна, фігуру, котра вказувала на велику поразку Наполеона в його позаєвропейських зазіханнях (Лютцелер). Карибський фон, який проступає навколо новели фон Кляйста, складають численні тексти Ільярда Обертеля, Мішеля Рене, Генрі Болінброка, Карла Ріттера, Карла Шерцера, Фердинанда Філіппі – дослідження природничо-економічного характеру, що обрамлюють один зі спірних романтичних текстів німецької літератури ХІХ століття.

Є. В. Стрюк

ФІЛІП СІДНІ ЯК «КУЛЬТОВА ФІГУРА» ЄЛИЗАВЕТІНСЬКОЇ ЕПОХИ

Правомірність застосування терміна «культова фігура» до епохи, яка не знала засобів масової комунікації, зрозуміло, може бути поставлена під сумнів. Однак якщо дане поняття і є анахронізмом для ХVІ ст., то цього не можна сказати про сам феномен колективної одержимості якоюсь особистістю і перетворення її в об'єкт непомірного

захвату. З цієї точки зору Ф. Сідні (1554-1586), безперечно, можна віднести до розряду «культових фігур» завдяки тому унікальному місцю, яке він займав в громадській думці Єлизаветинської пори. Ніхто інший, будучи всього лише приватною особою, не користувався таким безмежним моральним авторитетом і (якщо не щирою, то принаймні широко декларованою) любов'ю сучасників, які представляли різні соціальні, професійні та інтелектуальні шари. Його боготворили придворні, професійні військові, вчені, літератори і поети та протестантські теологи як в Англії, так і на континенті. З Сідні як з еталоном співвідносили себе та інших, оцінюючи їх якості та вчинки. Мотив «зразковості» сера Філіпа, сприйняття його як якоїсь «моделі» дуже наполегливо звучить у мемуарах, кореспонденції, літературі XVI ст.

Багаторазово і на різні лади цю думку розвивав перший біограф Сідні і один з друзів його дитинства Фулк Греве, порівнюючи його з «сигнальним вогнем» або «маяком» англійської нації, що «піднімається над нашим рідним берегом вище будь-якого Фароського маяку в чужих краях, щоб по точній лінії власного меридіану вони вчилися плисти через протоки істинної доблесті в спокійний і широкий океан людськоїчесті». «Почесно наслідувати або ступати по слідах такої людини», – проголошує він, зізнаючись, що і сам прагне «плисти згідно його компасу».

I. P. Suima

VERBAL AND NON-VERBAL ELEMENTS IN DIALOGICAL COMMUNICATION (ON THE MATERIAL OF THE ENGLISH LITERATURE)

In real communication, non-verbal means (otherwise called paralinguistic) play a significant role: they can either duplicate verbal means of expression, or replace them. By non-verbal means we include: a) conventional gestures adopted in a particular society; b) involuntary facial expressions and movements, reflecting certain emotions; c) all sorts of pauses arising in the process of communication,

The ratio of verbal and non-verbal means in the process of communication, as well as the comparison of various non-verbal means in different paralinguistic systems, has recently attracted the attention of researchers [1;2;3;4]. An interesting approach to the classification of non-verbal signs is contained, in particular, the data that the verbal signs in the informational function express the categories of entities and their properties, phenomena and informational actions [2]. Non-significant signs are used more intensively in expressing categories of fatal and ritual actions, as well as in expressing specified categories.

The functional interconnection of verbal and non-verbal means is manifested in the fact that they actualize the same basic functions of communication – informational, pragmatic and expressive ones.

The informational function is the original function of communication as a type of human activity and serves to transmit information to someone and to exchange with the information.

Higgins. I rising to explain! You see, she'll be a pupil; and teaching would be impossible unless pupils were sacred [7, p. 50]

Mrs» Pearge! Deftly snatching the gown away and throwing Eliza down on her back! It won't hurt you I She sets to work with the scrubbing brush Eliza's screams are heartrending [7, p. 49].

Hostess! taking Eliza's hand! How d'ye do? How d'ye do? How d'ye do, Pickering? [7, p. 96]

A pragmatic function relates to an addressee, acting on it with a specific purpose or establishing contact.

