

**М. Ю. Белявська (Харків)**

### **ОРИЕНТАЛЬНИЙ ВЕКТОР У ТВОРЧОСТІ АМЕЛІ НОТОМБ**

Ідея протистояння Сходу та Заходу, що простежується у більшості творів письменниці, є біографічно зумовленою та відображає її власну внутрішню національну невизначеність. Перші роки життя, проведені в Японії під опікою няньки-японки, яка стала їй ближчою за матір, назавжди оселяють в ній подвійність як сумнів у національній ідентичності. Цей мотив простежується в її художніх образах, більшість з яких позбавлені усвідомлення власної національної приналежності та батьківщини, нібито нізвідки.

Так само як і її персонажі, Амелі сама обирає собі національну свідомість, залежно від обставин, модулюючи її з рис, які здаються їй найбільш доречними. Впродовж усього твору «Метафізика труб» письменниця ніби переконує себе, що вона – японка, оскільки «бути японкою полягало у тому, щоб існувати у самому серці краси та обожнювання» («Метафізика труб»).

Залишивши незгладиме враження на письменницю у перші роки її життя, Японія набуває ознак панівного міфічного образу в її творчості. Амелі успадковує від батька любов до країни та вбирає у себе цю орієнтальну культуру та устої. Для неї це країна найсуворішого регламенту та самодисципліни, взаємоповаги, честі та чистоти, гармонії та спокою, простих буденних радощів, споглядання природи, величі чайної церемонії, але також крайньої двоїстості, що проявляється в східному менталітеті. Корінням ця двоїстість сягає засад дитячого виховання, яке протиставляється, по-перше, західному, а по-друге, дорослому життю. На відміну від європейського суворого виховання дитини, в Японії дитинство асоціюється із земним раєм, де панує повна свобода, де діти мають право на будь-які капризи. Але згодом, коли вони дорослішають, коло обов'язків, моральних та соціальних кодексів поміщують їх за ґрати «національної самосвідомості», тому що японець аж ніяк не може дозволити собі «втратити обличчя». Ідею райського дитинства письменниця майстерно втілює в сюжетах творів «Метафізика труб», «Гігієна вбивці», «Катилінарії» та «Словник власних імен», а двоїстість стає рисою її творчого методу, який базується на створенні контрасту між художніми образами молодості та старості, прекрасного й жахливого, гріховного та святого.

**Д. Н. Бобаль (Днепр)**

### **ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «ЖИЗНЬ НАСЕКОМЫХ»**

Роман В. Пелевина «Жизнь насекомых» – яркий пример постмодернистского произведения, сочетающего в себе описание общества и проблем эпохи «лихих 90-х» с авторской интерпретацией философии буддизма. «Жизнь насекомых» имеет не только сюжетное своеобразие, но и языковое. Не менее интересны персонажи и образность романа. Читателю сложно понять окончательно, кто же перед ним – человек или насекомое? Герои постоянно переживают внешнюю трансформацию. В целом от насекомых у героев романа остается лишь внешний облик. Да и тот весьма размыт и порой более походит на описание человека.

Герои романа разнообразны: здесь и бизнесмены-комары Артур, Арнольд и Сэм и муха Наташа, желающая счастья и красивой жизни за границей, наркоманы Максим и Никита и другие не менее выразительные образы. Но особый интерес вызывает история мотылька Мити и его отражения – Димы. Именно в этой сюжетной линии проявляются мотивы восточной философии, подтверждающие иллюзорность бытия и недвойственность вещей (что особо важно для истории о мотыльках), а также нахождение подлинного «Я» – более глубокого и всеобъемлющего. Именно благодаря этому Митя наконец-то находит ключ для становления себя как единой натуры – Дмитрия.

Этот роман В. Пелевина может быть ориентирован на аудиторию, интересующуюся вопросами восточной философии, обладающую некоторыми познаниями в этой области. Однако неподготовленному читателю (как показывает практика) такое произведение может показаться скучным, поскольку без расшифровки образов мы не увидим ничего, кроме описания типичных представителей и ситуаций 90-х.

**Н. М. Валуєва** (Кам'янське)

### **МОВНА ОСОБИСТІТЬ Б. АКУНІНА**

Літературна творчість Б. Акуніна вже кілька десятиліть користується популярністю у найширшого кола читачів, а його різнопланові проекти все частіше стають предметом наукового аналізу. Борис Акунін – один з творців актуального напряму мистецтва рубежу ХХ–ХХІ століть – «пограничного» варіанту середньої літератури, або «мідл-літератури», яка, з одного боку, характеризується динамічним сюжетом, вона легка й прагматична, орієнтована на сучасність, а з іншого, їй притаманна літературна гра, наявність міжтекстових зв'язків, концептуальної поезії, відсиланням до різних літературних жанрів і т. ін.

Ретро-детективи письменника стали своєрідною спробою поєднання стереотипів детективного жанру з ретростилістикою, їм властиві ретельність розробки форми, складна поетика алюзій, наявність інтертексту, залучення у контекст літературної традиції, іронічність, гарна літературна мова, що співвідносить їх зі зразками високої літератури. У літературній критиці неодноразово відзначалося, що Б. Акунін часто вводить «чужий голос» у художню тканину своїх творів, вступає в діалог з багатьма класичними текстами попередніх культур, цікавим є й організація мовленнєвого простору детективів письменника, використання великої кількості лінгвістичних зворотів й прийомів, що робить цікавим постать письменника та його творів для наукового аналізу. Дослідження реалізації мовної особистості у художніх текстах представляє науковий інтерес й обумовлює актуальність нашого дослідження, метою якого є розкриття мовної особистості Б. Акуніна через призму мовленнєвих характеристик створених ним героїв, аналізу їх світогляду й світорозуміння.

Для розкриття образу головного персонажу серії Ераста Петровича Фандоріна Б. Акунін використовує різноманітний арсенал засобів – від детального зовнішнього зображення, ретельного підбору мовних засобів для діалогічної й монологічної (у тому числі й інтеріоризованого) мови до розкриття його ідей, життєвих принципів, філософії, пріоритетів. Мова Фандоріна літературна, логічна, лаконічна й коректна: *«простите великодушно», «разумеется», «предостаточно», «благодарю покорно», «мои доводы были голословны»*. Б. Акунін не позбавляє мовлення героя емоційної виразності: у висловах Ераста Фандоріна багато епітетів, образних виразів (*«здесь пахнет политикой»*), метафор (*«Вот он, ваш б-буцефал»*), іронії (*«Агент коварного Дизраэли из него никак не вырисовывается»*). Фандоріну не властиво багато говорити, він стриманий, більше слухає, ніж говорить. Якщо ж Ераст Петрович вдається до філософських сентенцій, то робить це логічно та аргументовано. У романах часто характеристика головного героя представлена через враження інших персонажів, до створення образів яких письменник також підходить дуже ретельно. Б. Акунін не просто описує їх зовнішність, деталі туалету, але й звички, їх життєві установи, багато уваги приділяє їх мові.

Мова освічених персонажів переважно літературна, іноді автор навмисно включає просторіччя, екзотизми й варваризми, щоб додати їй винятковості. Письменник збагачує мову другорядних персонажів народними приказками, розмовними й іронічними виразами. Навіть при зображенні епізодичних персонажів він вибагливо дотримується лексичних формальностей.

Географія сюжетних перипетій не обмежується лише Росією: герой багато подорожує, тому в романах циклу для відтворення місцевого колориту автор використовує екзотизми, зокрема, їх багато у романі *«Турецкий гамбит»*: *султан, башибузук, ікбал, падишах* тощо. Використання екзотизмів свідчить про добрі лінгвістичні знання письменника, його країнознавчу обізнаність.

Діалог культур Сходу й Заходу також отримує висвітлення у детективах серії. Письменник – японіст, він переклав багато творів сучасних японських письменників російською мовою та неодноразово зазначав у своїх інтерв'ю, що все життя знаходиться під впливом японської культури, японського ставлення до життя, йому імпонують деякі риси японського характеру, зокрема вірність; своє бачення Сходу він відкриває і для свого читача, починаючи від реалій у побуті до незвичного для європейця розуміння буття й призначення людини.

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

### **І. А. Великодна (Київ)**

#### **РОМАНТИЧНІ МОТИВИ У ПОЕЗІЇ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕТЕСИ ШУ ТІН (1952)**

Китайська поезія 1970-х рр. ХХ ст. закарбувала у собі як соціально-політичні зміни в країні, так і духовні пошуки китайської нації. В цей час починається «новий період» в історії сучасної китайської літератури, визначну роль в якому відіграла «туманна поезія» (朦胧诗). Серед таких видатних «туманних поетів», як Бей Дао та Гу Чен, також зазначається й ім'я Шу Тін (舒婷).

Шу Тін є представницею романтичного крила «туманної поезії», так як в її творчості простежуються усі характерні риси китайського романтизму, який не лише був копією «європейського зразка», а мав індивідуальні риси, мотиви і характеризувався елементами особливого світосприйняття та мислення [6].

Однією з визначних рис романтизму є вільна побудова творів. Поети нового стилю наполягали на ліквідації старої системи рими, класичних п'яти- та семискладових форм вірша, системи тональності, віддаючи перевагу вільному віршу (自由体 – верлібру [1]. Усі вірші Шу Тін написані саме цією вільною формою, більш того, у них відсутні знаки пунктуації для того, щоб дати читачам ще більшу свободу в інтерпретації.

Для романтизму також є характерним потяг до давнини та історизм. Шу Тін активно використовує ремінісценції не тільки з китайської літератури, а й зарубіжної. Однак поетеса не лише запозичує образи, мотиви, а переосмислює їх, часом не погоджується і подає своє бачення.

Романтики завжди любили туманності і невизначеності, адже в них ховається свобода [2]. Навіть назва групи поетів, до яких належала Шу Тін («туманні поети»), приховує в собі один з головних мотивів романтизму.

Важливим мотивом в романтичній поезії є мотив досконалості природи, що напружує пов'язаний зі зростаючим культом «природнього» на протизагу «штучному» [2]. У романтиків природа з'єдналася з людиною, їх цікавлять людина і природа як філософські категорії, їх співіснування та взаємовплив, звідки виникає **мотив унікальності людини**. Шу Тін занурюючись у внутрішній світ своїх відчуттів і роздумів, часто ототожнює себе з

об'єктами і явищами навколишньої природи. У романтичних віршах Шу Тін людина, як невід'ємна частина природи, виходить на перший план, з усіма своїми проблемами, недоліками, життєвою боротьбою.

Тема людини у ранній поезії Шу Тін знаходить вираження переважно у відчутті розгубленості, краху ідеалів, самотності, що є характерною рисою настроїв китайського суспільства в період «культурної революції». У віршах чітко простежується тенденція до контрастного протиставлення низькій, потворній реальності ідеальної мрії. Спрямованість у майбутнє, у реальність, яка ще не настала, але вселяє віру в свою безумовну досяжність, що повністю відповідає особливостям романтичного стилю ХХ ст. З-під пера Шу Тін рідко виходять повністю темні, похмурі картини. Відмінною рисою є те, що у творах поетеси завжди присутній пошук світла у п'яті, тяга до прекрасного, надія. В її поезії неодноразово зустрічається образ ліхтарів, зірок, вогнів, свічок і сонця. Поезію Шу Тін пронизує один з найосновніших мотивів романтизму – мотив **світлого майбутнього**.

Поетеса використовує вищезгадані образи зірок та ліхтарів для змалювання своїх сучасників. Світле майбутнє може настати лише тоді, коли люди зрозуміють істину, побачать правду, а особлива місія пролити це світло людям лягла на поетів. Поети-романтики – найбільші революціонери, просвітителі, поезія сприймається ними як хрест, наказ згори, ідеал. Тому в творах яскраво звучить **мотив важливого призначення поета** та його ролі у боротьбі. Саме сучасники Шу Тін пережили той особливий історичний період, і тому в їхній поезії гостріше відчуття історії, почуття місії, почуття відповідальності. Дійсно, історична епоха визначила романтичний пафос їх поезії.

Твори китайських поетів-романтиків відрізняються гострим соціальним звучанням, тому найбільш ходовим став сюжет «любов плюс революція».

Чого б не торкнулася романтична естетика, завдання у неї все те ж: максималізм прекрасного, гіперболізм почуттів. **Мотив кохання** займає провідне місце в романтичній естетиці. Кохання у ліриці Шу Тін багатогранне: теплі почуття до матері і рідних, турбота про друзів, пристрасть до коханого чоловіка, відданість рідній землі, вдячність природі. В емоційно-стриманій конфуціанській культурі Китаю чуттєвість поетичного самовираження Шу Тін підвищила статус і цінність емоційного життя людини та щирих емоцій в сучасній поезії.

Кохання жінки у віршах Шу Тін також має різні прояви. Це і невинні почуття, і пристрасть, і повне взаєморозуміння, і рівноправне кохання сучасної жінки. Ця багатогранність мотиву кохання дозволяє дослідити багатий емоційний світ жінки і відчути своєрідність її духовного світу. Поетеса створює новий образ сильної жінки, яка може не тільки кохати, а й підтримати та допомогти. Вона вводить такі незвичні пари образів, як дуб – бавовняне дерево, рифи – маяк, які показують, що фундаментом справжнього кохання повинні бути рівність та незалежність особистостей, взаємна повага, захоплення та закоханість. У цьому полягає нове звучання мотиву кохання Шу Тін.

Основне значення поезії Шу Тін визначається її гуманістичною спрямованістю та полягає в тому, що вона повернула поезії її початкову природу – глибокий ліризм, знову привернувши увагу до емоційного багатства внутрішнього світу людини. Ідейно-художня своєрідність ранньої лірики Шу Тін дозволяє визначити її поезію як романтичний напрям «туманної поезії».

#### **Бібліографічні посилання**

1. Lee, Leo Ou-fan. The romantic generation of modern Chinese writers, MA: Harvard University Press, Cambridge, 1973.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Вступит. стаття А. Аникста / Н. Я. Берковский. – Л.: Худож. лит., 1973. – С. 21–80.

**ВИРАЗНІСТЬ «ЛІТЕРАТУРНОГО ГОЛОСУ»  
АНДЖЕЛИ КАРТЕР НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ  
«ПЕКЕЛЬНІ МАШИНИ БАЖАННЯ ДОКТОРА ХОФФМАНА»**

У наші дні в більшості країн Західної Європи, у США, Австралії, Канаді, Японії британська письменниця Анджела Картер (1940–1992) визнана найзначнішою представницею англійської прози ХХ ст. і «one of the most distinctive literary voices of the last 100 years» [2] (*одним з найвиразніших літературних голосів за останні 100 років*). Її творчість активно вивчається студентами різних спеціальностей, літературними критиками, науковцями суміжних з історією літератури областей – соціологами, дослідниками креативного письма, філософами та ін. У березні 2017 р. у Брістолі завершилася виставка (10.12.2016–19.03.2017), присвячена 25-річчю з дня смерті А.Картер. На виставці були представлені зразки постмодерністського образотворчого мистецтва, сюрреалістичні картини та експонати, які мають безпосереднє відношення до картерівських героїв, образів та символів. Також, *visе versa*, тут були представлені картини та інсталяції, створені художниками під магічним впливом виразних творів самої письменниці.

Останніми роками особливої популярності набувають тлумачення творчості Картер у філософському ключі. М. Фуко, З. Фрейд, Р. Декарт, Л. Вітгенштейн, К.Г. Юнг, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Лакан, Ж. Дерріда – ось лише частина величезного списку філософів, що надихали письменницю на творчі подвиги. Тексти Картер завжди уміщували й феміністський виклик. Однак в останнє десятиріччя їх переосмислюють під постфеміністським кутом зору. Так, нами було виявлено расові та гендерні конфлікти; протест проти культурних стереотипів та забобонів; виправдувальний вирок сексуальним меншостям; викриття моралі соціально-політичних моделей як західного, так і східного устрою суспільств (власний досвід довгого перебування в різних частинах світу дозволив їй детально все підмітити та порівняти).

Роман «Пекельні машини бажання доктора Хоффмана» (1972) є одним з найбільш різнобічних і багатопланових творів. “HOFFMAN is probably, if not a masterpiece, as good as any novel in the English language...” [3, с. 178] (*якщо навіть допустити, що Хоффман не шедевр, то він такий же добрий, як і інші романи англійською*), – авторка відчувала значущість свого роману, незважаючи на його відхил видавництвом Simon & Schuster. Роман, створений у гротескно-іронічній формі, насичений філософською, соціальною та політичною проблематикою, тобто в ньому висвітлено: проблеми суспільного устрою та владні права; гендерна нерівність і гендерна тиранія; проблеми моралі й честі; проблеми стереотипності людського мислення на різних етапах розвитку суспільства; та насамперед споконвічна дихотомічна ворожнеча Бажаного проти Дійсного. Картезіанське “Cogito, ergo sum” простежується протягом всього твору. Послідовна рефлексія Р. Декарта набуває під кінець роману поверхневу іронічно-сексуальну проекцію: “I Desire therefore I exist” [1, с. 206] (*Бажаю, отже, я існую*), а завдяки глибокому аналізу виявляється важливою ланкою гендерного ланцюжка перетворень.

Починається роман спогадами престарілого головного героя Дезідеріо, коли Альбертини – матеріального втілення його єдиного об'єктивованого бажання – вже давно немає в живих. 50 років тому південноамериканське місто було перетворене на збіговисько фантомів та ілюзій; там було зупинено час й, більш того, всі вимірювальні прилади показували різні дані, змінюючись протягом дня, немов насміхаючись над статичністю, розміреністю й благополуччям нещодавнього міського життя. Так, час і місце були заміщені мріями наяву та періодичними ліричними накладеннями минулих подій і старовинної інфраструктури на нещодавній міський ландшафт. Єдиними тверезомислячими людьми в цьому місті залишалися Міністр Визначеності та його підлеглий Дезідеріо. Всеосяжний хаос несподіваних видінь та втілених бажань не підкорив тільки їх. Причини тому різні: Міністр був найаскетичнішою людиною, а головний герой давно був впевненим, що досконалості ані

у фізичній, ані у метафізичній природі не існує, тобто привиддя, які його переслідували, були помилковими.

Усі ці перетворення були спровоковані доктором Хоффманом. Але доктор не передбачав, що розум і раціональність здатні так довго і сильно опиратися. “The complex interrelationship between the daylight world of Enlightenment rationality and the shadowy realm of the imagination” [4, с. 46] (*Складний взаємозв'язок між денним світом раціоналізму Просвітництва і примарним царством уяви*) перетворився на жорстоку війну Дійсного проти Бажаного. Дезідеріо було доручено будь-якими засобами знайти й знищити доктора. У його пошуках герой подорожує простором і часом, потрапляє в незвичайні суспільства, різноманітні за своїм політичним устроєм, побутом і розподілом гендерних повноважень. Довгоочікувана зустріч Дезідеріо зі злим генієм доктором Хоффманом відбувається на останніх сторінках роману. Привертає увагу глибока інтелектуальна прозорливість доктора, виразно й витончено передана письменною: “Reason cannot produce the poetry disorder does” [1, с. 206] (*Розум не може породити такої поезії, на яку здатен безлад*).

