

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

**ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРИ**

Збірник наукових праць

Випуск 33

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2020

УДК 82. 088 (082)

ББК 83 Я5

Рекомендовано до друку вченого радою Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2020 р.

Recommended for publication by the Scientific Council of Oles Gonchar Dniprovsy National University in accordance with the 2020 edition of the publication.

Л 64 **Література в контексті культури** : Зб. наук. праць. Вип. 33 / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. – 100 с.

Literature in the Context of Culture: Collection of scientific works. Issue 33 / Editorial Board: V.A. Husiev (Editor-in-Chief) and others. – K.: Publishing House Dmitry Burago, 2020. – 100 p.

Науковий журнал включено до
Переліку наукових фахових видань України,
в яких можуть публікуватися результати
дисертаційних робіт на здобуття наукових
ступенів доктора і кандидата наук, затвердженого
наказом № 747 Міністерства освіти і науки України
від 13.07.2015 р.

Категорія «В»

The journal is included to the List of scientific professional publications of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 13.07.15

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

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

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

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

д. філол. н., проф. В.А. Гусєв

(відповідальний редактор)

д. філол. н., проф. О.О. Гусєва

д. філол. н., проф. Н.І. Заверталюк

д. філол. н., проф. О.Л. Калашникова

д. філол. н., проф. В.Д. Нарівська

д. філол. н., проф. О.І. Романова

(відповідальний секретар)

д. філол. н., проф. С.К. Криворучко

д. філол. н., проф. І.В. Козлик

д. філол. н., проф. Ф.М. Штейнбук (Словакія)

д. філол. н., проф. О.В. Юферева

д. філол. н., проф. Т.Є. Автухович (Білорусь)

д. філол. н., проф. А. Варда (Польща)

д. філол. н., доц. Д. Піссамай (Італія)

к. філол. н., доц. Г.В. Ліпін

EDITORIAL BOARD

Prof., PhD V.A. Husiev

(*Editor-in-Chief*)

Prof., PhD O.O. Husieva

Prof., PhD N.I. Zavertaliuk

Prof., PhD O.L. Kalashnykova

Prof., PhD V.D. Narivska

Prof., PhD O.I. Romanova

(*managing editor*)

Prof., PhD S.K. Krivoruchko

Prof., PhD I.V. Kozlyk

Prof., PhD F.M. Shteynbuk (Slovakia)

Prof., PhD O.V. Yuferova

Prof., PhD T.E. Avtukhovych (Belarus)

Prof., PhD A. Varda (Poland)

PhD D. Possamai (Italy)

PhD G.V. Lipin

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. П. В. Михед,

д-р філол. наук, проф. Т. М. Марченко

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: <http://mirlit.dp.ua>

Журнал зареєстровано в Міжнародному центрі ISSN:

ISSN 2312-3079 (print)

ISSN 2313-609X (online)

Збірник зареєстровано у міжнародних наукометрических базах даних:

Ukrainian Bibliometrics

CiteFactor

Open Academic Journals Index

Vsenauki

BASE

© Дніпровський національний університет

© Автори статей, 2020

CONTENT

N.M. Valuyeva PRECEDENCE AND INTEREXTUALITY OF MODERN DETECTIVE STORIES	4
V.A. Husiev A BEAUTIFUL LADY AGAIN	10
O.O. Husieva A PORTRAIT ESSAY DEVELOPMENT IN RUSSIAN LITERATURE OF THE FIRST DECADES OF THE XX-th CENTURY	22
Yu.V. Lysanets DOCTOR-PATIENT COMMUNICATION MODELS IN THE LITERARY AND MEDICAL DISCOURSE OF THE U.S. PROSE	32
E.A. Luchko HENRY LONGFELLOW'S "HYPERION": LITERARY AND BIOGRAPHICAL ORIGINS.....	36
V.O. Maikovska SUICIDE THEME IN THE PLAY "SRING AWAKENING" BY FRANK WEDEKIND	44
G.Ye. Nikitina THE POETICS OF THE PAST TIMES IN CHARLES PERRAULT'S FAIRY TALES	50
T.N. Potnitseva THE DESTINY OF ONE POETIC LINE IN THE HISTORY OF THE ENGLISH LITERATURE	60
V.S. Prikhodko, N.K. Soloshenko-Zadniprovksa LABYRINTHS OF LOVE IN THE NOVEL BY CHARLES BELFOR "PARIS ARCHITECT"	65
M.S. Prokopets TRIBUTE TO THE MEMORY IN UWE TIMM'S NOVEL "NIGHT OF MIRACLES"	73
N. S. Styrnik FEMALE ESCAPISM IN LAWRENCE'S SHORT STORIES	78
I. P. Suima MAIN FEATURES OF THE DIALOGICAL SYSTEM.....	88
IN MEMORY OF PROFESSOR L. I. SKURATOVSKAYA.....	98

Н. М. Валуєва

Кам'янське

ПРЕЦЕДЕНТНІСТЬ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ СУЧASNІХ ДЕТЕКТИВНИХ ТВОРІВ

У статті аналізуються сучасні наукові роботи, які висвітлюють розуміння сутності термінів «інтертекстуальність» і «прецедентність», їх взаємозв'язок та прояви цих категорій у детективному жанрі, зокрема, у детективах Бориса Акунина. Інтертекстуальність відображає міжтекстові відношення, а прецедентність – відношення між текстом і свідомістю мової особистості. Завдяки «багатовимірності» сучасних текстів їх смисл повністю або частково формується за рахунок відслання на інший текст, який є прецедентним у рамках певної лінгвокультури. Одиницями системи прецедентних феноменів виступають прецедентні тексти, прецедентні висловлювання, прецедентна ситуація та прецедентне ім'я. З позиції когнітивної лінгвістики прецедентні феномени осмыслиються на рівні мови, свідомості й культури. «Подвійна» природа детективів Б. Акунина виражається у тому, що тексти письменника відповідають комунікативним сподіванням елітарного (завдяки декодуванню цитат, аллюзій, ремінісценцій) та масового читача (динамічний, цікавий сюжет). Інтертекстуальність проявляється у формі діалогу на різних рівнях тексту: ідейно-естетичному, жанрово-композиційному, мовному, рівні фабули. Детективному дискурсу Б. Акунина також властива експліцитна/імпліцитна форма представлення інформації у вигляді цитування, пародії, іронії, видозміні тематики й сюжету, мотивної структури, системі персонажів.

Ключові слова: прецедентні феномени, інтертекстуальність, подвійне кодування, цитати, аллюзії, ремінісценції, мідл-література, детективний дискурс.

В статье анализируются современные научные работы, которые освещают разграничение терминов «интертекстуальность» и «precedентность», их взаимосвязь и проявления этих категорий в детективном жанре, в частности, в детективах Бориса Акунина. Интертекстуальность отражает межтекстовые отношения, а прецедентность – отношения между текстом и сознанием языковой личности. Благодаря «многомерности» современных текстов их смысл полностью или частично формируется за счёт отсылки к другому тексту, который является прецедентным в рамках определённой лингвокультуры. В качестве единиц системы прецедентных феноменов выступают прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентная ситуация и прецедентное имя. С позиции когнитивной лингвистики прецедентные феномены осмысливаются на уровне языка, сознания и культуры. «Двойственная» природа детективов Б. Акунина выражается в том, что тексты писателя отвечают коммуникативным ожиданиям элитарного (благодаря декодированию цитат, аллюзий, реминисценций) и массового читателя (динамичный, интересный сюжет). Интертекстуальность проявляется в форме диалога на разных уровнях текста: идеино-эстетическом, жанрово-композиционном, языковом, уровне фабулы. Детективному дискурсу Б. Акунина также свойственна эксплицитная/имплицитная форма представления информации в виде цитирования, пародии, иронии, видоизменение тематики и сюжета, мотивной структуры, системы персонажей.

Ключевые слова: прецедентные феномены, интертекстуальность, двойное кодирование, цитаты, аллюзии, реминисценции, мідл-література, детективний дискурс.

The article analyzes the contemporary scientific works that cover the understanding of the essence of the terms "intertextuality" and "precedence", their interrelation and usage of these

categories in the detective genre, in particular, in Boris Akunin's detective stories. Intertextuality reflects the intertextual relations, and precedence reflects the relation between the text and the consciousness of the linguistic personality. Due to the "multidimensionality" of modern texts, their meaning is wholly or partly formed by reference to other texts that are precedent within a particular linguistic culture. Units of precedent phenomena are precedent texts, precedent utterances, precedent situations and precedent names. From the standpoint of cognitive linguistics, precedent phenomena are understood at the level of language, consciousness and culture. The "double" nature of B. Akunin's detectives is expressed in the fact that the writer's texts meet the communicative expectations of the polymath (thanks to the decoding of quotations, allusions, reminiscences) and the mass readers (dynamic, interesting story). Intertextuality is presented in the form of dialogue at different text levels: ideological and aesthetic, genre and compositional, linguistic, plot level. B. Akunin's detective discourse is also characterized by an explicit / implicit form of presentation of information in the citation, parody, irony, change of general subject matter and plot, motive and personal structure.

Key words: *precedent phenomena, intertextuality, double coding, quotes, allusions, reminiscences, middle literature, detective discourse.*

Постановка проблеми. Сьогодні інтертекстуальність розглядають як глобальну текстову категорію, як властивість усіх текстів літератури ХХ–ХХІ ст. Особливо інтертекстуальність проявляється в художніх творах, надаючи їм «смислової багато вимірності». З категорією інтертекстуальності пов'язане й поняття прецедентності – це певна якість феноменів культури, які займають особливе місце в системі цінностей народу й людства (прецедентні імена, висловлювання, ситуації тощо). «Сутність явища інтертекстуальності полягає у тому, що смисл творів частково або повністю формується за рахунок відсилення до іншого тексту, який є прецедентним у рамках окремої лінгвокультури» [1, с. 131].

Зазначені категорії властиві багатьом жанрам сучасної літератури, зокрема детективному; проте прояви інтертекстуальності у цьому жанрі популярної літератури, як правило, представлені у спрощеному варіанті, оскільки категорії постмодерністської літератури загалом не властиві літературі масовій. Так, М. Черняк зазначає, що «маркери інтертекстуальності можуть бути підготовлені автором масової літератури у вигляді прямого відсилення на першоджерело у виносках або у репліках одного із геройв твору або в епіграфі, вони певною мірою допомагають “найвному” читачеві атрибутувати текст» [11, с. 145].

Мета статті. Метою дослідження є аналіз сучасних наукових робіт, які висвітлюють розуміння сутності термінів «інтертекстуальність» і «прецедентність», їх взаємозв'язок та прояви цих категорій у детективному жанрі, зокрема, в детективах Бориса Акуніна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема прецедентності займає важливе місце у лінгвістичних дослідженнях В.Г. Костомарова, Н.Д. Бурвікової, В.В. Красних, В.А. Маслової, Г.Г. Слишкіна, В.В. Леденьової, Л.І. Гришаєвої, Д.Б. Гудкова, Ю.Н. Карапула та ін. Сучасний погляд щодо змісту категорій інтертекстуальності й прецедентності представлено у роботах Е.А. Баженової, І.В. Волкова, Ю.В. Пасько, Н.В. Петрової, О.М. Філатової, В.Е. Чернявської; різним прецедентним феноменам у художньому тексті

присвячено наукові роботи: П.С. Артем'євої, І.В. Воронцової, Ю.К. Папулою, Є.Ю Попової й багатьох інших. Особливості функціонування прецедентних феноменів й інтертекстуальних стратегій у детективному дискурсі вивчають Н. Волкова, К.Ф. Герейханова, Г.О. Зав'ялова, А.В. Казачкова, Р.Х. Туова.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні предметом досліджень багатьох вчених є зв'язок мови, культури і свідомості, що знаходить відображення у таких напрямах, як лінгвокультурологія, семіотика, в теорії прецедентності й інтертекстуальності, галузі перекладознавства. Художня література завжди апелює до фонових знань реципієнта, залежно від яких і відбувається характер сприйняття читачем інформації. Будь-який тест – це поєднання авторського тексту із сприйняттям читача, це певний потік асоціацій, натяків, відчуттів у свідомості реципієнта, і показником впливу на свідомість читача є використання прецедентних феноменів (ПФ).

Сучасні дослідники розглядають прецедентні феномени в якості основних елементів культурного простору, «здатних репрезентувати ментальність народу як плоду духовної діяльності носіїв національної культури різних поколінь» [8, с. 6]. ПФ – це явища культури, певні «штапми», відомі носіям окремої мови; вони є одиницями когнітивної бази певного етносу, актуалізація яких дозволяє сучасній літературі збагатити смислове навантаження текстів «багатошаровими ідеями, роблячи відсылання до різноманітних ситуацій, ментальних архетипів, семантичних гештальтів» [2, с. 74]. Кожен автор по-своєму використовує прецедентні феномени у текстовій і смисловій канві своїх творів, актуалізуючи й різні функції, які можуть виконувати ПФ у художньому творі. У своєму дослідженні О.А. Нахімова виокремлює такі функції ПФ, як: функція оцінки, моделююча, прагматична, парольна, естетична, евфемістична функції [7, с. 116]. Більш того, залежно від ступеня звичності й частотності відсылання до ПФ, також розрізняють декілька рівнів прецедентності: соціумно-прецедентний, національно-прецедентний, універсально-прецедентний та автопрецедентний. Склад ПФ доволі різноманітний і може включати вербалльні й невербалльні явища культури.

Будь-який ПФ – це поєднання лінгвістичних і феноменологічних структур. Під час сприйняття тексту йде активізація лінгвістичних когнітивних структур, а також інтерпретація, експлікація глибинних смислів, підтексту, тобто феноменологічних когнітивних структур. Отже, лінгвістична теорія характеризує ПФ як одиниці, що потребують осмислення на трьох рівнях: мовному, рівні свідомості та культури. У широкому розумінні прецедентні феномени – це істотні, важливі, знакові у пізнавальному й емоційному відношенні **тексти**, вони є відомими для широкого загалу, і звернення до них є частотним; на певному етапі свого «існування» вони отримують «надособистісну значимість, стають актуальними для того чи іншого соціуму, постійно поновлюються в дискурсі членів цієї спільноти, реінтерпретуються в різних знакових системах. Такі тексти набувають статусу прецедентних і, ставши еталонними для даної лінгвокультури, задають алгоритм сприйняття інших текстів» [4, с. 4].

Поняття прецедентності тісно взаємопов'язане з поняттям інтертекстуальності. Зазначимо, що в сучасній лінгвістиці ці поняття не є однозначними. Так, Ю.С. Степанов розуміє під інтертекстуальністю «загальна властивість текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти можуть багатьма різноманітними способами явно або неявно посилятися один на одного» [цит. за: 1, с. 132]. У свою чергу, І.О. Воронцова зазначає, що суть інтертекстуальності полягає у тому, що «творчість відбувається на мові, матеріалі і тлі тієї традиції, в якій воно народжується з метою її поновлення. Саме інтертекстуальність створює зв'язок між текстами в рамках світової літератури, і кожен текст стає пов'язуючою ланкою ланцюга» [1, с. 132]. Текст, певним чином представлений в іншому, є інтертекстом і може містити цитати, аллюзії, ремінісценції тощо.

В.В. Красних зазначає, що категорії інтертекстуальності та прецедентності розглядають текст не як структури, а як «постійний процес означення», при цьому інтерпретації залежать від «обсягу знань і уяви інтерпретуючого». Дослідник вважає, що принципова різниця між теорією інтертекстуальності й теорією прецедентності полягає в «об'єкті дослідження: перша вивчає художні тексти, тоді як друга – тексти, породжувані у процесі природної комунікації – мовні, спонтанні, імпровізаційні» [5, с. 228].

У свою чергу, Н.А. Кузьміна, досліджуючи медіадискурс, розрізняє когнітивні категорії інтертекстуальності й прецедентності та вважає, що інтертекстуальність є позачасовою категорією, яка характеризується естетичною та культурною значимістю, а прецедентність – це явище тимчасове і має цінність у певний момент часу: «інтертекстуальність – це трансильваний код культури як системи традиційних для людства цінностей матеріального й духовного характеру, прецедентність – явище життя, яке може стати або не стати фактом культури» [6]. Ми ж поділяємо точку зору Г.О. Зав'ялової, яка зазначає, що «інтертекстуальність відображає міжтекстові відносини, а прецедентність – відносини між текстом і свідомістю мовної особистості, при цьому досліджуються головним чином когнітивні механізми функціонування прецедентних феноменів. Ціннісна й культурна значимість є головною складовою прецедентного феномена, так званим інваріантом, а рівень і термін прецедентності можуть варіювати в залежності від конкретного феномена» [4, с. 19].

Прецедентні феномени використовуються і у жанрі детективу – як класичному, так і постмодерністському, що можливо простежити в організації основних елементів детективного дискурсу – фабулі й образі герой. Джерелом прецедентності є і прецедентні імена, що актуалізують прецедентні ситуації.

Яскравим прикладом використання ПФ є детективи Бориса Акуніна, які багато літературних критиків й літературознавців визнають як «якісну мідл-літературу», здатну задовольнити запитам як широкої публіки, так і елітарного читача. Саме тонке «жонглювання» ПФ, професіоналізм стилізації, прихована цитатність, майстерне володіння словом принесло Б. Акуніну (Г. Чхартішвілі) світовий успіх і віддану любов читачів.

Використання прецедентного імені, що актуалізує різні прецедентні ситуації, починається з самого псевдоніму письменника: Б. Акунін – своєрідна літературна гра з ім'ям відомого анархіста Бакуніна. Назва майже кожного роману фандорінського циклу відсилає до універсально-прецедентних феноменів: «Азазель», «Левіафан», «Смерть Ахіллеса» тощо. Метафоричність цих ПФ зрозуміла читачеві, а моделі, які описуються у міфах, Біблії виступають сюжетоутворючими для детективних текстів; ситуації, які ПФ актуалізують, як правило, драматичні, призводять до злочинів й формують архетипічні сюжети.

Письменник пропонує читачеві своєрідну гру, використовуючи інтертекстуальні зв'язки із творами світової й російської літератури, Б. Акунін не приховує вплив і роль метатексту світової літератури у своїй творчості: «...щоб створити щось своє, треба переробити величезну кількість чужого літературного досвіду» [12, с. 42]. Письменник виносить на суд читачів детективно-літературний проект, що поєднує в собі вже знайомі тексти. «Мене все життя оточують слова, надруковані на папері. Я думаю про них, переживаю, вони впливають на моє життя. Проект “Борис Акунін” виріс із читання інших книг» [12, с. 44]. У романах письменника світова й класична російська літератури майстерно вплітаються в канву детективного сюжету, тож інтертекстуальний діалог стає не менш цікавим, ніж сам сюжет.

Привертає увагу й пласт російської класичної літератури, «інтертекстуально» вплетеної в детективну канву романів. «Простір, у якому відбуваються злочини – це простір літератури <...> Розплутує Фандорін не злочини й змови, а мандрівні сюжети, блукаючі сни й переплутані мотиви <...> Жертви Акуніна – не тіла, але чужі тексти, він не вирощує дерева, не створює нові тексти, а створює композицію зі старих» [12, с. 43]. Б. Акунін «запозичує» класичні типажі, мотиви, образи. Цикл про пригоди черниці Пелагії являє собою своєрідну постмодерністську переробку романів Лескова, Достоєвського, Мельникова-Печерського. Так, текстом-прообразом неквапливої оповіді першого детективу циклу, «Пелагия и белый бульдог» виступають «Соборяне» М.С. Лескова, «Пелагия и чёрный монах» – перекладена версія «Чёрного монаха» А.П. Чехова, а «Пелагия и красный петух» – це і «Накануне» І.С. Тургенєва, і «На ножах» М.С. Лескова, і «В лесах» П.І. Мельникова-Печерського, і «Бесы» Ф.М. Достоєвського. До речі, фігуру Достоєвського багато критиків називають основною у творчості Б. Акуніна. Але класичну літературу він прочитує за допомогою авантюрного коду: «серйозний мотив неминуче піддається іронії, стане двозначним <...> такий постмодернізм, стратегію й тактику якого віртуозно використовує творець Фандоріна» [9, с. 244].

Основний пласт смыслів постмодерністської гри закладений у літературному ряді акунінських детективів та активується численними алюзіями і перегуками з відомими класичними творами. Так, перший роман фандорінської серії, «Азазель», побудований за літературною моделлю «Бідної Лізи» М.М. Карамзіна. Але не тільки відсылання до Карамзіна задає ритм оповіді, в «Азазеле» багато відсылань до романів Достоєвського, Лермонтова; скажімо, Амалія Бежецька співвідноситься з Настасією Пилипівною, Зуров

розвідає про якогось поручика Уліча, в якому читач угадує відсылання до лермонтовського поручика Вуліча. Для письменника також характерне використання збірних алюзій, залучення літературно матеріалу, який легко впізнати. Герой «Пікового Валета» Момус – це й Чічіков, і легендарний великий комбінатор Бендер; Маша Миронова, геройня «Коханки Смерті», що називає себе Коломбіною, відсилає читача до «Капітанської дочки» Пушкіна; маніяк Соцький із «Декоратора» – це й «Парфумер» Зюскінда, і трансформація «достоєвського» постулату «світ красою врятується», це й образ самого автора, що «потрошить» чужі тексти. В «Коханці Смерті» відбувається схрещування горьківського «дна» з лєсовським виразом «чаруюча краса жінки, яка приворожує героя» [9, с. 253]. Перегуки сюжетів, герой служить шифром для більш глибокого розуміння акунінських текстів.

Отже, твори Б. Акуніна зазнають трансформації семантичного простору детективного тексту, що відбувається «за допомогою функціонування в ньому прецедентних феноменів, які забезпечують поліваріативність сприйняття і множинність інтерпретацій» [10, с. 10]. Основними формами міжтекстової взаємодії виступають метатекст та прецедентні феномени, які сприяють створенню інтертекстуальності на різних рівнях тексту.

Висновки і пропозиції. Однициами системи прецедентних феноменів виступають прецедентні тексти, прецедентні висловлювання, прецедентна ситуація та прецедентне ім'я. З позиції когнітивної лінгвістики прецедентні феномени осмислюються на рівні мови, свідомості й культури. «Подвійна» природа детективів Б. Акуніна виражається в тому, що його тексти відповідають комунікативним сподіванням елітарного та масового читача. Інтертекстуальність проявляється у формі діалогу на різних рівнях тексту – ідейно-естетичному, жанрово-композиційному, мовному, рівні фабули тощо. Для детективного дискурсу Б. Акуніна також характерна експліцитна/імпліцитна форма представлення інформації, яке відбувається у вигляді цитування, пародії, іронії, видозміні тематики й сюжету, мотивної й персонажної структури.

Як бачимо, сьогодні сучасна лінгвістика досліджує прецедентність і прецедентні феномени у функціональному й когнітивному аспектах, а у якості об'єктів дослідження функціонування прецедентних феноменів може виступати дискурсивний простір сучасних постмодерністських текстів, зокрема, детективних текстів сучасних письменників.

Бібліографічні посилання

1. Воронцова И.А. Прецедентные феномены в художественном тексте: проблема интерпретации и перевода (на материале романов Дж. Фаулза «Коллекционер» и «Любовница французского лейтенанта»). *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. № 3. 2015. С. 131–136.
2. Голутвина А.В., Бабина Л.В. Использование прецедентных феноменов в произведениях современных французских писателей Гийома Миоссо,

- Амели Нотомб и Бернара Вербера. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота. 2019. Том 12. Вып. 1. С. 74–79.
3. Данилкин Л. Убит по собственному желанию. Б. Акунин. *Особые поручения*. М.: ЗАХАРОВ. 2001. С. 313–318.
 4. Завьялова Г.А. Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (на материале английского и русского языков): дис. ... к. филол. н.: спец. 10.02.19 – Теория языка. Кемерово. 2014. 185 с.
 5. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: ИТДГК «Гнозис». 2003. 375 с.
 6. Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса. *Медиаскоп*. Вып. 1. 2011. URL:<http://www.mediascope.ru/node/755>
 7. Нахимова Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография. Екатеринбург: ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования, 2007. 207 с.
 8. Попова Е.Ю. Прецедентные феномены в современном художественном дискурсе (на материале романов В. Пелевина «Generation “П”» и «Числа»): автореф. дис. ... к. филол. н. спец. 10.02.19 – Теория языка. Саратов. 2012. 22 с.
 9. Ранчин А. Романы Б.Акунина и классическая традиция. *Новое лит. обоз.* 2004. №3 (67). С. 235–266.
 10. Туова Р.Х. Феномен прецедентности в цикле романов Б. Акунина об Эрасте Фандорине: когнитивно-семантический и лингвокультурологический аспекты: автореф. дис. ... к. филол. н. спец. 10.02.19 – Теория языка. Майкоп, 2017. 23 с.
 11. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века. СПб.: Изд-во: РГПУ им. А.И. Герцена. 2005. 308 с.
 12. Шевелёв И. Б. Акунин: «Я отношусь к типу “носорог”»: Интервью с Б.Акуниным. *Новое время*. 2005. № 8. С. 42–44.
- Надійшла до редколегії 26 січня 2020 р.*

УДК 882

В. А. Гусев
Днепр

І ВНОВЬ ПРЕКРАСНАЯ ДАМА

Пропоноване дослідження є продовженням статті «Прекрасна дама та інші», опублікованій у попередньому випуску збірника «Література в контексті культури». Висвітлюються проблеми наступності в літературному розвитку. Перекличка з образом блоківської Прекрасної Дами присутня в російської поезії в 60-ті роки, коли традиції символізму, ширше – поезії Срібного віку, знову стають актуальними. В поезії другої половини ХХ століття в основному це пісенна лірика О. Галича, Є. Бачуріна, М. Щербакова,

в якій відтворений образ Прекрасної Дами, переосмислений і відповідний новій культурній ситуації. Найповніше зв'язок з блоківською традицією проявився в поезії Б. Окуджави. Близький до блоківського образ Прекрасної Дами виникає в його віршах «Тъмою здесь всё занавешено...» і «Ещё один романс». Створені в цих віршах жіночі образи сходять до традицій романтизму і символізму. Міфологема Прекрасної Дами в нових авторських інтерпретаціях присутня в російській поезії більше століття, що проявилося в нових авторських інтерпретаціях з протилежним змістом, в цитуванні, назвах, алюзії, запозиченні ритмико-сintаксичних моделей. У перші десятиліття ХХІ століття звернення до блоківського образу виникає не часто, суть його спотворюється, і він не сприймається як актуальний.