An expressive function serves to express the attitude and value of information of the addressee, which can be neutral or emotional:

Liza. I'll offer you a hair hungry Hungarian.

Higgins! rising in a fury I what! That impostor! That thumbugi that toadying ignoramus! Teach him my methods! my discoveries! Wring your neck. I he lays hands on her! Do you hear?

Liza! defiantly non-resistant! Wring away [7, p. 137].

In those cases when non-verbal units are directly connected with verbal ones (used synchronously, preceding or following them), the following private communicative functions are also actualized.

Feedback function, for example, a questioner looks at the interlocutor, along with a question like "Is it really?" "And you?";

Pointing function; usually a pointing gesture is accompanied by the words "over there" or "right there":

Mrs Pearce. You see now what comes of being saucy, Indicating the door. This way, please [7, p. 42].

Regulatory function. It is updated with the help of a look, pause, nod with the head in order to signal the beginning or ending of a statement, to express encouragement to the speaker to continue his story.

The graphic transfer of such sounds is quite conditional. However, as a rule, such interjections are associated with the expression of certain emotions and, thus, with a certain condition can be attributed to the lexical composition of the language.

One of the important signs of a communicative situation is the presence or absence of visual contact between communicators. If there is no visual contact, then information is naturally transmitted only by verbal and informational means, since it is perceived only through the auditory channel.

In the presence of visual contact between communicators, information is transmitted and modified using a variety of non-verbal means: facial expressions, gestures, and attitudes. An important role in shaping communication is played by the expression of the eyes, the manner in which the gaze is directed, the manner of looking.

It is no coincidence that the lexical units belonging to the lexico-semantic field "look" are extremely often used in relaying communicative situations. The verbs of this lexico-semantic field are often used as quasi-performative verbs, combining two functions at the same time: 1) the function of a verb that syntactically forms a direct speech; 2) the verb used in its original meaning (with the meaning *to look*).

In verbal communication, silence plays a special role, which carries some information that is deciphered by the recipient based on knowledge of the context, situation, pre-position, etc.

Silence can be understood as a sign of closeness of people (understanding without words), as a sign of alienation of people; as a sign of emotional state – admiration, surprise, etc.; as a rhetorical function (Personal Aspects of Language Communication, 1989).

Significant component are gestures and gestures that complement the function of the verbal communication system. Gestures occupy a leading place among the kinetic means of communication. Not all movements have the status of a gesture. It is necessary that the movement, firstly, has a sign character (if attributed not only practical but also symbolic meaning.) Secondly, it is necessary that it have a communicative orientation: the gesture is always or directly addressed to another person, or at least presupposes the presence of some external point of view.

References

1. Меньшиков И. И. (2012). Типология респонсивных предложений в современном русском языке / Избранные труды по лингвистике. Днепропетровск : Новая идеология. 326 с.
2. Падучева Е. В. (1982) Прагматические аспекты связности диалога / Изв. АН СССР. Москва. Т. 41. С 305-313.
3. Теплицкая Н. И. (1975) Некоторые проблемы диалогического текста. Москва. 31 с.
4. Трофимова Е. А. (1964) Приемы выражения взаимосвязи реплик диалогической речи. Москва. 15 с.
5. Cusack D. (1976) Say No To Death. Kiev: Dnipro Publishers. 381 p.
6. Maugham W.S. (1980) Cakes and Ale: or The Skeleton in the Cupboard. Moscow: Progress. 236 p.
7. Shaw B. (1966) Pygmalion. London: Penguin Books. 156 p.