Але виконання наказу Міністра щодо знищення доктора обтяжене любов'ю головного героя до дочки лиходія Альбертини. Дочка любить батька, підтримує та розтлумачує його позицію: “Love creates for itself a tension that disrupts every tense in time” [1, с. 202] (*Любов відтворює для себе таку напругу, яка руйнує будь-які часові зміни*). Цю любовну «напругу» доктор Хоффман назвав «Ерато-енергією», визначивши, що джерело її є “inexhaustible” [1, с.208] (*невичерпним*). Він почав її штучно репродукувати за рахунок коханців, яких було розташовано по окремих секціях на його енергетичному заводі. “Love is the synthesis of dream and actuality; love is the only matrix of the unprecedented” [1, с. 202] (*Любов – це синтез мрії та дійсності, любов є єдиною матрицею безпрецедентного*), – донька виявляється послідовницею батька і здатна продовжувати його практику вилучення «Ерато-енергії». Більш того, Альбертина сама хоче стати матеріалом для функціонування машин, саме для цього вона відтягує фізичний зв'язок із коханим: “You have never yet made love to me because, all the time you have known me, I've been maintained in my various appearances only by the power of your desire” [1, с. 204] (*Ти ще ніколи не займався любов'ю зі мною з-за того, що протягом нашого знайомства мене, у всіх моїх зовнішніх проявах, підтримувала тільки сила твого бажання*).

Доктор віртуозно маніпулює свідомістю головного героя: “Do you not feel, <...> that invisible presences have more reality than visible ones? They exert more influence upon us. They make us cry more easily” [1, с. 200] (*Чи ви не відчуваєте, <...> що невидимі присутності більш реальні, за видимі? Вони сильніше впливають на нас. Від них простіше розплакатися*). І тут не посперечаєшся, геній начебто правий. Дезідеріо відчуває деяку повагу до сентиментальності доктора, до його впевненого спокою та інтелекту. За підрахунками дочки Хоффмана, батьку знадобиться близько чотирьох років на удосконалення своєї теорії, і тоді “he will reduce everything in the world to the non-created bases from which the world is built. And then he will take the world apart and make a new world” [1, с.203] (*він зведе все в світі до основ пре-створіння, з яких побудований світ. А тоді він розкладе світ на частини і утворить новий світ*). Читаючи це, ми доходимо фатального відчуття. Задоволення кумедною фантазією заміщується історично всмоктаним у наші гени жахом світових війн. На допомогу приходить розуміння того, що Дезідеріо уособлює собою все людство. Герой вбиває не тільки злого генія, але і його доньку: “even if, for a time, our very spirits were tormented without cease by deceitful images springing from the dark part of ourselves, humanity must always consent to ignore if we are to live in peace together; <...> Our only weapon in the fight is inflexible rationalism and, since we brought reason into the battle, already the clocks have agreed to tell us the same time once more” [1, с. 206] (*навіть якщо певним часом брехливі образи нашої тіньової сторони безупинно спокусували наші душі; людство має домовитися завжди ігнорувати їх, якщо ми хочемо жити в мирі один з одним; <...> Нашою єдиною зброєю в боротьбі є незламний раціоналізм і, відтоді як ми принесли розум до боротьби, годинники погодилися показувати нам однаковий час ще один раз*)...

Текст «Пекельних машин...» вражає витонченістю діалогів, глибиною та багатошаровістю рівнів читання, і, як нещодавно зауважив біограф письменниці Е. Гордон: “Its principal quality is an extraordinary richness – of language, of thought, of imagery – and its principal debt is to surrealism” [3, с. 174] (його головною якістю є екстраординарне багатство – мови, думки, образів – і цим він більш за усе завдячує сюрреалізму).

А. Картер не тільки озвучує глобальний конфлікт інтересів у романі, вона натякає читачам і на вирішення деяких побутових ідеологем. Письменниця піддає деконструкції найнесподіваніші форми та нелогічні прояви суспільної моралі, з якими стикається Дезідеріо під час подорожей. Так, щоб розкрити закостенілу стереотипність мислення кожного суспільного укладу, герой вивчає мову й перекази кожної громади, в яку потрапляє. Він доходить до найпершого міфологічного зернятка, яке проросло у свідомості предків громади і яким молоде покоління пояснює свої дії та вірування. Тим самим Картер підказує кожному з нас знайти свій шлях ментального визволення від забобонів. І робить це оригінально, влучно, багатозначно та феєрично.

### Бібліографічні посилання

1. Carter A. The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman [novel] / Angela Carter. L.: Penguin Books, 1982. – 221 p.
2. Exhibition 2017. Strange Worlds: The Vision of Angela Carter [online resource]. Bristol, 2017. – Access at: <http://www.rwa.org.uk/whats-on/strange-worlds-vision-angela-carter>
3. Gordon E. The Invention of Angela Carter: A Biography / Edmund Gordon. L.: Chatto & Windus, 2016. – 525 p.
4. Munford R. Decadent Daughters and Monstrous Mothers: Angela Carter and European Gothic / Rebecca Munford. Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 2015. – 226 p.

С. Ю. Гонсалес-Муніс (Дніпро)

### ФОНЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СИЛЬВІЇ ПЛАТ «TULIPS»

На думку І. Кочан, звуки мовлення розглядаються як одиниці, що мають матеріальну, фізико-акустичну форму і позбавлені власне семантичного змісту. Фонетичним особливостям текстового матеріалу найчастіше не надають особливого значення – і даремно, адже психолінгвісти давно зауважили, що звучання слова часто впливає на створення образності.

Поезія «Tulips» є однією із найбільш відомих творів Сильвії Плат, у якій автор змалювала свій власний досвід та намагалася передати читачам увесь сум та розпач жінки, яка не може мати дітей. Тед Хьюз, її колишній чоловік говорив, що Сильвія написала цю поезію після того як була госпіталізована через апендицит у березні 1961 року. Незадовго до цього у жінки був викидень, тому більша частина дослідників та психологів вважають, що, можливо, повторна госпіталізація породила у неї асоціації зі смертю та народженням. Підтвердженням цих думок може слугувати рядок із поезії, коли авторка порівнює тюльпани із «жахливим немовлям»: *«I could hear them breathe // Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby»*.

Поезія була написана у надзвичайно тяжкий і тривожний час для поетеси, тому не дивно, що автор підбирає спеціальну звукову палітру, де переважають щільні глухі звуки [s], [f], [ð], [ʃ], [t], [p]. Оскільки ритм тексту повільний та чіткий, а переважають глухі та шиплячі приголосні [s], [t], то поезія «Tulips» дуже нагадує сповідь, із її тихою промовою та бормотінням, але, тим не менш, у поезії немає жодного звертання до Бога.

Алітерація або повтор одного чи кількох приголосних звуків у суміжних чи близько розташованих один від одного словах – улюблений прийом багатьох поетів. Вона посилює фонічну виразність вірша, навіює почуття лагідності або навпаки, збуджує настороженість, навіть страх, запалює пристрасть. За допомогою алітерації автор створює атмосферу

пригніченості, ніби передбачаючи своє майбутнє. У поезії «Tulips» алітерація має своє чітке вираження у словах, розташованих поруч в одному рядку. Наприклад,

As the *light lies* on these *white walls*, *this bed*, *these hands*...  
My body is a pebble to *them*, *they tend* it as water...  
Scared and bare on the green *plastic-pillowed* trolley  
Sink out of sight, and the *water went* over my head.  
I am a *nun now*, I have *never* been so pure.

Завдяки цьому при прочитанні поезії створюється специфічна атмосфера, здається, ніби з'являються тихі та глухі удари дзвону, як у церкві. Все це справляє важке враження, поезія прочитується важко й надривно через велику кількість приголосних звуків та довжину слів. Звуковий образ створюється завдяки ритмічній повторюваності однакових звуків-тембрів. Поезія має звучання подібне до сповіді із її монотонними акцентами, тому сукупність емоційних тонів тексту не справляє враження випадкового, хаотичного набору, у тексті все упорядковано.

Мистецький добір фонемосполучень не просто надає поетичній мові милозвучності, а й налаштовує читача (слухача) на сприймання авторської мовної картини світу. Засобом звукового живопису в поезії є й асонанс. Асонанс переслідує ті ж цілі, що й алітерація, часто поєднуючись з нею, могутнім засобом виразності поетичної мови. Асонанс стає важливим ритмічним моментом, підкреслюючи ритм та закріплюючи його малюнок:

Before they *came* the *air was calm enough*,  
Coming and going, breath by breath, without any *fuss*...  
Snags and eddies round a *sunken rust-red* engine.  
Playing and resting without *committing* itself.

Також тут застосовується такий прийом, як епіфора – повторення кінцевих звуків або буквосполучень у закінченнях слів віршованого рядка. Епіфора у поезії, виражена не дуже чітко, її не можна побачити, але легко почути у кінцевих складах слів, що стоять у кінці рядку:

I am nobody; I have nothing to do with *explosions*.  
And my history to the anesthetist and my body to  
*surgeons*.  
Before they came the air was *calm enough*,  
Coming and going, breath by breath, without any *fuss*.  
Its bowl of red blooms out of sheer love of *me*.  
The water I taste is warm and salt, like the *sea*.

До різновиду звукової епіфори належить рима, що разом з віршовим розміром теж є важливим фонетичним засобом художнього стилю, зокрема поетичного мовлення. Але, як вже було зазначено раніше, у творі простежується відсутність рими та ритму. Будь-яка установка на риму виявляється випадковим співзвучанням. Лише поетична манера останніх років Сильвії Плат характеризується чітким ритмом.

В. А. Гусев (Днепр)

## МНОГОУРОВНЕВОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЁ «ЗОЛОТАЯ СЕРЕДИНА» – КАЧЕСТВЕННАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА

Воссоздание целостной картины литературного развития прошлого, да уже и нынешнего века является сегодня актуальной задачей; большинство исследователей отмечают его сложную противоречивость, многовекторность, многоуровневость, поиск новых эстетических принципов художественного освоения стремительно меняющейся действительности и продолжение старых традиций. Почти каждая монография или учебное пособие, посвящённые литературе XX века, включают констатацию её многоукладности, многослойности, многомерности. Скажем, М. Черняк отмечает: «особое значение приобретает изучение природы триады “классика – беллетристика – массовая



литература”» [2, с. 18]. Такого рода утверждения порой не отличаются конкретностью (не сложилось даже устойчивое определение этой триады), но тем не менее верно отражают особенности литературной ситуации. Конечно, эстетическая многоуровневость литературы существует достаточно давно, хотя и в конце прошлого века разграничения на элитарную, экспериментальную и массовую, формульную становится всё более отчетливой. Между этими двумя полюсами литературного поля существует и срединная литература – беллетристика. Она ориентирована на культурные предпочтения достаточно широкого круга читающей публики, пользуется у неё популярностью, однако быстро теряет свою актуальность и сравнительно редко попадает в поле зрения литературных критиков и тем более историков литературы, поскольку оригинальностью не отличается и часто затеняется крайними проявлениями экспериментальной и массовой литературы.

С. Чупринин предлагает выделять качественную (актуальную), массовую и миддл-литературу, располагающуюся между «высокой», элитарной и массовой, развлекательной литературами; рождённая их динамичным взаимодействием, она, в сущности, снимает извечную оппозицию между ними. «К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как “облегчённые” варианты высокой литературы (“серьёзность light”, по остроумному наблюдению Михаила Ратгауза), усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику» [3, с. 152].

Дж. Кавелти, выделяя одну из важнейших черт массовой литературы, отмечал, что «формульные повествования подкрепляют уже существующие интересы и установки, представляя воображаемый мир в соответствии с этими интересами и установками» [1, 6, с. 64]. Но такая модель «одномерной мысли и поведения» (Г. Маркузе) отталкивает скольконибудь искущённого читателя. Миддл-литература предлагает своего рода вариации на известные темы, выходя на актуальные проблемы, трансформируя традиционные мотивно-образные системы, но не осуществляет их разрушающую деконструкцию.

Создатели миддл-литературы, не только развлекают и ободряют, но также, откликаясь на «злобу дня», транслируют и формируют базовые культурные ценности, адаптируя их к восприятию самой широкой читательской аудитории. К примеру, эту задачу успешно решают Паоло Коэльо, Фредерик Бегбедер, Борис Акунин, Любка Дереш...

Литературные потоки, составляющие «триад», ориентированы на разные типы чтения, определяющие отношения между читателем и писателем. Между авторами массовой литературы и их невзыскательным, но по-своему требовательным читателем, «новым варваром» (Х. Ортега-и-Гассет) установилась прочная связь. С одной стороны, автор массовой литературы всецело зависит от читателя, стремясь всегда и во всём соответствовать его «горизонту ожидания». С другой – потребитель этой литературы подчинён автору, её восприятие не требует от читателя особых интеллектуальных и эмоциональных усилий.

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

«столбом», тем не менее, остаётся творческий эксперимент, резко нарушающий привычную конвенцию между автором и читателем.

Писатели-экспериментаторы, напротив, далеко не всегда ориентируются на традиционные требования читателей. Они устанавливают свои законы, предлагают новую парадигму, утверждают непривычные, неожиданные способы художественного постижения мира. Эта литература предназначена для читателя, квалификация которого предполагает определённый эстетический опыт, причём навыки чтения массовой литературы в этом случае оказываются непригодными. Глубинные культурные слои текста может увидеть только такой читатель.

Три основные составляющие: высокая (экспериментальная), массовая литература и беллетристика – присутствуют в современной литературе. Как известно, их сопоставление помогает увидеть сходство и различие между ними. Но, сравнивая высокую, массовую и миддл-литературу (беллетристику), не следует забывать, что адресованы они разным группам читающей публики и выполняют различные социокультурные функции. И вот с выполнением этих функций и надо судить, насколько удачно решаются стоящие перед ними задачи. Если до недавних пор массовая литература квалифицировалась как «не-литература», то беллетристика считалась литературой, но не первой классной, хотя и входила в круг чтения всех трёх читательских групп, выделенных нами. Движение времени меняет видение литературы и оценку литературных явлений. Современники вряд ли могли отнести к высокой литературе романы Диккенса или рассказы и повести Чехова, который сам себя относил к «артели» беллетристов. И в этом смысле «середи́нная литература» не менее художественная, чем высокая экспериментальная. И лишь время покажет, что из литературных произведений, возникших в трёх разных потоках современной литературы, станет классикой.

#### **Библиографические ссылки**

1. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти // НЛО. – 1996. – №22. – С. 33–67.
2. Черняк М.А. Массовая литература XX века : учеб. пособие / М.А. Черняк. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
3. Чупринин С. Звоном щита / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 147–159.

**Е. Г. Иванцов (Днепр)**

#### **ОБ ОСНОВНЫХ КОНСТАНТАХ ПРЕДРЕЦЕПЦИИ И ПОСТРЕЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Читатель является важнейшим фактором функционирования литературы. Именно он часто становится главным звеном в коммуникативной цепи «писатель – произведение – читатель», особенно если речь идёт о массовой литературе. Можно полагать, что читатель одновременно и объект воздействия со стороны художественного текста и субъект литературного движения. Произведение, как бы там ни было, обретает фактор объективного существования в пространстве литературного процесса только в том случае, если будет прочитано. При этом «многозначность прочтения художественного текста не бесконечна, не абсолютна, а имеет свои пределы. Ему свойственна определенная амплитуда колебаний вокруг «оси» смысла. За пределами крайних точек этой амплитуды прочтение становится неадекватным тексту» [1, с. 322]. Эти «пределы», надо полагать, и обуславливают мотивации чтения. Акту обращения читателя к конкретной книге всегда предшествует предрецепционное «состояние», реализуемое через одну или несколько мотиваций, которые можно свести к вопросу: «почему выбирается для чтения тот или иной текст»? В обобщённом виде константы предрецепции могут быть представлены такими смысловыми дефинициями: *информационная, познавательная, коммуникативная, поствосполняющая, идентификационная (отождествительная), релаксационная, ажиотажная, рефлексивная.*

Мотивации чтения выступают как предрецепционное звено в акте чтения, часто определяющие, характеризующие и сам процесс освоения художественной письменной продукции. Не менее значим, интересен и пострецепционный результат, выразить который можно в обобщённом понятии «удовлетворение», которое можно дифференцировать, подразделить на следующие смысловые дефиниции: *эстетическое удовлетворение, катарсис, суггестия, обсуждение поступков и извлечение примеров, расширение кругозора, эмоциональная разрядка, эвристическое удовлетворение.*

### Библиографические ссылки

1. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.

Ю. О. Івлєва (Дніпро)

### ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПОЛЯ ЕЛЮАРА

Незважаючи на численні дослідження творчості Поля Елюара, етапів історії сюрреалізму і «вільного вірша», вивчення «живо-поезії» як феномену, наукових робіт, що аналізували б ці явища у закономірному зв'язку, відносно небагато, що зумовлює актуальність даного дослідження.

На думку Елюара, сюрреалістичний образ – елементарна одиниця поезії, однак вона не є статичною, а перебуває в стані безперервного руху. Сюрреаліст – візіонер, що має здатність особливим чином впливати на читача. Так був відкритий революційний жанр – «вірш-предмет», «вірш-об'єкт», тобто візуальна поезія. Віктор Браунер ввів спеціальне поняття візуальної поезії «*picto-poésie*» («пиктопоезія», «живо-поезія»), – вірші-предмети, що поєднують вірш і малюнок. Це синтез тексту та способу, поеми та напівскульптури-напівкартини. Різноманітні варіанти «живо-поезії», представлені у творчості Г. Аполлінера, А. Бретона, П. Елюара, мають певні відмінності.

Каліграми (ідеограми) Г. Аполлінера являють собою складні авангардні нелінійні тексти, які можна віднести до інтелектуальних текстів, що створюють нові повідомлення і вступають із читачем в різні види взаємодії. У каліграмах Г. Аполлінер висловлював різні точки зору на предмет цілком буденний. Це передавалося і за допомогою розташування об'єктів на аркуші, і за допомогою коливань значень слів, створюючи у такий спосіб неоднозначність сприйняття твору. Відмінності між звуком слова або рядками і їх значенням додавали двозначності. Каліграма показує, що візуальний аспект твору так само важливий, як і ідеї, емоції, переживання, які вона виражає (внутрішня форма тексту).

Бретон прийшов до розуміння недосконалості мови через неможливість наявними словесним матеріалом повно і правильно описувати світ і особисті переживання. Як і Фрейд, Бретон бачив в образах більший потенціал виразних засобів, ніж в слові. Захоплений цими ідеями, письменник-сюрреаліст вирішує, що, створюючи вірш (вислів), найкраще використовувати не настільки недосконалий інструмент як слово, а справжні речі.