Ключові слова: Прекрасна Дама, мотив, алюзії, запозичення, міфологема, традиція, трансформація

Предлагаемое исследование является продолжением статьи «Прекрасная дама и другие», опубликованной в предыдущем выпуске сборника «Литература в контексте культуры». Освещаются проблемы преемственности в литературном развитии. Перекличка с образом блоковской Прекрасной Дамы присутствует в русской поэзии в 60-е годы, когда традиции символизма, шире – поэзии Серебряного века, вновь становятся актуальными. В поэзии второй половины XX века в основном это песенная лирика А. Галича, Е. Бачурина, М. Щербакова, в которой воссоздан образ Прекрасной Дамы, переосмысленный и соответствующий новой культурной ситуации. Полнее всего связь с блоковской традицией проявилась в поэзии Б. Окуджавы. Близкий к блоковскому образ Прекрасной Дамы возникает в его стихотворениях «Тъмою здесь всё занавешено...» и «Ещё один романс». Созданные в этих стихах женские образы восходят к традициям романтизма и символизма. Мифологема Прекрасной Дамы в новых авторских интерпретациях присутствует в русской поэзии более столетия, что проявилося в новых авторских интерпретациях с противоположным смыслом, в цитировании, заглавиях, аллюзиях, заимствований ритмико-сintаксических моделей. В первые десятилетия ХХI века обращение к блоковскому образу возникает не часто, суть его исказяется, и он не воспринимается как актуальный.

Ключевые слова: Прекрасная Дама, мотив, аллюзии, заимствования, міфологема, традиция, трансформация.

The proposed study is a continuation of the article “A Beautiful Lady and Others,” published in the previous issue of the collection “Literature in the Context of Culture”. The problems of continuity in literary development are highlighted. The link with the image of Blok's Fair Lady was present in Russian poetry in the 60s, when the traditions of symbolism, and on a larger scale - the poetry of the Silver Age, became relevant again. In poetry of the second half of the XXth century, this was mainly the song lyrics of A. Galich, E. Bachurin, M. Shcherbakov, in which the image of the Beautiful Lady is recreated, rethought and corresponded to the new cultural situation. The connection with Blok's tradition was most fully manifested in the poetry of B. Okudzhava. Similar to Blok's, the image of a Beautiful Lady appeared in his poems “Everything is covered with darkness here...” and “Another romance”. The female images created in these verses went back to the traditions of Romanticism and Symbolism. The mythology of a Beautiful Lady in new author interpretations has been present in Russian poetry for more than a century, which has manifested itself in a new author interpretations with the opposite meaning, in citation, titles, allusions, borrowing rhythmic and syntactic models. In the first decades of the XXI century, the appeal to Blok's image does not often occur, its essence is distorted, and it is not perceived as relevant.

Keywords: a Beautiful Lady, motive, allusions, borrowings, mythologem, tradition, transformation.

Мы продолжаем тему нашей статьи, опубликованной в 32-м выпуске сборника «Литература в контексте культуры». В этой связи сразу же отметим,

что примерно до середины XX века в русской советской литературе шла своего рода полемика с культурой Серебряного века. Скажем, А. Блок, «трагический тенор эпохи» (А. Ахматова), упоминался прежде всего как поэт, который сумел преодолеть символизм и создать поэму «Двенадцать», которая, однако, оценивалась по-разному. В 50–60-е годы культурная ситуация начинает меняться; в это время парадигма социалистического реализма почти полностью себя исчерпала. Иначе выстраиваются и отношения с культурным наследием. Возрождается интерес к Серебряному веку, его традиции по-своему были продолжены поэтами, пришедшими в литературу в 60-е годы.

Точно чувствующий новые потребности времени Е. Евтушенко создаёт стихотворение «Нефертити» (1963), которое является своеобразной вариацией на тему Вечной Женственности:

Был фараон угрюмым в ласке
и допускал прямые грубости,
поскольку чуял хрупкость власти
в сравненье с властью этой хрупкости.
А сфинксы
 медленно
 выветривались,
 и веры
 мертвенно
 выверивались,
 но сквозь идеи и события,
 сквозь все,
 в чем время обманулось,
 тянулась шея Нефертити
 и к нам сегодня дотянулась [6, с. 283].

Е. Евтушенко в своём стихотворении, по сути дела, воплотил одну из главных идей русской софиологии Серебряного века. Его Нефертити олицетворяет вечное женственное начало, хотя в нём и нет прямых отсылок к Вл. Соловьёву, А. Блоку и А. Белому. Нефертити, существующая в вечности, «дотянулась» и до 60-х годов: «Она – в мальчишеском наброске и у монтажницы на брошке» [6, с. 284]. Конечно, брошку монтажницы можно рассматривать как требование времени, однако в духе Вл. Соловьёва Нефертити Евтушенко одновременно присутствует в мире эмпирии и в мире абсолюта, в трансцендентальном измерении и в бытовом, повседневном.

Образом Прекрасной Дамы вновь возникает в русской поэзии только в 60-е годы, когда традиции символизма шире поэзии Серебряного века становятся актуальными. Как отмечает О. Клинг, в конце 50-х – начале 60-х гг. начинается «...возврат символизма, и не только в плане литературоведческого интереса к нему, но и в плане диалога с традициями символизма...» [7, с. 62]. В русской советской поэзии 60–80-х годов (в основном это песенная лирика) блоковский образ Прекрасной Дамы переосмыслен. В «Песне о Прекрасной

Даме» (1963) А. Галича поэт встречает Прекрасную Даму, но это не воплощение отвлечённого мистического идеала, не Лучезарной подруги, а реальная женщина, готовая бескомпромиссно сражаться за человеческое достоинство:

Не дарило нас время сладостью,
Раздавало горстями горькость,
Но великою вашей слабостью
Вы не жизнь спасали, а гордость!
Вам сторицей не будет воздано,
И пройдем мы по веку розно.
Ничего, что родились поздно вы, –
Воевать никогда не поздно!

Как мне страшно, что ты жена!
Как мне страшно, что ты жива!
Воркутинскою долгой ночью
Ты была воображена... [3, с. 81–82].

Здесь парадоксальная отсылка отрицания к Блоку: встреча с Прекрасной Дамой осуществилась, но ею оказалась не «Дева радужных ворот», не загадочная богиня, а соратница, в чём-то похожая на «девушку нашу в солдатской шинели», ведь война продолжается: «Воевать никогда не поздно».

В 70-е годы становится всё более очевидной неосуществимость идеалов шестидесятников. В самом начале этого десятилетия Е. Евтушенко написал стихотворение «Простая песенка Булата» (1971), где говорилось о крушении прежних идеалов:

Где в пыльных шлемах комиссары,
нет ничего,
и что-то в нас под корень самый
подсечено.

Всё изменилось – жизнь и люди,
любимой взгляд,
и лишь оскомина иллюзий
внутри, как яд [6, с. 200].

В поэзии проявилось скептическое отношение как к настоящему, так и к прошлому. Возникало и ироническое переосмысление блоковского образа. Скажем, так он представлен в «Балладе о Прекрасной Даме» (1978) Евгения Бачурина, которая начинается как детектив:

Богу неведомо, людям незнамо,
Где пропадает Прекрасная Дама,
И неизвестно, что делает с ней

Этот похитивший даму злодей [1].

Где же «пламеннолюбивый рыцарь», стремящийся найти и спасти даму? Рыцарь, однако, не является, да и даму никто не похищал...

И ничего не случилося с нею,
Просто она загуляла у Змея,
Блудная дочь, да поможет ей Бог,
Кончится ночь, и взойдет на порог [1].

Сюжет баллады совершают резкий поворот: искали Прекрасную Даму, а нашли «ававилонскую блудницу». В этом стихотворении Е. Бачурина заглавие-аллюзия противоречит, противостоит содержанию поэтического текста. Из этого парадоксального противопоставления и возникает иронический пафос, ведущий к переосмыслинию традиционного образа, который в балладе представлен сниженно-пародийно.

И А. Галич, и Е. Бачурин работали в жанре авторской песни. Как верно заметил Р. Джагалов, авторская песня «стала для советской литературы поразительно разнообразной лабораторией, где жанры “окликались”, актуализировались, пародировались, смешивались, и смешивались так интенсивно, как было непредставимо не только в рамках официальной поэзии, но и большей части самиздатской» [5, с. 213]. Обращение к традициям Серебряного века в авторской песне стало возможным по двум причинам: во-первых, она была менее ограничена цензурными запретами, менее связана следованием каких-то установившихся жанрово-эстетическим нормам, во-вторых, сработал закон отрицания отрицаний, в силу этого поэтический образ Серебряного века вновь стал актуальным. Пожалуй, полнее всего это проявилось в поэзии Булата Окуджавы. «Если Галич реанимировал советскую сатиру, то Окуджава, по словам Мариэтты Чудаковой, занимался “возвращением лирики”, которая после некоторого оживления во время Великой Отечественной войны, вновь была задушена почти на целое послевоенное десятилетие» [5, с. 212]. Близкий к блоковскому образ Прекрасной Дамы возникает в стихотворении Б. Окуджавы «Тьмою здесь всё занавешено...» (1960):

Тьмою здесь всё занавешено
и тишина, как на дне...
Ваше Величество, Женщина,
да неужели – ко мне?

Тусклое здесь электричество,
с крыши сочится вода.
Женщина, Ваше Величество,
как Вы решились сюда? [10, с. 48].

Уже в первых строках создаётся символическая картина мира, погружённого во мрак, стоит неживая тишина, а Женщина приходит из мира светлого, находящегося вне времени и пространства.

О, ваш приход – как пожарище,
Дымно, и трудно дышать
Ну, заходите, пожалуйста,
Что ж на пороге стоять? [10, с. 48]

Это кульминация текста, отсвет пожара в душе героя рассеивает тьму, но встреча и состоялась, и не состоялась:

Кто Вы такая? Откуда Вы?!

Ах, я смешной человек...

Просто вы дверь перепутали,
Улицу, город и век [10, с. 48].

У Окуджавы «Ваше Величество...» – нечто большее, чем просто земная женщина, лирический герой потрясён её неожиданным явлением. Она – воплощение Вечной Женственности, никак не совпадающее с убогим повседневным бытом, который в стихотворении обозначен выразительными деталями («тусклое здесь электричество, с крыши сочится вода»), но она тем не менее в мир унылой повседневности приходит. Как выглядит Её Величество, мы не узнаем: Женщина у Окуджавы не воссоздана в своей телесности, и не важно, во что она одета. И этим она напоминает Прекрасную Даму Блока, но, может быть, это родовые свойства поэзии, которая воплощает в слове чувства. Но у Окуджавы можно найти и иные примеры, где образ героини с реальными приметами в лирическом чувстве не растворён. Трудно представить, как выглядит «Ваше величество, Женщина», но, скажем, в «Песне о комсомольской богине» героиня представлена несколько иначе. Сразу возникает фотокарточка, на которой запечатлена комсомолка 20-х годов:

<...> две косички, строгий взгляд,
и мальчишеская курточка,
и друзья кругом стоят [10, с. 32].

Есть и выразительная детали портрета, указывающие на то, что гражданская война закончилась совсем недавно:

Но привычно пальцы тонкие
Прикоснулись к кобуре [10, с. 32].

В стихотворении воссоздана внешность девушки, говорящая о её принадлежности к определённому историческому времени и социальной группе:

В синей маечке-футболочке
комсомолочка идёт.
А её коса острижена,
в парикмахерской лежит.
Лишь одно колечко рыжее
на виске её дрожит [10, с. 32].

Комсомольская богиня принадлежит своей эпохе, с её бытовой конкретикой, что и нашло отражение в стихотворении. Образы же Её Величества Женщины и Прекрасной Дамы существуют вне времени, вне повседневности, её внешность не нуждается в конкретизации. Портрет Прекрасной Дамы запечатлён в душе лирического героя, а не на фотографии.

Окуджаве удалось в небольшом стихотворении («Ещё один роман», 1979) продолжить поэтический миф о Прекрасной Даме. Конечно, это было не механическое наследование Блока. Окуджава создал свой неповторимый образ, ведь миф принципиально открыт и в него могут включаться всё новые составляющие:

В моей душе запечатлён портрет одной
прекрасной дамы.
Её глаза в иные дни обращены.
Там хорошо, там лишних нет, и страх не властен
над годами,
и все давно уже друг другом прощены [10, с. 208].

Она когда-то была рядом с лирическим героем, находилась там, где были возможны любовь, обиды, ревность и прощение, но вместе с тем она принадлежит и иному, совершенному и гармоничному миру. Развивается лирический сюжет романса, и его геройня становится истинной Прекрасной Дамой, встретиться с которой в реальном мире становится невозможно.

Не оскорблю своей судьбы слезой поспешной
и напрасной,
но вот о чём я сокрушаюсь иногда:
ведь что мы сами, господа, в сравненьи с дамой
той прекрасной,
и наша жизнь, и наши дамы, господа? [10, с. 208]

Она, как и блоковская Прекрасная Дама, обладает добрым сердцем, благосклонна к поэту и даже пишет ему, но получить её письма он не может. Когда-то это было возможно. Но теперь – нет. Высшая благосклонность небес теперь не может быть передана Прекрасной Дамой поэту. Окуджава воплощает мотив трагедии встречи/невстречи, который присутствует и в поэзии А. Блока:

Она, конечно, пишет мне, но... постарели

почтальоны,
и все давно переменились адреса [10, с. 208].

Два мира у Окуджавы разделены дверью, порогом, на котором останавливается Женщина; почтальон не может найти нужный адрес и постучать в дверь, чтобы передать послание Прекрасной Дамы. Несколько позже, в 80-е годы, поэт написал стихотворение, где воспроизводится сходная ситуация:

Всяк почтальон в этом мире, что общеизвестно,
корреспонденцию носит и в двери стучит.
Мой почтальон из другого какого-то теста:
писем ко мне не приносит и только молчит [10, с. 316].

В поэзии Окуджавы возникает символическая реальность, своеобразное двоемирье, и связь между ними существует, но она ненадёжна и призрачна. У Окуджавы Прекрасная Дама обладает добрым, любящим сердцем, но близость с ней невозможна. Поэт воплощает трагедию невстреч.

Правда, существует и иная точка зрения. В частности, Д. Мосова, автор кандидатской диссертации «Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы», утверждает, что отношение поэта к действительности всё же более оптимистично. Если, по её мнению, «Блок не оставляет надежды на возможность воплощения чудесного в реальном» [9], то для Окуджавы, напротив, «характерна установка на гармоническое переустройство несовершенной реальности. В ранней лирике, как правило, происходит чудесная встреча: Её Величество Женщина появляется на пороге ветхого жилья героя; муравей и богиня соединяются в “безмолвном разговоре”» [9]. Мне представляется, что это не совсем так. Скажем, в стихотворении «Тьмою здесь всё занавешено и тишина, как на дне...» всё же происходит и встреча и невстреча. Ну а позднее и вовсе почтальоны состарились, адреса изменились, связь между поэтом и Прекрасной Дамой становится невозможной. И это понятно, если предположить, что Окуджава развивает блоковский миф, основанный на идее двоемирия. Об этом говорится и в работе Д. Молосовой: «Иерархия ценностей поэтического мира Окуджавы строится по модели блоковского “двоемирия”, которая определяет принципы создания образы идеальной Женственности и статус лирического героя. При этом мистическая сторона блоковского идеализма для Окуджавы остаётся чужой» [9]. Но если «мистический идеализм» совершенно чужд Б. Окуджаве, на каком основании утверждается двоемирие в его творчестве? И что такое мистика в понимании символистов?

В «Энциклопедии символизма» отмечается: «В конце века мистицизмом обычно называют, впрочем, не вполне определённое, неприятие науки и позитивизма. Душа выходит на первый план, но не в строго религиозном смысле, а, скорее, чтобы обозначить некую глубокую тайну "Я", – что-то неустранимое Непозноваемое» [12, с. 387]. Вот такого рода мистицизм был

присущ и Окуджаве. Конечно, он как шестидесятник надеялся, что существующий мир может быть усовершенствован. Но его изменения могли происходить лишь в иной, немифологической плоскости. А комсомольская богиня и Прекрасная Дама встретились и обсудить перспективы обновления мира не могли: «И никаких богов в помине, / лишь только дела гром кругом, / но комсомольская богиня.../ Ах, это, братцы, о другом!» [10, с. 32].

В Советском Союзе Бог, если и не был совсем запрещён, то находился под сильным подозрением. Но общественному сознанию всё же была присуща паллиативная религиозность и вера в то, что существуют некие высокие идеалы, которые никак не могут воплотиться в реальной действительности. Возникло желание найти выход из этого своеобразного двоемирия, и время перемен пришло в конце 80-х – начале 90-х годов, и вновь всё кардинально переменилось.

Литературное сознание конца XX века определяло новую форму культурной преемственности. Уже заглавие-цитата песни Михаила Щербакова (созданной вначале 90-х) «Стихи о Прекрасной Даме» отсылает читателя-слушателя к прецедентному тексту. И такая отсылка совершенно в духе постмодернизма, где литературное произведение представляет собой семиотическое пространство, ориентированное не на реальность, а на другой знак, другой художественный текст. У Щербакова связь с блоковским текстом приобретает эпатажные формы. Его Прекрасная Дама – дракон в нарядной блузке и модной юбке, читающая по-французски роман Шодерно де Лакло. Это уже скорее не Прекрасная Дама, а Незнакомка, двойственность которой доведена до гротеска:

Под нежным шёлком, сквозь дым фасона,
Свиваясь в кольца, как напоказ,
Блистает туловище дракона!
Но этот блеск не для третьих глаз.

Не только зубы, но также дёсны
И даже губы твои, клянусь,
Столь кровожадны и смертоносны,
Что я и сам иногда боюсь [11].

Да и сам лирический герой из того же змеино-рептильного рода. Его экзистенциализация в таких экстремальных обстоятельствах приобретает парадоксальный характер. Щербаков разрушает образ, созданный прежде, при помощи чёрного юмора и мистификации.

А я не выдам, не беспокойся.
Чем навлекать на себя грозу,
Уж лучше сам, развернувши кольца,
Прощусь – и в логово уползу [11].

В «Стихах о Прекрасной Даме» Щербаков воплощает не свойственное символизму карнавально-амбивалентное ироническое мировидение, присущее постмодернизму; в его свете традиционный образ обретает новые черты. Это своего рода поэтическая полемика, в результате которой блоковская мифологема переосмысливается и разрушается.

Но есть и попытки создать нечто «в духе Блока», своего рода стилизацию. К ним можно отнести стихотворение Александра Крючкова «Прекрасная дама. Перечитывая А. Блока» (1994):

Я надену браслет и колье,
Золотые серёжки, кольцо,
Пара капель духов – в декольте,
Пара ярких штрихов – на лицо,

В тень пленительной шляпки – глаза,
В мех плутовки – от шеи до пят,
Прочь из дома, где правит слеза,
Прочь из дома, где дУхи не спят,
<...>

Нить – в последние сны декабря,
В них – надежды апрельской Луны,
Я хочу отыскать там Тебя,
Но Тобой отвергаются сны,
<...> [8]

Здесь трудно найти аллюзии, отсылающие к определённым текстам Блока, скорее это не очень удачная попытка имитировать стиль поэзии Серебряного века.

В современной поэзии Прекрасная Дама превращается в имя нарицательное и, по сути дела, почти теряет связь с блоковским образом. Такие стихотворения можно отыскать в Интернете на сайте poems.net.ua, например, «Прекрасной даме» Леонида Юдникова:

Пишу стихи прекрасной даме
Я безответно столько лет.
Она не старится с годами,
Цветет, как буйный первоцвет.
Стройна как девочка, подвижна
И так же царственно горда.
За счастьем, призрачно престижным,
Длань не протянет никогда.
<...>

Рок, словно роль в житейской драме,
Судьбою роздан нам. Но вновь
Пишу стихи прекрасной даме

И пью за веру и любовь! [13]

Это стихотворение содержит ряд поэтических штампов и напоминает длинный тост, здесь нет мистического колорита, второго символического плана. Его героиня вполне земная женщина, возможно, соседка по этажу, и не является ни «недостижимой», ни «непостижимой». Она всем хороша, но претендовать на воплощение Вечной Женственности, увы, не может.

На том же сайте можно обнаружить и другие подобные стихи, где, впрочем, может ощущаться и ирония, как, например, в стихотворении Милы Веснушкиной нет:

Прекрасная Дама
Приятного цвета
Живёт где-то рядом.
Ты знаешь об этом?
<...>
И пусть этой Даме
Не надо шелков,
И пусть этой Даме
Роднее Морковь,
Поэт и Художник,
Наденьте очки,
Скажите, что можно
Спасти от тоски!
На кончиках кисти
И карандаша
Капуста, как Роза
Теперь хороша! [2]

Стихотворение окрашено самоиронией, что и отличает его от «Прекрасной дамы» Л. Юдникова. Но лирические героини этих стихотворений живут «где-то рядом», в мире повседневности, т. е. вдалеке от «радужных ворот», и предлагает себя в качестве музы и модели поэту и художнику с профессиональной настойчивостью женщины с «облегчённой социальной ответственностью», что попросту невозможно для блоковской Прекрасной Дамы.

В современной поэзии Прекрасная Дама превращается в просто даму. Такая метаморфоза происходит, к примеру, в стихотворении Ольги Дворецкой «Прекрасная Дама»:

Всё, чего жила во имя,
Оставляло в сердце след.
И теперь я не святая,
Не пьянящий сладкий эль.
Я обычная, простая.

Просто дама... Просто belle [4].

Как видим, всё прозаично, немного грустно, и никакого чуда, никаких мистических откровений.

Видимо, в современной социокультурной ситуации когда-то столь популярный поэтический образ стал неуместным, а новое мифотворчество не соотносится с мифотворчеством символизма. Блоковский образ Прекрасной Дамы за редким исключением не характерен для современной поэзии; мистические настроения Блока, история несостоявшегося слияния лирического героя с Вечной Женственностью малопонятны современному читателю. Откуда взяться самозабвенному преклонению перед Прекрасной Дамой? Структура традиционной мифологемы трансформируется и в конце концов разрушается.

Вульгарный материализм и коллективизм советской эпохи подавлял и вытеснял интимное и личное, а вульгарный индивидуализм и либеральный практицизм современности – идеальное и возвышенное. Мистика может составлять элемент увлекательного приключенческого сюжета, но не более того. В настоящее время утверждается массовая идеология, отвечающая запросам человека массы, потребителя массового искусства, которому чужды и непонятны образы Блока. Прекрасная Дама стала нарицательным именем просто женщины, положительной во всех отношениях, что находит отражение в поэзии. И кажется, что «одномерный человек» (Г. Маркузе) утвердился вполне и совершенно исключил символическое двоемирие. И всё же Прекрасная Дама Милы Веснушкиной просит спасти её от скуки, от диктата репрессивной рациональности. Так или иначе, «Прекрасной Дамы тень сквозная» (В. Маяковский) присутствовала в русской поэзии более столетия, что проявилось в новых авторских интерпретациях с противоположным смыслом, в цитировании (точном и видоизменённом), заглавиях, аллюзиях, заимствовании ритмико-синтаксических моделей... В первые десятилетия XXI века обращение к блоковскому образу возникает не часто, суть его искажается, и он не воспринимается как актуальный. Трудно предсказать дальнейшую судьбу Прекрасной Дамы, и лишь движение времени, формирующего новые культурные ситуации, прояснит её.

Библиографические ссылки

1. Бачурин Е. Баллада о Прекрасной Даме. URL:
<http://911pesni.ru/6/EBachurin-OSheveleva-PLelyuk/tekst-pesni-Ballada-o-prekrasnoy-dame>
2. Веснушкина Мила. Прекрасная Дама. URL:
<https://www.stihi.ru/2016/09/10/6027>
3. Галич А.А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения. М.: Изд-во Локид, ЗАО Изд-ва ЭКСМО-Пресс. 1999. 496 с.
4. Дворецкая О. Прекрасная дама. URL: <https://www.stihi.ru/2011/09/10/1135>
5. Джагалов Р. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» (*авториз. пер. с англ. А. Скидана*). *Новое*

- литературное обозрение.* № 100 (2009). С. 204–215.
6. Евтушенко Е. Медленная любовь. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-пресс, АОЗТ Изд-во ЯУЗА. 1998. 464 с.
 7. Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября. *Вопросы русской литературы*. Июль–август 1999. С. 37–64.
 8. Крючков А. Прекрасная Дама. Перечитывая Блока. URL: <https://www.stihi.ru/2001/04/23-195>
 9. Мосова Д. В. Блоковская традиция в лирике Булата Окуджавы. Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Нижний. 2016. 185 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/blokovskaja-tradicija-v-lirike-bulata-okudzhavy.html>
 10. Окуджава Б.Ш. Избранное: Стихотворения. М.: Моск. рабочий, 1989. 336 с.
 11. Щербаков М. Стихи о Прекрасной Даме. URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=12155>
 12. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
 13. Юдников Л. Прекрасной Даме. URL: <https://www.stihi.ru/2008/12/30/3637>
Надійшла до редколегії 15 січня 2020 р.

УДК 88

Е. А. Гусева
Днепр

РАЗВИТИЕ ПОРТРЕТНОГО ОЧЕРКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА

У другій половині XIX століття на авансцені літературного розвитку утвердився портретний нарис. Об'єктом його зображення є особистість конкретної людини в її соціально-біографічних подробицях. Надалі портретний нарис розвивався на стику мемуарної прози, публіцистики, літературної критики, мемуарів і власне нарису, але мав власні відмітні особливості, які прагнули визначити його дослідники. У нарисово-документальної прозі рубежу XIX–XX ст. було помітне посилення уваги письменників до мікросвіту душевних переживань і настроїв людини, співвідношення в її психіці свідомих і несвідомих начал, що відбилося і в жанрі літературного портрета перших десятиліть ХХ ст. У нарисах цього внутрішньожанрового різновиду відбувається органічне злиття нарисового документалізму з художнім вимислом, поєднання психологічного і соціологічного кутів зору, здійснюється оновлення поетичної мови. Сьогодні предметом зображення портретного нарису, як правило, стає не видатний діяч культури, а «людина з грошима», готова оплатити свій портрет, створений виключно у комплементарному дусі. І в цьому випадку про достовірність говорити не можна – на відміну від колишніх літературних портретів, які, можливо, іноді теж були далекі від абсолютної об'єктивності, але в яких було помітне щире ставлення автора до зображеного їм митця.