I. M. Sukhenko

RETHINKING A NUCLEAR “IMAGINED EVENT” IN THE U.S. NUCLEAR FICTION

The research presentation emphasizes the reconsideration of ‘fictional/fabulous’ balance in U.S. nuclear fiction of the post-Chernobyl Age. The urgency for reframing this perspective is based on the nuclear criticism’s agenda, first launched at the conference on deconstructuralismat Cornell University (1984) and covering the issues of literary critical dimensions of nuclear issues, later compiled in “Diacritics” issue (1984, vol. 14, № 2) and aimed at establishing a literary theory bridge between academia and nuclear energy situation, happening in the early 1980-ies and beyond. The most popular and disputable submission is considered to be given by Jacques Derrida , “No Apocalypse, Not Now: Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives”, where he launches a suggestion on nuclear criticism with the oppositional assertion that such *an imagined event* as a nuclear war only summarizes a necessity to break down a connection between the event and its literary (imagined) presentation. The key message of his presentation was the fabulous content of a nuclear event: he says that a nuclear event is “... *a phenomenon whose essential feature is that of being fabulously textual. Nuclear weaponry depends, more than any weaponry in the past, it seems, upon structures of information and*

communication, structures of language, structures of codes and graphic decoding. But the phenomenon is fabulously textual... a nuclear war has not taken place: one can only talk and write about it... it is a non-event.” (Derrida “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives).

The presentation deals with the literary dimensions of “a nuclear event” in the U.S. nuclear fiction, in particular on the novels *K. Hesse’s Phoenix Rising (1994)*, *A. White’s Radiant Girl (2008)* and *J. Reich’s Bombshell (2013)*. The analysis of these nuclear writing practices distinguishes a nuclear “imagined event” as “a nuclear war” and “a nuclear disaster” by stressing the fictional/factual outline of the storylines while reformulating the “fabulously textual” content in the novels under study.

On one hand, the factual information about the nuclear disaster in the U.S. nuclear fictional works is a result of fictional reconsideration of the factual component (archives, memoirs, interviews which provide participants’ names, the pre-/after- explosion conversations, the scale of the disaster’s consequences, potential health risks of radiation exposure, later followed by the nuclear phobia, distrust and uncertainty and resulted in the Chernobyl Syndrome). Such amalgamation of facts, data, documents, archives and the fictional storytelling makes nuclear fiction a source of the nuclear disaster’s details and its aftermath with further steps towards erasing the boundary between factual/fictional components. On the other hand, such analysis of the U.S. nuclear fiction (the novels under study here) launches the urgency of debating the issues about “event/non-event/literary event” in the context of the contemporary nuclear agenda and reframing the narrative tools of nuclear initiatives against political, technological, ecological and cultural agendas in its fictional implementation.

К. В. Тарасенко

ЛІТЕРАТУРНА МІСТИФІКАЦІЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ ПІЗНЬОРЕНЕСАНСНІЙ РОМАНІСТИЦІ: РЕФЛЕКТИВНО-ІНТУЇТИВНЕ РІШЕННЯ ЧИ СВІДОМА ЛІТЕРАТУРНА СТРАТЕГІЯ АВТОРА?

Англійський пізньоренесансний роман, попри значну вивченість в українському літературознавстві (Л. Я. Потьомкіна, Л. Р. Нікіфорова, Л. П. Привалова, Н. М. Торкут, О. Є. Лілова, А. А. Штефан, К. В. Тарасенко, Л. Д. Федоряка, Н. І. Власенко) все ще залишає чимало таємниць для дослідників. І рід не у вивченні поетики художнього твору, яка вже достатньо прописана у роботах науковців, а в усвідомленні тих імпліцитних механізмів, які надихали ренесансних авторів на ті чи інші літературні знахідки.

Доволі поширеним прийомом в добу Відродження була літературна містифікація. Правомірно говорити про два її різновиди: перший полягав у тому, що автор підписував свій твір лише ініціалами (Дж. Петті, Т. Делоні, Дж. Гасконь, Г. Робертс та ін.); другий – введення читача в оману стосовно авторства твору, коли письменник у передмові представляв власний твір як чужий (Т. Лодж та ін.). В епоху відрефлектування літературно-критичних, а пізніше появи теоретико-літературних постулатів, думається, можна говорити не про свідомий вибір стратегій, а радше про тенденцію копіювання/наслідування вже усталеної літературної традиції, рефлексивно-інтуїтивне

бажання автора якомога краще розрекламувати власний твір та підсилити інтригу для реципієнта твору.