Отже, особливість «пиктопоезії» або «живо-поезії» як візуальної поезії, як текстового феномена, полягає в тому, що у свідомості читача виникають паралельні смисли завдяки введенню візуального компонента в структуру тексту. Автор реалізує свої інтенції за допомогою візуального образу в певному послідовному розвитку. Ця послідовність його формування у свідомості читача визначена процесом викладу, що несе в собі втрати змістотворних деталей. Введення візуального компонента не тільки доповнює і замінює втрачені деталі з метою досягнення об'ємності сенсу візуалізованого вербального тексту, а й часто втілює в собі і сам концепт, виражений кодом іншої семіотичної системи.

П. Елюар наполягав на тому, що зв'язок між мрією і реальністю, суб'єктом і об'єктом, уявним і природним існує. Доказ тому – саме існування «сюрреалістичного об'єкту». Відкриваючи своєму авторові його приховані і не завжди усвідомлювані бажання, нітрохи не менше сум'яття викликає він й у глядача. Сюрреалізм виходить за межі вербальності і двовимірної (картинної) візуальності, створюючи тривимірні об'єкти. При цьому панує саме

сюрреалістична логіка абсурду: об'єкти виявляються поетичними лише тою мірою, якою демонстративно позбавлені прагматичних функцій. Таким чином, Елюар перший вказав на тривимірність поезії, залишивши позаду старі уявлення про неї.

Поезія Елюара відрізняється наготою і прозорістю. Поетичне у нього не завжди вловиме, часом грань поезії і прози стирається. Елюар визначав, звичайно, і механізм поетичного образотворення, ще не подолану тоді схильність перемикаати почуття до плану абстрактних асоціацій, з'єднувати просте, навіть примітивне, зі складним, вишуканим, схильність «множити образ» так, що він стає загадковим, залишаючись навіть примітивним, «тутешнім». Щоденне, інтимне і абстрактно-абсолютне, позачасове, «понятійне», космічне – ось амплітуда образів Елюара, що спантеличить читача повною зневагою до локальності, до соціально-історичної й будь-якої іншої конкретизації. Багато його рядків стали крилатими, увійшли до числа часто цитованих, розхожих істин, не втративши при цьому своєрідності, вишуканості метафор і образності, зберігаючи неповторну авторську інтонацію. Цей новаторський синтез поетичних жанрів у більшості поетів ХХ століття здійснено на рівні творчості, але не на рівні окремого твору. У руслі французької поезії природність такого синтезу досягнута вперше саме Елюаром, який у своїй творчості прагнув віднайти нові образи, нову художню мету, нову мову. Багато в чому він продовжував традиції Аполлінера: саме введений ним у творчий ужиток «принцип з'єднання моментальних знімків дійсності» став основою поезики у багатьох ранніх віршах Елюара, в тому числі візуальних. Особливість феномена «живо-поезії» Елюара полягає в тому, що він у своєму творчому методі поєднував різні плани одного образу, звертаючись до їх внутрішнього підтексту, одночасно викликаючи в уяві читача-глядача несподівані асоціації та нові поняття.

А. В. Калашникова (Дніпро)

#### ВТОРИННА РЕЦЕПЦІЯ ЛІРИКИ ЛІ ЦІНЧЖАО В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТ.

На початку нового тисячоліття в російській літературі та культурі спостерігається певний сплеск інтересу до творчості середньовічної китайської поетеси Лі Цінчжао. Різноманітна первинна рецепція творчості І Ань в Росії в останній третині ХХ століття підготувала розмаїття форм творчого діалогу російських поетів та діячів культури із середньовічною китайською поетесою на етапі вторинної рецепції. Первинна рецепція лірики «китайської Сафо» в Росії через переклади і теоретичне вивчення творчості І Ань чітко окреслила складові художнього коду Лі Цінчжао, знакові для середньовічної поетеси модуси тексту, що були сприйняті та актуалізовані перекладачами і синологами-дослідниками. На етапі вторинної рецепції саме ці апелювативні структури поетичних текстів Лі Цінчжао в різних формах виявляються у творах тих поетів, письменників, музикантів Росії, які відчували вплив поетичного світу І Ань та спробували відтворити його в своїй різножанровій творчості.

Активна та різноманітна первинна рецепція творчості Лі Цінчжао в Росії підготувала розмаїття форм творчого діалогу поетів з середньовічною китайською поетесою, лірика якої давно увійшла до російського контексту сприйняття китайської літератури. Це прямі контактні зв'язки в *діалогах-співроздумах* російських поетів («О близнецах» М. Степанової, «Встречи» Л. Патракової); *пряме цитування* або різні за формою *ремінісцентні звернення* до тексту Лі Цінчжао («Под знаком ветра и потока» І. Лапінського); *посвята творів* китайській поетесі («О близнецах» М. Степанової, «Вишенка» Л. Сатарової, «Встречи» Л. Патракової, «Храм поэзии» Б. Жигмитова, «Озябший лист. Посвящается Ли Цинчжао» Ю. Гладченка); *типологічні сходження поетик*, що відображають спорідненість спільного для всіх поетів особливого символічного образного світосприйняття; *суголосся доль та гендерних уподобань* («Пятый угол» Т. Барандової). Спільним для всіх цих різних форм впливу і своєрідного засвоєння традицій китайських середньовічних *ци* є свідомо підкреслена російськими поетами і прозаїками творча спорідненість з китайським поетом. Не менш важливою

формою впливу поезії середньовічної «китайської Сафо» на російську літературу є «вибудовування» східного світу шляхом контамінації китайських образів та китайського колориту), що сформували референційну рамку російського читача («Пейзажи Древнего Востока. Стихи» Ю. Гладченка.

Рецепція китайської поезії в Росії відбувається і в музичному мистецтві (кантата «Путешествующий принц» О. Смелкова, кантата «Тысяча лет надежды» Г. Горелова, вокальний цикл «Голоса Поднебесной» О. Асвойнової-Травіної).

**Н. В. Калиберда (Днепр)**

**ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И СЮЖЕТ  
В РОМАНЕ С. РИЧАРДСОНА  
«ПАМЕЛА В ЕЁ БЛАГОРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ»**

Не случайно продолжение «Памелы» Ричардсона ("Pamela in her Exalted Condition", 1741), появившееся спустя год после публикации первого романа, начинается с описания образа дома, светлого, радующего глаз, который станет символом гармонии отношений всех героев, обретших понимание, заботу друзей под его кровом («...the commodious dwelling ... for a few happy days ...») [1, p. 9]. И не столь значимо, что по желанию сквайра Б. старинный фермерский дом в Кенте перейдет во владение родителей Памелы с тем, чтобы смягчить тяготы их судьбы – помочь Джону и Элизабет Эндрюс в воспитании внуков-сирот рано ушедшего из жизни сына.

Ричардсон внимательно относится к пространству, в котором протекает жизнь молодой семьи: каждый из домов, который посещает семейная чета, так же обновляется и меняется к лучшему, как и его обитатели. Живописный коттедж в Кенте, который получают в дар родители Памелы, перестраивается сквайром, сохраняя ласкающие взгляд черты: по большим арочным окнам выются плющ, жасмин, виноградная лоза («...the woodbines, jessamines, and vines, that run up against them ...»), воздух наполнен ароматом цветов, слышно пение соловья («...the sweet air and light...», «...the responsive songs of two warbling nightingales ...») [1, p. 9]. Внутренние покои дома в Кенте сквайр расширит, сделает их более просторными: «...My dear master ... still proposes to fit up the large parlour, and three apartments in the commodious dwelling ... with the plain simple elegance...») [1, p. 9].

В хозяйском доме в Бэдфордшире восстанавливают прежде заброшенную часовню («...the lesser hall, as we call it, a retired apartment, next the little garden; for we have no chapel with us here ...») [1, p. 147]. Леди Памеле отводят личные покои. Как правило, это уютные комнаты, различные по размеру: в Кенте – небольшое прибежище («the little room ... for my use»), а в Бэдфордшире – кабинет-библиотека, спальня и гардеробная, ранее принадлежавшая хозяйке Памелы («...a closet, which was my good lady's dressing-room») [1, p. 147]. В Лондоне в новом доме к Памеле отходят лучшие апартаменты, обставленные мистером Б. элегантно и со вкусом («...I had my closet, or library, and my withdrawing room, all in complete order, which Mr. B. gave me possession of in the most obliging manner») [1, p. 232]. Памела ожидает младенца, поэтому в особняке приготовлена и детская комната, которая в будущем станет убежищем молодой матери, когда отношения между Памелой и её мужем разладятся («My nursery and my reliance on God ... are all my consolation») [1, p. 299]. Каждый из особняков, принадлежащих мистеру Б., обязательно обрамлен ухоженной природной территорией, будь то сад, небольшой внутренний двор, либо прилегающий сквер («...a coppice ... or rather a little wood...», «...the little garden...», «...a convenient house... has an airy opening to its back part, and its front to a square» [1, p. 47, 147, 234].

Пространство определяет и темп фабульной динамики в романе. Если поначалу события, влияющие на отношения героев (забота о слугах, старом дворецком, «замирение» с миссис Джукс, беспокойство о судьбе племянников брата, о внебрачной дочери мужа, юной мисс Дарнфорд), оказываются необременительными будничными деяниями, описываются эпизодически, то накануне отъезда в Лондон бег времени убыстряется, дни заполнены

приездом гостей, устройством званных обедов, обязательным общением, совместным досугом, который включает беседы на интересующие женщин и мужчин из круга Памелы темы – нравственный облик современного джентльмена, мораль и последствия гордыни, текущая политика, благотворительность. Одним из омрачающих счастье Памелы обстоятельств окажется знакомство с враждебно настроенным к ней родственником мужа, сэром Джэйкобом Суинфордом, но напряжение и неприязнь со временем исчерпают себя.

Календарная разметка времени в романе символична. Радостные происшествия в жизни персонажей происходят весной и летом, а тяготы и трудности они переживают в осень и зиму. Сюжетный ритм в романе о леди Памеле убыстряется по мере переезда молодой семьи в Лондон, и теперь уже читатель не упрекнёт Ричардсона в бесцветности истории. Не только приближение того часа, когда Памела станет матерью, усложняет событийный бег рассказа, но и неожиданное поведение мистера Б., о котором тревожится Памела. Она догадывается, что он увлечён и испытывает интерес к молодой графине Дауджер, вдове, с которой у него начинают складываться отношения, напоминающие любовную интригу.

Быт и семейный уклад Памелы и мистера Б. в столице разнится, дни быстро сменяют друг друга, посвящены визитам к знакомым, заполнены посещением театров, оперы, музеев, поездками, участием в карнавале. Сквайр занят, ретиво исполняет служебные обязанности, избран в парламент. Исподволь отчуждение между близкими ранее людьми нарастает. Памелу мучает ревность («How strong, how prevalent is the passion of jealousy...») [1, p. 315], она обеспокоена из-за предстоящего события – рождения ребёнка («...I know not how it may please God Almighty to dispose of me on the approaching occasion ...») [1, p. 280]. Ричардсона волнуют проблемы материнства, здоровья женщин, их духовные и физические страдания, незащищённость перед роковыми последствиями непрофессионализма врачей, чёрствости и равнодушия близких. Темы эти – пронзительные, важные и, к слову, во многом личные для писателя, который трагически потеряет свою первую семью.

#### **Библиографические ссылки**

1. Richardson S. Pamela, or Virtue Rewarded / S. Richardson. – Vol. 2. – Lexington: SMK Books, 2014. – 492 p.

**О. В. Кеба** (Кам'янець-Подільський)

#### **СТРАТЕГІЇ «ПИСАННЯ» І «ЧИТАННЯ» В РОМАНІ ДЖ. М. КУТСІ «ВОЛОДАР ПЕТЕРБУРГА»**

Головний герой роману «Володар Петербурга» (ориг. "The Master of Petersburg") – Федір Достоевський, і вже самий цей факт неминуче включає твір у широченне поле можливих дискусійно-дискурсивних прочитань.

Події роману відбуваються восени 1869 року в Петербурзі, куди приїздить «Достоевський» (лапками позначаємо саме Достоевського-персонажа роману Кутсі). Він має на меті з'ясувати обставини трагічної загибелі свого пасерба Павла (Ісаєва), якого щиро й гаряче любить, маючи для себе за справжнього сина, відвідати могилу і забрати речі й папери Павла з винаймуваного ним помешкання. «Достоевський» зупиняється там, де й жив син, знайомиться і швидко входить у любовні стосунки з власницею квартири Анною Сергєєвною Коленкіною, свідком чого стає її донька підліткового віку Матрьоша. «Достоевський» декілька разів відвідує поліцейський відділок, де дізнається, що його син мав відношення до діяльності терористичного угруповання «Народна розправа», очолюваного Нечаєвим, веде довгі розмови на політичні й літературні теми зі слідчим Максимовим, зокрема на матеріалі записів у щоденнику й літературних спроб пасерба, досі йому невідомих. Потім протагоніст зустрічається з Нечаєвим, з яким також часто дискутує з приводу соціально-політичної ситуації в Росії і стосунків між «батьками» і «дітьми». Розмови з Нечаєвим накладаються і специфічно відбиваються у стосунках «Достоевського» з Анною Сергєєвною і Матрьошою. Внаслідок цих подій і напруженого осмислення

протагоністом всього того, що йому і відкривається, й актуалізується з власного минулого, започатковується новий роман, в якому неважко вгадати «Біси» і одного з його ключових персонажів – Ставрогіна. «Достоевський» пише Ставрогіна екстатично, в стані своєрідного художньо-психологічного трансу й у присутності, як йому видається, чи то власного двійника, чи то Павла, чи то Нечаєва. Тут утілюється ідея позасвідомої сутності художнього письма, і «Достоевський» самим процесом творення намагається оживити померлого сина.

Ставлячи в центр роману проблему творчості, Кутсі стверджує думку про те, що бути письменником, митцем означає, по-перше, безстрашно «йти до кінця» в осягненні будь-якої теми. По-друге, творча інтенція неминує занурює людину в такі глибини буття, де все ризикує реверсуванню, оборотністю, тяжіє до амбівалентності. І для Достоевського, і для Кутсі творчість є переважно сферою ірраціонального й інтуїтивного, діонісійською стихією, чреватю непередбачуваними наслідками. Опис початку роботи «Достоевського» над образом Ставрогіна (хоч сам він, власне, поки й не знає, що пише саме цей образ, таке знання дано тільки читачеві назвою останнього розділу роману «Володар Петербурга») не викликає жодних сумнівів щодо саме такої природи творчості. Митець черпає із незглибимих, непізнаних джерел, відкриття яких перетворюється на потік «автоматичного письма», тому результати йому заздалегідь невідомі (порівн.: «Этого он не предвидел»).

Важливим засобом створення позасюжетного образу Павла Ісаєва є його щоденник, інкорпорований у текст роману, та власні літературні спроби. Вони стають предметом обговорення «Достоевського» і поліцейського слідчого Максимова. Попри попередження Анни Сергєєвни не читати щоденника прийомного сина «Достоевський» знайомиться з його текстом, відкриваючи для себе не вельми приємні оцінки і характеристики. Оповідання, яке написав Ісаєв, сюжетом має вбивство молодим біглим політичним каторжником Сергєєм поміщика Карамзіна в момент, коли той намагався звалтувати молоду селянку Марфу. Під час читання і обговорення тексту Ісаєва слідчий Максимов і «Достоевський» висувують декілька концепцій читання як такого. На протигагу Максимову, який вимагає від автора або співчуття жертві, або прихованого захоплення діями вбивці, «Достоевський» стверджує, що «справжнє читання полягає якраз у тому, щоб ставати одночасно і рукою, і сокирою, і черепом. Читати – означає забувати про себе, а не стояти збоку, посміхаючись».

**Н. Б. Коваль (Днепр)**

### **РОМАН А. ЖИДА «ИММОРАЛИСТ»: ХРИСТИАНСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ ПОДТЕКСТ**

Роман А. Жида «Имморалист», опубликованный 1902 году, в сознании современников ассоциировался непосредственно с Ф. Ницше, который первым ввел это понятие, и основные идеи которого на рубеже столетий (XIX–XX вв.) оказывали значительное воздействие на литературное творчество многих писателей. В зарубежной критике творчество А. Жида входит в поле изучения одного культурного пространства с ницшеанской философией. Французские исследователи называют А. Жида учеником, последователем («disciple») Ф. Ницше, рассматривая непосредственное влияние немецкого философа на его творчество. Следует отметить, что Андре Жид не копирует идеи Ф. Ницше, а своеобразно интерпретирует их в своем творчестве.

В нашем исследовании мы выдвигаем в центр роман «Имморалист», в котором, на наш взгляд, отражается сложный диалог Андре Жида с идеями немецкого философа. Антихристианские тезисы Ницше о «смерти Бога», о «сверхчеловеке» просматриваются в творческой системе французского писателя, но именно в этом романе прочитывается сомнение, неуверенность в правильности этой философии. Уникальность А. Жида в том, что в «Имморалисте» сталкиваются противоречивые ценностные системы двух великих мыслителей – Ницше и Достоевского.

В романе «Имморалист» выделяются несколько планов: конкретно-бытовой, символический, философский, которые не отграничены друг от друга, а слиты в единое

целое. В бытовом плане – это семейная история молодой пары Мишеля и Марселины. Воссоздается история молодого человека Мишеля, который во время свадебного путешествия в Северную Африку тяжело заболевает. Вначале это типичный представитель французской аристократии (интеллектуал), с хорошим образованием, с основами морали, заложенными с детства. Долгий путь выздоровления меняет не только прежний образ жизни Мишеля, но и мировоззрение, в центре которого остается самое главное – ценность человеческой жизни. Руководствуясь этим своеобразным лозунгом, главный герой отрицает любые проявления слабости, в число которых входят и моральные ценности, что косвенно, а иногда и напрямую отсылает к основным идеям немецкого философа.

Синтез использования разных планов образует сложную систему художественного мира А. Жида, в котором преломляется ницшеанская философия, и в то же время происходит столкновение с традиционными христианскими ценностями. Специфика поэтической системы французского писателя проявляется на уровне использования различных художественных приемов – подтекста, символики, аллюзий, метафоризации, обращением к литературным традициям своих предшественников.

Для создания «Имморалиста» А. Жид использует форму романа-исповеди, обладающей романтической семантикой. Писатель применил приемы поэтики романтизма, преобразовывая их в новых творческих поисках. Жанр исповеди, имеющий христианские истоки, преобразованный романтиками, приобретает новое звучание в романе и включает в себя другую смысловую направленность. Можно говорить как о его сближении, так и расхождении с художественным наследием романтизма. Сходство проступает в некоторых чертах. А. Жид использует две оценки и два подхода: взгляд со стороны и самоанализ, (устная исповедь главного героя Мишеля излагается в письмо его друга), незаурядности, избранности героя (Мишель, молодой ученый, получивший признание в научных кругах), в постоянном поиске и «творении» себя (после тяжелой болезни меняется мировоззрение Мишеля, вырисовывается новая «философия морали»), в полном неприятии героем общества, перерастающим в абсолютный разрыв со всем миром (Мишель ведет уединенный образ жизни). В центре повествования не время, а «герой нашего времени». Исповедь романтического героя ведет к осознанию случившегося, к его нравственному взрослению. Герой А. Жида находится в контексте иного драматического понимания человека в мире, где происходит экзистенциальное осознание неизменности человеческого бытия. Вследствие этого вырисовывается «новый герой» – имморальный, еще только намеченный в романе «Имморалист», но заметно выделяющийся в последующих романах А. Жида («Подземелья Ватикана», «Фальшивомонетки»).