Ключові слова: нарис, портретний нарис, літературний портрет, документалізм, установка на достовірність.

Во второй половине XIX века на авансцене литературного развития утвердился портретный очерк. Объектом его изображения является личность конкретного человека в её социально-биографических подробностях. В дальнейшем портретный очерк развивался на стыке мемуарной прозы, публицистики, литературной критики, мемуаров и собственно очерка, но обладал собственными отличительными особенностями, которые стремились определить его исследователи. В очерково-документальной прозе рубежа XIX–XX вв. было заметно усиление внимания писателей к микромиру душевных переживаний и настроений человека, соотношение в его психике сознательных и бессознательных начал, что отразилось и в жанре литературного портрета первых десятилетий XX в. В очерках этой внутрижанровой разновидности происходит органическое слияние очеркового документализма с художественным вымыслом, совмещение психологического и социологического углов зрения, осуществляется обновление поэтического языка. Сегодня предметом изображения портретного очерка, как правило, становится не выдающийся деятель культуры, а «человек с деньгами», готовый оплатить свой портрет, созданный исключительно в комплиментарном духе. И в этом случае о достоверности не может быть и речи – в отличие от былых литературных портретов, которые, возможно, тоже были порой далеки от абсолютной объективности, но в которых было заметно искреннее отношение автора к изображаемому им художнику.

Ключевые слова: очерк, портретный очерк, литературный портрет, документализм, установка на достоверность.

A portrait essay began its development in the second half of the XIXth century. The personality of a particular person became the object of its description in her or his socio-biographical details. Later the portrait essay also developed in memoir prose, journalism, literary criticism, memoirs, and the essay itself, but it possessed its own distinctive features, which its researchers sought to determine. In the sketch-documentary prose of the turn of the XIX – XX centuries there was a marked increase in the writers' attention to the microworld of emotional experiences and moods of a person, the correlation in his psyche of conscious and unconscious principles, which was reflected in the genre of literary portrait of the first decades of the XXth century. In the essays of this sub-genre variety, there is a natural interaction of documentary essay with fiction, the combination of psychological and sociological points of view, and the poetic language is changed. Today, the subject of an image of a portrait essay, as a rule, is not an outstanding cultural figure, but a “wealthy man”, ready to pay for his portrait, created exclusively in the nicest way. And in this case, there is no authenticity, unlike past literary portraits, which, perhaps, were also sometimes far from absolute objectivity, but in which the author's sincere attitude to the portrayed person was noticeable.

Key words: essay, portrait essay, literary portrait, documentary, setting for authenticity.

Жанр очерка выдвинулся на авансцену литературного развития в 40-е годы XIX века, что привело к формированию целого ряда его внутрижанровых разновидностей, одной из которых стал портретный очерк. Он возник почти одновременно с бытописательным. В частности, уже в 30-е гг. был опубликован очерк Ф. Булгарина «К портрету Н. И. Греч». Но утверждается портретный очерк во второй половине XIX века. Объектом его изображения является личность конкретного человека в её социально-биографических подробностях. В дальнейшем портретный очерк развивается на грани мемуаров и собственно очерка (И. Тургенев, И. Панаев, П. Анненков и др.). Он развивался на стыке очерка, мемуарной прозы, публицистики, литературной критики, но обладал собственными отличительными особенностями, которые стремились

определить его исследователи. В нашей статье будет рассматриваться портретный очерк начала XX века.

В очерково-документальной прозе рубежа XIX–XX вв. было заметно усиление внимания писателей к микромиру душевных переживаний и настроений человека, соотношение в его психике сознательных и бессознательных начал, что отразилось и в жанре литературного портрета первых десятилетий XX в. Надо сказать, что понятия «литературный портрет» и «портрет в литературе» часто считают синонимичными. Однако это всё же разные жанры. В своё время В. Барахов отмечал, что «литературные портреты входят в качестве неотъемлемых, но уже самостоятельных “звеньев”, которые вместе с произведениями других жанров мемуарно-биографической литературы рисуют образы известных деятелей культуры...» [4, с. 137]. Исследователь рассматривает жанр литературного портрета, продолжающий классические реалистические традиции. Это явление на грани мемуаристики, литературной критики, художественно-документальной прозы. Мы же будем говорить о критико-биографическом очерке, в основе которого лежат личные впечатления его автора. «В нём сочетается раскрытие психологии характера, описание внешних черт личности с широким общественно-политическим фоном современности...» [11, с. 179]. К этой жанровой разновидности очерка обращались В. Короленко, И. Бунин, А. Куприн, В. Вересаев, В. Розанов, М. Волошин, В. Брюсов, А. Белый, А. Блок... В. Барахов отмечает, что в писательской мемуаристике присутствуют разные принципы авторов в анализе привлекаемого мемуарно-автобиографического материала (очерки М. Горького, В. Короленко, В. Вересаева, И. Бунина). По его мнению, «зеркало» писателей-модернистов (В. Барахов широко использует отождествление писателя с «живым зеркалом» В. Короленко) нарушает «естественные пропорции реального исторического образа...» [4, с. 167]. Он считает, что В. Розанов закамуфлировал истинную сущность Суворина и исказил тот реальный облик, «который остался в памяти современников и вызывал к себе самое разное отношение у передовых деятелей русского общества» [4, с. 167]. М. Цветаева же, говоря о своих личных отношениях с А. Белым, «как бы разгружается от историко-литературных аспектов и замыкается в сфере индивидуально-психологических контактов...» [4, с. 168]. Такого рода оценки естественны для монографии, изданной в 1985 г., тем не менее она содержит и верные, интересные наблюдения. В частности, В. Барахов отмечает, что мемуары В. Короленко, И. Бунина, А. Куприна, В. Вересаева и М. Горького основываются «на признании особого характера взаимоотношений с изображаемым человеком, при котором автор рассматривается не только как создатель произведения, но и как его действующее лицо, становящееся объектом автохарактеристики» [4, с. 153]. По мнению же авторов монографии «Литературный портрет конца XIX – начала XX века: внутrijанровая типология», «...домinantой жанра литературного портрета является авторская концепция личности портретируемого писателя – сложная и многоуровневая. Она обуславливает многочисленные атрибутивные жанровые и стилевые признаки литературного портрета. В результате этого сложного семантического

и композиционно-стилевого синтеза создаётся неповторимый и оригинальный образ личности портретируемого» [9, с. 62]. Сходную точку зрения высказывает Б. Базылова, которая полагает, что образ героя литературного портрета преломлён через мировидение автора очерка: «...в литературном портрете, посвящённом созданию образа писателя, присутствует авторская концепция характера портретируемого: на основе известных фактов биографии человека выстраивается сюжет мемуарного повествования, в котором герой не полностью соответствует своей судьбе» [2, с. 371]. Второй признак этого жанра – «...поиск особенностей жанрового типа в жанровых и стилевых предпочтениях автора литературного портрета» [2, с. 371]. И, наконец, третьим признаком литературного портрета «является то, что внутренний мир автора-повествователя также становится предметом изображения, выражаяющих творческую индивидуальность писателя» [2, с. 371].

Такого рода подход действительно определяет повествовательную структуру литературного портрета, который воссоздаёт живую индивидуальность известных писателей. Скажем, в богатейшей истории восприятия личности и творчества Чехова своё место занимает и его литературный портрет, созданный В. Короленко. В его очерке «Антон Павлович Чехов» (1904) во всей возможной полноте предстаёт образ выдающегося русского писателя и драматурга. Короленко рассказывает о своём знакомстве сначала с его ранним творчеством, затем – о личном. Он знакомит читателя с молодым Чеховым, представляя и его портрет. Короленко не описывает подробно внешность, отмечая только выражение чеховских глаз и общее впечатление от молодого писателя. Он замечает, что в его лице, «несмотря на <...> несомненную интеллигентность, была какая-то складка, напоминавшая простодушного деревенского парня. И это было особенно привлекательно» [10, т. 8, с. 83]. Писатель подчёркивает также аполитичность Чехова, которую, видимо, можно в данном случае считать признаком внутренней свободы. Ну и, конечно, отмечается талантливость молодого писателя (которую тот и сам стал осознавать): «...и сам Антон Павлович, и его семья не могли не заметить, что в руках Антоши не просто забавная и отчасти полезная для семьи игрушка, а великая драгоценность, обладание которой может оказаться очень ответственным» [10, т. 8, с. 86]. Так в очерке возникает тема ответственности художника, которую автор развивает и углубляет. Чехов предстаёт перед читателем и другим: он создатель «Степи», «Иванова», автор сборника «В сумерках», «Палаты № 6», в которых заявляет себя как серьёзный писатель и драматург. В. Короленко воссоздаёт и свою последнюю встречу с Чеховым, отмечая в его облике необратимые и печальные перемены, вызванные смертельной болезнью: «Это был тот же Чехов, но куда девалась его уверенная, спокойная жизнерадостность? Черты обострились, стали как будто жёстче, и только глаза всё ещё порой лучились и ласкали. Но и в них чаще виднелось застывшее выражение грусти» [10, т. 8, с. 93]. В отличие от Чехова В. Короленко не избегал прямых оценок и в конце очерка сделал характерное для него обобщение: «Неужели в русском смехе есть в самом деле что-то роковое? Неужели реакция прирождённого юмора на русскую

действительность <...> неизбежно даёт ядовитый осадок, разрушающий всего сильнее тот сосуд, в котором она совершается, то есть душу писателя?..» [10, т. 8, с. 84].

В очерках происходит органическое слияние очеркового документализма с художественным вымыслом, совмещение психологического и социологического углов зрения, осуществляется обновление поэтического языка. Скажем, усиливается психологизм в портретном очерке, и в очерках В. Короленко («О Глебе Ивановиче Успенском», 1904; «Антон Павлович Чехов», 1904; «Лев Николаевич Толстой», 1908; «Всеволод Михайлович Гаршин», 1910 и др.) сочетаются элементы портретно-психологического очерка и литературно-критической статьи. Для этой внутрижанровой разновидности очерка конца XIX в. характерна синтетичность, и в лучших портретных очерках органично соединяются и глубина проникновения в межличностные отношения персонажей, и биография героя, и его внутренний мир, и самооценка собственных поступков, и осмысление характера в целом. Герой такого очерка – реальный, невыдуманный человек, чей психологический портрет создаётся на основе документальных фактов.

Перу М. Горького также принадлежат многочисленные портретные очерки, в которых возникают образы его современников. Первым из них был очерк «А. П. Чехов» (1905), который стал откликом на смерть писателя. Однако воспоминания автора о нём были так свежи, что перед читателем возник живой и яркий чеховский образ. Очерк начинается не с портрета писателя, что, казалось бы, было бы логично, а с описания того ощущения, которое возникало при общении с Чеховым. Горький пишет: «...всякий человек при Антоне Павловиче невольно ощущал в себе желание быть проще, правдивее, быть самим собой...» [8, т. 18, с. 8]. Он отмечает, что писатель всегда был внутренне свободен, не терпел пошлости и разговоров на «высокие» темы, был прост, «любил всё простое, настоящее, искреннее...» [8, т. 18, с. 9]. Горький, для прозы которого была характерна своего рода экспрессивная «размашистость», прямое выражение авторской оценки изображаемого, ценил в Чехове недоступную ему объективность и тонкость художественного рисунка. «О Чехове можно писать много, но необходимо писать о нём очень мелко и чётко, чего я не умею» [8, т. 18, с. 19], – признавался Горький и отмечал мельчайшие детали характера, поведения, внешности писателя – ласковые и «нежно мягкие» глаза, почти беззвучный, но искренний смех, скромность и сострадание ближнему.

Очерк М. Горького «М. М. Коцюбинский» (1913) рассказывает о выдающемся украинском писателе. «Человечность, красота, народ, Украина – это любимые темы бесед Коцюбинского, они всегда были с ним, как его сердце, мозг и славные, ласковые глаза» [8, т. 18, с. 40], – говорит о коллеге автор очерка. Перед читателем возникает образ совестливого, открытого познанию всего нового, очень талантливого и требовательного художника. Горький пишет: «Не щадя, в стремлении к знанию жизни и красоты её, своих физических сил, он и к своему таланту поэта относился чрезмерно строго...» [8, т. 18, с. 42]. Писатель отмечает, что Коцюбинский, у которого было большое

сердце, знал, что скоро умрёт, но говорил об этом спокойно и без бравады. И не жалел себя. В портретных очерках М. Горький традиционно идеологичен, и главные вопросы, которые он в них решает, – что за личность тот или иной писатель, что его волнует, к чему он стремится... Эти особенности горьковской публицистики проявились и в очерке «Лев Толстой» (1919), состоящем из «отрывочных заметок», которые писались в разное время. В отличие от В. Короленко, Горький не даёт сколько-нибудь развёрнутой характеристики творчества Толстого, зато подробно говорит о его взглядах на мир, приводя запомнившиеся высказывания великого писателя: «Больше всего он говорил о боге, о мужике и о женщине. О литературе – редко и скучно, как будто литература чужое ему дело» [8, т. 18, с. 64]. И тем не менее Горький приводит высказывания Л. Толстого о Достоевском, Чехове и других писателях. Особенno интересны портретные зарисовки Толстого. Вот одна из них: «Он сидел на каменной скамье под кипарисами, сухонький, маленький, серый и всё-таки похожий на Саваофа, который несколько устал и развлекается, пытаясь подсвистывать зяблику» [8, т. 18, с. 62]. М. Горький «приближает» Толстого к читателю, показывая его и в человеческой немощи, и в то же время в почти божественном величии. В. Барахов отмечает, однако, что во взаимоотношениях Горького и Толстого не было душевной близости (как, скажем, с Чеховым) и личность последнего для Горького как бы раздавалась: он преклонялся перед Толстым – гениальным художником и осуждал Толстого – проповедника, вероучителя-догматика, «пытавшегося затормозить общественное развитие России в эпоху её исторического пробуждения» [3, с. 87]. Эта оценка В. Барахова совершенно отвечает духу советского литературоведения, но жанрово-стилевые особенности очерка Горького не проясняет. Хотя то личностное отношение к портретируемому, которое отметил исследователь, как раз и является отличительной особенностью стилистики портретного очерка рубежа столетий.

Всё это чрезвычайно ярко проявилось в литературных портретах, созданных М. Волошиным. Его портретные зарисовки основаны на точных наблюдениях и вместе с тем подчёркнуто субъективных оценках изображаемого. Он создаёт ряд интересных очерков, в которых органично сочетаются объективные наблюдения и их субъективная трактовка. М. Волошин, как и В. Короленко, сравнивает писателя с зеркалом, но приходит к иному пониманию того, как художник отражает действительность: «Я зеркало. Я отражаю в себе каждого, кто остановился предо мной. И я не только отражаю его лицо – его мысли – я начинаю считать это лицо и эти мысли своими» [7, с. 230]. В творческом наследии Волошина в равной степени проявилось дарование поэта, прозаика и художника. Характеризуя того или иного писателя, он создаёт интересные и выразительные портреты («Валерий Брюсов. “Пути и перепутья”», 1903; «Леонид Андреев и Фёдор Сологуб», 1907; «Александр Блок. “Нечаянная Радость”», 1907, и др.). Очерк «Валерий Брюсов. “Пути и перепутья”», которые открывает зарисовка Религиозно-философского собрания, на котором в 1903 году оказался Волошин. Он стремится точно передать его атмосферу: «...и речи, и лица, обсуждаемые темы и страсть,

вносимая в их обсуждение, нервное лицо и женский голос Мережковского, трагический лоб В. В. Розанова и его пальцы, которыми он закрывал глаза, слушая, как другие читали его доклад, бледные лица петербургских литераторов, перемещенная с чёрными клобуками монахов <...>, острый трепет веры и ненависти, проносившийся над собранием, – всё это рождало смутное представление о раскольническом соборе XVII века» [61, с. 407]. В этой массе людей Волошин выделяет В. Брюсова, отмечая его лицо «исступлённого изувера, раскольника» [6, с. 407]. Портрет поэта выходит даже скорее живописным, чем литературным – настолько тщательно Волошин выписывает лицо Брюсова, особенно глаза, «точно нарисованные чёрной краской <...> и обведённые ровной непрерывной каймой, как у деревянной куклы. Потом, когда становилось понятно их выражение, то казалось, ресницы обожжены их огнём» [6, с. 407]. Улыбка поэта не понравилась Волошину и показалась звериным оскалом. Однако позже, узнав Брюсова ближе, он понял, что это же лицо может быть красивым, нежным и грустным. Художника Волошина занимают в Брюсове не столько его творческие искания, сколько психологический портрет. Он анализирует его поэтические произведения именно с точки зрения психологии: «У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть <...> [которая] в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, чёткую ясность внесла в его мысль и глубину прозрений в его творчество» [6, с. 408]. М. Волошин отмечает, что творческая судьба Валерия Брюсова была нелёгкой: после публикации его стихотворений в сборнике «Русские символисты» он навлёк на себя множество нападок и со стороны читающей публики, и со стороны критики. И понадобились долгие годы, чтобы выдающийся русский поэт обрёл наконец признание.

Анализ стихотворений В. Брюсова соседствует с описанием беседы с поэтом: «...говорили о том, как для человеческой души <...> подобно огромным туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познаёт себя новой в отражении прошлого» [6, с. 414]. Волошин заметил, что Вяч. Иванову в его творчестве близка Древняя Греция, а В. Розанову – мистическая сущность Египта. В. Брюсов же на это ответил, что ему Египет чужд, зато близка Ассирия, совершенно закрыт мир Библии, но чрезвычайно близок Древний Рим... Греция же «близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме» [6, с. 415]. По этой причине Брюсов «всегда предпочтёт бой гладиаторов в Колизее зрелицу трагедии Софокла в театре Диониса. Ему не выгнуть в стихе овала хрупкой глиняной вазы, тонкою кистью не расписать ему чёрным по красному лёгких танцующих фигур. Но он может высокой дугой вознести свой стих – вечный, как римский свод...» [6, с. 415]. Стихи В. Брюсова рассматриваются здесь как воплощение личности поэта. Волошин не анализирует особенности ритмики и строфики его поэзии, но создаёт её поэтический образ: «Строфы его поэм, как аркады акведуков, однообразные и стройные, тянутся до далёких горизонтов, и стрелы его военных дорог, мощных широкими мраморными плитами, лучатся по всем покорённым странам и временам» [6, с. 415]. Такого рода пассажи не

характерны для традиционной литературно-критической статьи, что с раздражением отмечал и сам В. Брюсов. В письме Волошину он заметил: «Всё, что Вы говорите обо мне лично, меня очень сердит и кажется мне очень неуместным» [6, с. 720]. Это письмо было опубликовано в газете «Русь» (1908, №3), там же, где была напечатана статья Волошина. В этом же номере был опубликован и «Ответ Валерию Брюсову Волошина», где М. Волошин определял собственную критическую манеру: «В каждой статье я стремлюсь дать цельный лик художника. Произведения же художника для меня нераздельные с его личностью» [6, с. 721]. Действительно, М. Волошин воссоздавал личность художника и писал прежде всего портретный очерк. В отличие от него, В. Брюсов посвящает Волошину именно статью, точнее даже не Волошину, а его книге «*Anno mundi ardentis*». Это короткая рецензия на книгу стихов, которую Брюсов, однако, завершает почти в духе Волошина, утверждая, что его стихи «...похожи на иератические сосуды литого серебра, которые искусный резчик затейливо украсил хитрыми, заплетёнными узорами, требующими пристального внимания и подготовленного к такой красоте глаза» [5, с. 476]. Но и здесь речь идёт не о поэте, а о поэзии, стихах и их квалифицированном читателе, который сможет оценить сложные, изысканные узоры.

«Легенда о поэте, сотворённая мною, может совпадать с действительностью, но может создавать и новую действительность» [7, с. 172], – заметил М. Волошин. Здесь в духе символистской эстетики М. Волошин говорит о том, что истинный художник в своих произведениях не отражает реальность, но выражает своё понимание её и в свете этого понимания создаёт новую поэтическую действительность. Казалось бы, суждения Волошина о В. Брюсове подчёркнуто субъективны, но вот К. Мочульский в 1924 г. в «посмертном» творческом портрете поэта отмечал: «В “венке” он возвышается до стиля; его риторика динамична, конструкции равновесны, строфы закончены <...> Латинское великолепие тяжёлых форм, прекрасных слов и монументальных образов, незнакомых нашей поэзии» [12, с. 370]. Мы не можем утверждать, что К. Мочульский был знаком с литературным портретом Брюсова, созданным М. Волошиным. Однако если это и совпадение, то совпадение не случайное: Волошину удалось верно выделить существенные особенности поэзии и личности Брюсова, что подтверждает и некролог К. Мочульского. Сотворение «новой действительности» в очерковой прозе М. Волошина начинается уже с портрета. Зелёные глаза Баль蒙та, «цветочные золотистые завитки волос» Вяч. Иванова, «маска дикой рыси» Брюсова, тронутый безумием взгляд А. Белого, ясное, холодное, спокойное лицо А. Блока («как мраморная греческая маска») – такими видят Волошин современных ему поэтов. О Блоке он замечает, что тот напоминает «вышедший из моды тип поэта-мечтателя. Острота жизненных ощущений, философская широта замыслов и едкая изысканность символической поэзии сделали этот тип отжившим и смешным» [6, с. 485]. Но только не Блока, поскольку для него мечты и сон органичны и постоянны, а его творчество – «поэзия солнного сознания» [6, с. 486]. Предметно-чувственная фактура реальной

действительности здесь сохраняется, но выделяется из неё только то, что, по мнению М. Волошина, значимо и не должно затеряться в мелких подробностях и ненужных деталях.

Рецензия М. Волошина на книгу А. Ремизова «Посолонь» начинается традиционно для этого жанра. Рецензент отмечает, что это книга народных мифов и детских сказок, но главная отличительная её особенность, «драгоценность её – это её язык» [6, с. 508]. Однако уже на следующей странице возникает выразительный портрет писателя, который и сам своей наружностью напоминал Волошину стихийный дух, «сказочное существо, выползшее на свет из тёмной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно высекают из игрушечных коробок, приводя в ужас маленьких детей» [6, с. 509]. Волошин отмечает и дырявый платок, в который по самые уши был закутан писатель, и его маленькую сутулую фигуру, и бледное лицо, и тёмные, круглые, близорукие глаза («точно дырки»), и брови вразлёт, и мефистофельскую бородку... Даже голос писателя не остался без внимания, и Волошин пишет: «Голос его обладает теми тайнами изгибов, которые делают чтение его нераздельным с сущностью произведений. Только те могут вполне оценить их, кому приходилось их слышать в его собственном чтении» [6, с. 509]. Так же подробно написан и портрет И. Анненского. Читатель видит напряжённую прямую осанку поэта, его молодые глаза, слышит барственную речь, обращает внимание на манеру поведения... И на то, что внешность Анненского была обманчива: «Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена учёного комитета, но смягчённая природным барством и обходительностью» [6, с. 522].

Как видим, восприятие любого литературного произведения для М. Волошина неразрывно связано с образом его автора, постижением истинной сути художника, порой скрытой «внешней маской». Глубинную суть творчества художника стремится постичь и И. Анненский. Скажем, в статье «О современном лиризме» (1909) отчётливо проявляется субъективное отношение её автора к современной поэзии; он стремится прежде всего фиксировать свои впечатления от прочитанного. Второй раздел статьи начинается так: «Перехожу к портретам» [1, с. 341]. Далее речь идёт о Валерии Брюсове, указаны его основные сборники, но создаётся не портрет Брюсова, а его поэзии, которая «облечена в парнасские ризы, но, вместе с тем, она вся полна проб, искусств и достижений...» [1, с. 341]. Рассматривая в этой статье цикл стихотворений М. Волошина «Руанский собор», Анненский задаётся вопросом: во что трансформируется «метафорическая» молитва? – и находит ответ: «Пожалуй, в оперу, стилизованную в лиловых тонах» [1, с. 364]. Возникает своего рода зарисовка субъективного восприятия поэтического цикла, но не портрет его творца, «молодого и восторженного эстетика Волошина» [1, с. 363]. И авторский субъективизм, и поэтическая метафоричность, свойственная прозе Серебряного века, ясно проявились в статье «О современном лиризме», но это статья, а не портретный очерк, и Волошин, а точнее его поэтический цикл, в ней – предмет для критического анализа, а не для портретирования, которое также может предполагать развёрнутый критический анализ.

Как видим, расцвет портретного очерка пришёлся на первые десятилетия XX века. Сегодня этот жанр не то чтобы «отправлен в отставку», но предметом его изображения преимущественно становится не выдающийся деятель культуры, а «человек с деньгами», готовый оплатить свой портрет, созданный исключительно в комплиментарном духе. Это может быть удачливый делец, губернатор, депутат (или кандидат на эту хлебную должность), член правительства, ещё не пойманный за руку, популярный артист и т.д. Зачастую в результате более или менее удачного семантического и композиционно-структурного синтеза создаётся либо парадный портрет заказчика, либо своего рода карикатура на него, если осуществляется «чёрный ПР» по иному заказу. Жанрово-стилевые особенности такого очерка должны соответствовать требованиям современной журналистики. О достоверности современных портретных очерков не может быть и речи – в отличие от былых литературных портретов, которые, возможно, тоже были порой далеки от абсолютной объективности, но в которых ясно было искреннее отношение автора к изображаемому им художнику.

Библиографические ссылки

1. Анненский И. Книги отражений. М. : Наука, 1979. С. 93–122.
2. Базылова Б.К. Модель жанра литературного портрета и его структура. *Международный журнал экспериментального образования*. 2015. № 2-2. С. 153–156. URL: <http://www.education.ru/ru/article/view?id=6477>
3. Барахов В. С. Искусство литературного портрета. Горький о В. И. Ленине, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове. М.: Наука. 1976. 184 с.
4. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр). Л.: Наука, 1985. 312 с.
5. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии. М. : Сов. Писатель. 1990. 720 с.
6. Волошин М. Лики творчества. 2-е изд., стереотип. Л. : Наука. 1989. 848 с.
7. Волошин М. А. Автобиографическая проза. Дневники [сост., ст., примеч. З. Д. Давыдова, В. П. Купченко]. Л. : Книга. 1991. 416 с.
8. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М. : Гослитиздат. 1949–1955.
9. Затеева Т.В., О.А. Айкашева Литературный портрет конца XIX – начала XX века: внутрижанровая типология. Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета. 2016. 144 с.
10. Короленко В. Г. Собрание сочинений: в 10 т. М. : ГИХЛ, 1955.
11. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий: учеб. пособ. Горловка : Изд-во ГГПИИЯ. 2009. 344 с.
12. Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск : Водолей, 1999. 416 с.