Відлуння поетики пізньоренесансного роману, а якщо конкретніше – розгортання, а в подальшому і появи літературної стратегії, зустрічимо і в романістиці XVIII століття (приміром, у Д. Дефо «Мандри Гулівера»), і в романістиці XIX століття (приміром, у В. Скотта «Айвенго»), і навіть в літературі постмодерну, при чому вже навіть не англійського. Так, у передмові до роману «Священна книга оборотня» відомий російський письменник В. Пелевін, модифікуючи літературну містифікацію, розповідає читачеві про знайдений в одному із московських парків файл із текстом роману та ставить під сумнів авторство твору.

Таким чином, рефлексивно-інтуїтивні письменницькі рішення щодо літературної містифікації в лоні англійського пізньоренесансного роману є стартовою точкою розгортання, і в подальшому появи вже осмислених стратегій автора в романістиці подальших століть, звичайно, модифікованих під стиль епохи та сучасні літературні віяння, а й інколи і реалії життя вже поза межами художньої літератури.

В. С. Тімофєєва

«ЧАТТЕРТОН» П. АКРОЙДА: ІСТИНА ТА ВИГАДКА

Досліджується роман «Чаттертон» (Chatterton, 1987) одного з відомих англійських письменників-постмодерністів Пітера Акройда.

У фокусі дослідження – історія поета-фальсифікатора XVIII століття Томаса Чаттертона, яка спроектована П. Акройдом одразу на три епохи. Інформаційно вона створена цілісно, але водночас дещо суперечлива щодо репрезентативності фактів. Роман вирізняє глибока зацікавленість у лінгвістичній природі письма, у грі з невловністю значення, у проблематичних взаєминах між індивідуальним письменником і літературною традицією, до якої його відносять, а також увага до співвідношення реальності й її репрезентації.

Як і більшість романів Акройда, «Чаттертон» пов'язаний з переписуванням історії англійської літератури, одночасно він репрезентує інтертекстуальність мистецтва живопису та писемності. За допомогою образу і біографії Чаттертона, Акройд вивчає життя і творчість англійського письменника, переосмислює цінність своєї роботи, навіть відстежує літературні впливи і переглядає своє місце в літературному каноні. «Чаттертон» по-новому представляє традиційну ієрархію між минулим і теперішнім. Звичний конструкт «сильного» попередника й «слабкого» послідовника відкидається й замінюється конструктом, у якому минуле визнається частиною теперішнього, що, в свою чергу, теж може впливати на минуле. В романі присутнє розмивання меж між літературою та історією, помітними є акцент на неможливості встановлення об'єктивної істини та сумнів у вірогідності зображення минулого, суб'єктивізація оповіді, ідеологія плюралізму, постмодерністська гра з історичними джерелами, інтертекстуальність, метафікціональність, а також наявність анахронізмів. Пряма літературна критика такого роду типова для романів Акройда в цілому, в них часто-густо стираються межі між літературою і критикою, вигадкою і реальністю, фактом і фантазією. «Правда» і

неправда стають проблематичними під пером Акройда - важко сказати, що є що, - і це має певну паралель з теорією постструктуралізму або деконструкції, яка з підозрою ставиться до «первинної» і «вторинної» ієрархій, таким як істина / вигадка, природа / культура, мова / письмо, література / критика, а також до питань, які ставлять під сумнів встановлені «істини», які сприймаються як належне.

Н. М. Торкут

«THE LOVE THAT DARE NOT SPEAK ITS NAME»: ФАТАЛЬНИЙ ЗВ'ЯЗОК МЕТАФОРИ І ЛЮДСЬКОЇ ДОЛІ

«Кохання, що не сміє вимовити своє ім'я», або «Кохання, що не наважується так себе назвати» – епіфорична метафора, яка використовується на позначення гомоеротичних стосунків. Її інколи вживають дослідники Шекспірового сонетарію, коли йдеться про його протагоніста – Білявого Друга (точніше – Fair Youth), почуття до якого описані у так званих «юнакових» сонетах циклу, або ж коли намагаються «з'ясувати», хто саме приховувався за ініціалами W.H. (тобто, був таємничим адресатом Присвяти, що відкриває перше видання 1609 року), і висувають гіпотетичні міркування-домисли про характер його зв'язків з поетом. Цікаво, що цю фразу двічі вживає у своєму «Уллісі» Дж. Джойс (III та IX епізоди), причому в другому випадку – стосовно Шекспіра і його почуттів до юного друга. Доволі часто її походження помилково пов'язують з Оскаром Вайлдом, в житті якого вона відіграла воістину трагічну роль. Насправді ж ці слова належать іншому англійському письменнику Альфреду Дугласу, траєкторії долі якого драматично перетиналися з Вайлдовими.