Проецируя основные идеи Ницше в романе, обращаясь к творческому наследию Достоевского, А. Жид создает свой уникальный художественный мир, со своим новым представлением о герое. Этот «новый» герой начала XX века лишен «героичности» в традиционном понимании этого слова. Четко прочитывается осознание несовершенства философской концепции Ницше, и в то же время Марселина, носительница христианского начала, образ, отсылающий к Достоевскому, погибает. Финал романа остается открытым, так как остается неразрешенным вопрос, способен кто-либо мыслить и жить поверх границ своей морали. В последующих своих произведениях А. Жид будет продолжать поиски ответа на поставленные Достоевским и Ницше вопросы о человеке.

**С. К. Криворучко (Харків)**

### **«ЧУЖИЙ ГОЛОС» ГЕРОЇНІ У РОМАНІ ГО СЯОЛУ «КОРОТКИЙ КИТАЙСЬКО-АНГЛІЙСЬКИЙ СЛОВНИК КОХАНЦІВ»**

Англофонна письменниця китайського походження Го Сяолу (1973 р. н.) у романі «Короткий китайсько-англійський словник коханців» (2007) зображує вічні стосунки чоловіка і жінки, в яких відбувається конфлікт сучасного космополітичного світогляду людини поч. XXI ст. між представниками різних культур: східної і західної – китайської та



англійської. Несвідомі мотиви і почуття у психологічному конфлікті Сходу і Заходу дають можливість висвітлити культурний комплекс традицій, менталітету, ментальності, мови, історії, які розкривають ідею прагнення діалогу між «незнайомим» і «далеким», щоб краще зрозуміти представників різних культур. Героїня представлена «чужою» по відношенню до англійської культури. Конфлікт Схід / Захід розповсюджується у сфері стосунків чоловіка і жінки, які, хоч і кохають одне одного, але не можуть бути разом. Китайка, намагаючись вилікувати хворого англійця, сама стає хворою. Отже, навіть кохання не може примирити світоглядні культурні розбіжності представників різних цивілізацій. Людське життя вимірюється часом. Письменниця у метафорі часу розкриває конфлікт Сходу і Заходу, оскільки у носіїв цих культур різне ставлення саме до «життя». Китайці зорієнтовані на працю, а англійці – на насолоду, спостереження, відпочинок. Англієць поводить себе повільно, намагаючись повноцінно прожити кожен хвилину життя, що входить у дисонанс із китайкою.

Таким чином, у романі Го Сяолу «Короткий китайсько-англійський словник коханців» у художніх образах чоловіка і жінки – англійця і китайки – розвивається конфлікт східної й західної культури, який розкриває специфіку менталітету, що проявляється на рівні звичайних побутових відносин і роз'яснює різницю точок зору, які беруть витоки в релігії, історії, мові, традиціях. У романі метафорами і філософськими ідеями зображується «відмінність» Сходу і Заходу у стосунках батьків і дітей, чоловіка й жінки, свободи і примушення, прав і обов'язків, рівності та ієрархії. Прагнення представників різних культур до діалогу Го Сяолу розкриває як нездійсненне у романі, її герої так і не приходять до «спільності».

**Ю. О. Лаптеєва (Дніпро)**

### **МІФОЛОГІЧНІСТЬ ОБРАЗУ РІКИ В РОМАНАХ**

#### **ПІТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» І СЕРГІЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»**

Місто завжди цікавило літературу, оскільки є не лише одним зі способів організації фізичного простору, а й виступає носієм певного культурного типу, однією з форм вираження людської свідомості. Способи відтворення міста в літературному творі різноманітні, що зумовлене передусім неоднозначністю цього об'єкта, його багатозначністю й багатофункціональністю. Нерідко місто як конкретна локація перетворюється на більш узагальнений, іноді й символічний об'єкт, а відтак – наділяється міфологічними, архетипними рисами, виразно антропологізується – порівнюється з живою істотою, що має самостійний розум.

Міфологізація місця подій може призвести до кардинального переакцентування ситуації: місто стає не просто однією з дійових осіб твору, а головним його персонажем. У романі С. Жадана «Месопотамія» за конкретно означеним простором Харкова, що його намагаються пізнати жителі міста й освоїти – прибульці, постає образ містичний, образ міфологічного Міста – Месопотамії. Натяки на справжню, приховану сутність міста оприявлені в таких мікрообразах, як глина й пісок, що є фрагментарними краплями в усьому тексті. Так, у глині поховані мерці, що одночасно слугує й опосередкованим відсиланням до образу смерті: «... ніби там, де закінчувалося світло, куди не добивали жовті лампи, їй доводилося дихати попелом і глиною і розмовляти з померлими, які в цій глині ховалися» [1, с. 22].

Про Місто як про межиріччя, «землю між ріками» йдеться безпосередньо в самому тексті: «Місто стояло на пагорбах, в межиріччі, омиваючись із двох боків руслами. У долині, що відкривалася внизу, уже стояли перші будинки робітників та школи для їхніх дітей, темніли стіни лікарень, де лікувалися прокажені, і сяяли білим вапном стіни в'язниць, у яких тримали грабіжників та божевільних» [1, с. 129]. Ріки, що оточують Харків-Месопотамію, замикають простір, у якому повинні вживатися поряд добро і зло, буденність і містичне, сакральне.

Таку ж важливу роль відіграє й образ Темзи у романі Пітера Акройда «Лондон: Біографія». Оскільки ця ріка сприймається як одна з невід'ємних частин міста, його своєрідних символів, то й атмосфера всього Лондона в лондонському тексті також постає зловісною та похмурою. Із Темзою нерозривно пов'язана історія цілого міста. Ріка була завжди важливою у питаннях сполучення, це був один із торгових каналів, а комерція, точніше, бажання наживи, як наголошує Акройд, є однією зі специфічних особливостей жителів міста, а відтак характеризує сутність Лондона загалом. В образі Темзи побіжно актуалізується досить важливий «хронотоп порогу» (за Бахтіним), адже ріка – це межа, що відділяє частини міста одну від одної, а водночас – непереборна перешкода й безліч можливостей. Темза може розцінюватися і як міфологічний образ ріки як втілення плину самого часу, плину життя. Але Темза – не єдина ріка в Лондоні: «There are other rivers of London which lie concealed, encased in tunnels or in pipes, occasionally to be heard but generally running silently and invisibly beneath the surface of the city. To name them in order, west to east: Stamford Brook, the Wandle, Counter's Creek, the Falcoln, the Westbourne, the Tyburn, the Effra, the Fleet, the Walbrook, Neckinger and the Earl's Sluice, the Peck and the Ravensbourne» [2]. Ці невидимі лондонські ріки виступають символом темної некерованої водної стихії, прихованої під містом. Тож загалом образ ріки для Лондона є містичним знаком, що пов'язує місто і з підземним світом.

Можна стверджувати, що в обох аналізованих романах спершу місто постає виключно предметним образом, конкретним реальним топосом, у структурі якого поступово виокремлюються міфологічні мікрообрази. Відтак міфологічність образу Міста – і Лондона, і Харкова – визначається сплетенням у ньому реальних і міфологічних образів, серед яких виділяємо такий містичний образ ріки. Місто виступає сукупністю символічних знаків. Проте варто наголосити на тому, що саме місто більше за арифметичну суму всіх символів, причому як результат цього сполучення виходить не надзнак, надоб'єкт чи узагальнюючий символ, а цілісний міфологізований образ.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Жадан С. Месопотамія: збірка оповідань і віршів / С. Жадан. – Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2014. – 368 с.
2. Ackroyd P. London: The Biography / P. Ackroyd. – London: Chatto & Windus, 2000. – 848 p.

**В. В. Мандич (Дніпро)**

#### **ЕСЕЇСТИКА ТАРАСА ПРОХАСЬКА**

Коли заходить мова про творчість Тараса Прохаська, варто завжди пам'ятати, що його твори наповненні змішуванням локацій лісу й міста, каменю й дерева, тиші та галасу. Подібний синтез амбівалентних за природою речей призводить іноді до неочікуваних й часто приємних літературних результатів, якими стали «Порт-Франківськ» та «ФМ Галичина». Обидві книжки – це серія внутрішньо-інтимних переживань, що мають частково притчевий характер. Ці роздуми, здавалося б, на абсолютно різні теми, особливо не пов'язані між собою, але це далеко не так. Якась невидима міцна нитка зв'язує есе впродовж усього циклу. Варто лише дочитати текст до останньої крапки, як одразу стає зрозумілим, що текст однорідний, системний, простий і лаконічний. Нам би хотілося приділити більше уваги саме «Порт Франківську» – з тієї причини, що ця збірка есе була написана через п'ять років після «ФМ Галичина» і, як нам здається, є вже більш зрілим досвідом у творчості Тараса.

Книга, написана у 2006 році, розпочинається з пояснення, чому саме «Порт Франківськ», адже, як відомо, це місто, розташоване біля карпатських лісів, не має таких водних ресурсів, які можна було б іменувати морем. Але все стає більш-менш зрозуміло, коли Прохасько, ботанік за професією, починає описувати те море рослинності, яке оточує й наповнює це місто. Він називає це море Карпатським, вказуючи, що воно настільки велике, що на півдні свої межі розділяє з Туреччиною, за якою тільки Африка і кінець світу; на сході

воно межує з російським берегом, за яким теж закінчується земля; на заході ж – Чорний Шварцвальд Ліс і водорості, які вийшли з Карпатського моря. Читаючи це есе, читач розуміє, наскільки письменник пов'язаний з тим, що його оточує, наскільки пронизана його істота кольорами й кущами, корінням і кронами густих карпатських лісів. Далі йдеться вже про інтимні таїнства свят, зокрема, Дня святого Миколая. Чому інтимних? Річ у тім, що ніхто нікому не розповідає, як повинне відбуватися таїнство ініціації та приготування подарунків для членів родини. Поки ти дитина, ніхто тобі не розповідає, як і що повинно відбуватися, але ось ти виріс і вже готуєш подарунки для власних дітей і батьків, а сама процедура так і не була проговорена.

Головна особливість есеїстики Т. Прохаська, як в цілому і особливість мідл-літератури, – це представлення своєї точки зору на загальновідомі й загальнодоступні теми, над якими хоч раз в житті замислювався кожний. Письменник майстерно вибудовує фабулу, нанизуючи на неї, один за одним, художні засоби, завертаючи їх у приємну й лаконічну мову оповідання. Сама розповідь – це особиста точка зору письменника, яка не часто йде врозріз із загальноприйнятими канонами, його думка – це нестандартне доповнення до того, до чого з дитинства і юності звик читач. Абсолютно не важливо, чи пише він іронічно про те, що щасливі ті народи, котрі зовсім позбавлені лісу, адже в лісах водяться «розбійники і відьми, небезпечні дикі тварини, які можуть перегризти тисячі вдів, сиріт і калік» [1, с. 32]. А що вже говорити про всілякі «смертоносні гриби, чарівні трави, безглуздох дятлів і смердючих білок» [1, с. 32]. При цьому, щасливими він називає народи Албанії, Курдистану, Башкирії, Киргизстану та Ефіопії, які абсолютно не знають, що таке справжній ліс. Чи говорить про те, що кожна весна має бути поступовою, повільною, а не такою, що триває всього лише трохи більше тижня, коли до середини квітня ще холодно, а спочатку травня вже жарко. Гарна та весна, під час якої ти маєш задоволення спостерігати за тим, як розпускається листя на деревах і беруться різноколірними бутонами квіти. Або під кінець, коли письменник говорить про смерть. Про те, що люди завжди егоїстичні, коли помирає хтось з їх близьких. Адже вони жаліють себе, оскільки не зможуть більше поговорити з цією людиною, не зможуть побачити і обійняти того, кого вони так люблять. Але найголовніше те, що особа, котра пережила смерть близької людини, сама починає замислюватися про свою власну смерть. Тому слід приготуватися до неї заздалегідь, написавши тестамент. Згадати про гучну веселу музику, дешеве біле вино, і соління, і квасоллю на закуску, «адже він любив її понад усе», попросити про те, щоб не шкодували і не плакали.

Усі ці есе – це безперервна авторська діалектика. Книга Т. Прохаська – це абсолютно непередбачуваний рух письменницького досвіду і таланту, які, тримаючись гармонійно і плавно, призводять до того, що ми просто зобов'язані переосмислити і «переварити» все те, що було нами прочитано. Усі ці тексти неможливо прочитати відразу, бо настане пересичення і внутрішня порожнеча. Ці тексти чудово читати на ніч, перед сном, коли голова переповнена купами проблем і переживань. Тарас Прохасько, поділившись рухом своєї думки і прекрасним літературним стилем, здатний заспокоїти будь-яку бурхливу буденну стихію і налаштувати на солодкий роздум напередодні міцного і довгого сну.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Прохасько Т. Порт Франківськ / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 48 с.

**Л. А. Мироненко (Днепр)**

#### **«ТЕСЕЙ. ПРИТЧА»**

#### **В ЗЕРКАЛЕ ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ АНДРЕ ЖИДА**

Возникшая у нас после выхода книги «Возвращение из СССР» (1936) пауза в изучении творчества ее автора – классика французской литературы, Нобелевского лауреата Андре Жида – наконец преодолена. Начиная с 90-х гг. на постсоветском пространстве солидно тиражируются публикации его книг, свободно защищаются диссертации, выходят

статьи, посвященные проблематике творчества писателя, что свидетельствует о серьезном научном интересе к художнику.

Вместе с тем длительное умолчание имени А. Жида в нашей науке сказывается сегодня в том, что пока еще не все написанное им учтено филологическим прочтением его наследия. В данном случае речь идет о произведении «Тесей». Притча» (1946), которое сам Андре Жид оценивал как свое литературное завещание. Французская исследовательница Мирей Коль-Грюбер, цитируя стэндалевское «роман – это зеркало, проносимое вдоль дороги», констатирует недейственность этого определения для литературы XX века. Стиль А. Жида она называет нонконформистским [1]. Действительно, непростой язык писателя основывается на иных критериях, нежели язык классиков XIX века. При этом можно увидеть, что А. Жид помнит не только о языке стэндалевско-бальзаковского реализма, но и о языках различных эпох. «Тесей», фабулу которого определяет античная мифология, демонстрирует художественную гибкость жанрово-стилевой картины. Это становится средством утверждения своей концепции человека судьбы человеческой (*la condition humaine*), смысла человеческого существования. Вынесенное в заголовок жанровое определение «притча» акцентирует идейно-смысловый центр повествования. Притча – поучение для всех времен и, пожалуй, народов. В «Тесее» отчетлива и память о романтической исповеди-самоанализе, и о языке галантной литературы, и о просветительском романе дороги.

Центральный эпизод, связанный с лабиринтом, пронизан символической и экзистенциальной философией повторяемости, неизменности мучительного поиска выхода из тупиков, порождаемых человеческим несовершенством. Трактовка человека, человеческой свободы жестко корректируется в повести-притче А. Жида. По утверждению его героя, человек не обладает совершенством, как не обладает и полной свободой. Но в уста Тесея вложены слова-понятия «прогресс» и «будущее», утверждающие веру в возможность совершенствования человека и бытия.

Соединив множество мифов древней Греции в единой картине, Андре Жид создал панораму бытия, показав ее через неповторимость и повторяемость проблемы отцов и детей, вины отцов перед детьми, детей перед отцами – преступления и наказания. По сути, Андре Жид стал во главе создателей неомифологизма, столь популярного в наши дни.

#### **Библиографические ссылки**

1. Cale-Gruber M. Histoire de la literature francaise du XX-e siècle, ou Les repentirs de la literature/ - Paris: Honore champion editeur, 2001, p.60.

**Е. И. Мудрак (Днепр)**

#### **МИР ГЕРОЕВ РОМАНА «ВОЛНЫ» В. ВУЛФ (ЭПИЗОД I)**

Начало романа «Волны» (1931) В. Вулф светло, поэтично и все же тревожно: восходит солнце, детское сознание откликается на волнуящее событие, создавая в воображении картину-символ. Зачастую разделить образ-впечатление и эмоцию невозможно. Бернад видит над собою светящееся кольцо, что непрямо, метафорически акцентирует мотив нерасчленимости судеб героев, их близкий круг: 'I see a ring', said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light' [1]. Невил воспринимает мир объемно, причудливо, уподобит солнце сияющей капле, повисшей на «огромном боку горы»: 'I see a globe', said Neville, 'hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill' [1]. Их маленькие подруги откликаются на приход утра иначе. Сьюзан заметит на небе золотистый «мазок», убегающий вдаль луч, растворившийся в пурпуре горизонта ('I see a slab of pale yellow', said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe') [1]. Джинни воображает, что кисть Художника, перевитая золотыми нитями, разбрасывает вокруг краски дня: 'I see a crimson tassel', said Jinny, 'twisted with gold threads' [1]. Луис и Рода слышат, как пробуждаются птицы, земля, все живущее на ней. Рода радуется песне взлетающих и бросающихся в водоворот

воздуха птиц: 'I hear a sound', said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep chirp; going up and down' [1]. Луис принимает мерный гул прибора за топот дикого зверя, скованного цепью: 'I hear something stamping', said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps' [1]. Голоса шести персонажей «Волн» кажутся неразличимыми, их реакции на происходящее сопровождаются незамирающим потоком слов, никем не услышанных, обращенных к внутреннему «я» героев, фиксирующих жизнь, кипящую вокруг: игру света и тени на траве; росу на ворсинках стеблей. Детский взгляд привлекают птицы, прячущиеся в листве, ползущая улитка, свернувшаяся кольцом гусеница. Вскоре мозаика впечатлений исподволь складывается в рассказ, пунктирно проступает сюжет, скрепляя первый эпизод романа.