Надійшла до редколегії 31 січня 2020 р.

Ю. В. Лисанець

Полтава

МОДЕЛІ СПІЛКУВАННЯ МІЖ ЛІКАРЕМ І ПАЦІЄНТОМ У ЛІТЕРАТУРНО-МЕДИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПРОЗИ США

У статті простежено етапи розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у літературно-медичному дискурсі прози США. Виявлено перехід від патерналістської до пацієнтоцентричної моделі спілкування у романах «Джонні дали зброю» (*“Johnny Got His Gun”*, 1938) Далтона Трамбо, «Зміїна яма» (*“The Snake Pit”*, 1946) Мері Джейн Уорд, «Під скляним ковпаком» (*“The Bell Jar”*, 1963) Сильвії Плат, «Перерване життя» (*“Girl, Interrupted”*, 1993) Сюзанни Кейсен, «Нація Прозаку» (*“Prozac Nation”*, 1994) Елізабет Вурцель, «Гора страждань» (*“Mount Misery”*, 1997) Семюеля Шема та «Критичний стан» (*“Critical Condition”*, 2002) Пітера Клемента. Досліджувані твори виявляють різні моделі спілкування між лікарем і пацієнтом: від патерналістської і технологічної до інформаційної, інтерпретаційної і, зрештою, дорадчої моделі взаємодії. Як бачимо, трансформація нарративу цілком відповідає хронологічним етапам розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у ХХ столітті. Досліження розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у літературно-медичному дискурсі прози США крізь призму нарратології та рецептивної естетики дозволяє розкрити авторську інтенційність і виміри читальської рецепції, а також переосмислити соціокультурні феномени хвороби і здоров'я, норми і патології, що й зумовлює актуальність наукової розвідки. Перспективи дослідження полягають у подальшому поглибленному вивчені особливостей нарративного втілення пацієнтоцентричної моделі у літературно-медичному дискурсі американської прози ХХ століття.

Ключові слова: пацієнтоцентрична модель, літературно-медичний дискурс, проза США, нарратив, автодіегетичний наратор, рецепція, авторська інтенція.

В статье прослеживаются этапы развития моделей общения между врачом и пациентом в литературно-медицинском дискурсе прозы США. Выявлено переход от патерналистской к пациентоцентрической модели общения в романах «Джонни взял ружьё» (*“Johnny Got His Gun”*, 1938) Далтона Трамбо, «Змеиная яма» (*“The Snake Pit”*, 1946) Мэри Джейн Уорд, «Под стеклянным колпаком» (*“The Bell Jar”*, 1963) Сильвии Плат, «Прерванная жизнь» (*“Girl, Interrupted”*, 1993) Сюзанны Кейсен, «Нация Прозака» (*“Prozac Nation”*, 1994) Элизабет Вурцель, «Гора страданий» (*“Mount Misery”*, 1997) Сэмюэля Шема и «Критическое состояние» (*“Critical Condition”*, 2002). Питера Клемента. Исследуемые произведения демонстрируют различные модели общения между врачом и пациентом: от патерналистской и технологической к информационной, интерпретационной и, в конце концов, совещательной модели взаимодействия. Как видим, трансформация нарратива вполне соответствует хронологическим этапам развития моделей общения между врачом и пациентом в XX веке. Исследование развития моделей общения между врачом и пациентом в литературно-медицинском дискурсе прозы США сквозь призму нарратологии и рецептивной эстетики позволяет раскрыть авторскую интенциональность и измерения читательской рецепции, а также переосмыслить социокультурные феномены болезни и здоровья, нормы и патологии, что обуславливает актуальность статьи. Перспективы исследований заключаются в дальнейшем углублённом изучении особенностей нарративного воплощения пациентоцентрической модели в литературно-медицинском дискурсе американской прозы XX века.

Ключевые слова: пациентоцентрическая модель, литературно-медицинский дискурс, проза США, нарратив, автодиегетический рассказчик, рецепция, авторская интенция.

The present article traces the development of doctor-patient interaction models in the literary and medical discourse of the U.S. The research focuses on the transition from paternalistic

to patient-centered model of communication in the novels “Johnny Got His Gun” (1938) by Dalton Trumbo, “The Snake Pit” (1946) by Mary Jane Ward, “The Bell Jar” (1963) by Sylvia Plath, “Girl, Interrupted” (1993) by Susanna Kaysen, “Prozac Nation” (1994) by Elizabeth Wurtzel, “Mount Misery” (1997) by Samuel Shem and “Critical Condition” (2002) by Peter Clement. The researched works reveal different models of communication between doctor and patient: from paternalistic and technological to informational, interpretative and ultimately advisory models of interaction. As one can observe, the transformation of the narrative is completely in line with the chronological stages of the development of communication models between doctor and patient in the 20th century. The study of the development of communication models between doctor and patient in the literary and medical discourse of the US prose through the prism of narratology and receptive aesthetics allows to reveal the author's intentionality and dimensions of the reader's reception, as well as to rethink social and cultural phenomena of disease and health, norms and pathology, which renders the research relevant. The research prospects are to further study the features of the narrative embodiment of the patient-centered model in the literary and medical discourse of the 20th century American prose.

Key words: patient-centered model, literary and medical discourse, the U.S. prose, narrative, autodiegetic narrator, reception, author's intention.

Постановка проблеми в загальному вигляді та обґрунтування її актуальності. Дослідження розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у літературно- медичному дискурсі прози США крізь призму наратології та рецептивної естетики дозволяє розкрити авторську інтенційність і виміри читацької рецепції, а також переосмислити соціокультурні феномени хвороби і здоров'я, норми і патології, що й зумовлює актуальність наукової розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Медична проблематика художньої літератури становить різноплановий дослідницький матеріал для сучасної філології [1; 2; 3]. Теоретико-методологічну базу статті складають наукові розвідки представників наратологічної концепції (Ж. Женетт, Л. Мацевко-Бекерська. В. Шмід), а також дослідження у царині теорії рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс). **Мета статті** – проаналізувати етапи розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у літературно- медичному дискурсі прози США.

Виклад основного матеріалу дослідження. У напівавтобіографічному романі Мері Джейн Уорд “The Snake Pit” перед читачем розгортається історія Вірджинії Каннінгем, яка перебуває у психіатричній лікарні після перенесеного нервового зриву [2]. У романі чітко простежується патерналістська (від лат. *pater* – «батько») модель спілкування між лікарем і пацієнтом, яка характеризується тим, що медичний персонал самостійно приймає важливі для пацієнта рішення: “Shock treatment. Why bother with insulin, metrazol or electricity? Long ago they lowered insane persons into snake pits; they thought that an experience that might drive a sane person out of his wits might send an insane person back into sanity” [9, с. 216–217]. Патерналістська модель передбачає, що лікар, ретельно дослідивши стан хворого, призначає найбільш прийнятне для даної ситуації лікування, ю при цьому за лікарем залишається останнє слово у виборі методів лікування. Водночас хворий може бути не згоден із

призначеною процедурами, однак оскільки він не компетентний в цьому питанні, то лише згодом зрозуміє правильність вибору, зробленого лікарем.

Патерналістська модель також спостерігається і в романі Сильвії Плат “The Bell Jar”, який спершу був опублікований під псевдонімом Вікторія Лукас у 1963 році, а пізніше, у 1967 році, – під справжнім ім’ям авторки. В автодієтичній нарації Естер Грінвуд яскраво артикулюється голос авторки, її особисті переживання, сподівання і страхи. У романі Плат лікарка Нолан стає беззаперечним авторитетом для героїні: “Doctor Nolan had said, quite bluntly, that a lot of people would treat me gingerly, or even avoid me, like a leper with a warning bell” [6, с. 193]. Так, лікар приймає рішення стосовно шокової терапії, не повідомивши про це пацієнту: “It wasn't the shock treatment that struck me, so much as the bare-faced treachery of Dr. Nolan. I loved her. I had given her my trust on a platter and told her everything and she had promised, faithfully, to warn me ahead of time if ever I had to have another shock treatment” [6, с. 73].

Патерналістська модель функціонує між лікарем-реабілітологом і пацієнтою у романі “Critical Condition (2002) сучасного канадсько-американського лікаря і письменника Пітера Клемента: “What's the point? <...> My grip's pathetic.” <...> Okay, honey, now try and relax it out,” Blaine said <...> carefully re-extending her arms. “See? <...> There's no problem with your strength, just your control. That will improve by the day. If the hard wiring is still there, I could have you sitting by three weeks and walking by twelve” <...> “Will you work ... with me ... take me as a patient?” She finally said. “Of course I will <...> Don't worry about a thing” [4, с. 209].

Натомість, в антивоєнному романі Далтона Трамбо “Johnny Got His Gun” (1938) спостерігається технологічна модель спілкування. Так, молодий американський солдат Джо Бонем отримує численні поранення під час Першої світової війни внаслідок розриву снаряду: у нього ампутовано кінцівки, він втратив будь-який зв'язок із зовнішнім світом, однак прекрасно усвідомлює своє трагічне становище. Як наслідок, протагоніст опиняється замкненим у власному тілі, а лікарі вимушенні обмежитися технологічно моделлю взаємодії, яка заснована на інтерпретації показників медичного обладнання: “There were whole rooms filled with men who breathed through tubes and other wards where men ate through tubes and would eat through them the rest of their lives. Tubes were important. Now their bowels were connected up with holes in their sides or stomachs. The holes were covered with absorbent bandages because they had no muscles there to control themselves” [8, с. 52].

У романі “Girl, interrupted” (1993) спілкування між лікарем і пацієнтом трансформується в інформаційну модель. Тут репрезентовано досвід американської письменниці Сюзанні Кейсен, яка також перебувала у лікарні МакЛін у 1967–1977 рр. протягом вісімнадцяти місяців після спроби самогубства [2]. Інформаційна модель спілкування між лікарем і пацієнтом виявляється у побудові наративного простору роману – в оповіді інкорпоровано автентичні виписки з історії хвороби Кейсен, кореспонденцію між її лікарями, результати обстежень і лабораторних досліджень тощо: “McLean Hospital. KAYSEN, Susanna. No. 22201. DISCHARGE ON VISIT

SUMMARY: Formal Diagnosis: Schizophrenic reaction, paranoid type (borderline) – currently inremission. Patient is functioning on a passive-aggressive personality, passive-dependent type” [5, c. 50].

У романі Елізабет Вурцель “Prozac Nation” (1994) простежується інтерпретаційна модель взаємодії. Завдання лікаря згідно з цією моделлю – роз'яснити суть захворювання пацієнта, якомога докладніше інтерпретувати стан хворого, ризики і користь можливих варіантів лікування. Характерною рисою цієї моделі є активна роль лікаря, який, однак, не нав'язує пацієнту своєї точки зору, а лише докладає всіх зусиль, щоб той зробив правильний вибір: “He says a bunch of reassuring things, explains over and over again how carefully he is monitoring me – all the while admitting that psychopharmacology is more art than science, that he and his colleagues are all basically shooting in the dark” [10, c. 17]; “In a strange way, I had fallen in love with my depression. Dr. Sterling was right about that. I loved it because I thought it was all I had. I thought depression was the part of my character that made me worthwhile. I thought so little of myself, felt that I had such scant offerings to give to the world, that the one thing that justified my existence at all was my agony” [10, c. 302].

У романі Семюеля Шема “Mount Misery” (1997) протагоніст зрештою усвідомлює фундаментальний сенс медичної професії – лікувати не лише медикаментозно чи інструментально, але й зцілювати Словом. У романі функціонує дорадча модель спілкування, коли лікар залучає пацієнта до діалогу для виявлення оптимального способу лікування. Так, протагоніст поступово усвідомлює важливість спілкування з пацієнтами, зміщуючи фокус з наративного «Я» на «Ми». Під час медичної консультації він намагається домогтися порозуміння з пацієнтом, побудувавши стосунки, засновані на довірі та взаємній згоді: “He started to rise from his chair. “Let’s just forget it. I guess I’m just a hopeless case.” “My heart sank. And I’m just a hopeless case as a therapist” [7, c. 290]. Встановлення співпраці з пацієнтом стає пріоритетним завданням лікаря: “Why don’t my patients cooperate with me?” Because they’re *uncooperative*. So then why are they in here? Don’t they want to be? They wanna wanna, but they can’t. Why can’t they?” <...> “Human suffering <...> These people are in pain” [7, c. 40–41].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, досліджені твори виявляють різні моделі спілкування між лікарем і пацієнтом: патерналістську модель у романах «Зміїна яма» Мері Джейн Уорд, «Під скляним ковпаком» Сильвії Плат і «Критичний стан» Пітера Клемента, технологічну модель у романі “Johnny Got His Gun” (1938) Далтона Трамбо, інформаційну модель спілкування у романі Сюзанни Кейсен «Перерване життя», інтерпретаційну модель взаємодії у романі Елізабет Вурцель «Нація Прозаку» (“Prozac Nation”, 1994) і, зрештою, дорадчу модель у романі Семюеля Шема “Mount Misery”. Як бачимо, трансформація наративу цілком відповідає хронологічним етапам розвитку моделей спілкування між лікарем і пацієнтом у XX столітті. Перспективи досліджень полягають у подальшому поглибленню вивченні особливостей наративного втілення пацієнтоцентричної моделі у літературно-медичному дискурсі американської прози XX століття.

Бібліографічні посилання

1. Лисанець Ю.В. Медичний дискурс художньої прози у колі сучасних літературознавчих досліджень. *Актуальні питання розвитку філологічних наук у ХХІ столітті: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Одеса, 23–24 березня 2018 р.). Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень». 2018. С. 26–29.
 2. Лисанець Ю.В. Світ крізь призму психічного розладу: наративи пацієнток у літературно-медичному дискурсі ХХ століття. *Львівський філологічний часопис*. 2018. №4. С. 59–63.
 3. Лисанець Ю.В. По той бік стетоскопа: дихотомія «лікар – пацієнт» та її деконструкція у сучасному літературно-медичному дискурсі. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29(68). № 1. С. 158–162.
 4. Clement P. *Critical Condition*. New York: Fawcett Books, 2002. 384 p.
 5. Kaysen S. *Girl, Interrupted*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013. 192 p.
 6. Plath S. *The Bell Jar*. New York: Harper & Row, 1971. 296 p.
 7. Shem S. *Mount Misery*. New York: Random House Publishing Group, 2012. 576 p.
 8. Trumbo D. *Johnny Got His Gun*. New York: Citadel Press, 2007. 294 p.
 9. Ward M.J. *The Snake Pit*. New York: Random House, 1946. 278 p.
 10. Wurtzel E. *Prozac Nation: Young and Depressed in America*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014. 317 p.
- Надійшла до редколегії 18 січня 2020 р.*

УДК 821.111(73)

Е. А. Лучко
Дніпро

РОМАН Г. ЛОНГФЕЛЛО «ГІПЕРІОН»: ЛІТЕРАТУРНІ ТА БІОГРАФІЧНІ ВИТОКИ

У центрі аналізу – роман Генрі Лонгфелло «Гіперіон», з яким український читач майже не знайомий через брак популярності великої прози автора та відсутність перекладів на мови країн СНД. Більш того, кількість англомовних досліджень твору також досить обмежена, оскільки одразу після виходу його було визнано провальним. Негативний відгук роману було висловлено і таким видатним сучасником і співвітчизником Лонгфелло, як Е. По та іншими американськими письменниками. Тож, роман, хоч і вважається з точки зору жанрової принадливості романом-подорожжю, має й автобіографічні риси та є глибоко особистим твором. Визначається, що історія головного героя роману – Поля Флемінга – не тільки повторює певні моменти з життя автора, але й висвітлює протагоніста як медіатора авторських ідей стосовно природи, людського життя та мистецтва. Саме мистецтво і література зокрема опиняються у центрі більшості роздумів та діалогів Флемінга, який високо цінує європейських авторів та їхній творчий спадок. Тому не дивно, що Лонгфелло, який до того ж знаходився в умовах нестачі власне

американської літературної традиції, спирається на твори класичної літератури саме Західної Європи. Як вірогідне джерело витоків роману розглядаються одніменний роман німецького романтика Фрідріха Гельдерліна «Гіперіон», а також другого роману Йоганна Гете «Роки навчання Вільгельма Мейстера», який став джерелом епіграфу до американського «Гіперіона», а також безлічі цитувань героями.

Ключові слова: Лонгфелло, Гіперіон, літературні витоки, біографічність, неоміф.

В центрі аналіза – роман Генрі Лонгфелло «Гіперіон», з которым український читатель почти не знаком из-за недостаточної популярності великої прози автора и отсутствия переводов на языки стран СНГ. Более того, англоязычных исследований произведения также немного, потому что сразу после выхода оно было признано провальным. Негативный отзыв был дан роману и таким выдающимся современником Лонгфелло, как Э. По, и другими американскими авторами. Роман, хоть и считается с точки зрения жанровой принадлежности романом-путешествием, имеет также автобиографические черты и является глубоко личным произведением. Многие литературоведы полагают, что история главного героя романа – Пола Флеминга – не только повторяет определенные моменты из жизни автора, но и освещает протагониста как медиатора авторских идей относительно природы, человеческой жизни и искусства. Именно искусство и литература в частности оказываются в центре большинства размышлений и диалогов Флеминга, который высоко ценил европейских авторов и их творческое наследие. Поэтому неудивительно, что Лонгфелло, который к тому же находился в условиях недостатка собственно американской литературной традиции, опирался на произведения западноевропейской классической литературы. Как вероятные литературные источники романа рассматриваются одноимённый роман немецкого романтика Фридриха Гельдерліна «Гіперіон», а также второй роман Йоганна Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», который стал источником эпіграфа к американскому «Гіперіону», а также множества цитирований героями.

Ключові слова: Лонгфелло, Гіперіон, літературні источники, біографичність, неоміф.

At the focus of the analysis is Henry Longfellow's novel 'Hyperion', with which the Ukrainian reader is almost unfamiliar due to the lack of popularity of the author's prose and the lack of translations into Ukrainian or Russian languages. Moreover, English-language studies of the book are also quite limited in number, as it was immediately recognized as a failure. A negative review was given also by such great Longfellow's compatriot as E. Po as well as other American authors. Although its genre is considered to be determined as a travel novel, the book also has autobiographical features and is a deeply personal work. It is determined by scholars that the story of the protagonist of the novel named Paul Fleming not only repeats certain moments in the author's life, but also presents the character as a mediator of author's ideas about nature, human life and art. Art and literature in particular are at the centre of most Fleming's reflections and dialogues, who highly values European authors and their creative heritage. So, it is no wonder, that Longfellow, who also felt the lack of American literary tradition, referred to the works of classical literature of Western Europe. The probable source of the novel's origins is the eponymous novel 'Hyperion' by German romantic Friedrich Gelderlin, as well as the second novel by Johann Goethe, "Wilhelm Meister's Apprenticeship", which became the source of the epigraph for the American 'Hyperion', as well as for numerous quotations.

Keywords: Longfellow, Hyperion, literary origins, biography, new-myth.

Представлена стаття присвячена вивченню літературних та біографічних витоків роману американського письменника-романтика Генрі Вордsworthа Лонгфелло «Гіперіон», у якій досліджується вплив на письменника традиційного міфу про Гіперіона та літературних інтерпретацій європейських романтиків і визначається, в якій мірі сюжет роману є автобіографічним.

Творчість Г. Лонгфелло популярна як у нашій країні, так і за кордоном, проте автор більш відомий як поет; роману ж «Гіперон» літературознавці присвячують замало уваги. Роман не було перекладено ані українською, ані російською мовами. В Україні та країнах СНД поки що немає присвячених йому фундаментальних наукових праць. За кордоном роман Лонгфелло також викликає дуже стриману реакцію літературознавців і критиків: він розглядається лише у загальних оглядах творчості письменника, здійснених П. Кентом, К. Б. Уільямсом та іншими [4; 8]. Висловлення про роман можна знайти в Е. По, цьому твору Лонгфелло присвятили фрагменти своїх наукових праць Е. Едгар, Б. Адамс, В. Захаразевич, проте «Гіперон» був вивчений недостатньо.

Традиційні міфологічні мотиви поширяються у культурі дуже швидко. Міф про Гіперіона, який був у фокусі творчості європейських романтиків, а саме став основою роману німця Фрідріха Гельдерліна «Гіперон» та поем англійця Джона Кітса «Гіперіон» і «Падіння Гіперіона», також не став виключенням, і скоро інтерес до нього вийшов за межі континенту, розповсюдившись у Америці.

Історія американських інтерпретацій міфу про Гіперіона починається в 1839 році романом американського романтика Генрі Вордsworthа Лонгфелло «Гіперіон» (“Hyperion”, 1839). Відразу ж після публікації «Гіперіон» мав значне поширення. Роман належить до раннього періоду творчості письменника та є унікальним у його творчому здобутку. Лонгфелло прославився як один з найкращих поетів свого часу, його вірші, поеми й переклади широко відомі у всьому світі, в той же час прозові твори автора знаходяться у тіні його поетичних звершень. Лонгфелло опублікував лише два романи – «Гіперіон» і «Кавана» (“Kavanagh”, 1847), а також прозову збірку есе «За морем» (“Outre-Mer: A Pilgrimage Beyond the Sea”, 1835), стилізовану під збірку Вашингтона Ірвінга «Етюдник Джеффрі Крейона» (“The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.”, 1820). Усі три твори не змогли набути популярності ані за життя автора, ані пізніше.

Перший прозовий твір Лонгфелло “Outre-Mer” був зустрінутий читачами та критиками байдуже. Це відвернуло його автора від написання значних літературних творів на деякий час, поки не були написані вірш «Псалом життя» і роман «Гіперіон» [2, с. 54]. Лонгфелло мав оптимістичні очікування щодо свого роману. Він писав своєму батькові: «Що стосується успіху, я дуже оптимістичний <...> мене буде важко переконати, що книжка не добра» [3, с. 97]. Такий погляд було зумовлено тим, що твір являє собою синтез любовного, філософського романів та роману мандрів. Ця суміш була спрямована на те, щоб зацікавити якнайширшу читацьку аудиторію, яка, стежачи за любовними перипетіями, спостерігала б і за розвитком філософської думки у романі.

Проте «Гіперіон» здобув негативні, а іноді й навіть нищівні, навіть ворожі відгуки від тогочасних критиків. Більш того, його публікація була затягнута першою збіркою віршів Лонгфелло «Голоси ночі», опублікованої через п'ять місяців. Найвідомішу коротку рецензію на «Гіперіон» у жовтні

1839 року в «Журналі Джентльмена Бартона» дав Едгар Алан По. Він писав, що в романі автор змішав «піднесену думку і манеру "Паломників Рейну" разом з примхами істинного гумору "Трістрата Шенді", не забуваючи кілька з душевних жартів Рабле та одну чи дві фантазії Лорайнеана Колла», і дійшов висновку, що книга була «без дизайну, без форми, без початку, середини або кінця». А. По також сумнівався: «...який земний об'єкт його книга доводить до кінця? Яким є враження, що вона залишає?» Таким чином, По вважав, що у Лонгфелло немає майбутнього як у письменника-прозаїка [4]. Літературознавець ХХ століття Едуард Вагенкнехт також дивився на «Гіперіон» як на «дезорганізований роман, по типу творів Жан-Поля Ріхтера» [7]. Такі відгуки здаються занадто суворими, адже за поєднанням різноманітних стилів і жанрових ознак ховався процес становлення індивідуального стилю Лонгфелло, який і представляв собою, у всяком разі у прозі, синтез різних течій та літературних експериментів, «упакований» у форму, прийнятну для широкої читацької аудиторії.

У світлі того, що прозовий дебют Лонгфелло був признаний невдалим, романам письменника у подальшому дослідженні його творчості приділялося замало уваги. Навіть на сучасному етапі літературно-критичних робіт, присвячених вивченню «Гіперіона», дуже мало. Це переважно рецензії та короткі згадки про роман в оглядах американської літератури. Критики фокусуються на проблемі автобіографічності роману Лонгфелло та переломному німецьких і британських культурних реалій у контексті твору. Так, у 1899 році композитор Едуард Елгар надіслав копію книги своєму австрійському колезі Хансу Ріхтеру, зазначивши її як «...маленьку книгу <...> від якої я, як дитина, отримав своє перше розуміння Великих Німецьких народів» [1, с. 65]. А Вальдемар Захаразевич впевнений, що опис Німеччини, поданий у «Гіперіоні» пізніше, надихне американських туристів використовувати роман у якості путівника у цій країні [9, с. 23]. І справді, «Гіперіон» – це енциклопедія німецької культури і літератури, настільки вичерпна інформація з'являється на його сторінках. Проте подібне висвітлення роману здається досить однобічним. Більш того, поетика його назви та проблема кореляції тексту американського автора з античним міфом про Гіперіона не вивчалася.

Рoman Лонгфелло «Гіперіон» – це історія про звичайну молоду людину, що знаходиться у глибокому сумі та кочує із землі в землю в пошуках заняття для розуму і забуття горя. Цей мотив утворює нитку історії, яка з'єднує ряд філософських дискурсів та романтичних легенд і віршів. Багато з них у минулому – переклади Лонгфелло німецьких віршів англійською, і вони знайшли своє місце в його збірках віршів.