Альфред Дуглас (1870–1945), третій син маркіза Квінсбері, замолоду зажив слави уранічного поета. З-під його пера вийшло тринадцять поетичних збірок і півтора десятка прозових творів, здебільшого мемуарного характеру. Сьогодні він залишається широковідомим не стільки завдяки своїм літературним здобуткам, скільки через скандальну історію інтимних стосунків з Оскаром Вайлдом (1854–1900). Саме Альфред Дуглас і був тим сумнозвісним Бозі, знайомство з яким стало роковим для геніального митця: за звинуваченням у содомії він був засуджений до дворічного ув'язнення, від нього відвернулися друзі, його залишила дружина, яка навіть змінила прізвища їхніх дітей.

Роль мистецтва слова у історії цих стосунків, які сам Оскар Вайлд оцінював вкрай суперечливо, а Альфред Дуглас – то засуджував і зрікався, то навпаки зводив на найвищий п'єдестал, заслуговує на те, щоб стати темою окремого дослідження. Тут маємо і навдивовижу ефектні прояви авторефлексивної модальності у творах колишніх коханців, і вплив фікціональності на реальне життя. Так, біографічно-сповідальні епістолярії О. Вайлда («De Profundis», 1897; «Epistola: in Carcere et Vinculis», 1897) були інспіровані прагненням не тільки поставити певні крапки над «і» у стосунках з адресатом, але і потребою у самоаналізі, а суперечлива за домінуючими інтенціями мемуарна проза А. Дугласа («Оскар Вайлд і я», 1914; «Моя дружба з Оскаром Вайлдом», 1932; «Оскар Вайлд: підбиваючи підсумки», 1940) була націлена то на

дискредитацію друга-коханця і відмежовування від колишніх стосунків, то на апологетику геніальної творчої особистості.

Взаємовплив реальності і літературної творчості знаходить вкрай цікаву реалізацію у новелі О. Вайлда «Портрет містера В.Г.» (1887), задум якої виник у письменника – щирого шанувальника Шекспірового таланту – внаслідок чергової хвилі дискусій стосовно адресату «Сонетів». Німецький шекспірознавець Барншторф у 1886 році видає монографію «Ключ до сонетів Шекспіра», в якій висуває гіпотезу про те, що історія з ініціалами є такою собі грою-містифікацією, а справжнім адресатом ліричної сповіді виступає ніхто інший, як сам автор сонетів – William Himself. О. Вайлд підключається до цієї дискусії у вельми оригінальний спосіб: він пише захоплюючий і сповнений містицизму художній твір, в якому «розробляє» іншу версію, засновану на гіпотезі, висунутій ще у 1776 році Т. Тіруітом (згідно з нею, юним другом Шекспіра був такий собі Віллі Г'юз, який начебто виконував жіночі ролі у «Глобусі»). Авторська манера у цьому творі, де детективна стихія просякнута містицизмом і водночас частими апеляціями до логоцентричної раціональності, нагадує, як слушно підкреслює К. Борискіна, почерк Едгара По, «відомого своїм унікальним стилем і технікою конструювання і нагнітання “suspense”» [2, 3]. Вигаданий сюжет, в якому художній вимисел майстерно накладається на вивірене, філігранно прописане фактографічне тло (відтворення атмосфери шекспірівської доби, імена реальних осіб-сучасників драматурга, вільне оперування текстами сонетів), інспірував стійкий інтерес А. Дугласа до проблеми пошуків прототипу Юнака із Шекспірового сонетарію. Через майже п'ятдесят років він напише книгу із промовистою назвою – «Справжня історія сонетів Шекспіра», де вайлдівська літературна вигадка про те, що ініціали W.H. належать юному актору «Глобуса» Вільямові Г'юзу, знайде розлогу аргументацію.