#### **Библиографические ссылки**

1. Woolf V. The Waves. – Access mode:  
<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/complete.html>

**Г. Є. Нікітіна** (Дніпро)

#### **СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕЦЕПЦІЇ СТАРОВИНИ ФРАНЦУЗЬКОЮ КАЗКОЮ РОКОКО**

Вивчення фольклорної основи казок Перро відволікло таких дослідників, як Ш. Долен, П. Деларю, Ж. Баршілон, М. Соріано, від значення, яке письменник вкладав у звернення до народних джерел, відображеного в назві збірки – «Історії, або казки минулих днів з повчаннями»: а саме, що народна казка ототожнюється ним зі старовиною. Власне казкове тут переплітається з численними алюзіями на звичаї минулого – описаний М. Пастуро звичай феодалів запрошувати якомога більше хрещених у «Сплячій красуні», моду на біляче хутро, яким оторочена туфелька Попелюшки («*rantoufle de vair*»), на носіння бороди, на синій колір, котрий за правління Філіпа Августа став тим самим модним «*couleur du temps*» (кольором часу, а точніше, доби), який має на увазі Ослина Шкура, – а також із ремінісценціями зі старовинної літератури, зокрема топосами пастурелі у «Червоній Шапочці». Відтак, за традиційно умовним «*il était une fois*» у Перро вгадуються обриси середньовіччя, саме вгадуються, оскільки алюзія в змозі дати лише розпливчатий образ, що якнайкраще відображає уявлення про старовину, в яких різні епохи зливаються воедино: так, у «Сплячій красуні» сказано, що принцеса була вбрана в сукню зі стоячим коміром, які носила ще бабуся принца, котра, зважаючи на те, що сон героїні тривав сто років, мала жити за часів Генріха IV. Тема старовини цікава тим, що в силу спадкоємності і типологічної схожості придворна культура доби Короля-Сонця й особливо доби рококо мала чимало спільного з куртуазною культурою середньовіччя, паралелі між якими проводять самі казкарі XVII–XVIII ст.: смаки (цукрові драже на гобелені з циклу «Дама з єдинорогом» і в казках мадам д'Онуа, де ними втішають засмучених принцес), усвідомлення ігрової природи етикету (дитинство Трістана і дитинство принца Льодяника з казки Маргарити де Любер «Принцеса Шкаралупка і принц Льодяник»), метонімічність (традиція блазонування, переосмислена Війоном в «Баладі прикмет», і заголовки доби рококо), середньовічні «суми» знань і колекціонування (пастиш зі спародійованих Рабле рядів прислів'їв Еразма та ігор Жана Фруассара у Маргарити де Любер).

**С. Г. Новоселова** (Днепр)

#### **СОВРЕМЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ «КОМПРОМИССА» СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА**

В период с 1972-го по 1975-й год Сергей Довлатов проживает в Эстонии, где работает корреспондентом в нескольких популярных изданиях. В сборнике «Компромисс» Довлатов в очередной раз рассказывает читателю об обычной жизни. В каждом своём произведении этот автор удивительным образом показывает, насколько писатель может быть близок к людям. Отсутствие какого-либо напыщенного морализаторства, ёмкость и уместность мысли,

доступная пониманию любого человека подача материала – всё действует на руку отточенному авторскому стилю.

«Компромисс» состоит из 12 новелл, каждая из которых имеет своеобразную преамбулу в виде газетной заметки, собственно, того, ради чего любой журналист часто идёт на компромисс. Далее следует сам «компромисс» – рассказанная автором история написания той или иной заметки. Сам Довлатов говорит: «В журналистике каждому разрешается делать что-то одно. В чём-то нарушать принципы социалистической морали. <...> Я же был пагубно универсален» [1]. Его неоднократно увольняли из газет за подобную «универсальность». 12 новелл, хотя и объединены единой тематикой, но представляют собой вполне автономные произведения, каждое из которых можно читать в любой последовательности, не боясь потерять смысл повествования. В целом новеллистика Довлатова схожа с традиционным стилем американской новеллы XX века. Все истории автора содержательны и ироничны. Даже молодому человеку, не жившему в советскую эпоху, писатель даёт возможность погрузиться в эту атмосферу и посмотреть на советское прошлое. В этом заключается определённое авторское мастерство – предоставить на суд читателя определённую личность, наделить эту личность некоторыми своими чертами, описать её насыщенную жизнь. И при этом не дать читателю шанса усомниться в правдивости и автобиографичности всего происходящего. И мы хотим верить автору. И делаем это с удовольствием.

Новеллы Довлатова часто вызывают улыбку. Его юмор подкупает с первых страниц. Однако некоторым автор может показаться излишне откровенным и чёрствым что, впрочем, можно списать на особенности восприятия комичного. Но довлатовский юмор парадоксально грустный. Контраст грусти и смеха настолько силён, что у читающего нет времени на «раскачивание». В прозе Довлатова нет моментов, когда основную мысль понимаешь только к концу произведения. Вся мысль дозированно распределена по всему тексту. Автор будто работает на периферии высокого жанра трагедии и низкого – комедии. Можно сказать, что на юмор его новеллы в принципе не настроены, юмор в них появляется только из-за определённого жизненного опыта самого писателя, его личного отношения к тяготам жизни. Юмор часто выручает в трудных ситуациях и маскирует собой печаль. На подобных приёмах Довлатов и построил свой стиль.

Журналистика в любое время была сферой компромиссов – с редактором, цензорами, властями и т. д. В каждом из «компромиссов» Довлатов угрюмо-иронично повествует о буднях рядового журналиста, которому даются определённые задания. Подобный вид работы закаляет человека, делает его взгляд на жизнь весьма специфическим. Скажем, Довлатов цинично рассуждает о смерти в компромиссе одиннадцатом, где он произносит речь на похоронах директора телестудии, которого перепутали с другим покойником, спокойно относится к сумасшествию своего знакомого Эрика Буша и его немолодой подруги Галины, ведёт разгульный образ жизни в командировке... Об этих и многих других вещах автор рассуждает без лишней эмоциональности и пафоса. Писатель – обычный человек с определёнными слабостями и проблемами, которые каждый решает как может. Это вызывает доверие читателя.

Отдельного упоминания достойны концовки всех новелл Довлатова. Они представляют собой замечательное дополнение к основному тексту. Как известно, неожиданная развязка свойственна жанру новеллы. Но Довлатов делает акцент не на самой развязке, она может быть вполне ожидаемой после прочтения, а именно на последних строках. В них автор наиболее ярко показывает изменчивость, простоту и занимательность человеческой жизни. Например, в компромиссе восьмом после прощания главного героя и его коллеги Жбанкова с сопровождающими их в командировке девушками, в последней строке, вместо ожидаемого разговора о не совсем приятном прощании, Жбанков вдруг вспоминает о том, что ему должны семьдесят копеек, и эта мысль приносит ему радость. А в компромиссе девятом, после того как знакомая героя дарит ему шоколад и бутылку виски за содействие интимного свойства, журналист в последних строчках идёт писать статью «на моральную тему». Или же концовка очерчивается уходом от нежелательного тяжёлого

разговора, внезапной мыслью или умозаключением. Жизненные ситуации неоднородны и не всегда предполагают однозначные реакции и решения. Такие завершения новелл способствуют удовлетворению читательского ожидания, создавая ощущение абсолютной реалистичности событий.

Если говорить о принадлежности «Компромисса» к определённому виду литературы – элитарной, миддл и массовой, то, вероятнее всего, его можно было бы отнести к миддл-литературе. Книга не содержит вычурных экспериментов, что свойственно элитарной литературе, однако в ней присутствует оригинальность в подаче материала. Текст читается легко, под внешне простой и незамысловатой оболочкой скрыты дополнительные смыслы, иногда автор упоминает некоторых исторических личностей и определённые литературные произведения. С. Довлатову удалось отразить влияние компромиссов на человеческую жизнь. Он показал свойства «компромисса» в определённой профессиональной сфере. При этом, всё повествование пронизывает одна основная мысль: не заигрывать.

#### **Библиографические ссылки**

1. Довлатов С. Д. Компромисс / С. Д. Довлатов — СПб. : Азбука-Аттикус, 2016 [Электронный ресурс]. – <http://knijky.ru/books/kompromiss>

**М. С. Обихвіст (Харків)**

#### **ВІДОБРАЖЕННЯ ВПЛИВУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ НА ЕВОЛЮЦІЮ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ПРОЩАЛЬНЕ ЗІТХАННЯ МАВРА»**

Роман англійського письменника індійського походження Салмана Рушді (нар. 1947) «Останнє зітхання мавра» (1995) відображає непросту історію становлення сучасної Індії. Образ головної героїні Аврори Зогайбі є аллюзією на «Мати Індію», її яскравий і багатолікий образ та непроста доля. Традиційно у патріархальному індійському суспільстві жінка займала другорядне місце, проте сучасні тенденції глобалізації змінили звичну картину світу, жінки здобули більше прав і можливостей. Хоча зміни, спрямовані на покращення становища жінки, відбувалися досить повільно і не були всеосяжними, проте значні зрушення в індійському суспільстві за роки незалежності призвели до більш широкого залучення жінок в економічне, суспільне та політичне життя. На прикладі родини Зогайбі вербалізуються різні шляхи, якими може піти жінка в сучасному світі. Аврора Зогайбі реалізується в мистецтві, залишаючи материнство на другому плані; Міні (середня дочка) захоплюється християнством, стає черницею та веде активну суспільну діяльність; Міна (молодша донька) – юрист за освітою, що приєднується до радикальної жіночої групи, і лише найстарша донька, Інна, намагається самоствердитися цілковито за рахунок власної зовнішності. Дівчина стає манекенницею, і спочатку їй вдається успішно будувати кар'єру, але невдача у коханні приводить її до передчасної смерті.

Роман «Останнє зітхання мавра» апелює до усвідомлення місця жінки в соціально-історичних процесах межі ХХ–ХХІ ст. У творі розкривається жіноча ідентичність, яка формується в тому числі під впливом чинників глобалізації. Тож, аналізуючи текст роману, можна простежити еволюцію жіночих образів у процесі становлення сучасної індійської держави.

**Н. В. Підмогильна (Дніпро)**

#### **СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНУ Л. КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ» РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ**

Перекладачі-практики зазначають, що переклад літературно-художніх творів зі споріднених мов нерідко виявляється набагато складнішою справою, ніж з мов далеких. У тому, наскільки такі переклади непростий, копіткий процес, що супроводжується

несподіваними пастками і підводними каменями, якої професійної майстерності і глибокого знання двох мов потребує, переконуємося на прикладі недавно виданого роману Ліни Костенко «Маруся Чурай» у вільному перекладі російською мовою Олексія Аулова, виданому у Харкові видавництвом «Майдан» у 2012 році.

Зберігаючи назву роману Л. Костенко, О. Аулов, проте, у тексті свого перекладу часто іменує Марусю та Гриця *Машей* і *Гришей*. Не порушуючи ритмомелодики оригінального твору, можна було б залишити українські варіанти імен головних героїв, тим більш, що перекладацька тенденція «схилити на наші нрави», коли, скажімо, у перекладах з французької літератури у ХУІІІ ст. ім'я *Жан* замінювали на *Иван*, давно подолана і залишилася у минулому.

Л. Костенко визначила жанр свого твору як «історичний роман у віршах». Перекладач тричі повторює у вихідних даних видання, що «Маруся Чурай» – роман у віршах. Вільний характер перекладу жодним чином не впливає на жанр, авторське визначення якого повинно зберігатися і в перекладі, тому О. Аулов, гадаємо, мав би зважити на цю обставину. Жанр історичного роману передбачає звернення до давно минулих або недавніх історичних подій, що подаються широко, з епічним розмахом, на відповідному історико-культурному тлі; унаочненню й конкретизації цих подій активно сприяють згадки про діячів минулого, виведення у творі реальних історичних постатей, а також достовірність часо-просторових характеристик. А роман у віршах має ще й такі ознаки, як широке й активне застосування ліричних форм зображення, тобто висока емоційність змалювання характерів і подій значно розширює поле присутності ліричного героя та його активного втручання у розвиток сюжету. Наративні особливості твору Л. Костенко унаочнюють названі жанрові ознаки і переконливо свідчать про точність жанрової дефініції, запропонованої автором першотвору.

Ще одна заувага стосується структурування оригінального твору. В романі Л. Костенко дев'ять розділів, кожен з яких має свою назву. Перекладач ні в чому не порушує будову першоджерела: в перекладі О. Аулова також дев'ять розділів, і вони мають саме такі назви, як і у вихідному тексті. Але впадає в очі такий нюанс: перекладач зберігає слово «раздел» на позначення структурних частин твору, хоча воно є більш прийнятним для наукових опусів, об'ємних ділових документів тощо, а в російськомовній художній літературі, як правило, вживається слово «глава». Тобто з незрозумілих причин перекладач віддав перевагу лексичній кальці, не врахувавши давно існуючу традицію.

Текст перекладного видання супроводжується численними виносками (за нашими підрахунками, їх – 71), що стосуються коментарів до українських історичних подій, історичних постатей, невідомих російському читачеві: Пілявецька битва, битва під Берестечком, Микола Потоцький, Іван Виговський, Януш Радзивілл, Іван Іскра, Яков Остряниця, Ярема Вишневецький та ін. Погодимось з перекладачем: читач, який навчався у російській школі, у російському виші, може й не знати про події з історії України, а тому коментар до них був би бажаним. Але, гадаємо, оскільки й жанр роману – історичний, і події, про які у ньому розповідається, – з далекого минулого, і особистості, яких згадує Ліна Костенко у своєму творі, більшою мірою відомі українській читацькій аудиторії, то варто було б додати більш розлогий історичний коментар про боротьбу українського народу за незалежність своєї Батьківщини, про героїв цієї боротьби, про важливі битви тощо, оскільки розпорошені й несистемні згадки про українських гетьманів і козацьких полковників, про ворогів, з якими вони боролися, не формують цілісного уявлення про історичні події ХУІІІ ст. При цьому, зрозуміло, збільшився б обсяг книги, але її зміст став би зрозумілішим для іншомовного читача – представника іншої культури. За аналогією нагадаємо, що до роману у віршах О. Пушкіна «Евгеній Онегин» видано окремі книжки-коментарі (Ю. Лотмана, В. Набокова), хоча описані російським поетом події є значно ближчими у часі для сучасних читачів, ніж історія Марусі Чурай. До такого коментаря можна було б включити і всю топоніміку (*село Кулейки, ріка Кодима, місто Золотоноша, Полтава* тощо), що зустрічається у творі Л. Костенко, і назви елементів українського костюма (*плахта*),



національних страв (*кендюх*), національних звичаїв та артефактів. До числа культурно-історичних реалій, яким не знаходимо адекватних відповідників у російській мові, можна біло б віднести «оселедец», «Хо», коментар до яких перекладач подає у виносках. Але залишається незрозумілою логіка перекладача, згідно з якою він пояснює у виносках такі слова, як «отчебучить», «дыбать» (це дієслово згадується ще у словнику В.І. Даля), «мерлушка», «полушка», або наводить коментар до обрядів та традицій, що є спільними в українській та російській культурі.

Познайомившись із виданням О. Аулова, припускаємо, що цього тексту не торкалася рука ані редактора, ані коректора, оскільки граматичних помилок на сторінках книги зустрічається чимало, ймовірно, що орфографія і пунктуація в ній – авторські.

Перекладач вмотивовує своє звернення до роману Л. Костенко прагненням донести до російськомовних читачів високу поезію Ліни Костенко, що її, як зазначає у передмові О. Аулов, «так обидно мало знаєт моя Белгородщина». Завдання, безумовно, почесне й благородне. Тільки немає впевненості у тому, що ця сучасна інтерпретація класичного твору української літератури зацікавить російську читацьку аудиторію: висока поезія вимагає високого перекладу.

**Т. Е. Пичугина (Днепр)**

### **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ПРЕТЕКСТА В ДРАМЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ФАЛУНСКИЙ РУДНИК»**

Драму «Фалунский рудник» Г. фон Гофмансталь писал почти тридцать лет: первый акт появился в 1900 году во втором томе лирических драм писателя под названием «Фалунский рудник. Пролог» (“Das Bergwerk zu Falun. Ein Vorspiel”), второй – в 1918, третий акт был издан посмертно в 1932 году, четвертый – в 1911, а пятый – в 1908. Как единое целое драма была опубликована лишь в собрании сочинений Гофмансталя 1947 года.

Обращаясь к известному романтическому сюжету, Гофмансталь значительно его трансформирует. Вслед за Р. Вагнером он предлагает сценическую интерпретацию гофмановской новеллы, экстериоризируя внутренний мир героя и таким образом создавая драму-видение. Если герой Э. Т. А. Гофмана видит подземный мир во сне, то Элис буквально «погружается под землю», что закрепляется соответствующей авторской ремаркой. В соответствии с жанром место и время действия пьесы Гофмансталя условны, это, по определению Т. Айхера, некое «где-нибудь» (*anderswo*). Швеция (сначала Гетеборг, а потом Фалун) как место действия пьесы имеет значение лишь как аллюзия на претекст. Если новелла Э. Т. А. Гофмана насыщена страноведческими реалиями, то в драме Гофмансталя они отсутствуют, значение имеет только оппозиция верха и низа, поверхностного и глубинного во всех смыслах этих слов.

Разной этиологии унылая мечтательность гофмановского Элиса и меланхоличность гофманстальевского героя, лишённого детской наивности своего прототипа: в первом случае она – результат романтического томления (*Sehnsucht*) по идеалу, во втором – нарциссического томления по смерти. Из романтического энтузиаста Элис трансформируется в Нарцисса эпохи *fin de siècle*.

В «Фалунском руднике» Гофмансталь переосмысливает и романтическую утопию любви. Если романтики видели в идеальной земной любви путь к идеалу, то Гофмансталь заставляет своего героя пройти обратный путь – от вечности к испытанию земной любовью. Анна становится в этом контексте жертвой, причем отнюдь не добровольной, как то было характерно для литературы *fin de siècle*. В метафорическом плане погибель (*Verderben*) Анны – это та цена, которую должен заплатить Элис за свой «прорыв к бытию» (*Durch-dringen zum Sein*). В каком-то смысле все персонажи пьесы живут призрачной жизнью: Анна – в мире сказок, Элис – в мире воспоминаний, снов и отражений, слепая бабушка – в призрачном мире теней (хотя она и ближе других подходит к ощущению единства жизни), Персон

Дальше – в тоске по цельному миру предков. Каждый из них жаждет чуда – истинной жизни, но это чудо возможно только через жертву.

Мотивы окаменения и гибели, как и имя, избранное Гофмансталем для своей героини, отсылают к еще одному тексту Э. Т. А. Гофмана – новелле «Дон Жуан». И трактовка характеров Элиса и Анны, и проблематика пьесы ближе именно к этому произведению немецкого романтика, чем к «Фалунским рудникам». В контексте «Дон Жуана» становится понятным связанный с образом Элиса мотив «страшного гостя» – чужака, «подобного дереву, что может давать и райские, и адские плоды», посланца темной силы. Не случайно двойником Элиса является Торберн – верный слуга подземной царицы, оставивший ради нее жену и детей, двести лет блуждающий по земле ни живой и ни мертвый. Но если Гофман в финале новеллы отсылает к царству грез, где воплощается идеал, и таким образом, подобно Новалису, трактует смерть как сон, как переход к высшему бытию, то Гофмансталь завершает драму торжеством не смерти, но умирания. Сын рыбака, доставивший Элиса в Фалун, сам Элис, заменивший Торберна на службе у подземной царицы, Анна – окаменевшая и холодная, – все они не мертвы, но они и не живы, они обречены и дальше скитаться между двух миров. Так пересматривается образ странника, воплощавший в романтизме томление по идеалу, а в эпоху декаданса – томление по смерти и ее недостижимость. Этот мотив, предвосхищающий Кафку, отражает ключевое для эпохи *fin de siècle* мироощущение умирания и является одним из центральных в творчестве Гофмансталя.