У романі йдеться про молодого американця на ім'я Пол Флемінг у той час, як він подорожує Німеччиною, намагаючись позбавитися смутку, спричиненого смертю близького друга. Американський мистецтвознавець Байрон Адамс зазначає, що завдяки характеру Поля Флемінга Лонгфелло реалізує свої естетичні переконання [1, с. 64] у численних дискусіях Флемінга та його друзів. Головний герой ніби перетворюється на передатчик ідей

автора. Так, у діалозі зі своїм новим другом – Бароном, Флемінг жартує, втілюючи у словах думки самого Лонгфелло: “*The artist shows his character in the choice of his subject*” («Митець показує свій характер у виборі предмета зображення»¹) і “*Nature is a revelation of God; Art a revelation of man*” («Природа є одкровенням Бога, Мистецтво є одкровенням людини») [5, с. 65]. З тією ж метою Лонгфелло часто посилається на німецьких письменників, таких як Генріх Гейне і Йоганн Вольфганг фон Гете. Американський дослідник Генрі Загс вважає, що “*Wilhelm Meisters Lehrjahre*” (1796) Гете був вірогідною моделлю для книги [6, с. 75]. Дійсно, певні сюжетні елементи співпадають: обидва головні герої проходять духовну еволюцію від нещасливого кохання та втрати близьких людей до нової самоідентичності, душевного спокою та інтелектуальних знайомих. Проте Лонгфелло дискутує з Гете, піддаючи сумніву думку, що «життя більше за мистецтво». Для американського автора мистецтво – це неодмінний базис щасливого життя, його невід’ємний атрибут і спосіб досягнення безсмертя у пам’яті людей.

Існують передумови, які дають змогу стверджувати, що «Гіперіон» був написаний під впливом однайменного роману Фрідріха Гельдерліна, але прямих доказів факту знайомства Лонгфелло із творчістю німецького романтика не існує. Проте Лонгфелло відомий своїм інтересом до загальноєвропейської, зокрема, німецької культури та літератури, а вихід роману «Гіперіон» став досить значною подією у розвитку німецького романтизму. Отже, до паралелей між двома творами перш за все можна віднести назву романів. Гельдерлін проектує міфологічний образ титана на постать свого головного героя Гіперіона, і міфологічний сюжет падіння й повстання титанів корелює зі змінами у характері та світогляді юнака. У Лонгфелло ж постать протагоніста Флемінга не так прозоро пов’язана з міфологією, але у його історії духовної еволюції також можна знайти певну аплікацію міфологічних мотивів. На роздуми про генетичний зв’язок між творами також наводять певні топоніми. Гельдерлін – представник німецької культури, до того ж його герой у другій частині роману мандрує до Німеччини, країни, чужої Флемінгу, більш того, чужої авторові на даному етапі розвитку суспільства. Флемінг також мандрує цією країною, намагаючись, проте, зрозуміти її, її культуру та людей. Гіперіон у Гельдерліна вчиться порівнювати втрачене із сьогоденням, щоб мати змогу критично осягнути дійсність і перейти до реальних дій. «Гіперіон»-Флеммінг також проходить важкий моральний шлях, щоб зрозуміти цінність теперішнього моменту: “*Look not mournfully into the Past. It comes not back again. Wisely improve the Present. It is thine. Go forth to meet the shadowy Future, without fear, and with a manly heart*” («Не дивись у минуле зі скорботою. Воно більш не повернеться. Розумно покращуй теперішнє. Воно твоє. Йди вперед на зустріч з туманним майбутнім, без страху і з мужнім серцем») [5, с. 420], – каже юнак сам собі наприкінці роману.

¹ Тут і надалі, якщо не зазначено спеціально, переклад українською мовою наш – Е. Л.

Нарешті, є певні паралелі у формі творів. «Гіперіон» Гельдерліна – це епістолярний роман, тобто усі думки й міркування головного героя направлені певним адресатам. Про більшість поглядів Поля Флемінга стає відомо під час його дискусій із друзями – Бароном та Професором, тобто його ідеї також спрямовані експлицітним співрозмовникам. Схожа також і глибока філософічність романів, що торкається таких аспектів, як життя і смерть, зміни та розвиток, управління країною, місце митця в суспільстві. Усе вищезазначене дозволяє зробити висновок, що наявність спільніх рис романів зумовлюється причинами дещо вагомішими, аніж просто належністю до одного й того ж самого творчого методу, а саме – впливом на роман Лонгфелло ідей Гельдерліна щодо необхідності для особистості бути сильною, сміливою, готовою до самопожертви.

Одним із пунктів критики роману „Гіперіон” була надмірна автобіографічність. Американський історик Чарльз Колхаун (Calhoun, Charles) у біографії „Лонгфелло. Життя, відкрите наново” (“Longfellow: A Rediscovered Life”, 2004) зазначає той факт, що у головному герої роману Флеммінзі втілилися риси самого Лонгфелло, більш того, події роману відображують життєві перипетії самого автора [2, с. 164].

Приступаючи до написання роману, письменник знаходився під глибоким враженням від загибелі дружини Мері Потер, яка померла у Роттердамі 1836 року. Він так коментував це у своєму щоденнику: «Увесь день я змучений та сумний <...> вночі я плачу, доки не засну, як мале дитя» [2, с. 72]. Головний protagonist роману також знаходиться під впливом від втрати когось дуже близького, і це змушує його відправитися у довгу подорож Європою, в якій він сподівається знайти забуття та душевний спокій: “*The friend of his youth was dead... He did not willingly give way to grief... He went abroad, that the sea might be between him and the grave. Alas! Between him and his sorrow there could be no sea, but that of time*” («Друг його молодості був мертвий... Він не давав горю заволодіти ним... Він поїхав за кордон, щоб море було між ним та могилою. На жаль! Між ним і його скорботою не могло бути моря, окрім моря часу» [5, с. 8]).

Юний Пол сподівається, що, пізнавши справжнє горе, він зможе знайти своє щастя. Саме на таку думку налаштовує епіграф роману, взятий із другого роману Гете, «Роки навчання Вільгельма Мейстера» (“Wilhelm Meisters Lehrjahre”, 1795), який Лонгфелло перекладав англійською:

*Who ne'er his bread in sorrow ate,
Who ne'er the mournful midnight hours
Weeping upon his bed has sate,
He knows you not, ye Heavenly Powers*

Той, хто не смів – не вигравав
Той, хто не лив півночні слози,
Хто ніч на ліжку не ридав –
Не був у раю на порозі [5, с. 5].

Так за допомогою короткої цитати Лонгфелло ніби передбачає увесь майбутній шлях свого героя, зображеній у романі: від душевних мук і страждань до райського блаженства та внутрішнього спокою, які Пол зможе знайти, коли примириться із собою та порозуміється з поштовхами власної

душі. Вірогідно, що у цьому епіграфі також вилилися сподівання письменника на те, що він і сам колись знайде внутрішній спокій, а біль від втрати дружини з часом вгамується. Таким чином, камертон епіграфу настроює читача на те, що перед ним не просто роман-подорож, але роман зміни та розвитку людської душі під тягарем невимовних страждань.

Проте втрата близької подруги стає не єдиним випробуванням на шляху головного героя. Під час мандрівки до Німеччини Флемінг зустрічає дівчину Мері Ешберн, у яку закохується усім серцем. *"There was not one discordant thing in her; but a perfect harmony of figure, and face, and soul, in a word of the whole being. And he who had a soul to comprehend hers, must of necessity love her, and, having once loved her, could love no other woman forevermore. No wonder, then, that Flemming felt his heart drawn towards her"* («В ній не було жодної дисгармонії; тільки досконала гармонія фігури, і обличчя, і душі, словом, усього. А той, хто мав душу, щоб зрозуміти її, повинен був обов'язково полюбити її, і одного дня полюбивши її, не міг вже ніколи полюбити жодну іншу жінку. Тож не дивно, що Флемінг відчув, як його серце звернене до неї») [5, с. 249]. Він бачить новий сенс життя у цьому коханні, воно лікує його душу від старих ран, проте залишає нові, яким тільки треба буде загоюватися. Дівчина відвергла його кохання, і у цьому також можна побачити паралель з біографією автора. Френсіс Епплтон, що стала прототипом Мері, в яку Лонгфелло був закоханий, протягом багатьох років не давала згоди на одруження з ним, що невимовно пригнічувало письменника. Є вірогідність того, що одним із мотивів написання роману було саме бажання вразити міс Епплтон. Частково цю гіпотезу може підтверджити те, що Френсіс була єдиною, кому Лонгфелло особисто надіслав примірник роману [8, с. 87].

Тонко завуальовані автобіографічні елементи «Гіперіона» не залишилися непоміченими; міс Епплтон стало відомо, що вона була поштовхом для створення характеру Марії. Після отримання копії роману в подарунок від автора, вона написала в листі: «У цій книзі дійсно є деякі вишукані речі, хоча вона безсистемна, безпредметна, зіткана з обривків та латок, як і розум автора... Герой, очевидно, – це сам автор, і <...> до геройні залищаються (як і до деяких осіб, яких я знаю) за допомогою читання німецьких балад проти її волі» [7]. Лонгфелло сам визнав схожість Марії з її прототипом у листі: «Почуття книги істинні, подїї історії в основному є вимислом. Геройня, звичайно ж, має схожість із дамою, не будучи точним портретом» [3, с. 339].

Вплив автобіографічних фактів на художню уяву автора допомагає йому глибше зануритися у почуття героя, передати усі їх барви та відтінки, оскільки для цього потрібно лише проаналізувати власні переживання. Персоналізація та глибокий ліризм навіть прозових текстів, як відомо, були відмінною рисою романтичних творів, обумовленою самим часом, потребою все пропускати через власне серце та відчути. І твір Лонгфелло цілком відповідає цієї романтичної специфіці.

Таким чином, можна зробити ряд висновків щодо роману Лонгфелло «Гіперіон». Генрі Лонгфелло був першим з американських письменників, хто інтерпретував міф про Гіперіона. У своєму творі він спирається на роман

Ф. Гельдерліна, про що свідчать обране місце дії, а саме Німеччина, схожість характерів головних героїв обох романів, наявність мотивів мандрів, пошуку гармонії, духовного самовизначення людини та втрати власних ідеалів. Роман Лонгфелло є певною мірою автобіографічним, що зумовлено загальними тенденціями епохи романтизму до суб'єктивізації оповіді. Крізь художню уявну тканину твору проявляються реальні факти життя письменника: втрата дружини Мері Потер, нещасне кохання до Френсіс Еплтон та мандрівка Європою, особливо Німеччиною. А образ протагоніста Пола Флемінга – це частково образ самого Лонгфелло, чиї філософські ідеї реалізуються у романі не лише діями головного героя, але й у ході його численних дискусій з друзями на теми творчості, життя та смерті, божественних сил.

Бібліографічні посилання

1. Adams 2007 – Adams B. Edward Elgar and His World. Princeton University Press, 2007: pp. 64– 65.
2. Calhoun 2004 – Calhoun C. C. Longfellow: A Rediscovered Life. Boston: Beacon Press, 2004: 143 p. 72
3. Hilen 1972 – Hilen A. The Letters of Henry Wadsworth Longfellow. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972: Volume II, p. 339.
4. Kent 2002 – Kent P. "The poet as critic", from The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe, edited by Kevin J. Hayes. Cambridge University Press, 2002: p. 12.
5. Longfello 1839 – Longfello H. Hyperion [Electronic resource] / H. Longfello. – Access mode: <http://www.general-ebooks.com/book/74211230-hyperion>
6. Sachs 1916 – Sachs, Henry Baruch. Heine in America. University of Pennsylvania, 1916. – 144 p.
7. Wagenknecht 2010 – Wagenknecht, E. Mrs. Longfellow: Selected Letters and Journals of Fanny Appleton Longfellow. New York: Longmans, Green and Co., 2010 – p. 58.
8. Williams 1964 – Williams, C. B. Henry Wadsworth Longfellow. – New York: Twayne Publishers, Inc., 1964. – 114 p.
9. Zacharasiewicz 2007 – Zacharasiewicz W. Images of Germany in American Literature. University of Iowa Press, 2007. – P. 23.

Надійшла до редколегії 24 січня 2020 р.

В. О. Майковська

Дніпро

ТЕМА САМОГУБСТВА В П'ЄСІ ФРАНКА ВЕДЕКІНДА «ПРОБУДЖЕННЯ ВЕСНИ»

На початку ХХ століття проблема самогубства юнаків через шкільні невдачі була в Німеччині предметом запеклих дискусій. За статистичними даними, на межі століть у Пруссії щотижня один учень накладав на себе руки. Німецька система шкільної освіти з незаперечним авторитетом вчителя, неможливістю самовираження учнів посилила конфлікт молодшого і старшого поколінь (зокрема, батьків і дітей, учнів і вчителів), часто цей конфлікт вирішувався трагічно – самогубством школяра. Самогубство було для підлітків не тільки способом піти від проблеми, а й своєрідним її розв'язанням, оскільки в цьому проявлявся їх протест проти покоління дорослих з їх буржуазною мораллю. Ця проблема знайшла відображення в німецькій драматургії. «Дитинна трагедія» Франка Ведекінда «Пробудження весни» стала першим твором у німецькій літературі, в якому здійснюється аналіз психології підлітків та висвітлюються проблеми шкільного і сімейного виховання. У статті розглядаються основні конфлікти й сюжетні лінії твору: конфлікт батьків і дітей; конфлікт між моральними уявленнями та інстинктами підлітків, які відкривають у собі сексуальність; конфлікт між індивідуальними склонностями й потребами юнаків та шкільною системою, яка придушує будь-які прояви індивідуального.

Ключові слова: Франк Ведекінд, юність, конфлікт батьків і дітей, експресіонізм, самогубство, німецька драматургія.

В начале XX столетия проблема самоубийства юношей из-за школьных неудач была предметом оживленных дискуссий. По статистическим данным, на рубеже веков в Пруссии еженедельно один ученик накладывал на себя руки. Немецкая система школьного образования с непрекаемым авторитетом учителя, невозможностью самовыражения учащихся усилила конфликт младшего и старшего поколений (в частности, отцов и детей, учеников и учителей), часто этот конфликт решался трагически – самоубийством школьника. Самоубийство было для подростков не только способом уйти от проблемы, но и своеобразным её решением, поскольку в этом проявлялся их протест против поколения взрослых с их буржуазной моралью. Эта проблема нашла отражение в немецкой драматургии. «Детская трагедия» Франка Ведекинда «Пробуждение весны» стала первым произведением в немецкой литературе, в котором осуществляется анализ психологии подростков и освещаются проблемы школьного и семейного воспитания. В статье рассматриваются основные конфликты и сюжетные линии произведения: конфликт отцов и детей; конфликт между нравственными представлениями и инстинктами подростков, которые открывают в себе сексуальность; конфликт между индивидуальными склонностями и потребностями юношей и школьной системой, которая подавляет любые проявления индивидуального.

Ключевые слова: Франк Ведекінд, юність, конфлікт отцов і дітей, экспресіонізм, самоубийство, німецька драматургія.

The problem of youth suicide due to school failures was actively discussed at the beginning of the twentieth century. According to statistics at the turn of the century in Prussia, one student laid hands on himself weekly. The German school system with the unquestioned authority of the teacher, the impossibility of self-expression of students intensified the conflict of the younger and older generations (in particular parents and children, students and teachers), often this conflict was resolved tragically, by the suicide of the student. Suicide was for teenagers not only a way to get

away from the problem, but also a peculiar solution, because this was their protest against the generation of adults with their bourgeois false morality. This problem is reflected in German drama. In fact, Frank Wedekind's drama «Spring Awakening» was the first work in German literature to analyze the psychology of adolescents and highlight the problems of school and family education. The article discusses the main conflicts and storylines of the work. This is a conflict of fathers and children; the conflict between the moral ideas and instincts of adolescents who discover sexuality in themselves; the conflict between the individual inclinations and needs of young men and the school system, which suppresses any manifestations of the individual.

Keywords: Wedekind, youth, conflict of fathers and children, expressionism, suicide, German dramaturgy.

Наприкінці XIX – початку XX століття самогубство перетворилося на серйозну соціальну проблему урбанізованих країн. До причин зростання кількості самогубств соціологи відносять ослаблення соціальних зв'язків, зростання впорядкованості при одночасному зростанні побутових стресів, а також процеси урбанізації. Цій темі було присвячено багато досліджень (Г. Чартішвілі, О. Моховіков, Г. Ландауер, Й. Нооб, Г. Брюндель, Е. Рінгель, А. Адлер, К. Фуртмюллер, Е. Вексберг).

Проблема самогубства юнаків через шкільні невдачі була у вільгельмівській Німеччині предметом запеклих дискусій. За статистичними даними, на межі століття у Пруссії щотижня один учень накладав на себе руки. Ф. Ведекінд писав своєму шкільному другу, що в основу історії Моріца покладені реальні події: один з учнів швейцарської гімназії, в якій навчався майбутній письменник, наклав на себе руки. Як свідчив Ведекінд, навіть фразу: «Це не мій син», – він взяв із життя. Громадська дискусія з приводу самогубств юнаків набула особливої гостроти у 1910–1912 рр. Густав Ландауер у статті «Самогубство молоді» (“Selbstmord der Jugend”, 1911) наголошував, що гімназисти йдуть з життя не через брак таланту, а тому, що вони «надто особливі», «надто індивідуальні», щоб відповідати схематичним вимогам «глупо жорстоких педагогів шкільної в'язниці» [9, с. 3]. Починаючи з 1902 року, ця тема входить у літературу. До неї звертаються Еміль Штраус, Герман Гессе, Георг Гейм, Фрідріх Хух, Райнер Марія Рільке, Роберт Музіль, Генріх Манн. Характеризуючи цей літературний дискурс, П. Шренгель зауважує: «Дещо говорить за те, що певні форми літературно-мистецької соціалізації сприяли відчуженню тодішніх учнів від панівної системи шкільного навчання і тим самим опосередковано підтримували символічний жест самогубства» [9, с. 3]. Кінець дитинства та перехід до дорослого життя, тобто фази підліткового та юнацького віку, стають однією з центральних тем літератури. До теми самогубства зверталися багато письменників, особливий відбиток вона знайшла у творчості експресіоністів, для яких самогубство було не стільки добровільною відмовою від життя, скільки способом протесту проти буржуазного суспільства. Важливо відзначити, що велика кількість німецьких письменників рубежу століття покінчили життя самогубством або вчинили спробу суїциду.

Майже за десять років до бунту експресіоністів Франк Ведекінд у «Пробудженні весни» (1891) торкається цього питання. Фактично ця драма

стала першим твором у німецькій літературі, в якому здійснюється аналіз психологічних та соціальних причин самогубства підлітків, висвітлюються проблеми шкільного та сімейного виховання. Власне, пропонована стаття має на меті дослідження п'єси Франка Ведекінда «Пробудження весни» в соціокультурному контексті доби, а саме: виявлення інноваційних рис у вирішенні проблематики юності – як на рівні проблематики, так і на рівні поетики. У цій драмі вперше в німецькомовній літературі проблема самогубства юнаків вирішується не тільки як соціальна (до цього аспекту проблеми зверталися вже штурмери), а й як психологічна, пов'язана із пубернатними процесами. Ф. Ведекінд пропонує новий погляд на проблему юності, що на початку ХХ століття набуває неабиякої актуальності в суспільному дискурсі. Особливу увагу звернено на виявлення засобів досягнення трагікомічного ефекту (зокрема, мовної гри) у межах таких різновидів комічного, як іронія та сатира, що виступають в якості детермінант індивідуально-авторського стилю письменника.

Актуальність пропонованого дослідження обумовлена підвищеним інтересом до проблематики юності, який спостерігається в сучасному німецькому літературознавстві: з'являються монографії та збірники наукових праць, присвячені цій проблематиці, серед них на особливу увагу заслуговують збірники наукових праць «Jugend zwischen Moderne und Postmoderne» [6] (під редакцією В. Гельспера, 1991), «Adoleszenz» [1] (під редакцією О. Гутяр та Й. Кремеріуса, 1997), «Jugend: Psychologie – Literatur – Geschichte» [2] (під редакцією К.-М. Богдана, 2001), монографії Б. Дальке «Jünglinge der Moderne: Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900» (2006) [3] та Ш. Лі «Die Narziss-Jugend: eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann» (2013) [7]. Слід зазначити, що об'єктом дослідження в цих роботах є переважно прозові твори ХІХ–ХХ століть. Саме ХІХ століття, на думку німецьких дослідників, відкриває юність як особливий період у житті людини, що призводить до формування нового типу роману – роману про підлітків (*Adoleszenzroman*). Дослідження драми Франка Ведекінда «Пробудження весни» дозволить розширити та уточнити наукові уявлення про витоки проблематики юності в німецькомовній літературі ХХ століття, виявити зв'язок творчості письменника як з експресіоністським «буунтом синів», так і з відкриттями психоаналізу – теорії, яка на момент написання «Пробудження весни» ще перебувала в стадії формування.

У центрі дитинної трагедії три персонажа: чотирнадцятирічна Вендла Бергман та абсолютно різні за характером шкільні друзі Мельхіор Габор та Моріц Штіфель. У першому акті трагедії намічаються основні конфлікти й сюжетні лінії твору. Це конфлікт батьків і дітей; конфлікт між моральними уявленнями та інстинктами підлітків, які відкривають у собі сексуальність; конфлікт між індивідуальними схильностями й потребами юнаків та шкільною системою, яка придушує будь-які прояви індивідуального.

Другий акт розпочинається сценою у кімнаті Мельхіора. Абсолютно абстрактно ставиться Мельхіором питання про смисл існування: “Möchte doch

wissen, wozu wir eigentlich auf der Welt sind?" [4, с. 11]. Підстави для цих вагань відразу стають зрозумілими. З одного боку, це вимоги вчителів та батька, які інтроверту Моріцу представляються надмірними: "Wozu gehen wir in die Schule? Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! Und wozu examiniert man uns? Damit wir durchfallen. Sieben müssen ja durchfallen, schon weil das Klassenzimmer oben nur sechzig faßt. Mir ist so eigentlich seit Weihnachten... hol mich der Teufel, wäre Papa nicht, heut noch schnürt' ich mein Bündel und ginge nach Altona!" [4, с. 11]. Поставлений в умови «виживання», Моріц фактично повністю знесилений, у його словах звучить мотив самогубства, психічного виснаження. Проте, як слідує зі слів Мельхіора, навіть смерть є недостатньою причиною для пропуску занять. З іншого боку, Мельхіор та Моріц у процесі розмови наближаються до тих проблем, які спочатку приховано звучать у підтексті діалогу, проте поступово виводяться на перший план, – проблем статі. Герої зізнаються, що вже відчули перші «чоловічі поривання» ("männliche Regungen"). Це викликає у Моріца відчуття страху та провини. Відкриття в собі сексуальності, на яку суспільство накладає табу, призводить до докорів сумління та страху смерті. Мельхіор, на відміну від Моріца, виявляє більшу обізнаність з питань статі. Він хоч і зізнається, що спочатку відчув сором, однак сприймає пробудження сексуальності як очевидну річ. Проте знання Мельхіора також почерпнуті частково з книг, частково з ілюстрацій, частково зі спостережень. Про відверті розмови з батьками не може бути й мови. Знов-таки світ дорослих демонструє свяченницьке замовчування важливих, як про це свідчить реакція Моріца, для дітей проблем. Моральні табу виявляються настільки укоріненими у свідомості підлітків, що Моріц навіть соромиться почути пояснення від друга, тому Мельхіор обіцяє зробити для Моріца письмову «інструкцію» про статеві зносини.

Проекція дії драми здійснюється також через історію про безголову королеву, що її в дитинстві Моріцу розповідала бабуся. Безголова королева зустріла короля з двома головами, тоді маг приставив їй ту голову, яка була меншою, й обидва знайшли щастя. Ця історія не йде в Моріца з голови. Читач не відразу розуміє функцію цієї казки у драмі, лише згодом, коли Моріц прострелить собі голову, а в останній сцені з'явиться Мельхіору на кладовищі з головою під пахвою, функція цієї вставної історії стане зрозумілою: через цю казку автор не лише здійснює проекцію дії, а й готує читача до дивної суміші трагічного, комічного та фантастичного компонентів у драмі. Як зазначає дослідник Й. Нооб, мотив відсутності голови проходить через всю п'єсу: 1) Моріц повинен зберегти голову вільною, щоб вчити грецькі вірші, 2) голова символізує чуттєві стосунки (рот – поцілунки) і 3) небажання в п'єсі обговорювати відкрито фізіологічні питання, фрази пані Гabor про те, що не можна втрачати голову і т.п. Коли Моріц стріляє собі в голову, один з його однокласників каже, що його тіло знайшли без голови; коли хлопця ховають, то не ставлять на могилу надгробний камінь (який зазвичай знаходиться над головою небіжчика), у сцені на кладовищі привид Моріца з'являється з головою в руках [8, с. 148–150]. Із самого початку п'єси Моріц намагається

знайти свою голову, тобто знайти себе, вирішити внутрішній конфлікт, проте йому це не вдається навіть після самогубства.

Третій акт починається карикатурно-гrotескною сценою у вчительській. Це перша з трьох сцен, які зображають своєрідний суд над героями трагедії. Комічний елемент тут впадає в око: вчителі з іменами Зонненштіх (сонячний удар), Кнохенбрух (перелом кісток), Кнюппельдік (товстий дрюк), Аффеншмальц (мавпячій смалець), Цунгеншлаг (параліч язика), Флігентод (мухомор) та пастор Кальбаух (голе пузо) – представники громадського авторитета – сперечаються про необхідність відкрити вікна. Зачинені вікна гімназії, задушлива атмосфера у вчительській є символом задушливої атмосфери в суспільстві, свідчать про небажання будь-що міняти у виховній системі. Як свідчать імена вчителів, шкільна система ґрунтуються на насильстві та придушенні життя (не випадково більшість імен означають або хворобу, або каліцтво, або знаряддя насильства). Власне, й зібрались вони, щоб наказати «винуватця» самогубства Моріца – Мельхіора. Виявилося, що серед речей Моріца знайшлась «інструкція» зі статевих питань, і саме її вчителі вважають причиною смерті Штіфеля.

Друга сцена третього акту є своего роду судилищем над уже мертвим Моріцем. Церква, школа та батько над могилою юнака виносять йому остаточний вирок. Вражає тут не стільки реакція гімназії та церкви, скільки батька, який фактично зрікається сина, повторюючи: «Хлопчик був не мій». Він ридає не за сином, а через «ганьбу», звинувачуючи не школу, не суспільство, а мертвого. Громадська думка йому важливіша за власного сина. Холод, злива, напівзруйнований пам'ятник підкresлюють байдужість учасників похорону, символізують смерть (як заявляє пастор, потрійну смерть). Ф. Ведекінд оригінально інтерпретує духовну, тілесну та вічну смерть: духовна смерть – це тупість вчителів (як зауважує Ільза, він помер через паралелепіпед), тілесна смерть – це відмова від насолоди та самогубство, а вічна – це смерть у пам'яті друзів та рідних. Ще біля могили рідні думають лише про грот, а однокласники про ненаписаний твір, лише Ільза й Марта приносять на могилу Моріца квіти.