У цьому контексті заслуговує на увагу і феномен містичного самонавіювання, адже у своєму славнозвісному романі «Портрет Доріана Грея» (1890) О. Вайлд неначе напрозорив собі майбутню зустріч з юнаком, який і зовні, і за типом характеру був дуже подібним до протагоніста твору. За твердженням біографів О. Вайлда, саме цей твір і привів Альфреда Дугласа (який зізнавався, що прочитав його одинадцять разів) до будинку відомого письменника, а також став першим подарунком автора на пам'ять про цю зустріч.

Ще одним, найтрагічнішим за своїми наслідками, став реальний епізод із життя Оскара Вайлда, в якому фраза із поетичного тексту (фінальні слова вірша А. Дугласа «Два кохання») перетворилася на об'єкт розтлумачення в суді. Ця промова перед присяжними, в якій пристрасність натури митця органічно поєдналася з віртуозністю його літературного генія, викликала у всіх присутніх у залі щирий захват і спричинила шквал овацій, але послужила одним із аргументів при винесенні обвинувального вироку.

Зіткнення художнього висловлювання, що містить в собі нетривіальну репрезентацію гомоеротичних стосунків, які гостро засуджувалися вікторіанським суспільством, з реальністю виявилось драматичним: це суспільство не могло прийняти їх і відмовило у праві на моральну легітимацію. Саме про таке право – право бути названим словом “love” – йдеться і у вірші Альфреда Дугласа, і у «захисному слові» Оскара Вайлда. Так метафора, що завжди є продуктом поетичного бачення світу, вже вкотре виявилася каменем спотикання у прагматично орієнтованих пошуках однозначних

оцінок і безапеляційних суджень. Як показала історія, цій метафорі судилося ввійти у культурний тезаурус і відіграти моделюючу роль, тим самим підтверджуючи популярну в сучасній лінгвістиці тезу: «метафора не тільки формує уявлення про об'єкт, вона також визначає наперед спосіб і стиль мислення про нього» [1, 14].

Бібліографічні посилання

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
2. Борискіна К.В. Поетика вимислу і стратегія художньої репрезентації Шекспірового слова в новелі О.Вайльда «Портрет містера В.Г.» // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки.– 2015.–№ 3-4.– С.3-9.

ЗМІСТ

Програма		3
Матеріали		8
Бовкунова О. В.	«Аркадия» Ф. Сидни как отражение реалий культуры елизаветинской Англии	8
Борисенко М. В.	Функція анімалістичного компоненту у створенні фікціонального світу в сучасному канадському оповіданні (“Runaway” Е. Манро та “I Dream of Zenia with the Bright Red Teeth” М. Етвуд)	9
Ватченко С. О.	«Амелія» Генрі Філдінга. Незавершений діалог з читачем	10
Велигіна Н. Г.	Факты и вымысел в современном художественном тексте: «Артур и Джордж» Джулиана Барнса	12
Власенко Н. І.	Ренесансно-маньєристичний перегляд традиціоналістських концепцій поетичного творення: правда саморозкриття деміургічного начала літературної творчості як заперечення міметично-правдоподібною художньою реальності	13
Воєводіна О. А.	Типові міфологічні сюжети в романі Каталіна Доріана Флореску «Якоб вирішує любити»	14
Гавриленко Є. В.	Характер в «Житті Анрі Брюлара» Стендаля: спроба типології	15
Гейтенко А. В.	«Світ у голові»: викривлена реальність у романі Е. Канетті «Засліплення»	16
Гоменюк А. В.	Переосмислення традиціоналістського принципу правдоподібності при розкритті сміхової стихії в англійському ренесансному романі Любовь и литература, реальность и художественный вымысел в автобиографической повести Ю. Нагибина «Дафнис и Хлоя эпохи	20
Гусев В. А.	культы личности, волюнтаризма и застоя»	23
Жужгина-Аллахвердян Т. Н.	А. де Виньи и А. Камю: функциональность абсурда, фикция и реальность	25
Івлєва Ю. О.	Піктопоетична збірка Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» як форма дуєтного втілення візуально-перцептивного сприйняття світу	27
Калиберда Н. В.	Поэтика пространства в романе Сэмюэла Ричардсона «Кларисса»	29
Костенко Г. М.	Життя крізь призму часу та спогадів у романі Джуліана Барнса «Відчуття закінчення»	29
Кравченко Я. П.	Технологія творення симулякру в масовій літературі	30
Ланова В. В.	Історична правда та вигадка в романі Кадзуо Ісігуро «Похований велетень»	31
Лаптеєва Ю. О.	Сюжет про повернення в романах Ніла Геймана «Небудь-де» і Сергія Жадана «Інтернат»: міфокритичне прочитання	31
Левченко А. В.	К 100-летию классика. Роман Айрис Мердок и поиск реальности в современной литературе.	33
Левчук Т. П.	Вигадка в літературі: відносність критерію та його історична зумовленість	34
Лещенко Г. А.	Вертикальний контекст як провідник між художнім текстом і культурою	34
Лучко Е. А.	Образ поэта-симулякра как символ современной культуры у романі Д. Сіммонса «Гіперіон»	35
Майковська В. О.	Оновлення драматичної мови в «Пробудженні весни» Франка Ведекінда	36