**Е. О. Полякова (Харьков)**

#### **ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ М. КУЗМИНА «МАЧЕХА ИЗ СКАРПЕРИИ»**

Михаил Кузмин известен прежде всего как поэт, однако немалую долю его наследия составляет проза, в которой, в свою очередь, значительное место занимают стилизации. При этом объектом изучения (Н. Богомолова, А. Лаврова, Р. Тименчика, В. Маркова, Н. Граматчиковой, А. Пурина, О. Осиповой, Л. Пановой и др. ученых) были в основном стилизованные повести и романы, малая же проза Кузмина такого типа все еще остается мало изученной. Поэтому исследование особенностей поэтики одной из репрезентативных новелл Кузмина «Мачеха из Скарперии» (1916) позволяет выявить некоторые важные особенности малой прозы писателя. Анализ свидетельствует о том, что это произведение стилизовано под новеллу Возрождения. На это указывает хронотоп: действие разворачивается в итальянской провинции в эпоху Ренессанса; предметный мир, включающий характерные для того времени артефакты; сюжет, восходящий к известной новелле Боккаччо; имена персонажей и др. Важную роль играет интертекст, восходящий к широкому кругу претекстов, относящихся к разным эпохам и культурам.

Композиционно новелла «Мачеха из Скарперии» разделена на пять частей. В первой части важную роль играет не только ее название («Спелое яблоко»), включающее образ, который в европейской культуре приобрел символическое значение (с ним связаны и античная легенда о суде Париса, и библейский миф о грехопадении), но и хронотоп, в основе которого лежит пространство яблочного сада, вызывающего ассоциацию с Эдемом. К тому же на уровне предметного мира новеллы начинает функционировать мотив искушения. Имеющийся пласт значений Кузмин дополняет легендой о падении яблока Ньютона. Так благодаря организации хронотопа происходит синтез значений, восходящих к античной и христианской культурам.

В названии третьей и четвертой частей («Федра» и «Куст базилика») дается прямая отсылка к произведениям, которые послужили претекстами, творчески переработанными в новелле Кузмина. В «Мачехе из Скарперии» осуществляется прием соединения двух известных сюжетов – новеллы Дж. Боккаччо «Горшок с базиликом» и мифа о Федре. У Боккаччо в роли злодеев выступают братья девушки Изабеллы, которые убивают ее возлюбленного, а у Кузмина женщина сама лишает любимого человека жизни. Экфрасис же,

описывающий роспись на шкатулке, вводит мифологический сюжет, позволяющий соотнести образы Валерии и Федры. При этом, хотя Кузмин и вписывает греческий миф в хронотоп, отнесенный к эпохе итальянского Возрождения, в основной линии он придерживается именно мифологического сюжета.

Несмотря на трагические события, лежащие в основе сюжета «Мачехи из Скарперии», повествованию в новелле свойственна ирония. Наиболее ярко она выражается в системе персонажей. Нарцизетто, имя которого означает «нарцисс», оказывается равнодушным и самовлюбленным юношей, а Валерия в сравнении с греческой царицей выглядит грубой и менее величественной. Главным злодеем и одновременно человеком, открывшим истину, оказывается жалкий карлик Никола, который по описанию напоминает крошку Цахеса из одноименного произведения Э. Гофмана. Но при этом Кузмин не морализирует и не осуждает героев, поскольку сочувствует человеку.

Таким образом, анализ поэтики новеллы «Мачеха из Скарперии», как и других подобных произведений М. Кузмина («Невеста», «Пример ближним», «Из записок Тивуртия Пенцля» и др.), свидетельствует о том, что ее художественный мир полигенетичен и поликультурен. Кузмин вводил в нее густой интертекст, восходящий к претекстам, порожденным разными культурами (эллинистической, ренессансной, классицизма и романтизма), достигая этим максимального расширения семантики. При этом внутри художественного целого новеллы мифологизация органично сопрягалась с иронией и демифологизацией. Все это говорит об открытости художественной структуры его текста и переходе к поэтике постсимволизма.

**Т. Н. Потницева (Днепр)**

### **АМЕРИКАНСКИЙ «СЛЕД» В ДИЛОГИИ ОБ ОСТАПЕ БЕНДЕРЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА**

Великие явления литературы и творчества в целом имеют, к счастью, широкий резонанс, позволяющий им выйти за рамки отдельной национальной культуры и в процессе культурной «глобализации» выполнить величайшую объединяющую миссию, которую не могут выполнить порой ни правители, ни политики.

Об удивительной связи, объединившей творчество знаменитых писателей своего времени и своей национальной культуры – Марка Твена, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, и пойдет речь в предлагаемом выступлении.

О восторженном отношении советских писателей к американскому «отцу основателю» литературы хорошо известно не только по путевым очеркам, собранным в книге «Одноэтажная Америка», однако их творческая связь, скажем, с одним из центральных произведений М. Твена «Приключения Гекльберри Финна» еще не стала объектом специального внимания исследователей. Между тем совпадения в системе героев, ситуаций этого романа с дилогией об Остапе Бендере порой приводят в изумление и требуют пояснений историка литературы, который попытается увидеть не кажущийся «плагиат», а генеалогические, онтологические и историко-культурные причины феномена.

**Н. М. Раковская (Одесса)**

### **ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

Проблема художественности является одной из ключевых в литературоведении. Однако отсутствие четких методологических ориентиров только способствует размытости данного понятия в ряде теоретических работ. Так, в учебнике по теории литературы Л. Крупчаного<sup>1</sup> речь идет о художественности как сущностном признаке искусства.

<sup>1</sup> Крупчанов Л.М. Теория литературы / Л.М. Крупчанов. – М. : Просвещение, 2013.

С. Лоскутникова<sup>2</sup> утверждает, что художественность – это родовое свойство литературы, И. Роднянская<sup>3</sup> полагает, что художественность прежде всего связана с философией культуры. Г. Башляр усматривает в художественности чувственное, интуитивное начала.

Дискуссии о художественности начались ещё со времен Платона. Платон полагал, что в художественном проявляется прежде всего «ноуменальное». Для Платона «ноумен» – это эйдос, идея, образ. Для И. Канта «ноумен» – это вещь «в себе», т.е. «без-образное». Платон и И. Кант связывали художественность с проблемой истины в искусстве, но истина, с точки зрения Платона, – это идея, у И. Канта – это явление. И. Кант в работе «Критика способности суждения» указывал на особенность эстетического идеала. Идеалом является индивидуальность, в которой воплотилась её человеческая сущность во всех лучших проявлениях. Заметим, что в современном гуманитарном дискурсе широко используются концепции И. Канта об эстетическом и нравственно-этическом, которые связываются с художественностью и образностью искусства. Однако уже в к. XIX – нач. XX в. отец Павел Флоренский в работе «Культе и философия» отмечал, что художественное, духовное, трансцендентное также тесно соединяются между собой. Художественность возникает в литературе тогда, когда писатель раскрывает мир индивидуальности. Более того, художественность – это особое состояние литературы, на которую возлагается определенная культурная миссия. Расцвет литературы, её зрелость характеризуют литературу XIX в. На наш взгляд, этот факт связан с развитием психологизма как родового свойства литературы и жанровыми трансформациями. В центре оказывается роман, в основе которого судьба индивидуальности, самосознание личности.

В конце XIX в., с точки зрения П. Флоренского, человеческая личность начинает терять свою духовную сущность, «свое духовное средоточение». Происходит разрыв между «ликом» и «лицом». «Лик» отпадает от «лица», человек перестает быть индивидуальностью, теряет свою сущность. Возникает психология без души и гносеология без активного центра познания, автономное мироздание (центральный термин философии Канта, а затем Флоренского) разрушается. Видимо, с этим явлением связана ситуация, когда «из человекобога выглядывает звериное, потребительское начало» (П. Флоренский). С нашей точки зрения, художественность в её наивысшем развитии, т.е. изменение качества литературы, её состава, жанров, значимости слова исчезает. Постмодернизм теряет эти качества и свойства литературы. Интересной в этом плане является концепция Т. Касаткиной<sup>4</sup> об идеографическом и порнографическом мире, а также суждение польского критика и литературоведа С. Шульца о том, что в XX в. литература потеряла «сене бытия», превратившись не в целостные художественные миры, а во фрагменты действительности. Эта же точка зрения разделяется и И. Физером<sup>5</sup>. В работе «Философия литературы» он характеризует постмодернизм «як випадковий парадокс».

В заключение хотелось бы сказать, что художественность, её развитие, безусловно, связаны с культурно-историческими эпохами и типами литератур. Индивидуальность уже в конце XVIII в. появляется в творчестве писателей таких, например, как Н. Карамзин, но с творчеством А. Пушкина индивидуальность осознается как главный предмет авторского видения мира. Происходит художественное освоение мира по законам красоты, осознается особая роль эстетического идеала. Эстетическое, о котором писал Кант, становится системой в XIX в. Меняется парадигма эпохи, литература обретает свою специфику, она становится не просто миром, а миром художественным. Сегодня вновь меняется парадигма сознания, литература утрачивает культурную миссию, следовательно, вновь возникает состояние переходности, рубежа...

<sup>2</sup> Лоскутникова М.Б. Русское литературоведение XVIII – XIX в. / М.Б. Лоскутникова – М. : Наука, 2010.

<sup>3</sup> См.: Вопросы чтения / под ред. Д.П. Бак. – М. : РГГУ, 2012.

<sup>4</sup> См.: Вопросы чтения / под ред. Д.П. Бак. – М.: РГГУ, 2012.

<sup>5</sup> Физер И. Философия литературы / И. Физер. – К.: На УКМА, 2012.

**О. В. Родный (Днепр)**

### **ТЕМПОРАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ В РОМАНЕ А. ЛАЙТМАНА «СНЫ ЭЙНШТЕЙНА»**

Изучение временных отношений является одним из приоритетных направлений в гуманитарной сфере. Теория относительности А. Эйнштейна привела к радикальным изменениям не только в области физики, но и позволила использовать время как инструмент исследования в широком спектре наук – от философии до филологии, где время является одним из основных критериев онтологического изучения человека. В художественном творчестве возможно своеобразное преломление одного из наиболее фундаментальных свойств времени – упорядоченности, а также конструирование контрфактической реальности.

Проблемы времени, его современного понимания, темпорального разноразличия людей, изменения цивилизации выражены в романе А. Лайтмана «Сны Эйнштейна» (1993) – одновременно романе философском и фантастическом. Теория относительности здесь представлена в виде серии коротких зарисовок. Автор ведет с читателем интеллектуальную игру, используя время в качестве основной сюжетной линии. Время в «Снах Эйнштейна» – это элемент сознания, и автор решается на эксперимент, подвергая время то замедлению, то ускорению, то искривлению. Вместе с метаморфозами времени происходят и изменения сознания человека. Подобная игра меняет однолинейное восприятие мира, вскрывает не только природные его составляющие, но и культурные рычаги. А. Лайтман меняет один из «метафизических параметров» – время, и в результате создаются отдельные миры и цивилизации. Демонстрируя возможность миров с иными временными координатами, автор заставляет читателя ощутить власть времени, прийти к пониманию, что осознание единства мира возможно только с трансреальной точки зрения, т. е. только выйдя за пределы любой фиксированной реальности, любой концепции, любой логики.

Время в «Снах Эйнштейна» – это объективно-субъективная категория, сочетающая в себе свойства реального, перцептуального и индивидуального времени. Художественное время функционирует в произведении и как содержательная составляющая текста, и как средство воплощения авторского замысла, и как образная модель мира.

**И. В. Русских (Днепр)**

### **ТОБАЙАС ДЖОРДЖ СМОЛЛЕТ. ПОРТРЕТ ИНТЕЛЛЕКТУАЛА XVIII СТ.**

Литературная судьба Тобайаса Джорджа Смоллета была не менее яркой и драматичной, нежели жизненный путь героев его знаменитых романов – Родрика Рэндома, Перегрин Пикля, Фердинанда Фатома, в полной мере изведавших успех, горечь поражений, знавших цену дружбы, предательства, личных утрат. Шотландец, родовитый, однако стесненный в денежных средствах, «младший сын младшего сына», пылкий, наделенный поэтическим воображением, талантом, образованный – за плечами обучение в университетах Глазго и Эдинбурга, – Смоллет девятнадцати лет появляется в Лондоне, желая покорить театральный мир героической драмой «Цареубийство» ('Regicide', 1739) из прошлого своей родины. Поддержанный единомышленниками, покровителями, а также проявившими к нему благосклонность мэтрами сцены, молодой автор вскоре натолкнется на стену отчуждения, холод недомолвок, умолчание. По неопытности и простодушию он тяжело перенесет крушение надежд, покинет враждебную столицу, взойдет на борт корабля хирургом и в течение двух лет будет вовлечен в тяжелейшую военную компанию, приняв участие в ключевых морских сражениях Англии, противостоящей Испании.

Вернувшись в Лондон, Смоллет завоевывает признание среди коллег как практикующий врач, войдет в круг знаменитых шотландских медиков и меценатов – Уильяма Хантера, одного из основоположников современной анатомии, благодаря которому он станет

деятельным участником Лондонского королевского общества; его брата Джона; военного хирурга, писателя и исследователя Джона Армстронга, автора поэтического трактата «Природа любви» (1739); невролога Джона Мура.

Смоллет не оставит творчество, вновь профессионально займется литературой и в золотую эпоху сочинительства ('the Age of Authors'), наряду с Сэмюэлом Джонсоном, не только оставит след во многих утвердившихся жанрах словесности, но и обретет, как и его друг Джонсон, славу влиятельного литературного критика, редактора обзоров и журналов, имеющих успех у читателей. Необыкновенная разносторонность Смоллета, поражающая современников работоспособность, обостренное чувство справедливости, воля в стремлении защищать обиженных, незаурядность его текстов вызывают восхищение. Смоллет действительно виртуозно владеет ремеслом, его запомнят, быть может, в меньшей степени как драматурга, в большей – как поэта, переводчика Лесажа и имевшего большой читательский успех сервантесовского «Дон Кихота» (1748–1755), равно как и многотомного издания на английском языке трудов любимого им Вольтера (1752–1753).

В век заметных успехов европейской журналистики издания, редактируемые Смоллетом, не только не затеряются в пестром потоке по-настоящему талантливой авторской периодики, но и обретут весомость репутации, завоевывают доверие в среде собратьев по перу. В 35 лет он начинает выпускать совместно с Арчибалдом Гамильтоном просуществовавшее с 1756 по 1763 гг. «Критическое обозрение» ('The Critical Review or Annals of Literature'), соперничавшее с «Ежемесячным обозрением» Ральфа Гриффитса и «Литературным журналом» Сэмюэла Джонсона, осуществляет проект «Британского журнала» ('British Magazine: or, Monthly Repository for Gentlemen and Ladies', 1760–1763), адресованного аудитории английских леди и джентльменов, и основывает политически тенденциозную газету «Британец» ('The Briton', 1762–1763).

Деятельность Смоллета-журналиста преследовала высокие цели, не уступая грандиозности замыслов выдающегося лексикографа Сэмюэла Джонсона, напротив, дополняя ее, объединив усилия просвещенных интеллектуалов эпохи в их стремлении совершенствования национального языка, литературы и состояния культуры. Несмотря на то, что амбициозной мечте Смоллета об учреждении Академии литературы и искусства в Британии не суждено было осуществиться, все же титанические усилия по популяризации лучших образцов словесности, живописи, градостроительства, скульптуры, появляющихся музыкальных произведений не только англичан, но и европейцев, а также ярких открытий в науке, была представлена на страницах публикуемых им журнальных альманахов. Стиль Смоллета-эссеиста был пристрастным, разящим, ярким, поражал аргументацией и глубиной эрудиции. Его слог, широта знаний не уступали С. Джонсону, Р. Гриффитсу, а порой превосходили их.

Не остался Смоллет в стороне и от общеевропейского процесса преобразования исторического знания, подготовив и издав многотомный труд «Полная История Англии» ('Complete History of England', 1755–1757). Спустя десятилетие Смоллет продолжит деятельность историка, опубликует восьмитомное сочинение «Современное состояние всех наций» ('The Present State of All Nations', 1768–1769), где, как и его французские современники, Монтескье, Вольтер, Руссо, поднимет проблему национального характера, заинтересуется особенностями исторического развития народов Европы.

Известно, что в роли историка одновременно со Смоллетом выступил и Дэвид Юм, предложив англичанам свое непредвзятое и объективное видение событий прошлого. Независимость Юма, его критичный тон привел в замешательство сторонников академической традиции XVIII ст. Вскоре Дж. Ривингтон и Дж. Флетчер уговорили Смоллета испробовать себя как историка, который, как они предполагали, несомненно, составит конкуренцию Юму. Смоллет не разочаровал издателей, однако последствия проекта оказались неожиданными. Сочинения Юма и Смоллета оказались оригинальными, талантливыми, имели равноценный успех у публики и привели к взаимному уважению и дружбе авторов.

## МОТИВ ПРОТИВОСТОЯНИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ПЬЕСАХ

### А. РЕМИЗОВА И ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА

Начало XX века знаменуется повышенным интересом писателей к смерти. Одни возвеличивали ее, другие бунтовали против ее проявлений. Мотив противостояния жизни и смерти встречается в произведениях авторов разных литературных течений, например, А. Ремизова («Бесовское действие», 1907), Ф. Сологуба («Победа смерти», 1908), Н. Евреинова («Веселая Смерть», 1908), Вел. Хлебникова («Ошибка Смерти», 1915), он воплощается по-разному. Скажем, в пьесе Вел. Хлебникова «Ошибка Смерти» отражено жизнелюбие автора, которое воплощается в концепции «победы над смертью». Писатель полемизирует с теми, кто «опоэтизировал» это экзистенциальное понятие, но созвучен тем произведениям, в которых выражен бунт против нее. Наша цель – рассмотреть мотив противостояния жизни и смерти в пьесах А. Ремизова «Бесовское действие» и Вел. Хлебникова «Ошибка Смерти».