Мотив самогубства також був поширений у літературі «Бурі та натиску» і найбільш яскраво представлений у романі Й.В. Гете «Страждання юного Вертера» – творі, який вважають передвісником роману про підлітків [3, с. 75]. Але якщо у Гете ця проблема представлена трагічно, то Ф. Ведекінд поєднує трагіку загибелі молодого життя із сатирично-комічним деталями. У Гете самогубство спровоковане душевними муками героя, який опиняється в безвиході, оскільки ані його кохання до Лотти, яка належить до бюргерського класу і є в романі втіленням ідеальної жінки, ані його спроби реалізувати свої таланти не здійснюються. Атмосфера німецького суспільства XVIII ст. придушує все природне та неординарне. Власне, драма Ведекінда свідчить, що з часів Гете в Німеччині мало що змінилося. Проте сатира письменника направлена також, або навіть насамперед, проти міщанської моралі, проти тих бюргерів, на яких штурмери покладали свої надії. Новим є й погляд на природне: якщо представники «Бурі та натиску» пов'язували природне з

народним, то Ведекінд – з еротичним началом. Однак відлуння штюрмерського обожнення природи можна побачити також у драмі Ведекінда. У п'єсі послідовно здійснюється ототожнення внутрішнього та зовнішнього. Всі любовні сцени розгортаються на тлі природи, а весна та юність є в контексті драми синонімами. Не випадково на обкладинці першого видання «Пробудження весни» був зображеній весняний ландшафт. Через кілька років слово «юність» (*Jugend*) стане центральним поняттям нового мистецького руху – югендулю, позначеного використанням рослинних орнаментів. Під впливом цього руху був і Карл Вальзер – автор декорацій до першої постановки «Пробудження весни» (1906). Франк Ведекіндуважав, однак, що ці декорації мали надто трагічний характер і їм, на думку письменника, бракувало гумору.

Драма Ф. Ведекінда стала одним з перших творів кінця XIX століття, в якому самогубство школяра трактується як наслідок придушенння сексуальності та авторитарності світу батьків. Надалі до мотиву вбивства взагалі і самогубства зокрема будуть звертатися експресіоністи. Проте, якщо у Ф. Ведекінда Моріц вбиває себе з почуття провини перед батьками і суспільством, то в експресіоністів самогубство, як правило, відбувається з почуття протесту, це один із способів насильства, за допомогою якого вони, нові люди, намагаються позбутися заскілої буржуазної свідомості. Не випадково в експресіоністів найчастіше зображується незавершене самогубство, лише його спроба. Наприклад, син в однайменній п'єсі Вальтера Газенклевера хоче накласти на себе руки через нездоволення своїм життям, але в підсумку він вибирає активний протест проти старшого покоління. Таким чином, пасивний спосіб боротьби перетворюється на активну дію, на бунт, спрямований проти батьків, вчителів і всього буржуазного суспільства в цілому.

Бібліографічні посилання

1. Adoleszenz / Hrsg. von Johannes Cremerius, Ortrud Gutjahr. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. – 263 S.
2. Bogdal K.-M. Jugend : Psychologie – Literatur – Geschichte ; Festschrift für Carl Pietzcker / Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. – 359 S.
3. Dahlke B. Jünglinge der Moderne : Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900 / Birgit Dahlke. Köln [u.a.]: Böhlau, 2006. VII, 273 S.
4. Frank Wedekind, Frühlings Erwachen / von Hans Wagener. – Stuttgart: Reclam, 2000. – 203 S.
5. Gundolf Fr. Frank Wedekind / Friedrich Gundolf. – München: Müller, 1954. – 234 S.
6. Helsper W. Jugend zwischen Moderne und Postmoderne / Hrsg. von Werner Helsper. – Opladen, 1991. – 255 S.
7. Li Sh. Die Narziss-Jugend: eine poetologische Figuration in der deutschen Dekadenz-Literatur um 1900 am Beispiel von Leopold von Andrian, Hugo von

- Hofmannsthal und Thomas Mann / Shuangzhi Li. – Heidelberg: Winter, 2013. – 285 S.
8. Noob J. Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. – Heidelberg: Winter, 1998. – 250 p.
 9. Sprengel P. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918 / Peter Sprengel. – München : Verlag C. H. Beck, 2004. – 924 S.
Надійшла до редколегії 19 лютого 2020 р.

УДК 821.133.1 – 343.4«12/16»

Г. Є. Нікітіна

Дніпро

ПОЕТИКА СТАРОВИНИ У КАЗКАХ ШАРЛЯ ПЕРРО

Стаття присвячена своєрідності художньої рецепції та репрезентації старовини в казках Шарля Перро. Аналізуються відсылки до старовини на рівні казкових мотивів і образів (середньовічний звичай запрошувати багатьох хрещених у «Сплячій Красуні»; мода на носіння бороди, невід'ємного атрибуту звитяжного воїна і мудрого правителя у chansons de gestes, яка, минувши у часи Хрестових походів, є поясненням незображененої відрази до неї у казці «Синя Борода»; мода на синій, який із династичного кольору Капетингів перетворюється на королівський, що стоїть за означенням «couleur du temps» в «Ослиній Шкурі»), наслідування жанровим формам старовинної літератури (топоси пастурелі у «Червоній Шапочці», часопростір фаблію у «Синій Бороді») та особливостей художнього дискурсу (навмисна архаїзація мовлення шляхом використання форм, що вийшли з ужитку: збереження витісненого циркумфлексом циркумфлесом («^») «s» між голосною і приголосною, синтаксис, характерний для блазонування, «fée», вжите у функції participe passé; лакуни, покликані передати вплив часу на людську пам'ять). Вивчається місце звернення до старовини у художньому задумі Перро та його роль у подальшій рецепції його казок, зокрема у дискусії довкола матеріалу черевичка Попелюшки, який з подачі Бальзака стає «черевичком, отороченим хутром».

Ключові слова: Шарль Перро, чарівна казка, середньовічне імагінарне, пастурель, фаблію, пасеїзм, Суперечка старих і нових.

Статья посвящена своеобразию художественной рецепции и репрезентации старины в сказках Шарля Перро. Анализируются отсылки к старине на уровне сказочных мотивов и образов (средневековый обычай приглашать множество крестных в «Спящей Красавицы»; мода на ношение бороды, бывшей неотъемлемым атрибутом храброго воина и мудрого правителя в chansons de gestes, которая, миновав во времена Крестовых походов, объясняет отращение к ней в сказке «Синяя Борода»; мода на синий, который проходит путь от династического цвета Капетингов к королевскому, стоящая за определением «couleur du temps» в «Ослиной Шкуре»), наследование жанровым формам старинной литературы (топосы пастурели в «Красной Шапочке», хронотоп фаблио в «Синей Бороде») и особенностей художественного дискурса (лакуны, призванные передать влияние времени на человеческую память и намеренная архаизация речи путем использования вышедших из употребления форм: сохранение вытесненного циркумфлексом («^») «s» между гласным и согласным, синтаксис блазонирования, «fée», употребленное в функции participe passé). Изучается место обращения к старине в творческом замысле Перро и его роль в дальнейшей рецепции его сказок, в частности в дискуссии о материале туфельки Золушки, которая с подачи Бальзака становится «туфелькой, отороченной мехом».

Ключевые слова: Шарль Перро, волшебная сказка, средневековое воображаемое, пастурель, фаблио, пассеизм, Спор о древних и новых.

The article deals with the specificity of perception and representation of the past times in Charles Perrault's fairy tales. It provides a research in fairy tale motifs and imagery referring to the past like a medieval tradition of inviting a lot of godmothers and godfathers in "The Sleeping Beauty", wearing beards, considered to be an integral feature of a brave warrior and a wise king in chansons de gestes, which have declined at times of Crusades, causing inexplicable aversion towards it in "Bluebeard", and the perception of blue as the dynastic and royal color remaining in the paraphrase "couleur du temps" in "Donkeyskin". The article analyses the ways of reapplying the medieval genre's canvas, such as the topoi of the pastourelle in "Little Red Riding Hood" and the chronotope of the fabliau in "Bluebeard". It is also considering some peculiarities of literary discourse such as archaisation by maintainance of "s" between the vowel and the consonant, earlier replaced by chevron-shaped circumflex (^), blazon syntax and the use of «fée» in function of participe passé as well as narration gaps reminding of destructive influence of the time on the memory. The article studies the place of Perrault's referring to the past in his artist's intention in the context of the Quarrel of the Ancients and the Moderns and its role in further perception of "Tales from the Past Times", especially during the dispute about Ciderella's slipper, when Balzac supposed it to be made of the squirrel fur (pantoufle de vair) and not of the glass (pantoufle de verre), as it was mentioned in multiple editions starting with the first, published by Claude Barbin.

Key words: Charles Perrault, fairy tale, medieval imaginary, pastourelle, fabliau, passéisme, the Quarrel of the Ancient and the Moderns.

Зображення селянки-годувальниці, яка о вечірній порі біля вогнища розповідає дітям казки, і напис «Contes de ma l'Oye» («Казки Матінки Гуски») на гуаші, що прикрашала фронтиспис рукопису збірки прозових казок Перро (1695) і була відтворена гравером Франсуа Клузье у їхньому першому виданні, здійсненому Клодом Барбеном у 1697 р., зумовивши сталий науковий інтерес до їхніх фольклорних джерел у розвідках Ш. Долена («Казки Матінки Гуски до Перро», 1878), П. Деларю («Чарівні казки Перро і фольклорна традиція», 1951–1953), М. Соріано («Казки Перро, вчена культура і народні традиції», 1968), К. Веле-Валлантен («Історія казок», 1992), незаслужено позбавили уваги справжню назву згаданої збірки – «Histoires ou Contes du Temps passé avec des moralitez» («Історії або Казки минулих днів з повчаннями») і, відповідно, місця старовини в її поетиці. «Історії або Казки минулих днів з повчаннями» рясніють відсылками до майже забутих реалій і уявлень старовини, з якими переплітаються мотиви і образи чарівної казки.

Зокрема, мотив запрошення якомога більшої кількості фей на хрестини королівської дочки у казці «Спляча Красуня», пов'язаний із середньовічним звичаєм давати новонародженному не одного, а одразу декількох хрещених батьків, численність яких, як пояснює відомий французький медієвіст Мішель Пастиро у праці «Повсякденне життя Франції і Англії за часів лицарів Круглого Столу» (1991), була викликана необхідністю якнайдовше і якнайбільшою кількістю людей зберігати пам'ять про народження спадкоємців у часи, коли письмовий запис про цю подію міг бути легко знищений полум'ям, а феодали у боротьбі за право посісти трон не гребували жодними засобами [3, с. 38–39].

Так само без звернення до культури Середньовіччя незбагненна відраза до бороди, з якою читач зіштовхується з перших рядків казки «Синя Борода»: «На біду, цей чоловік мав синю бороду; вона надавала йому такого

виродливого і жахливого вигляду, що не було ні дівчини, ні жінки, котра не втікала б, побачивши його» («Mais par malheur cet homme avoit la Barbe Bleüe : cela le rendoit si laid et si terrible qu'il n'éstoit ni femme, ni fille qui ne s'enfuit devant luy» [20, p. 58]). Борода вважалася символом мужності і виступала невід'ємним атрибутом звитяжного воїна і мудрого правителя ще у XII ст., про що свідчать образи Карла Великого і його лицарів у «Пісні про Роланда» («Là siet li reis de qui dulce France tient, / Blanche ad la barbe e tut flurit le chef, / Gent ad le cors et la countenance fier» (VIII: 116–118) [16, p. 10] і «Mult fièrement chevalchet li Emperere: / Il est darere od cele gent barbée ; / Desur lur brunies lur barbes unt getées / Altresi blanches cume neifs sur gelée !» (CCXLIII: 3317–3319) [16, p. 262–264]), сталий епітет «бородою славний», який рефреном звучить у «Пісні про моого Сіда» («Çid, barba tan complida» (16: 267) [10, p. 5], «barba vellida» (16: 274; 51: 930), [10, p. 5; p. 11], «Myo Çid el de la lengua barba» (75: 1226) [10, p. 15]), де ріст бороди виступає метафорою примноження військової слави (за оспіуванням перемоги над маврами у Валенсії слідують такі рядки: «Grand alegría es entre todos essos cristianos, / Con Myo Çid Ruy Diaz el que en buen ora násco. / Ya le crece la barba e vale allongando» (75-76: 1235–1238) [10, p. 15] – «Радість велика між всіма християнами, / Що з моїм Сідом Руй Діасом, тим, що в родину щасливу родився. / Росте тепер його борода і стає щораз довша» (пер. Богдан І. Лончина [6, с. 84])), а також скульптурні презентації ветхозавітних царів над порталами західного фасаду Собору Паризької Богоматері. Утім вже на рубежі XII–XIII ст. мода на носіння бороди стрімко іде на спад у зв'язку із Хрестовими походами, під час яких християнські лицарі, перебуваючи у Святій Землі, починають голитися, щоб мати змогу відрізнисти своїх побратимів від іудеїв, мусульман і візантійців, котрі традиційно носили бороду [14, p. 178]. Наприкінці XII ст. з'являється фабліо про країну Кокань, яке, полемізуючи і пориваючи із традицією *chanson de geste*, вбачає у бороді лише метонімію старості (рядки 12–16): «Qu'en grant barbe n'a pas savoir / Si li barbé le sens seüssent, / Bouc et chievres mout en eüssent, / A la barbe ne baez mie, / Tels l'a grant n'a de sens demie» («Не в довгій бороді знання, / Якби бородані великий розум мали, / То в кіз і у цапів було б його ще більше, / Не в бороді бо сенс: / Як довга борода – напівкороткий розум») [14, p. 30–31]. Автор розвідки «Кокань, історія уявної країни» (2013), бразильський дослідник Г. Ф. Жуніор наголошує, що у феодальному світі молодість як вікова категорія була вельми розплівчатою: у фабліо про Кокань серед чудес цього утопічного краю згадується джерело вічної юності (*la Fontaine de Jouvent*), скупавшись в якому кожен може знову постати тридцятирічним (рядки 153–160) [14, p. 40], – що науковець схильний розглядати передусім як аллюзію на вік, в якому прийняв хрещення Христос [14, p. 184]), тоді як в аристократичному середовищі молодість ототожнювалася із матримоніальним станом (молодими вважалися неодруженні і бездітні, як показував Ж. Дюбі у розвідці «ХІІ сторіччя: "молодь" в аристократичному середовищі північно-західної Франції» (1964) на прикладі Гійома Лемаршала, який перестав вважатися молодим лише у 45 років, коли одружився і став батьком [13, p. 836]), родом занять, чи скоріше відсутністю такого і, відповідно, сталого заробітку, сукупно із мандрівним способом життя

[14, р. 180] (це випадок вагантів, колишніх школярів, що вдалися до мандрів через брак церковних приходів – середовища, до якого належить і автор фаблію про Кокань, – найвідоміший твір яких «*Gaudeamus igitur*», що вважається міжнародним гімном студентства, уславлює юність і так само пейоративно зображає старість: «*Gaudeamus igitur / Iuvenes dum sumus : / Post iucundam iuventutem, / Post molestam senectutem, / Nos habebit humus*»), а також із такою деталлю зовнішності, як борода [14, р. 178–180]. За всіма переліченими ознаками, герой казки Перро «Синя Борода» має сприйматися як старий: він не просто одружений, а багатократно одружений («Il avoit déjà épousé plusieurs femmes, & qu'on ne sçavoit ce que ces femmes estoient devenuës» [20, р. 58] – «Чоловік цей вже кілька разів був одружений, та ніхто достеменно не знав, що сталося з його дружинами») – неявна кумуляція, кожна наступна ланка якої додає персонажу віку у сприйнятті читача; заможний (в тексті казки говориться: «Il avoit de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie» – «У нього були чудові будинки в місті і за містом, золотий і срібний посуд, меблі, прикрашені шитвом, і позолочені карети» [20, р. 57–58]); і носить бороду, яка виступає не лише прикметою віку, а й моди давно минулих часів, чим робить героя людиною іншої епохи. Це підкреслюється другим моралітє казки, в якому історію Синьої Бороди названо «оповіданням минулих часів», адже тепер не знайти настільки сурових чоловіків: «On voit bien-tost que cette histoire / Est un conte du temps passé ; / Il n'est plus d'Époux si terrible / Ny qui demande l'impossible» [20, р. 82].

Як реалію старовини можна розглядати і характеристику «couleur de temps», яку дістає синій колір у віршованій казці Перро «Ослина Шкура» (1694) і яку невдовзі підхоплює мадам д’Онуа в казці «Синій Птах» (1697): «Oiseau Bleu, couleur de tems, / Vole à moi promptement» [7, р. 94]. Це колір першої сукні, яку фея радить принцесі попросити у батька, щоб уникнути шлюбу з ним, що у запропонованому Перро формулюванні («Une robe qui soit de la couleur de temps» [19, р. 11]) через багатозначність слова «*temps*», яке у французькій мові позначає і час, і погоду, та відсутність контексту, покликаного прояснити, що саме мається на увазі, виглядає як одне із традиційних для казки непідсильних для виконання завдань. Утім коли принцесі пропонують сукню кольору небесної блакиті («Le plus beau de l’Empirée / N'est pas, lorsqu'il est ceint de gros nuages d'or, / D'une couleur plus azurée» [19, р. 12]) загадка феї видається вирішеною повністю: адже синій є не лише кольором неба, а відтак і «кольором погоди», а й «кольором часу» – в сенсі кольору епохи себто модного кольору. Таким його зробили, помістивши на свій герб, Людовік VII і Філіп II Август, за правління яких синій ствердився як геральдичний колір Капетингів [5, с. 37–38], щоб невдовзі стати кольором французьких королів (із XII ст. їх зображають на книжних мініатюрах не інакше, як у синіх мантіях, вкритих геральдичними ліліями, – образ відтворений і в найвідомішому портреті Людовіка XIV кисті Гіацінта Ріго (Hyacinthe Rigaud), а Людовік Святий починає вбиратися у синій у повсякденному житті [4, с. 134]), а отже і їхніх підданців, адже у Середньовіччі васал мав носити кольори свого сюзерена. В цьому плані релевантними є мініатюри з циклу «Пори року» «Розкішного часослова герцога

Беррійського» (XV ст.), на яких більшість людей зображена в одязі різних відтінків синього: в аристократії синій більш насичений, що пояснюється кращими барвниками і фіксативами, які добиралися до дорогої тканини на кшталт оксамиту («Січень», «Квітень», «Травень», «Серпень»), а у селян – блідий, вочевидь пофабований вайдою, запраний і полинялий («Червень»), що, як пояснює М. Пастуро у праці «Символічна історія Середньовічного Заходу» (2004), хоча і сприймаються по-різному [4, с. 134–135], не перестають нести в собі ідею синього, котра в системі імагінарного доби превалює над його матеріальним виявом [4, с. 241]).

Саме в моді реалії старовини мали стати найбільш очевидними для сучасників Перро, який не просто вводить до своїх казок назви старовинних елементів одягу – chaperon («Червона Шапочка»), collet monté («Спляча Красуня»), – а й привертає до них читацьку увагу ущипливими зауваженнями, які міг неодноразово чути у світському салоні, на кшталт ремарки на адресу вбрання Сплячої Красуні, яка спала упродовж ста років: «Il [le prince] se garda bien de lui dire qu'elle estoit habillée comme ma mère-grand, & qu'elle avoit un collet monté» («Принц ледве стримався, щоб не сказати їй, що вона була вбрана за модою часів його бабусі і так само носила високий комір-фрезу» [20, р. 29]).

Старовина приходить до збірки Перро разом зі старовинними сюжетами, імовірним джерелом яких могли бути дешеві видання на блакитному папері, де серед іншого видавали перекази лицарських романів. Ш. Долен у розвідці «Казки Матінки Гуски до Перро» (1878) вказав на «Роман про Персефореста» (XIV ст.), як на джерело виведеної у «Сплячій Красуні» літературної ситуації, в якій непрохана стара фея, образившись на брак золотого столового прибору, підготовленого для решти фей, віщує новонародженій принцесі смерть від уколу веретеном, адже в ньому йдеться про традицію влаштовувати бенкет на честь трьох богинь, котрі допомагають породіллі – Люцини, Феміди і Венери, образу матері богинь долі, Феміди, через брак ножа в її приборі і про аналогічний присуд – сон, що триватиме доки заноза із веретена, котра його спричинить, не вийде з пальця сама собою [12, р. 134–138].

Звернення до літератури старовини у Перро також носить характер наслідування її жанрових форм. Зокрема за всіма ознаками у «Червоній Шапочці» маємо справу із ситуацією, характерною для такого жанру лірики трубадурів, як пастурель: йдеться і про топоси такі, як сільська місцевість, дорога, альков, в якому кульмінують і казка, і мораліте, котре надає казці гризуазного прочитання; і про фігури персонажів – гарненька наївна селянка і улесливий вовк, в подобі якого мораліте казки викриває звабника; і, що найважливіше, їхні авторські характеристики. З одного боку, це навмисна інфантілізація героїні, покликана підкреслити її наївність. Граючи із омофонами «petite fille» (маленька дівчинка) і «petite-fille» (онука), Перро вдається до цікавої літоти: назвавши Червону Шапочку маленькою дівчинкою у першому ж рядку казки, він в манері типової для фольклорної казки кумуляції із властивими їй повторами цілих структур перелічує її старших родичок, що у сприйнятті читача має применшити її вік («Il estoit une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eut scu voir ; sa mère en étoit folle, & sa mère-grand plus

folle encore» [20, p. 47–48] – «Жила собі маленька дівчинка-селяночка, наймиліша з усіх, яких тільки можна побачити; мати любила її нестяжно, бабуся любила її ще дужче). Інфантілізація стосується і мовлення героїні, яка побачивши вовка, щиро дивується «бабусиному виглядові без спіднього» (*«Elle fut bien estonnée de voir comment sa Mère-grand estoit faite en son déshabillé»* [20, p. 54]): «*Ma mère-grand que vous avez de grands bras!*», «*Ma mère-grand que vous avez de grandes jambes !*», «*Ma mère-grand que vous avez de grandes oreilles !*», «*Ma mère-grand que vous avez de grands yeux !*», «*Ma mère-grand que vous avez de grandes dents !*» [20, p. 54–55]. З іншого боку, для характеристики вдачі і поводження вовка Перро добирає цілу низку слів, що належать до концептосфери ввічливості-вихованості – «privé», «complaisant», «doux», «humour accorde» [20, p. 55], – серед яких привертає увагу «humour accorde», спільнокореневе із «courtois». А двозначність ситуації, породжуваної уловкою Вовка, який займає місце хворої бабусі і запрошує дівчину лягти поруч (*«Mets ta galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit»* [20, p. 54]) зайве нагадує численні уловки, до яких у пастурелі вдається лицар, щоб звабити селянку.

Інший приклад наслідування старовинним літературним жанрам знаходимо у казці «Синя Борода», часопростір якої нагадує часопростір фаблію. Серед інших казок збірки «Історії або казки минулих днів з повчаннями» цю казку вирізняє камерність. Її дія розвивається у просторі що стає дедалі замкненішим, причому можна виділити саме ті три ступені замкненості, які помічає у фаблію А. Д. Михайлов [1, с. 204]: місто → внутрішній простір заміського замку Синьої Бороди → заборонена кімната. Подорож головного героя показана лише як від’їзд і раптове повернення, а оскільки темп розповіді (*temps d'énonciation*) випереджає внутрішній для цієї історії час перебігу подій (*temps de narration*), що виявляється в тому, що цей пасаж безпосередньо слідує за оповіддю про моторошну знахідку у забороненій комірчині і появу кривавої плями на зачарованому ключі, у читача складається враження, ніби герой лише чекає на це, щоб повернутися, подібно до актора, який чекає на свій вихід за кулісами. Єдиний простір лише зайве акцентує театральність, яка слугує нагадуванням про те, що, як наголошував Ж. Бедьє, фаблію послуговувалися тим же матеріалом, що й середньовічні фарси [9, p. 385–386], і яка робить сюжет про Синю Бороду придатним для театральної постановки – потенціал, який використає М. Метерлінк в одноактній п'єсі «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення» (1901).

Граючи у старовину, Перро насичує мовлення різного роду архаїзмами, на кшталт *«fée»*, вжитого як *participe passé* у казці «Синя Борода»: *«La clef estoit fée»* [20, p. 69] – «Ключ був зачарований». Деякі з них можна помітити тільки у першому виданні збірки «Історії або Казки минулих днів з повчаннями», здійсненому Клодом Барбеном. До них належить збереження витісненого циркумфлесом (*«^»*) *«s»* між голосною і приголосною у таких словах як *chateau, baptesme, forest, meusnier*. На те, що Перро робить це навмисне вказує непостійність такої орфографії, сусідство не просто в тексті однієї казки, а навіть у реченнях, що йдуть одне за одним, старого й нового способів

написання – chateau i château: «Comme elle [la fée] estoit grandement prévoyante, elle pensa que quand la Princesse viendroit à se réveiller, elle seroit bien embarassée toute seule dans ce vieux Château : voicy ce qu'elle fit. Elle toucha tout ce qui estoit dans ce Château [...]» [20, p. 15]). Архаїчною, такою, що належить до традицій блазонування, є і граматична конструкція означення «Riquet à la houppe» (Ріке з хохолком), якою послуговуватимуться і послідовники Перро: так, у Ж. Казота з'являється «Fée aux glaçons» (Фея крижинок) [11, p. 263–264].