Максютенко О. В.	Від «Трістрама Шенді» до «Сентиментальної Подорожі». Феномен креативності автора	39
Мельник Д. М.	Фікція про фікцію: фентезійний світ літератури у романі Вальтера Мьорса «Місто послулих книг» (2004)	40
Мироненко Л. А.	В поисках утраченной гармонии: роман Жана Жироду «Зигфрид и Лимузен»	41
Мудрак Е. И.	Отрочество: опыт понимания реальности и границ собственного «я» в романе В. Вулф «Волны»	43
Мунько Д. О.	Кинематографический роман как измерение art literature: от романа к сценарию	43
Нікітіна Г. Є.	Казкове у повісті Буфлера «Аліна, королева Голконди»	45
Пацан В. О. (Євлогій, архієпископ Новомосковський)	Художньо-словесна творчість поза межами фікціонального: зрушення традиційних літературних критеріїв правдивого і правдоподібного при переданні Передвічно-істинного в англійських перекладах Біблії епохи Єлизавети I	47
Пичугина Т. Е.	Книга Дитера Кюна «“Парцифаль” Вольфрама фон Эшенбаха»: фикция и реальность	50
Помогайбо Ю. А.	Історичний факт і фікція в романі М. Байера «Летючі собаки»	51
Потницева Т. Н.	«Узорный не откидывай покров...». Долгое эхо одного стихотворения П. Б. Шелли	52
Привалова Л. П.	Образ Елизаветы в контексте эпидейктической поэзии Э. Спенсера	53
Прокопєць М. С.	Метаморфози реальності в романі Уве Тімма «Johannisnacht»	54
Родний О. В.	Корреляция художественных и философских дискурсов	55
Романова Е. И.	Повествовательные стратегии в романе А. Брусникина «Девятный Спас»	56
Русских И. В.	Тема кихотизма в романе Тобайаса Смоллета «Ланселот Гривз»	57
Сердюк О. В.	Мовна експлікація концепту СОБАКА в англомовному художньому дискурсі	58
Стирнік Н. С.	Лоуренс і Джойс: паралелі життєвих і творчих пошуків	61
Стороха Б. В.	Кляйст-колонізатор: жахи посеред колоніального процвітання	62
Стрюк Є. В.	Філіп Сідні як «культова фігура» елизаветинської епохи	62
Suima I. P.	Verbal and non-verbal elements in dialogical communication (on the material of the English literature)	63
Sukhenko I. M.	Rethinking a Nuclear “Imagined Event” in the U.S. Nuclear Fiction	65
Тарасенко К. В.	Літературна містифікація в англійській пізньоренесансній романістиці: рефлексивно-інтуїтивне рішення чи свідомо літературна стратегія автора?	66
Тімофєєва В. С.	«Чаттертон» П. Акройда: істина та вигадка	67
Торкут Н. М.	«The love that dare not speak its name»: фатальний зв'язок метафори і людської долі	68