Уже в полном заглавии пьесы А. Ремизова звучит интересующий нас мотив: «Бесовское действие, а также смерть грешника и праведника, то есть прение живота со смертью: представление для публики в трех действиях с прологом» [1]. Автор использует архаизм «живот» в значении «жизнь», персонифицируя это понятие: Живот – «храбрец-удалец», персонаж, заимствованный из сказок. Однако он грешник: Живот горд, жаден, немилосерден. Образ смерти тоже персонифицирован: «Смерть вылезает, крадучись, справа. Лицо у ней человечье, облик же весьма страшен. На ней навешано много разного рода орудий казни...» [1]. Противостояние жизни и смерти воплощено в словесном «прении»: Живот дерзит, хвастает перед Смертью, но она уговаривает героя не вступать с ней в битву: «Стой! – Под твоими ногами лежит много людей, цари, богатыри. Меня никто не осилил, со мной никто не справился – сам Господь Иисус Христос изволил вкусить...» [1]. Живот наконец осознает, кто в действительности перед ним, просит о пощаде, но Смерть непреклонна: она убивает его за грехи: «Я проколю тебе глаза за то, что они с жадностью и вожделением смотрели на Мир, я отрежу тебе уши, я оторву руки, которые грабили и поджигали, и ноги, поспешные на все злое, вырежу сердце, не знавшее ни любви, ни милосердия» [1]. В самохарактеристике героини отражается вся ее суть: «Я та, что никого не боится и все побеждает, я та, что любит всех равно и никого не щадит» [1]. В драме А. Ремизова «прение живота со смертью» заканчивается победой справедливой смерти над грешной жизнью. В пьесе Вел. Хлебникова образ смерти снижен: Барышня Смерть – скелет с двумя заплетенными косами вместо традиционного атрибута. Она – хозяйка харчевни, в которой мертвецы пьют, поют и веселятся. Тринадцатый – воплощение жизни, незванный гость, помешавший на пиру смерти. Он противостоит смерти словом: «*Барышня Смерть*. <...> Голову я потеряла. *Тринадцатый*. Я, тринадцатый, спрашиваю – голова пустая? *Барышня Смерть*. Пустая как стакан. *Тринадцатый*. Вот и стакан для меня! Дай твою голову» [2, с. 231]). Обезглавив Смерть, герой заставляет ее выпить чашу смерти, от чего она погибает. Однако смерть Смерти – ее шутка над человеком. Позволив почувствовать над собой превосходство, она «воскресает» и снова остается победительницей.

Смерть у А. Ремизова страшна, но справедлива. Она – неотъемлемая часть существования. Вел. Хлебников воспринимает смерть как нечто чужеродное, противостоит ей. Несмотря на то, что победа не достигнута, автор выражает свое жизнелюбие и полемизирует с писателями, опоэтизирующими смерть.

### Библиографические ссылки

1. Ремизов А. Бесовское действие / А. Ремизов URL: [http://www.theatre-library.ru/files/r/remizov\\_am/remizov\\_am\\_1.html](http://www.theatre-library.ru/files/r/remizov_am/remizov_am_1.html) (дата обращения 22.03.2017).
2. Хлебников В. Ошибка Смерти. Собр. соч.: в 6 т. / Велимир Хлебников; под ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 4. Драматические поэмы. Драмы. Сцены (1904–1922). – С. 227–233.

### КОНТРАСТНА ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЧНИХ НОВЕЛ В. ФОЛКНЕРА

У контексті розмови про поетикальну самотність психологічної малої прози В. Фолкнера варто зосередити увагу на антитезі як основоположному принципі моделювання новелістичного художнього світу цим нестандартним американським митцем. Адже, як тонко і влучно підмічає дослідниця творчого доробку письменника О. Боднар, «світ, витворений Фолкнером, – це задзеркальний світ перевернутих понять, світ, де все втілюється у свою протилежність, світ ненадійних видимостей, що готові в будь-яку хвилину показати відштовхуючу сутність» [1, с.114].

Свого часу Р. Доценко, Д. Затонський, М. Каулі, І. Кашкін, О. Кулешова та інші вітчизняні та зарубіжні літературознавці та критики неодноразово акцентували контрастність стилю прозаїка. Більше того, Р. Доценко відводить антитезі статус його улюбленого художнього засобу: «спокій і тривога, галас і тиша, рух і непорушність – дуже часто протистоять у творах Фолкнера; контрастні пари людських особистостей, контрастні пари означень (як-от: “рівненькі і незрівнянні”, “безборонна і неборонена”), антитетична побудова речень (типу: “не тільки..., а й”, “ані ...ані”))» [2, с. 501]. Така манера, на нашу думку, окрім того, що виявляє антитетичний характер світогляду письменника та підкреслює екзистенційну безвихідь його персонажів, зумовлена прагненням автора, зосереджуючись на глибинному зображенні внутрішнього світу людини, увиразнити складність її психологічних та духовних процесів.

Письменник широко використовує прийом контрасту на всіх рівнях організації художнього цілого. Так, антитетичність певною мірою визначає композиційне плетиво новел та їх сюжетну канву, формує систему персонажів і образів, детермінує характер оповіді, пронизує лексичний пласт текстової тканини творів та організовує синтаксис. Майстерне протиставлення явищ, характерів, понять, слів стає приводом до витворення письменником внутрішньо напруженого руху думки, суперечливості почуттів та вражень, складних порухів душі персонажів. Особливо яскраво це можна продемонструвати на основі новели «Дельта восени», де актуалізується порівняння і контраст між минулим і теперішнім американського Півдня, від часів корінних індіанців чикесо, які жили у тамтешніх непрохідних, глухих лісах, до часів розквіту буржуазно-капіталістичної сучасності. Показуючи трагедію духовного зубожіння людської особистості, аморальність нового суспільства, письменник підсилює психологічну напругу твору за допомогою антитези. Цей прийом протягом усього сюжету супроводжує опис складних душевних переживань та роздумів головного персонажа новели – старого Айка Маккасліна, кульмінацією яких стає думка, що виражає основну ідею всієї Фолкнерової творчості: «...це була його земля, хоч він ніколи не володів бодай клаптем її. І ніколи й не хотів володіти, навіть тоді, коли зрозумів її неминучу приреченість <...> не хотів, бо ця земля й не могла належати якійсь окремій людині. Вона належала всім, треба було тільки ошадливо до неї ставитись, смиренно і з гордістю» [3, с. 267]. Як бачимо, майстерно поєднавши синтаксичний паралелізм із антитезою, письменник тонко і з глибокою психологічністю окреслює внутрішній світ та душевний стан персонажа.

#### Бібліографічні посилання

1. Боднар О. Б. Проза Вільяма Фолкнера і Валерія Шевчука: типологічні паралелі, художня своєрідність: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Боднар Ольга Богданівна. – Тернопіль, 2010. – 199 с.
2. Доценко Р. І. Дещо про стиль Фолкнера / Р. І. Доценко // Крадії та інші твори / В. Фолкнер. – К.: Дніпро, 1972. – С. 498 – 505.
3. Фолкнер В. Домашнє вогнище: [роман у новелах] / Вільям Фолкнер. – К.: Молодь, 1983. – 288 с.



## УКРАЇНСЬКО-БРАЗИЛЬСЬКІ КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ ТЕРАТОМОРФІЗМУ У ВИБРАНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Контакти різних культур в оточенні, яке, з одного боку, позначене багато- або кілька національним складом (у даному разі Південна Америка), але з іншого – єдиним стрижнем (католицизм), плідно досліджуються сучасною українською гуманітаристикою, проте при аналізі текстів представників крос-культурного аспекту варто застосувати контекстуальний підхід при дослідженні української літератури другої половини ХХ – початку ХХ ст., яку можна назвати живою класикою. У цьому аспекті показова творчість української письменниці в Ріо-де-Жанейро Віри Вовк (далі ВВ, автонім Віра Лідія Катерина Селянська, нім. і португ. Wira Selanski, 1926 р. н., Борислав, з 1939 р. – еміграція), поетеси, прозаїка, драматурга, перекладачки, літературного критика, художниці, композиторки, громадської та культурної діячки, чия творчість синтезує елементи української, бразильської, німецької та багатьох інших культур. Слід наголосити на тому, що багато культур відомі В. Вовк особисто, з географічних подорожей, а також культуртрегерської діяльності. Авторка постійно знайомиться з новими культурами, інтерпретуючи та додаючи їхні елементи до своїх творів. Також важливо постійне оновлення корпусу текстів В. Вовк (поезія, проза, драматургія, спогади, статті, епістолярія тощо).

У дослідженні пропонується зіставити: 1) інтерпретацію бразильського синкретичного світогляду В. Вовк і сучасними їй бразильськими письменниками. Відповідно, уперше до уваги береться п'єса Алфреду Діаса Гомеса (Гомеша, Dias Gomes Alfredo de Freitas) «Виконавець обітниць» («O Pagador de Promessas», 1959). Головний герой, Зе, присягається одночасно в церкві святій Барбарі (Варварі) та на культі кантомбле – богині Янсан. Здійснюється аналіз подібних рис святої в народному календарі та африканської богині грози: фемінінність, божественність, відповідальність за стихійні явища. Водночас здійснений далі компаративний аналіз з українськими віруваннями (де представлені Перун, Ілля-пророк, свята Варвара з однією, грозовою, функцією), та первісним образом африканської громовиці Янсан, демонструє відмінність цих образів, бінарні опозиції: маскуліність/фемінінність, язичництво/християнство (проте це може синтезуватися, милосердя/каральні функції, краса/жах, що зумовлює розгляд іншого питання – тератоморфізму.

2) Тератоморфізм як риса архаїчних персонажів міфології (наприклад, Цербера, химери) наявний досить широко в різних культурах. Тут можна стверджувати про амбівалентність: викликання жаху і водночас захвату, інтересу, екстазу, замилювання перед божественним (аналогічно – у розглянутій вище Янсан). Зокрема, сюди можна залучити образ однорога, неодноразово описуваний В. Вовк. Цей образ-символ – своєрідна еволюція: від агресивного язичницького – до християнського й навіть куртуазного. Так само спостережено у текстах В. Вовк, виразно імпліцитних. Проаналізовано своєрідну тріаду зміни образу і статусу однорога у збірках: «Вікно навстіж», «Коляда на Щедрий Вечір», «Ораторія хвали», де перший випадок – стихійний (породжений хмарою-божеством), а наступні – змалювання на гобеленах у музеї Клойстерс («Кльойстерс»). «Прототипи» однорога як фантастичні гібридні тварини досліджені на прикладі артефактів найбільш стародавніх культур (Вавилон, Стародавній Іран, Закавказзя), порівняні з давньоєгипетськими та індійськими. Зокрема, викликають інтерес барельєфи і ритони. Ці пам'ятки, відомі В. Вовк, несвідомо нагадують тератоморфічного однорога. Таким чином, здійснений інтермедіальний аналіз демонструє синкретичність творчого методу В. Вовк та перспективність компаративного дослідження її текстів у різних аспектах.

## КОМПОЗИЦИОННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МАТЕРИАЛА КАК ФАКТОР ЖАНРОВОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТИ РАССКАЗОВ П. РОМАНОВА

Композиция повествования представляет собой «систему соединения» всех его элементов. Ее объектом могут служить разные аспекты композиции: 1) архитектоника (внешняя композиция текста) — членение на определенные части (главы, подглавки, абзацы, строфы и пр.), их последовательность и взаимосвязь; 2) система образов персонажей художественного произведения; 3) смена точек зрения в структуре текста, что составляет «центральную проблему композиции» [2, с. 10]; 4) система деталей, представленных в тексте (композиция деталей); их анализ дает возможность раскрыть способы углубления изображаемого: «детали, представляющиеся в дальней перспективе общего плана обрывочно и отдельно», в контексте целого «сливаются в общем строе... как будто действуют тонкие невидимые нити или, пожалуй, магнетические токи» [1, с. 45]; 5) соотношенность друг с другом и с остальными компонентами текста его внесюжетных элементов (вставных новелл, рассказов, лирических отступлений, «сцен на сцене» в драме) [1, с. 45]. Анализ композиции, таким образом, учитывает разные аспекты организации целого.

Проведенный анализ особенностей композиционного повествования позволяет сделать вывод, что в рассказах П. Романова наблюдается доминирование диалога и повествования от третьего лица, персонифицированное повествование присутствует лишь в лирико-психологических рассказах писателя. Наличие повествования/описания в рассказах даёт читателю представление о персонаже и месте действия. Отсутствие мистификации свидетельствует о реальности описываемых событий, хотя автор иногда прибегал к библейским аллюзиям и фольклорным традициям для полноты раскрытия поступков персонажей. Используемые приёмы и способы композиции повествования позволили П. Романову сформировать особый стиль, с помощью которого писатель имеет возможность свежо и психологически глубоко передать течение жизни.

Многообразие типов повествования свидетельствует о большом мастерстве писателя. К какому бы типу повествования он не обращался, у него всегда получался короткий, лаконичный рассказ с удачным диалогом между персонажами. Это помогало П. Романову создавать многоголосую, многокрасочную картину послереволюционной России. Основные функции диалога в рассказах П. Романова подчинены сюжетно-композиционной организации. Совмещение индивидуализированного и типизированного изображения персонажей приводило к формированию полифонизма, благодаря которому голос каждого персонажа был услышан и узнаваем. П. Романов обращается и к сказу, и к повествованию от первого и третьего лица, и персонифицированному повествованию, и стилизации для того, чтобы объективно и реалистично изображая внешний и внутренний мир, рисуя “разношерстную” толпу, показать повседневную жизнь простых людей.

Рассказ П. Романова посвящен главной задаче – раскрытию национального характера. В соответствии с этим писатель следует чеховским традициям, вскрывая за бытовыми деталями глубокое – подчас философское – содержание. Отсюда стремление представить сюжетную интерпретацию фабульной основы, выявить истинный смысл жизни. Произведения П. Романова от большинства его современников отличает острый, перипетийный сюжет, который стал основным и ведущим принципом организации рассказа.

### Библиографические ссылки

1. Николина Н. А. Филологический анализ текста : учебное пособие / Наталья Анатольевна Николина. – М. : Академия, 2003. – 258 с.
2. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

А. А. Степанова (Днепр)

### **ЖАНР РОМАНА-ИНТЕРВЬЮ В ТВОРЧЕСТВЕ РОМЕНА ГАРИ («Ночь будет спокойной» как опыт культурной биографии)**

В статье исследуется художественно-эстетическое своеобразие жанра романа-интервью как модуса реализации автобиографического и биографического канонов в произведении Р. Гари «Ночь будет спокойной». В контексте концепции культуры памяти анализируются тема Второй мировой войны, образ Шарля де Голля, особенности восприятия истории Франции как маркеры самоидентификации «я» автора.

Роман «Ночь будет спокойной» (*“La nuit sera calme”*) был издан во Франции в 1974 г. За четыре года до этого, в 1970-м, умирает де Голль, и на посту президента Франции его сменяет Жорж Помпиду – верный последователь политики генерала, в определенном смысле даже ее «соавтор». В 1974 г. уходит из жизни и Ж. Помпиду, и на внеочередных выборах президента побеждает Валери Жискар д’Эстен, развернувший политический курс Франции практически в противоположном направлении. В справочных изданиях, излагающих биографии как Помпиду, так и Жискара д’Эстена, в первых же строках в качестве доминантной характеристики политиков (т. е., по сути, указания на то, какой след оставлен в истории Франции) определяется отношение и действие по отношению к политическому курсу, проводимому Ш. де Голлем: Помпиду – один из главных последователей политики де Голля, затем продолживший её самостоятельно, «дофин», «тень де Голля»; Жискар д’Эстен – не принадлежал к партии голлистов, отказался от аспектов внешней политики де Голля и, как указывают историки, постепенно вернул Францию в военные структуры НАТО. Победа В. Жискара д’Эстена на президентских выборах Франции в 1974 г. означала конец эпохи Ш. де Голля. Вряд ли является совпадением то, что в этом же году Ромен Гари – французский военный летчик, дипломат, писатель, соратник генерала по Сопротивлению, а затем генеральный консул Франции во времена президентства де Голля – публикует книгу, которую издатели назовут «исповедью на пороге шестидесятилетия», «откровенной беседой». Однако, выбрав для этой исповеди форму романа-интервью, Гари, в общем-то, в автобиографическом жанре дистанцируется от «авто», сообщая себе в первую очередь статус свидетеля и участника эпохи – эпохи Шарля де Голля.

Образ де Голля в романе представляет собой результат напластований личных воспоминаний, исторических данных, созданных мифов, пропущенных через призму объективных данных и субъективного восприятия, отраженных и во многом обусловленных жанровой спецификой романа.

К. И. Титаренко (Днепр)

### **СКРЫТЫЕ ХРИСТИАНСКИЕ ТЕКСТЫ В КИРИЛЛИЧЕСКОЙ АЗБУКЕ И ИХ БИБЛЕЙСКИЕ ИСТОКИ**

С целью распространения христианских идей среди славян византийскими братьями Константином-Кириллом и Мефодием около 863 г. была составлена славянская азбука, разработана методика применения славянской письменности и выполнены переводы важнейших христианских текстов.

Сложная структура кириллической азбуки, включающая в себя цифры, буквы и слова, предназначена для передачи математических выражений и литературных текстов любой сложности. Это качество азбуки позволяет выполнять полноценный перевод текстов любой сложности, что и было исполнено для переложения греческих христианских текстов на церковнославянский язык. Но структура самой азбуки позволяет выделить в ней несколько текстов разного уровня сложности, используя методику расстановки букв и слов в соответствии с правильными числовыми последовательностями. Эта методика впоследствии приобрела наименование литореи – средневекового способа шифровки текста методом

составления различных комбинаций числовых значений соответствующих букв, группируемых в слова.

Полученные азбучные тексты являются краткими вариантами основных положений христианских догматических текстов, изложенных в Библии. Особенностью этих текстов является удивительная по своим возможностям комбинаторика элементов азбуки, создающая новые смысловые пространства из разрозненных элементов. Постигание содержания текстов основано на изучении учеником не только навыков обычного чтения, но и овладении христианскими догматами и уяснении сути содержания многоуровневых значений слов и выражений. Только очень грамотный и опытный читатель, овладевший всеми возможностями азбуки, проникший в механизмы ее структуры, основанные на математических и грамматических комбинаторных пространствах, глубоко освоивший библейские догмы, мог прикоснуться к скрытым азбучным текстам. Они демонстрировали ему сакральные глубины неисчерпаемых возможностей христианских текстов и укрепляли его веру в их богодуховность.

**А. И. Трофимова-Герман (Харьков)**

### **ПРЕТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ В ТРАГЕДИИ Ф. СОЛОГУБА «ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ»**

В докладе предпринимается попытка рассмотреть пути использования литературных претекстов трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», формы и функцию интертекста в ней. Успешные попытки работы с претекстами в драматургии Серебряного века уже предпринимались украинскими русистами (Е. Андрущенко, С. Колосова, Е. Мунтян).