Казки Перро виглядають старовинними і через присутні в них лакуни, які передають руйнівну дію часу на людську пам'ять. Іще Ш. Долен, вивчаючи джерела сюжетів казок Перро у праці «Казки Матінки Гуски до Перро» звертав увагу на те, що композиційно частини «Сплячої красуні» «не клеються між собою» – настільки чужорідними вони здаються: «J'ai cru longtemps que Perrault avait composé son récit avec deux traditions différentes mal soudées, et je ne comprenais pas comment il avait pu superposer cette abominable aventure d'ogresse à celle de ses légendes qui ravit le mieux l'imagination» («Тривалий час я вважав, що Перро створив свою розповідь із двох традицій, що погано поєднуються між собою, і я не розумів, як він міг накласти цю жахливу пригоду із людожеркою на легенду, яка так тішить уяву» [18, p. 142]). Завдяки цьому сюжет виглядає непослідовним, плутаним, наче справді напіввтраченим, забутим, яким і має бути щось старовинне, щось таке, по відношенню до чого давно не можна з упевненістю сказати, правда це чи вимисел, історія чи все ж таки казка – «Histoires, ou Contes du temps passé», як оговорено в назві збірки. Вірогідно, з цієї ж причини автор не уточнює числа дружин Синьої Бороди, про якого відомо лише, що він був багатократно одружений («il avoit déjà épousé plusieurs femmes») – спокуса, перед якою не втрималися ані А. Франс, який обирає «магічне» число сім (новела «Сім жінок Синьої Бороди», 1908), ані М. Метерлінк, який у вже згаданій драмі «Аріадна та Синя Борода», обмежується шістьма, які носять імена героїнь його ранніх драм. Тим паче, що з точки зору імагінарного Середньовіччя множина виглядає більш вражаюче за конкретну кількість: це зокрема справедливо у царині геральдики, де, як пояснює М. Пастуро, найпрестижнішими вважалися герби із полем, рівномірно усіяним малими фігурами [4, с. 273], яким були герб французького короля (лазурне поле, усіяне золотими ліліями) і герб із горностаєвим полем герцога Бретонського. Останнє цілком могло бути відомим Ш. Перро, з огляду на те, що Людовік XIV, подарувавши чимало дворянських титулів заможним буржуа (що стало об'єктом сатири у «Містянині-шляхтичі» Мольєра), доручив створити Всезагальний гербовник («Armorial general de France», виданий у 1696 р., тобто за рік після появи рукопису збірки прозових казок Перро), в тому числі, щоб надалі мати змогу обкладти податком як самі герби, так і права їх носити [2, с. 34–35].

Таким чином, у казках Перро старовина присутня насамперед як згадка, напівпрозорий привид, тінь якого, як стерти літери на пергаментах палімпсестів, широко розповсюджених у Середньовіччі, проглядає крізь текст. Можна помітити, що назва збірки Перро «Histoires ou Contes du temps passé» перекликається із назвою балади Франсуа Війона «Ballade des dames du temps

jadis» («Балада про дам минулих днів») (XV ст.). Спільною у цих творів є і схильність до пасеїзму – ідеалізації минулого і тути за ним: Війон, зітхаючи, питаеться, де торішній сніг («Mais où sont les neiges d'antan?») [21, р. 47–48]; Перро у другому мораліте казки «Синя Борода» висловлює жаль з приводу того, що тепер вже не знайти дійсно суворих чоловіків [20, р. 82]. Утім в цій же казці зустріч «старого» і «нового» завершується не на користь першого: «старе», уособлюване Синьою Бородою, терпить поразку у двобої із «новим», персоніфікованим братами його останньої дружини, чий рід занять – драгун і мушкетер – належить зовсім іншій добі, Новому Часу, епосі вогнепальної зброї, а образ життя якнайкраще відповідає старовинним уявленням про молодість.

В цьому неважко відомін полеміки славетної суперечки Старих і Нових, в якій Перро виступав на позиціях «нових», а його казкам, котрі він протиставляє творам древніх, судилося відіграти одну із провідних ролей. Так, у передмові до прозових казок письменник зауважував: «Je pretends même que mes fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Éphèse et celui de Psyché, si on les regarde du côté de la morale, chose principale dans toutes sortes de fable, et pour laquelle elles doivent avoir été faites» [18, р. 17] («Історії мої навіть більше заслуговують на те, щоб їх розповідали, ніж більша частина древніх переказів, зокрема оповідей про Матрону Ефеську чи про Психею, якщо подивитися на них з погляду моралі – речі головної в будь-якого роду історіях, заради якої вони і повинні складатися»). Перро задає цікаву тенденцію: надалі його послідовниці наголошуватимуть новизну жанру назвами своїх збірок («Contes nouveaux ou les Fées à la mode» мадам д'Ону, «Nouveaux contes des fées» графині де Мюра) і насиченням казкового імагінарного образами тогочасних винаходів (підзорна труба, дзеркала, в яких можна побачити себе на повний зріст), видовищ (балети, феєрверки), захоплень (колекціонування), фасонів одягу, але при цьому вдаватимуться до містифікацій, раз у раз запевняючи, що прочитали ці казки у старовинних рукописах. Племінниця Шарля Перро мадемузель Лерітьє згадує рукопис часів Річарда Левове Серце пера Жана де Сореля, в якій вона віднаходить «оригінали не лише багатьох казок, нещадно зурочених у книгах на синьому папері», але й казки, які їй «розповідали, коли вона була маленькою, серед яких були нещодавно покладені на папір найбільш майстерними серед авторів» [15, р. XIX], Маргарита де Любер у передмові до пародійної казки «Принцеса Шкарапулка і Принц Льодянник» (1745) жартома говорить про рукопис, знайдений на Монмартрі: «У цих величезних підземеллях, які щойно відкрили під Монмартром, поблизу Парижа ціною кропіткої праці і видатків, ми наштовхнулися на скарб, більш неоцінений за золото і срібло, яке там шукали... Зі скриньки дістали крихітну книжечку, у гарній палітурці, написану золотими літерами мовою, яку, на жаль, раніше нікому не доводилося чути» [17, р. 4–6]).

Кількість відсылок до старовини на рівні художніх образів, майстерність наслідування старовинним жанровим формам, архаїзація мовлення і лакуни, покликані нагадати про нетривалість людської пам'яті, визначили відповідне подальше сприйняття казок Перро. Так з'являється образ туфельки, отороченої

хутром, – «*pantoufle de vair*». Оноре де Бальзак і Еміль Літрє сприймають написання «*pantoufle de verre*» («кришталевий черевичок») за помилку Клода Барбена, який здійснив перше видання прозових казок Перро у 1697 р., адже через крихкість матеріалу, черевичок Попелюшки неодмінно мав розбитися об кам'яні сходи палацу. Більш правдоподібним за кришталь – *verre* Бальзаку видається біляче хутро – *vair*, про що він розмірковує в одному із пасажів у філософському етюді «Про Катерину Медічі» (1846), який без посилання на автора цитуватиме Еміль Літрє у своєму словнику (1861): «У XV–XVI ст. торгівля хутром була одним із найбільш процвітаючих ремесел. Складність дістати хутра, по які купців треба було відрядити на Північ у тривалу і сповнену небезпек подорож, зумовлювало надмірну ціну на хутряні вироби. Тож, як і нині, захмарна ціна викликала попит, оскільки марнославству не знайомі перепони. У Франції та в інших королівствах виключне право носити хутра мали лише дворяни, про що свідчить місце, яке посідає горностай у старовинних гербах, ба більше, деякі рідкісні види хутра, такі як біляче хутро, під яким варто розуміти ніщо інше як хутро соболя, могли носити тільки королі, герцоги і сеньйори, наблизені до них. Розрізняли хутра, зшиті з великих і з малих клаптиків – *le grand et le menu vair*. За останні сто років слово «*vair*» настільки вийшло з ужитку, що у величезному числі видань казок Перро, славнозвісний черевичок Попелюшки, поза сумнівами, оторочений дрібними клаптиками хутра – *de menu vair*, представлений як черевичок із кришталю – *de verre* [8, р. 504–505]. Сам Бальзак зауважує, що слово «*vair*» давно вийшло з ужитку, «*grand vair*» і «*menu vair*» йому відомі передусім як геральдичні тинктури (сині дзвіночки у срібному полі, розташовані впоперек щита), а не як спосіб зшивання клаптиків білячого хутра, але насиченість імагінарного збірки «Історії або Казки минулих днів з повчаннями» відсылками до старовини, дозволяє з легкістю уявити черевички, оторочені білячим хутром за модою часів Катерини Медічі, наряду із середньовічним шапероном і коміром фрезою кінця XVI ст.

Бібліографічні посилання

1. Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М.: Наука. 1986. 352 с.
2. Пастро М. Геральдика; Пер. с фр. А. Кавтаскина. М.: Астрель. 2003. 144 с.
3. Пастро М. Повседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого стола; пер. с фр. М. О. Гончар, науч. ред., comment. и послесл. Т. Д. Сергеевой; предисл. А. П. Левандовского. 2-ое изд. испр. и доп. М.: Молодая гвардия. 2009. 230 с.
4. Пастро М. Символическая история европейского средневековья; пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб: Александрия. 2012. 448 с.
5. Пастро М. Синий. История цвета; пер с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение. 2017. 137 с.
6. Пісня про моого Сіда / Пер. зі староісп. Богдан І. Лончина. *Праці філософічно-філологічного факультету. Том VIII.* Рим: Вид.

- Українського католицького університету ім. Св. Клиmenta Папи. 1972. 161 с.
7. Aulnoy M.-C. de Les Contes des fées / M.-C. d'Aulnoy // Le Nouveau Cabinet des Fées : en 18 t. / Contr. Ch. J. Mayer. Genève : Slatkine Reprints. 1978. T. 3. 536 p.
 8. Balzac H. de Sur Catherine de Médicis. *Études philosophiques : Tome 2. Œuvres complètes. Vol. 15.* Paris : Éd. Alexandre Houssiaux. 1855. 664 p.
 9. Bédier J. Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge. Paris : Éd. É. Bouillon. 1893. 485 p.
 10. Cantares del Cid Campeador. *Poetas castellanos anteriores al siglo XV. Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días.* 58. / Ed. T.A. Sanchez, P.J. Pidal, F. Janer. Madrid: M. Rivadeneyra. 1864. P. 1–58.
 11. Cazotte J. La Patte du Chat, conte zinzimois. *Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques : en 4 Tomes.* Paris : Bastien. 1817. T. 3. P. 197–274.
 12. Deulin Ch. Les Contes de ma mère l'Oye, avant Perrault. Ch. Deulin. Paris : Éd. E. Dentu, 1878. 382 p.
 13. Duby G. Au XIIe siècle: les « jeunes » dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest. G. Duby *Annales. Économies, sociétés, civilisations.* Paris : Armand Colin. 1964. 19–5. P. 835–846.
 14. Junior H.F. Cocagne. Histoire d'un pays imaginaire. Paris : Arkhê, 2013. 384 p.
 15. L'Héritier M.-J. La Tour ténébreuse et les Jours lumineux. Contes Anglois. Paris: Éd. Veuve de C. Barbin. 1705. 493 p.
 16. La chanson de Roland ou de Roncevaux du XII^e siècle : publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque bodlérienne à Oxford. Par F. Michel. Genève: Slatkine. 1837. 318 p.
 17. Lubert M. La Princesse Coque d'Œuf et le Prince Bonbon. À la Haye : Éd. J. Neaulme, 1745. 216 p.
 18. Perrault Ch. Contes. Illustrations de Gustave Doré ; Présentation, notes et guide de lecture par Annie Collognat-Barès, Dominique Brunet, Frédéric Dronne. Paris : Pocket Classiques. 2016. 384 p.
 19. Perrault Ch. Grisélidis, nouvelle, avec le Conte de Peau d'Asne, et celuy des Souhaits Ridicules. Paris : Éd. J.-B. Coignard. 1694. 130 p.
 20. Perrault Ch. Histoires ou Contes des temps passés, avec des moralitez / Ch. Perrault. Paris : Éd. Claude Barbin. 1697. 232 p.
 21. Villon F. Œuvres complètes. *Œuvres complètes de François Villon : publiées avec une étude sur Villon / Par L. Moland.* Paris : Garnier-frères. 1893. 336 p.
- Надійшла до редколегії 28 січня 2020 р.*

Т. Н. Потницева

Днепр

СУДЬБА ОДНОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРОКИ В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

У фокусі дослідження – доля відомого афоризму, втіленому у завершальному рядку вірша О. Голдсміта «Елегія на смерть скаженого собаки», який включено до роману письменника XVIII століття «Векфілдський священик». Двозначність самої історії та сентенції з неї – «*The dog it was that died*» – логічно та природно відображають пародійно-грайливий пафос твору й уяви про добро і зло та про саму сутність людини. Саме це подвійне кодування кінцівки зробило її відомим афоризмом в історії англійської літератури, що відобразилося у творчості відомих письменників. Серед них – Сомерсет Моем, автор роману “*The Painted Veil*” («Розмальована вуаль»), у якому голдсмітівський рядок буде теж кульмінаційним змістовим центром, фокусом історії інтимних відношень подружжя, які вийшли на філософський рівень осмислення буття. Афоризм Голдсміта “*The dog it was that died*” з’явиться у другій половині ХХ століття і у п’єсі Тома Стоппарда не тільки у її заголовку “*The dog it was that died*”, а й як змістовий центр твору, написаного у 1982 році для BBC.

Ключові слова: О. Голдсміт, С. Моем, Т. Стоппард, подвійне кодування, змістовий центр.

В фокусе исследования – судьба известного афоризма, воплощённого в завершающей строке стихотворения О. Голдсмита «Элегия на смерть бешеной собаки», помещённого в роман писателя XVIII века «Векфилдский священник». Двусмысленность самой истории и сентенции из неё – «*The dog it was that died*» – логично и естественно отражают пародийно-игровой пафос произведения, в котором воплощён один из главных философских выводов Голдсмита об относительности представлений о добре и зле и о самой сущности человека. Именно это двойное кодирование концовки сделало её известным афоризмом в истории английской литературы, запечатлённым в творчестве известных писателей. Среди них – Сомерсет Моэм, автор романа «*The Painted Veil*» (в рус. переводе – «Узорный покров», «Разрисованная вуаль»), в котором голдсмитовская строка будет тоже кульминационным смысловым центром, фокусом истории intimных отношений супружеских, выходящих на философский уровень осмысления бытия. Афоризм Голдсмита «*The dog it was that died*» появляется во второй половине ХХ века и в пьесе Тома Стоппарда, не только в самом её заглавии “*The dog it was that died*”, но и как смысловой центр произведения, написанного в 1982 году для BBC.

Ключевые слова: О. Голдсміт, С. Моэм, Т. Стоппард, двойное кодирование, смысловой центр.

The investigation focuses on the destiny of one famous aphorism “The dog it was that died” coincided with the last line of O.Goldsmith’s poem “An Elegy on the Death of a Mad Dog” included into the famous novel “The Vicar of Wakefield”(1766).

The ambiguity of the story as well as the maxim from it – «The dog it was that died» – reflects logically and naturally a parody-playful pathos of the literary work in which Goldsmith embodies his main conclusion about the good and the evil, about the very nature of a man. Namely this double coding of the ending made it a famous aphorism in the history of the English literature, in the art of S.Maugham, for example. In his novel «The Painted Veil» Goldsmith’s poetic line will turn out to be a culmination centre, a focus of the history of the married couple intimate relations that reached a philosophical level of reality perception. Goldsmith’s aphorism ”The dog it was that

died" appears in the second half of the XX th century in Tom Stoppard's play not only in its title «The dog it was that died», but also as a semantic centre of the work, written in 1982 for BBC.

Key words: Goldsmith, S.Maugham, T.Stoppard, double coding, semantic centre.

Речь идёт о завершающей строке стихотворения О. Голдсмита «Элегия на смерть бешеной собаки», помещённого в роман «Векфильдский священник»(1766) О. Голдсмита – “The dog it was that died” («А померла-то собака»).

«Элегия на смерть бешеной собаки» – одно из немногих стихотворений Оливера Голдсмита, которое надолго запечатлелось в памяти последующих поколений писателей и читателей. На вопрос «почему?» ответил Гёте в беседе с Эккерманом в 1828 году: «Голдсмит написал так мало стихотворений, что о нём, казалось бы, и говорить не стоит, но я тем не менее считаю его продуктивнейшим поэтом, ибо то немногое, что он создал, проникнуто внутренней жизнью, которая нескоро себя изживет» [8, с. 563]. Эту цитату А.А. Елистратова выбирает в качестве эпиграфа ко всему разделу, посвящённому Голдсмиту, в известной книге по английскому роману эпохи Просвещения [1, с. 294]. И хотя речь в соответствующей главе VI идёт о романе писателя «Векфильдский священник», определения «поэзия», «поэтичность» оказываются ключевыми. Роман назван поэтичным потому, что, как отмечает известный англист, «изображение обыденного существования простых, незаметных людей согрето здесь той же тёплой “внутренней” жизнью, какая восхищала Гёте в стихотворениях Голдсмита» [1, с. 294].

Стихотворение Голдсмита – образец особого пафоса литературы Просвещения, связанного, по мысли Н.А. Соловьёвой, с появлением «литературного гибрида», который «удачно сочетает интеллектуальный материал с развлекательностью и открытостью жанровой структуры» [2, с. 73]. Жанровая гибридность, многовекторность смысла и интонаций – от интимно-лирической до сатирически-обличающей – сходятся в ключевой, кульминационной фразе – фокусе всего произведения – The dog it was that died! В этой завершающей «Элегии...» последней строчке выражена главная суть мысли и замысла Голдсмита, его понимание неоднозначности жизни, которая не укладывается в рамки привычной логики. Анекдотический случай, изложенный в иронико-юмористической манере – спор человека и собаки, в результате чего собака, которая, как кажется горожанам, «добрый людям», сошла с ума и укусила хорошего человека, но в результате умирает она, а не укушеннный, – высвечивает глубинные интимные и одновременно универсально значимые философские раздумья автора о мире и о человеке в нём. То, чтоказалось, оказалось не тем, логика мышления опровергнута логикой бытия. Именно это двойное кодирование концовки сделало её известным афоризмом в истории английской литературы, запечатлённым в творчестве известных писателей. Среди них – Сомерсет Моэм, автор романа “The Painted Veil” (в рус. переводе – «Узорный покров», «Разрисованная вуаль»), в котором голдсмитовская строка будет тоже кульминационным смысловым центром,

фокусом истории интимных отношений супругов, выходящих на философский уровень осмысления бытия.

История героев романа – это на самом деле история встречи иллюзии о жизни с самой жизнью, т.е. – «приподымяние вуали/покрова» над воображаемой реальностью. С. Моэм предлагает тонкую, ироничную и одновременно философскую рефлексию над соотношением фикции и реальности, такую же тонкую, ироничную и философичную, как и в стихотворении П.Б. Шелли, откуда взято название романа. К сожалению, ни киноверсия 2006 г., где акцентирован мелодраматический компонент романа, ни литературная критика, дававшая оценку произведению, не отражают всей многозначности и изысканности идеи С. Моэма. «Приподымяние узорного покрова» у него – отнюдь не путь к нравственно очищающему возвышению героев, как полагают многие литературоведы, а путь к пониманию сложности жизни, предстающей в бесконечных и разнообразных переплетениях придуманного о ней и реального, которое тоже может оказаться фикцией. Вот эта главная мысль романа и подчёркнута кульминационными в сюжете произведения предсмертными словами доктора Фейна, который процитировал своей кающейся жене, изменившей ему с другим, завершающие строки из «Элегии на смерть бешеной собаки» О. Голдсмита: *The dog it was who died*” («А умерла-то именно собака»).

Парадоксальная история, произошедшая с человеком, которого укусила бешеная собака и который, по логичным предположениям, должен был умереть, эти предположения не оправдал. Ведь «...чудеса плодит наш век» (перевод В. Левика), и мир в какой-то момент может предстать совсем не так, как ты о нем думаешь, или воображаешь. Голдсмитовские строки – контрапункт произошедшего как с Фейном и его женой Китти, так и с окружающими их людьми – Дороти, её мужем, любовником Китти Таусенном, другом Китти Уоддингтоном и его экзотичной спутницей. Каждый узнаёт момент срываания покрова с привычной картины мира, принимая или отвергая её новый вариант. Сегодня всё чаще говорят о сложности и «эмоциональной запутанности этого романа С. Моэма» (См. сайт «Что значит «собака околела»? (<https://rse-anekdoty.ru>)».

Как считает исследовательница В. Сьёберг, история, рассказанная С. Моэром, сам факт неслучайной смерти его героя Уолтера Фейна позволяет увидеть в произведении и осознать всю сложность смысла поэтических строк Голдсмита (“...makes the use of Goldsmith’s poem in the novel more complex” [11, р. 7]). И поэтому никак нельзя согласиться с суждением Д. Урнова, который упрекал С. Моэма в том, что тот «...изменил своему постоянному скептицизму <...> и написал более или менее благополучное окончание романа» [6, с.4], что автор «удивил концом романа» [6, с. 10].

Строчками из Голдсмита, которыми Фейн ставит точку своим попыткам совместить воображенное и реальное, повествователь окрашивает все последующие страницы романа, где речь идёт о «нравственном возрождении», «благопристойном существовании» героев иронико-скептическими красками и оттенками. Хеппи-энд в таком освещении оказывается лишь очередной

«разукрашенной вуалью», за которой прячется неизвестная и неоткрывшаяся ещё реальность.

Афоризм Голдсмита “The dog it was that died” появляется уже во второй половине XX века в пьесе Тома Стоппарда, в самом её заглавии “The dog it was that died” как смысловой центр произведения, написанного в 1982 году для BBC.

Суть драмы в проблеме, с которой сталкивается некий агент разведки Руперт Пурвис (Rupert Purvis), открывший для себя, что работает на разведки двух стран одновременно. Это раздвоение приводит его к психологическому срыву и попытке самоубийства. Со сцены самоубийства и начинается драма. Пурвис прыгает с моста, но неудачно, приземлившись на баржу, на борту которой случайно оказалась собака. В результате «собака приостановила падение Пурвиса, Пурвис же сломал собаке спину» (“The dog broke Purvis’s fall. Purvis broke the dog’s back”). В 3-й сцене первого действия происходит диалог между начальником Пурвиса Жиль Блэр (Giles Blair) и неудачливым самоубийцей. В этом диалоге и появляется известная поэтическая строка Голдсмита:

Blair: You were lucky

Purvis: Luckier than the dog

Как видно, Стоппард буквально материализует строку «Элегии...», но через эксцентричную, парадоксальную манеру драматурга просматривается и другой, концептуально важный смысл. В нелепой ситуации Пурвиса зашифрована близкая и Голдсмиту, и С.Моэму проблема несовпадения видимого и реального, заставляющая человека искать «другую» правду о жизни и о себе. Но, в отличие от видимого благополучного исхода в историях у О. Голдсмита и С. Моэма, герой Стоппарда так и не обретает себя. Более того, после его смерти ведутся споры о том, кто же на самом деле убил собаку – агент Q6 или агент Q9.

Аллюзия на Голдсмита у Стоппарда неслучайна. Английский драматург – создатель британского миноритарного театра [5] со своим «критическим отношением к замкнутым на самом деле системам мышления», верой в то, «что позиция. А не лучше позиции Б» [4], ощущал свою близость писателю XVIII века, про которого пишут как о том, кто создавал «...комическую сатиру в процессе столкновения внешнего образа с интимными чувствами и поведением» (“...a comic satire on the way outward appearances are often at odds with private feelings and behavior” [10]). В этом Стоппард близок и О. Уайльду, с творчеством которого нередко сравнивают его манеру [10]. Но, как видим, истоки творчества этого «искусного мастера парадоксов, великолепного интерпретатора и классика, лицедея и сумасброды, интеллектуального виртуоза, способного пародировать и травестировать реальность» [7] уходит гораздо дальше, чем конец XIX века. Во всяком случае, уж к Голдсмиту точно! Восприятие мира как текста, принципы «ревизии» канона, как литературного, так и исторического – всё то, что соотносят у Стоппарда с постмодернизмом [3], усвоены драматургом и из классической литературы прошлого, давшей свои образцы «посткоперниковских» [9] произведений. В них Вселенная воссоздавалась без традиционно закреплённого центра, чувства человека в ней

— глубоко личные, интимные — вступали в конфликт с системой общественных суждений и оценок. Вред исходил лишь от надевшего благочестивую маску джентльмена. И отсюда уже известный результат — *The dog it was that died!*

Библиографические ссылки

1. Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука. 1966. 472 с.
2. Соловьева Н.А. Литература и философия в педагогической системе английского Просвещения: С. Джонсон, С. Филдинг, М. Эджуорт. *XVIII век: Литература как философия, философия как литература*. М.: Экон-Информ, 2010. – 512 с.
3. Урнов Дм. Судьба обычного работника империи: Моэм У. Сомерсет Разрисованный занавес. На англ. языке. М.: Международные отношения. 1981. 248 с.
4. Фридштейн Ю. Розенкранц, Гильденстern и другие [Электронный ресурс]. С.-Пб: Азбука. 2000. URL: https://www.lib.ru/PXESY/STOPPARD/tom_stoppard.txt)
5. Халипов В.В. Миноритарный театр Тома Стоппарда. Минск: Танатос, 2001. – 123 с.
6. Шамина В.Б. Пьесы Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в литературе [Электронный ресурс]. Учёные записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки, 2009. Том 151. кн. 3. С. 133–142. URL: cyberleninka.ru/article/n/piesy-toma-stopparda-kaotrazhenie-harakternyh-chert-postmodernizma-v-dramaturgii/viewer
7. Шовкопляс Г. Том Стоппард. Портрет драматурга [Электронный ресурс]. URL: (<https://www.ma-experiment.org/post/20180316-portret-dramaturga-na-fone-novyh-issledovanij>)
8. Эккерман Иоганн Петер. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. Перевод Наталии Ман. М.: Художественная литература, 1981. – 687 с.
9. Hayman Ronald. Theatre and anti-theatre: New movements since Beckett, L.: Secker and Warburg, 1979. – 272 p.
10. Sahoo Rabishankar. A Short Analysis of Oliver Goldsmith's An Elegy on the Death of a Mad Dog. URL: <https://www.interestingliterature.com/2019/01/14/a-short-analysis-of-oliver-goldsmith's-elegy-on-the-death-of-a-mad-dog>
11. Sjoberg Victoria. Lifting the veils in William Somerset Maugham's The Painted Veil. Karstad: Karstad's University Institutionen fur Kultur och Kommunikation, 2002. – 16 p.
12. Stoppard T. The Dog it was that Died and Other Plays 9. URL: https://onlinereadfreenovel.com/tom-stoppard/37318-the-dog_it_was_that_died_and_other_plays.htm

Надійшла до редколегії 18 січня 2020 р.