Написанная в 1906 г. трагедия в пяти действиях «Дар мудрых пчел» была первой пробой пера Сологуба-драматурга. Анализ текста дает возможность говорить о том, что его претекстами могут считаться трагедия С. Выспянского «Протесилай и Лаодамия» (1899), лирическая трагедия И. Анненского «Лаодамия» (1902) и статья Ф.Ф. Зелинского «Античная Ленора» (1906). Они по-разному использовались драматургом, но очевидно, что он преследовал цель продемонстрировать возможности нового театра, у истоков создания которого он стоял. Ф. Сологуб интерпретирует известный античный миф в принципиально новом свете. Позже он изложил свои взгляды на эту проблему в статье «Театр одной воли» (1908). Создавая «Дар мудрых пчел» и опираясь на сюжетно-композиционные особенности претекстов и их интерпретационный потенциал, драматург во многом отошел от стилизуемых претекстов: ввел новый персонаж (скульптор Лиссип – олицетворение человека искусства), внес структурные изменения (например, нарушил греческую традицию единства места действия: действие свободно развивается между миром живых и мертвых), акцентировал внимание на детальном, исторически подлинном изображении ритуала Диониса, актуализируя его как силу, которая трансформирует жизнь и преодолевает смерть. То, что автор, базируясь на одном, вполне конкретном мифе, вводит в свое произведение персонажей из других античных мифов, наделяет известных богов нетипичными для них характеристиками, перевоплощает их в земных жителей и, наоборот, позволяет говорить о неомифологизме Ф. Сологуба. Осмысление путей создания драматургом этой первой в своем роде вариации и понимание специфики его мифотворчества являются важным этапом на пути к изучению его зрелых, более интертекстуально сложных пьес.

**Т. Ю. Черкашина (Харків)**

### **ПОЕТИКА ВІДКРИТОГО І ЗАКРИТОГО ПРОСТОРУ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ АМЕЛІ НОТОМБ**

Залежно від ступеня оприявлення автобіографічного складника, усі твори Амелі Нотомб умовно можна розподілити на дві великі групи. До першої групи відносяться твори з яскраво вираженим автобіографічним елементом, твори, які тією чи тією мірою художньо

відтворюють певний епізод з реального життя письменниці. До другої – суто фікційні твори, які розповідають про уявне життя уявних персонажів, певною мірою ці твори можуть мати елементи автобіографізму, продукуючи життєвий досвід і життєві спостереження авторки.

До творів першої групи можна віднести романи «Метафізика труб» (“*Métaphysique des tubes*”, 2000), «Біографія голоду» (“*Biographie de la faim*”, 2004), «Любовний саботаж» (“*Le Sabotage amoureux*”, 1993), «Зацепініння і тремтіння» (“*Stupeur et tremblements*”, 1999), «Ні Єва, ні Адам» (“*Ni Eve, ni Adam*”, 2007) та «Щаслива ностальгія» (“*La nostalgie heureuse*”, 2013). Ці романи у своїй сукупності становлять великий автобіографічний гіпертекст, що хронологічно охоплює перші двадцять п’ять років життя письменниці. Кожен з цих романів є окремим, самодостатнім, композиційно та естетично завершеним твором, проте в межах єдиного автобіографічного гіпертексту ці романи виступають частинами белетризованої життєвої мозаїки авторки, елементи якої взаємозбагачують, уточнюють, доповнюють один одного.

Головною героїнею усіх вищеназваних автобіографічних романів є персонаж на ім’я Амелі Нотомб, за низкою біографічних характеристик максимально наближений до образу авторки. Головний персонаж автобіографічного гіпертексту наділений рисами зовнішності реальної авторки, має біографію ідентичну біографії письменниці, діє в межах реальних авторських хронотопів.

Амелі Нотомб є дочкою бельгійського дипломата барона Патріка Нотомба, тому її дитячі та юнацькі роки пройшли за межами рідної Бельгії. Дипломатичні місії батька змінювали одна одну, і кожні два-три роки родина змінювала місце проживання. На зміну високотехнологічній, культурно-самобутній Японії приходив не менш самобутній Китай, далі один за одним в життя родини входили Нью-Йорк (США), Бангладеш, Бірма, Таїланд, Лаос. І кожне нове місце перебування ставало для юної Амелі Нотомб справжнім відкриттям – відкриттям мовної, культурної, соціально-економічної диференціації народів, відкриттям себе в цьому світі, своїх прихованих бажань і внутрішнього ества. Весь життєвий простір юної Амелі Нотомб уже з перших років її життя складався зі свого простору та чужого, йшло постійне чергування простору відкритого й простору закритого. Складні, часом антагоністичні, відношення між зовнішнім (по відношенню до головної героїні) світом, який живе своїм життям, і світом внутрішнім, у межах якого здебільшого перебуває головна героїня, є типовими для усього автобіографічного спадку письменниці. Зовнішній світ є чужим, не завжди зрозумілим героїні. Він є для неї відкритим простором, у якому існує велика кількість людей різної статі, різного віку, різних національностей, різного соціального стану. Вони розмовляють різними мовами, мають різні національні менталітети, релігії та культури.

Більш комфортним для неї є її внутрішній простір, представлений здебільшого закритими просторами – закрита від сторонніх територія дипломатичної місії, дім на території посольства, власна кімната. Внутрішній простір головної героїні зазвичай є амбівалентним і складно організованим, у його межах діють і протидіють діти й дорослі, дівчата і хлопці, жінки і чоловіки, європейці і не європейці, бельгійці і небельгійці, франкомовні і не франкомовні, красиві і некрасиві і таке інше. Закритим простором для Амелі Нотомб стають і місця її навчання – дитячий садок у Японії, який вона порівнює з казармою, французькій ліцей у Нью-Йорку. Однак найбільш закритим та інтимізованим є простір її кімнати, місце, де вона могла усамітнитися, розібратися в собі та своїх внутрішніх, прихованих бажаннях.

**К. А. Шубкіна, О. Л. Калашникова (Дніпро)**

### **ХРОНОТОП РОМАНІВ ПАТРІКА МОДІАНО**

Патрік Модіано є одним з визнаних класиків сучасної французької літератури. Фігура автора стала однією з найполемічніших у французькому й світовому літературознавстві ХХ ст. В цей же період увагу дослідників привертає до себе проблема художнього часу і

простору. Про важливість вивчення проблеми хронотопу свідчить низка праць М. Бахтіна, Д. Лихачова, Ю. Лотмана та ін.. На фоні таких літературознавчих дискусій розвивається творчість «паризького» автора П. Модіано. Його твори потрапили в поле зору як іноземних, так і вітчизняних дослідників – Denis Cosnard, Laurent Thierry, Н. Ржевської, Ю. Трофімової та ін. Втім роботи, які зосереджувалися б цілком на аспекті хронотопу його спадщини, відсутні. Саме цим обґрунтовується мета даної статті – дослідити художній простір і час романів П. Модіано («Вулиця Темних Бутиків», «Незнайомки»).

Визначальною рисою часопростору романів Модіано, сутність категорії якого обґрунтував у своїй праці Д. Лихачов, є його відкритість. У сюжетно-композиційній структурі роману чимала роль відводиться хронотопу, реалізацію якого організовують мотиви дороги (хронотоп дороги) та соціально-історичний хронотоп. Побудова хронотопу дороги у «Вулиці темних бутиків» втілюється у мотиві вулиці як місця випадкових зустрічей, розгадки та ключа до минулого головного героя, а також як стимул пошуку. У «Незнайомках» спостерігаємо схожу ситуацію в історіях трьох головних героїнь, для яких шлях з Ліону до Парижу може призвести до нового, безхмарного майбутнього. Проте вулиця тут може слугувати не лише початком нового й радісного, а бути також втіленням страху головної героїні, як то вулиці Ренн чи Вожірар. Соціально-історичний хронотоп допомагає розширити часопростір, оскільки огляд соціальних типів та ролей французів періоду окупації засвідчує вихід в історичну реальність епохи, «значно кращої за нашу». Саме завдяки таким елементам епоха тут стає наочною та відчутною. До цього додається й замкнений простір квартири, кімнати, яка стає надійним сховищем для внутрішнього світу та й взагалі героя: зустрічі Педро Стерна, які відбуваються в цілковитій таємниці в маленькій кімнаті, квартира, яка відіграє роль укриття від вулиці для незнайомки.

У романах П. Модіано активно використовує біографічний час, який стає основним тлом розгортання подій, завдяки чому Гі Роллан отримує шанс розкрити власну ідентичність, а незнайомці відновити певні епізоди власного життя, які є значущою складовою їх власних сподівань. Тло подій у творах розширене завдяки наявним ретроспекціям (контраст минулого з теперішнім). Наявність таких відсилок стає частиною потоку свідомості головних героїв, а також демонструє наслідування традиції М. Пруста в творах Модіано. Цікавою є роль міста в романах, і якщо М. Бахтін виокремлює хронотоп «провінційного міста», то Модіано розчиняє своїх дієвих осіб у вирі Парижу, що ніби надає їм певної загадковості та допомагає стати майже невидимими, розчинитись у загальному почутті непевності. Сама назва, якщо розглядати «Вулицю темних бутиків», стає експліцитним способом вираження простору, оскільки з самого початку задає певний напрям пошукам читача, автора й власне героя роману.

Отже, аналіз хронотопу романів П. Модіано вказує на те, що він є не лише каркасом твору, а ще й виступає засобом організації змісту. Хронотоп поєднує особистий часопростір героя з широким суспільним контекстом, що дає змогу відчувати атмосферу періоду окупації.

**Е. В. Юферева (Запорожжє)**

### **ОТКРЫТИЯ «ОБЫКНОВЕННОГО» ЧЕЛОВЕКА: ТУРИСТЫ И ПУТЕШЕСТВЕННИКИ КАК АВТОРЫ ТРАВЕЛОГОВ**

Категория авторства в контексте блогосферы становится плодотворной междисциплинарной проблемой. В настоящей работе предпринимается попытка рассмотрения блога о путешествии как литературного явления, известного под обозначением «человеческий документ», и в этом качестве выявления возможных подходов к классификации типов авторства в блогосфере. «Человеческий документ» – понятие широкое, охватывающее жанровые разновидности дневника, мемуаров, автобиографии, записок, путевых заметок. В этот ряд интернет-письмо, блог вписывается осторожно и неуверенно. Однако трэвел-блог может войти в концептуальные рамки «человеческого документа», о чем свидетельствуют типологически и генетически близкие признаки явлений.

Трэвел-блог – дневник непрофессионального писателя. Аматорство является исходной точкой в определении главного признака трэвел-блога – независимости и аутентичности автора, «обычного» человека, – отличающие этот вид от профессионализированных видов путевого письма.

Интернет – пространство начинания, «полигон для молодых авторов, которые еще только учатся находить свой язык и собственного читателя, и в то же время – тихая пристань для тех, кому так и не удалось этого сделать» (С. Корнев). Учитывая разнообразие и многослойность «пишущих масс» (Э. Шмидт) в интернет-среде, для осмысления особенностей такого авторства в гуманитаристике предложено несколько определений. С литературоцентристской точки зрения такой автор называется графоманом/дилетантом; согласно социокультурному взгляду, это «обыкновенный» автор; медиа-студии останавливаются на определении «аматор». Наконец, существует определение «наивный автор», возникающее при обращении к примерам «человеческого документа». Объединяющим фактором для всех обозначений выступает соотношение с «профессионалом».

Наблюдения за тем, как развиваются трэвел-блоги, убедительно доказывают, что первоначальные принципы письма «как говорят» и «что вижу, то пою» меняются. Авторы ищут стиль, сужают тематику, а фрагментарный дневниковый текст приобретает признаки сюжетной организации.

Интеграция литературы в новые медийные условия способствует формированию специфических черт «профессионализации» автора, что вносит в дискуссию о «любительском» письме дополнительные аспекты. Путешественники оправдывают возможные погрешности тем, что они «не писатели». Вместе с тем они стремятся стать ими, собирая и редактируя описания опыта многолетних странствий. Трудно не согласиться с тем, что существенным маркером перемещения дилетанта на профессиональный уровень является выход из онлайн сферы, например, публикация и продвижение книги.

## ЗМІСТ

<b>М.Ю. Белявська</b> ОРІЕНТАЛЬНИЙ ВЕКТОР У ТВОРЧОСТІ АМЕЛІ НОТОМБ.....	1
<b>Д.Н. Бобаль</b> ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «ЖИЗНЬ НАСЕКОМЫХ».....	1
<b>Н.М. Валусьва</b> МОВНА ОСОБИСТІСТЬ Б. АКУНІНА.....	2
<b>І.А. Великодна</b> РОМАНТИЧНІ МОТИВИ У ПОЕЗІЇ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕТЕСИ ШУ ТІН .....	3
<b>М.В. Ветрова</b> ВИРАЗНІСТЬ «ЛІТЕРАТУРНОГО ГОЛОСУ» АНДЖЕЛІ КАРТЕР НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ПЕКЕЛЬНІ МАШИНИ БАЖАННЯ ДОКТОРА ХОФФМАНА».....	5
<b>С.Ю. Гонсалес-Муніс</b> ФОНЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ СІЛЬВІ ПЛАТ «TULIPS».....	7
<b>В.А. Гусев</b> МНОГОУРОВНЕВОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЁ «ЗОЛОТАЯ СЕРЕДИНА» – КАЧЕСТВЕННАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА.....	8
<b>Е.Г. Иванцов</b> ОБ ОСНОВНЫХ КОНСТАНТАХ ПРЕДРЕЦЕПЦИИ И ПОСТРЕЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	10
<b>Ю.О. Івлєва</b> ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПОЛЯ ЕЛЮАРА.....	11
<b>А.В. Калашникова</b> ВТОРИННА РЕЦЕПЦІЯ ЛІРИКИ ЛІ ЦІНЧЖАО В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРИ ТА ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРИ ХХІ ст.....	12
<b>Н.В. Калиберда</b> ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И СЮЖЕТ В РОМАНЕ С. РИЧАРДСОНА «ПАМЕЛА В ЕЁ БЛАГОРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ».....	13
<b>О.В. Кеба</b> СТРАТЕГІЇ «ПИСАННЯ» І «ЧИТАННЯ» В РОМАНІ ДЖ. М. КУТСІ «ВОЛОДАР ПЕТЕРБУРГА».....	14
<b>Н.Б. Коваль</b> РОМАН А. ЖИДА «ИММОРАЛИСТ»: ХРИСТИАНСКИЙ И ФИЛОСОФСКИЙ ПОДТЕКСТ.....	15
<b>С.К. Криворучко</b> «ЧУЖИЙ ГОЛОС» ГЕРОЇНІ У РОМАНІ ГО СЯОЛУ «КОРОТКИЙ КИТАЙСЬКО-АНГЛІЙСЬКИЙ СЛОВНИК КОХАНЦІВ».....	16
<b>Ю.О. Лаптєєва</b> МІФОЛОГІЧНІСТЬ ОБРАЗУ РІКИ В РОМАНАХ ПІТЕРА АКРОЙДА «ЛОНДОН: БІОГРАФІЯ» І СЕРГІЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ».....	17
<b>В.В. Мандич</b> ЕСЕЇСТИКА ТАРАСА ПРОХАСЬКА.....	18
<b>Л.А. Мироненко</b> «ТЕСЕЙ. ПРИТЧА» В ЗЕРКАЛЕ ЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ АНДРЕ ЖИДА.....	19
<b>Е.И. Мудрак</b> МИР ГЕРОЕВ РОМАНА «ВОЛНЫ» В. ВУЛФ (ЭПИЗОД I).....	20
<b>Г.Є. Нікітіна</b> СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ РЕЦЕПЦІЇ СТАРОВИНИ ФРАНЦУЗЬКОЮ КАЗКОЮ РОКОКО.....	21
<b>С.Г. Новоселова</b> СОВРЕМЕННОЯ РЕЦЕПЦИЯ «КОМПРОМИССА» СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА.....	21
<b>М.С. Обихвіст</b> ВІДОБРАЖЕННЯ ВПЛИВУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ЧИННИКІВ НА ЕВОЛЮЦІЮ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ПРОЩАЛЬНЕ ЗІТХАННЯ МАВРА».....	23
<b>Н.В. Підмогильна</b> СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНУ Л. КОСТЕНКО «МАРУСЯ ЧУРАЙ» РОСІЙСЬКОЮ МООВОЮ.....	23
<b>Т.Е. Пичугина</b> ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ПРЕТЕКСТА В ДРАМЕ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «ФАЛУНСКИЙ РУДНИК».....	25
<b>Е.О. Полякова</b> ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ М. КУЗМИНА «МАЧЕХА ИЗ СКАРПЕРИИ».....	26
<b>Т.Н. Потницева</b> АМЕРИКАНСКИЙ «СЛЕД» В ДИЛОГИИ ОБ ОСТАПЕ БЕНДЕРЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА .....	27
<b>Н.М. Раковская</b> ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ.....	27
<b>О.В. Родный</b> ТЕМПОРАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ В РОМАНЕ А. ЛАЙТМАНА «СНЫ ЭЙНШТЕЙНА».....	29
<b>И.В. Русских</b> ТОБАЙАС ДЖОРДЖ СМОЛЛЕТ. ПОРТРЕТ ИНТЕЛЛЕКТУАЛА XVIII ст.....	29
<b>К.А. Самойленко</b> МОТИВ ПРОТИВОСТОЯНИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ПЬЕСАХ А. РЕМИЗОВА И ВЕЛ. ХЛЕБНИКОВА.....	31
<b>О.В. Ситник</b> КОНТРАСТНА ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЧНИХ НОВЕЛ В. ФОЛКНЕРА.....	32
<b>О.О. Смольницька</b> УКРАЇНСЬКО-БРАЗИЛЬСЬКІ КОНТАКТНІ ЗВ'ЯЗКИ ТЕРАТОМОРФІЗМУ У ВИБРАНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ.....	33
<b>В.А. Спивачук</b> КОМПОЗИЦІОННА ОРГАНІЗАЦІЯ МАТЕРІАЛА КАК ФАКТОР ЖАНРОВОЇ ОРИГІНАЛЬНОСТІ РАССКАЗОВ П. РОМАНОВА.....	34
<b>А.А. Степанова</b> ЖАНР РОМАНА-ИНТЕРВЬЮ В ТВОРЧЕСТВЕ РОМЕНА ГАРИ.....	35
<b>К.И. Титаренко</b> СКРЫТЫЕ ХРИСТИАНСКИЕ ТЕКСТЫ В КИРИЛЛИЧЕСКОЙ АЗБУКЕ И ИХ БИБЛЕЙСКИЕ ИСТОКИ.....	35
<b>А.И. Трофимова-Герман</b> ПРЕТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ В ТРАГЕДИИ Ф. СОЛОГУБА «ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ».....	36
<b>Т.Ю. Черкашина</b> ПОЕТИКА ВІДКРИТОГО І ЗАКРИТОГО ПРОСТОРУ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ АМЕЛІ НОТОМБ.....	36
<b>К.А. Шубкіна, О.Л. Калашникова</b> ХРОНОТОП РОМАНІВ ПАТРІКА МОДІАНО.....	37
<b>Е.В. Юферева</b> ОТКРЫТИЯ «ОБЫКНОВЕННОГО» ЧЕЛОВЕКА: ТУРИСТЫ И ПУТЕШЕСТВЕННИКИ КАК АВТОРЫ ТРАВЕЛОГОВ.....	38