В. С. Приходько, Н. К. Солошенко-Заднепровская
Харьков

ЛАБИРИНТЫ ЛЮБВИ В РОМАНЕ ЧАРЛЬЗА БЕЛФОРА «ПАРИЖСКИЙ АРХИТЕКТОР»

Статтю присвячено проблемі творчості американського романіста, архітектора й історика культури Чарльза Белфора та його книзі «Паризький архітектор», яка стала бестселлером і принесла автору почесну нагороду – престижну «Дублінську літературну премію». Письменник дарує нам роман, завдяки якому ми відчуваємо та переживаємо події минулого в нашому реальному житті. Автор – дослідник таємних куточків людської душі, а не лише блискучий знавець архітектури. Тож метою статті є аналіз трансформації головного героя роману в умовах німецької окупації Парижа. Результатом дослідження є розуміння того, що колоритність образів, різноманітність художніх засобів, глибина проникнення в людську природу, ядро її душі робить роман захоплюючим. Проблема внутрішнього конфлікту головного героя, Люсієна Бернара, виражається через його відносини з дружиною, проблема його зовнішнього конфлікту – через відносини з коханкою. У любовному трикутнику спочатку головний герой йде на компроміс, розуміючи, чітко усвідомлюючи, що компроміс – це ущербність і самообман, причому самообман зі страху, проте в героя живе віра в особисте щастя, хоча сам він, признаючи жахи німецької окупації, не сподівається дожити до її кінця. Щоб жити у злагоді з собою в період окупації, Люсієну треба робити що-небудь в ім'я добра і любові, що оживить його душу. Тож роман Чарльза Белфора – це розповідь участника, свідка, жертви зображеніх подій; через трансформацію головного героя роману в умовах німецької окупації автор прославляє любов до життя.

Ключові слова: лабіринти любові, трансформація головного героя, колоритність образів, різноманітність художніх засобів, любов до життя.

Статья посвящена проблеме творчества американского романиста, архитектора и историка культуры Чарльза Белфора и его книге «Парижский архитектор», которая стала бестселлером и принесла автору почетную награду – престижную «Дублинскую литературную премию». Писатель дарит нам роман, благодаря которому мы ощущаем и переживаем события прошлого в нашей реальной жизни. Автор – исследователь тайных уголков человеческой души, а не только блестящий знаток архитектуры. Поэтому целью статьи является анализ трансформации главного героя романа в условиях немецкой оккупации Парижа. Результатом исследования является понимание того, что колоритность образов, разнообразие художественных средств, глубина проникновения в человеческую природу, ядро души человека делает роман увлекательным. Проблема внутреннего конфликта главного героя, Люсиена Бернара, выражается через его отношения с женой, проблема его внешнего конфликта – через отношения с любовницей. В любовном треугольнике вначале главный герой идет на компромисс, понимая, четко осознавая, что компромисс – это ущербность и самообман, причем самообман из страха, однако в герое живет вера в личное счастье, хотя сам он, признавая ужасы немецкой оккупации, не надеется дожить до ее конца. Чтобы жить в согласии с собой в период оккупации, Люсиену надо делать что-нибудь во имя добра и любви, оживит его душу. Поэтому роман Чарльза Белфора – это рассказ участника, свидетеля, жертвы изображаемых событий; через трансформацию главного героя романа в условиях немецкой оккупации автор прославляет любовь к жизни.

Ключевые слова: лабиринты любви, трансформация главного героя, колоритность образов, разнообразие художественных средств, любовь к жизни.

The article is devoted to the creativity problem of the American novelist, architect and cultural historian Charles Belfort and his book "Paris Architect" that became a bestseller. The book brought to the author an honorary award, the prestigious Dublin Literary Prize. The writer gives us the novel and we understand feelings and the past events happen as they are in our real life. The author is the researcher of the secret corners of a human soul, and not just a brilliant expert of architecture. The purpose of the article is to analyze the transformation of the main character in the novel by Charles Belfort "Paris Architect" in the period of German occupation in Paris. The results of the study are the understanding that the colorful images, the variety of creative means, the depth of penetration into a human nature, the core of its soul. It makes the novel exciting. The problem of the internal conflict of the main character Lucien Bernard is expressed through the relationship with his wife, the problem of the external conflict of the main character is expressed through the relationship with his lover. At first, in the love triangle, the main character makes a compromise, realizing clearly that a compromise is the inferiority and self-deception, and fear self-deception, but the main character lives in faith in personal happiness. He observes the horrors of the German occupation, and does not hope to live up to its end. In our opinion, the problem of the main character is the main character himself, in his morality, moral experiences. This leads the main character to a dead end; he goes through his life as in a labyrinth. In order to live in harmony with himself during the German occupation he needs to do something in the name of goodness and love, it revives his soul. We see the true story of a participant, a witness, a victim of the depicted events. As a result of the research it was concluded that through the transformation of the main character in the novel "Paris Architect" by Charles Belfort in the period of German occupation, the author glorifies the love to life.

Keywords: love labyrinths, transformation of the main character, bright images, a variety of creative means, love to life.

Постановка проблемы. Чарльз Белфор (Charles Belfoure) – американский романист, архитектор и историк культуры, родился в 1954 г., в Вудлауне, неподалеку от Балтимора (штат Мэриленд). Его роман «Парижский архитектор» стал бестселлером и принёс автору престижную «Дублинскую литературную премию». Две крупные киностудии – «Studio Canal» и «The Picture Company» приобрели права на создание фильма по этой книге. Писатель дарит нам трогательную историю, благодаря которой мы переживаем события прошлого. Несомненно, автор – исследователь тайных уголков человеческой души, а не только блестящий знаток архитектуры.

Анализ основных исследований. Творчеству Чарльза Белфора посвящено всего несколько работ [2; 7; 8; 9], однако в них анализируется в основном его биография и отдельные элементы произведений. Американская писательница Джули Крамер признаётся, что роман «по психологической глубине можно поставить в один ряд с такой книгой, как “Ковчег Шиндлера” Томаса Кенилли. Герой оказывается перед роковым выбором, даже не подозревая, что ему предстоит принести в жертву, и что обрести в итоге» [1, с. 448]. Кристин Моррис (США) на форзаце книги Чарльза Белфора «Парижский архитектор» отмечала: «Жестокое время, но автор открывает в нём новые измерения человеческого сердца. И при этом не устаёт напоминать, на какие жертвы приходится идти героям, чтобы одержать победу над злом, – в том числе и в самих себе» [1, с. 448].

Цель статьи. Целью нашей статьи является анализ трансформации главного героя романа Чарльза Белфора «Парижский архитектор» в условиях немецкой оккупации Парижа, где прославляется любовь к жизни.

Изложение основного материала. Автор романа архитектор Чарльз Белфор отмечает, что до Второй мировой войны парижане обожали расслабленно гулять по улицам, наслаждаться кофе в «Рыжей кошке». Во время войны для них «комендантский час стал не просто мерой безопасности, а формой психологического контроля над парижанами, гораздо более мощного, чем применение силы» [1, с.78]. Главного героя романа Люсьена, как и большинство жителей Парижа, не обошли трудности и лишения, вызванные войной, но поначалу он только огорчался, что жизнь утратила элементы прежнего комфорта. Чтобы как-то выжить, обеспеченным горожанам пришлось держать на балконах кроликов, простые парижане довольствовались голубями и утками, кошек и собак отпустили на волю... «В дефиците было всё» [1, с.78]. По ходу романа автор Чарльз Белфор стремится дать философское осмысление военным преступлениям немцев во Франции, направленным прежде всего против французских евреев. Пафос произведения – в победе человеческой личности; он проявляется на примере, казалось бы, абсолютно бесправной и беззащитной Жюльет Трене перед нечеловеческими испытаниями, выпавшими на её долю, её победе над собой, над своим смятением и страхом.

На наш взгляд, именно колоритность образов, разнообразие художественных средств, глубина проникновения в человеческую природу делает роман захватывающим и увлекательным. Несомненно, сам автор – архитектор-авангардист Чарльз Белфор – пишет о людях, чья деятельность и судьба связана с архитектурой. Однако особое место в романе уделяется архитектуре как своеобразной «участнице» событий.

Писатель использует свои знания в области архитектуры в сюжете романа, как и автор бестселлеров Джон Гришем использует свои знания в области юриспруденции. В этом смысле интересен и роман современного норвежского писателя Т. Эггена «Декоратор». Напомним, что действие «Декоратора» происходит в течение 1999 года, место действия – современная Норвегия, её столица Осло. В этом романе проблема существования гениальности и преступления (как и в романе Ч. Белфора, когда Люсьен спасает еврейских стариков и детей и в то же время сотрудничает с немцами) выполняет функцию познания действительности, окружающего мира, преодоление комплексов героя, что приводит к рождению иной эстетики мировосприятия [3, с. 24–25]. Среди книг, оказавших особое влияние на творчество Ч. Белфора, по его утверждению, можно «Повелитель мух» Уильяма Голдинга и романы Томаса Харди «Джуд неприметный» и «Мэр Кэстербриджа».

Безусловно, архитектура – также отражение стиля. Напомним, что «стиль» – искусствоведческий термин, который определяется как совокупность средств и приёмов художественной выразительности, характерный для автора, направления, эпохи и т.д. По аналогии появились такие понятия, как стиль одежды, мебели, руководства, управления, архитектуры и т. п. Сегодня этот

термин используют повсеместно, когда хотят показать, что совокупность отдельных признаков или свойств образуют некое единство.

С точки зрения автора романа, инерция стиля – это слабость. Мы согласны с тем, что «человек – это совокупность тех черт, свойств, поступков, совершаемых им, присущих ему, характеризующих, определяющих его личность» [6, с.122]. Автор романа утверждает, что «стиль – это мужество». Люсьен – архитектор и человек – соответствовал своему стилю, не склонялся перед злом, не впадал в отчаяние из-за неудач, и в годы оккупации ему просто нельзя было оставаться таким, каким он был прежде. Несомненно, для развития личности инерция стиля всегда неприемлема, но преодолима, может и должна быть преодолена.

В контексте рассуждений о стиле и развитии личности утверждается, что «мышлению присуща скрытая геометрия» (Г. Башляр). Иначе говоря, каждая мысль имеет свою архитектонику: «Летучие балки, скошенные углы, кривые поверхности – пугающие формы такой архитектуры стали символом эстетики разрушения, аналогии аномалии и тотального хаоса. Рассматривая различные карты сознания, находим немало оснований утверждать, что одной из самых распространённых моделей человеческой ментальности является *лабиринт* [Выделено нами. – *авт.*]. Тип лабиринта, «сад блужданий», возник в эпоху Нового времени. Здесь много ловушек, тупиков, разветвлений, и человек на свой страх и риск ищет свой путь выхода из этого запутанного лабиринта. Метафорой изящной логики мыслителей средневековья является готический храм, образом рационализма мышления Нового времени – дворец в стиле классицизма, ментальной модели (пост)современной культуры служит архитектурный хаос деконструктивизма вроде «танцующего дома» Фрэнка О. Гери в Праге и др.» [5, с. 39–40].

По мнению автора романа, Париж был центром стиля, где формировалась духовность нации. Столица Франции всегда была в центре мировых событий, всегда шла нестандартным, новаторским путём, на протяжении столетий привыкла во всём задавать тон. Всё это существенно влияло на менталитет парижан, а через менталитет – на архитектуру. «Архитектура – выразительница нравов» (О. де Бальзак). Так появилась потребность в новой урбанистической модели, основанной на традициях и глубоком понимании логики развития Парижа.

Как свидетельство модернизма в архитектуре – смещённые углы, так в литературе тон задаёт смещённое восприятие. Например, главный герой Люсьен, спеша на встречу, собирается свернуть на рю Боэти (рядом с Триумфальной аркой), и вдруг он видит труп и буквально цепнеет от страха при встрече с немцем. «Единственное, что имело значение в тот момент, было то, что сам он ещё не был мёртв, что, впрочем, не помешало ему различить запах одеколона “Лё д’Онэ” проносящегося мимо него еврея, таким же одеколоном пользовался и он сам» [1, с. 9–10].

Проблема внутреннего конфликта героя выражается через его отношения с женой. Жена Люсьена Селеста, была убеждена, что архитектура – сугубо мужское занятие, поэтому она и не обязана интересоваться ею. Их брак мало-

помалу стал распадаться, и не только из-за отсутствия детей. Особую боль ему причиняла необходимость видеть в Селесте, которую он прежде любил, человека, не понимающего его замыслов, обвиняющего его в коллаборационизме. Люсьен не рассказывал жене о своих планах на время немецкой оккупации из-за боязни навлечь на неё опасность. Ему приходится решать серьёзные нравственные проблемы, стараясь сохранить в себе честность, порядочность, искренность.

Проблема внешнего конфликта героя выражается через его отношения с любовницей. Его любовница Адель Боннэ – типичная француженка, красивая, молодая, ухоженная женщина, успешный парижский модельер. Ей уже за тридцать, она предпочитает стиль чёрных тонов в мебели и в одежде. Она всегда в курсе архитектурных новаций Люсьена, всех его дел и планов. При этом Адель становится любовницей гестаповца, полковника Хельмута Шлегеля, который носит мундир любимого чёрного цвета. Шлегель сюжетно связан с главным героем романа, и его роль – не последняя, так как судьбы всех участников событий тесно переплетены. Этот гестаповец – не последний винтик в страшной машине фашистского государства. Полицейские, члены их семей, Адель, получившая от Хельмута в подарок роскошную загородную виллу, принадлежавшую ранее богатому еврею, – все они жили в тихом согласии с происходящим.

Героя возмущает, что француженки во время оккупации проводят ночи с немцами за материальные блага и покровительство, немецкие солдаты за гроши скапают ювелирные изделия и произведения искусства или просто грабят дома состоятельных французских евреев. Любовницы немецких солдат также приходят грабить опустевшие еврейские квартиры.

Люсьен Бернар живёт среди тех, кого любит, занимается тем, что ему нравится, но вынужден жить двойной жизнью: с женой – из чувства долга, с любовницей – из чувства взаимной симпатии, и его желания до поры до времени никому не создают проблем. На самом деле проблема в нём самом, в его нравственных переживаниях. Он идёт по жизни, как по лабиринту, который приводит его в тупик.

Итак, в запутанном лабиринте любви оказываются Люсьен и Селеста, Люсьен и Бетти, Люсьен и Пьер. В проходящих сквозь всё произведение параллелях, в сходствах и отличиях мы постигаем глубинное естество характеров Селесты и Адель, Огюста Мане, немецкого инженера-конструктора, майора Дитера Херцога и др.

В любовном треугольнике поначалу Люсьен идёт на компромисс, понимая, чётко осознавая, что компромисс – это ущербность и самообман, причём самообман из страха, что жена узнает о любовнице. И Селеста, давно подозревая измену мужа, уходит из семьи, подтверждая истину, что прямой зависимости между счастьем и количеством денег не существует, хотя и убеждена, что муж обязан содержать жену. После расставания и с женой, и с любовницей Люсьен переживает и тоскует, но в нём живёт вера в личное счастье, хотя сам он, видя ужасы оккупации, не надеется дожить до него.

По нашему мнению, небезосновательным является утверждение, что мировоззрение каждого человека формируется ещё в детстве и постоянно совершенствуется под воздействием окружающей среды, поэтому каждый ребёнок проносит яркие впечатления из детства через всю жизнь. Желание любви правит миром. Кроме того, у многих в детстве формируется такая устойчивая и вредная для жизни эмоция, как жалость к себе [4, с. 32]. «Мать Селесты умерла, когда девочке было шесть лет, она была единственным ребёнком в богатой, обеспеченной семье. Она преданно любила отца и верила, что он всегда будет рядом» [1, с. 55]. Но отец Селесты, богатый виноторговец, предал её. В начале войны, в сорок первом он удрал в Испанию без дочери. Она не смогла простить отцу этот позорный поступок. Предательство отца, разрыв после семилетней супружеской жизни с Люсьеном надломили её. Обида на отца, жалость к себе затмили когда-то тёплые семейные привязанности, постоянно напоминая о пережитой семейной трагедии: «...в комоде лежали яркие детские одеяльца, целая дюжина. Она провела пальцами по мягкой овечьей шерсти, вынула одно и непроизвольно прижала к щеке» [1, с. 58]. Результат – агрессия Селесты как следствие обиды – все эти факторы серьёзно повлияли на её психику: «Она наказана уже тем, что утратила ребёнка, а затем и отца. Её брак с Люсьеном потерпел крах» [1, с. 109].

Детские впечатления Люсьена также оставили след на всю его дальнейшую жизнь. Ч. Белфор мало что говорит о матери героя, о его старшем брате Матье, о воспитании в семье, но подчёркивает, что Люсьен воспитывался в семье, где понятия сострадания к ближнему просто не существовало: «...и в жизни, и в практике я встречал мало хороших отцов. Мужчинам вообще не свойственно быть хорошими отцами...Они в принципе по-другому устроены!» [4, с. 223]. Этому определённому типу отцов соответствовал, как нам представляется, и отец главного героя.

Отец Люсьена, геолог, покойный профессор Жан-Батист Бернар, так и не понял, что у любого человеческого существа, будь то жена или сын, есть какие-то чувства. Его любовь и привязанность распространялись только на неодушевлённые предметы – горные породы и минералы. Он заставил Люсьена сунуть камень берtrandита в рот, чтобы тот навсегда запомнил название и вкус камня, входящего в группу силикатов. На всю жизнь Люсьен запомнил горький вкус этого камня. Он возненавидел отца, и дело не в жестокости мира или стечении обстоятельств, а дело в нём самом, в его восприятии мира, и Люсьен, желая измениться, задавался вопросом: «...может, он похож на отца гораздо больше, чем ему хотелось бы?» [1, с. 12]. Отец вызывает у него преимущественно осуждение, его поступки и душевые качества противопоставлены привязанностям, счастливой семейной жизни других пар, в которых было тёплое человеческое общение, что опять-таки связано с детством Люсьена, нуждавшегося и не получившего любви и внимания со стороны, как говорят французы, «рере», который не стал для него заботливым «рара». Но выбор взрослого Люсьена был сознательный, уверенный, он рассчитывал только на себя в выборе профессии, готовности брать на себя ответственность. Чтобы жить в согласии с собой, ему надо было хотя бы иногда делать что-

нибудь просто во имя добра, что оживляло бы его душу. Герой соглашается на предложение француза Мане создать тайник в доме за счёт изменения архитектурных форм, хотя и не без колебаний, но всё же соглашается приютить на месяц, но как оказалось, на всю жизнь двенадцатилетнего еврейского мальчика из образованной семьи с фальшивым удостоверением на имя Пьера Го. Он видел в последний раз своих братьев Жан-Клода, Филиппа и сестры Изабель, убийство француженки мадам Шарпантье, приютившей детей, и подетски расплакался от пережитого. Этот образ неразделимо слит в двух лицах: свидетеля расстрела и ребёнка, стремящегося сохранить жизнь любимого кота Мишу, спрятав его в рюкзак): «Он до сих пор испытывал стыд оттого, что прятался, как трус, и только следил за происходящим. Это чувство постоянно преследовало его, и он поклялся себе, что такого больше никогда не случится» [1, с. 345–346]. Люсьен, заменивший мальчику отца, вспомнив своё детство (в шестнадцать «в его комнате произошли самые важные события его жизни: он научился курить и потерял девственность» [1, с. 346]), купил ему оловянных солдатиков в доспехах римских легионеров, вернул мальчику ощущение собственного дома, постепенно приучал его к вступлению во взрослую жизнь. «Пьер должен быть мужчиной, – так сказал отец после того, как он впервые прочел вслух отрывок из Торы во время шаббата» [1, с. 346]. Перед нами подлинный рассказ участника, свидетеля, жертвы изображаемых событий, твёрдо и мужественно вступившего во взрослую жизнь. Писатель проникает в изгибы психологии подростка, сумевшего выстоять и отомстить немцам как взрослый человек (слежка и убийство предателя Алена). Он по-своему отомстил за смерть всех, кого любил: «Пьер знал, что сделает это. Другого выбора у него не было. Особенно после того, как он догадался, чем в действительности занимается человек, вернувший ему дом и ощущение семьи. Если Люсьен спасает его народ, он обязан его защитить» [1, с. 403]. Избыточный ресурс нежности, любви и терпения Люсьена помогли Пьеру стать уверенным в себе, и он уже не был застенчив и молчалив, как поначалу. Он становился взрослым.

Люсьену прежде всего необходимы были иная сила и иное мужество – умение быть самим собой. Умение чувствовать самого себя, отделять в себе от своего же чувства то, что не относится к возникшему у него замыслу. Несомненно, всё это надо было решать самому, ступая по краю пропасти, – как же тут без мужества? Ему были присущи ум, образованность и порядочность, и он не был трусом. Знакомство героя с Бетти Тулар, удивительно красивой женщиной, любовная связь с нею после разрыва отношений с женой и любовницей – это такой же загадочный лабиринт любви, как и лабиринты тайников в архитектуре. Любовь, для которой нет внешности, а есть только характер, воля, верность себе – всё это Бетти. Люсьен восполняет недостаток любви восхищением поступка Бетти, заполняет пустоты, которые образовались в его детстве и юности. И прежде всего его привлекала в ней её непохожесть на других. «Бетти быстро поняла, что породистая лошадь – гораздо более надёжный и верный друг, чем самый изысканный мужчина» [1, с. 376]. Она ценила такие качества в людях, как «здоровье, происхождение, ум,

образование, внешние данные, матрионимальный статус и сексуальность» [1, с. 376]. Меньшее значение имели специфические качества: отношение к алкоголю, сила воли и умение испытывать благодарность. Она всегда спокойна, иронична по отношению к себе и другим, самодостаточна, её обожают спасённые ею еврейские малыши, она умеет концентрироваться в нужный момент (скажем, когда в её квартиру с обыском нагрянули гестаповцы). Она впервые по-настоящему полюбила Люсьена, «ей никогда ещё не приходилось сталкиваться с мужчиной, способным пойти на смерть ради чего-то такого, что не связано с его личным благополучием» [1, с. 378].

Выводы. В результате анализа трансформации главного героя романа «Парижский архитектор» Чарльза Белфора мы приходим к выводу, что в условиях оккупации автор прославляет любовь к жизни. Люсьен познал настоящую отцовскую любовь к спасённому им еврейскому мальчику, ставшего ему сыном и спасшим его от гестапо. Личное и семейное счастье главного героя стало возможным с Бетти, потому что в их чувствах была не только взаимность, но и бескорыстная любовь к еврейским детям-сиротам, которых они скрывали от гестапо. Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с анализом других произведений Чарльза Белфора.

Библиографические ссылки

1. Белфор Ч. Парижский архитектор. Харьков: Изд-во «Ранок»: «Фабула». 2017. 448 с.
2. Він та вона про книгу «Паризький архітектор» Чарльза Белфора. (2017). URL: <https://fabulabook.com/osobysta-dumka/vin-ta-vona-pro-knygu-paryzkyj-arhitektor-charlza-belfora/>
3. Криворучко С.К. Єдність хаосу та гармонії у романі Т.Егена «Декоратор». Гармонія і хаос: єдність чи конфлікт. Тези доповідей круглого столу, присвяченого Дню науки (21 травня 2019 року). Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2019. 52 с.
4. Лабковский М. Хочу и буду: Принять себя, полюбить жизнь и стать счастливым. М. : Альпина Паблишер, 2016. 320 с.
5. Стародубцева Л.В. Архітектоніка хаосу. Гармонія і хаос: єдність чи конфлікт. Тези доповідей круглого столу, присвяченого Дню науки (21 травня 2019 року). Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди. 2019. 52 с.
6. Фризман Л. Г. «Неоконченное значит недосказанное...»: Книга о Науме Коржавине: монография. Киев: издательский дом Дмитрия Бураго, 2018. 244 с.
7. Between the Covers with Charles Belfoure. (2015). Baltimore County Public Library. URL: <https://web.archive.org/web/20151001140257/http://www.bcpl.info/between-the-covers/between-covers-charles-belfoure>
8. McClurg J. (2013). New voices: Charles Belfoure and 'The Paris Architect'. USA Today. URL: <https://www.usatoday.com/story/life/books/2013/10/30/the-paris-architect-charles-belfoure/3290321/>

9. The Paris Architect – 101 Amazing Facts You Didn't Know. (n.d.) Gee Whiz Books.
 URL:
https://books.google.com.ua/books?id=z83fAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
Надійшла до редколегії 24 грудня 2019 р.

УДК 821.112.2

М. С. Прокопець
 Днепр

МЕСТА ПАМЯТИ В РОМАНЕ УВЕ ТИММА «НОЧЬ ЧУДЕС»

У статті проаналізовано роман сучасного німецького письменника Уве Тімма «Іванова ніч». Виявлено передумови виникнення низки творів, присвячених темі минулого, темі Повороту в сучасному німецькому літературному просторі. Дослідження роману У. Тімма «Іванова ніч» ґрунтуються на теоретичних працях французького соціолога Моріса Гальбвакса, який першим уводить поняття колективної та індивідуальної пам'яті, а також на генераційному підході до вивчення сучасної німецької літератури дослідниці Алейди Ассман. Розглянуто найгострішу проблему кризи Об'єднання – протистояння західних та східних німців і проблему індивідуальної та колективної пам'яті.

Ключові слова: пам'ять, індивідуальна пам'ять, колективна пам'ять, символ, спогад, місце пам'яті, «література повороту».

В статье проанализирован роман современного немецкого писателя Уве Тимма «Ночь чудес». Выявлены предпосылки возникновения ряда произведений, посвященных теме прошлого, теме Объединения в современном немецком литературном пространстве. Исследование романа У. Тимма «Ночь чудес» основывается на теоретических трудах французского социолога Мориса Хальбвакса, который первым вводит понятие коллективной и индивидуальной памяти, а также на генерационном подходе к изучению современной немецкой литературы исследовательницы Алейды Ассман. Рассмотрена острышая проблема кризиса Объединения – противостояние западных и восточных немцев и индивидуальной и коллективной памяти.

Ключевые слова: память, индивидуальная память, коллективная память, символ, воспоминание, место памяти, «литература поворота».

The article analyzed the novel of German modern writer Uwe Timm "Johanninischacht". The prerequisites for the emergence of a number of works dedicated to the topic of the past, the topic of Turning in modern German literary space have been revealed. The study of U. Timm's novel "Johanninischacht" is based on the theoretical works of the French sociologist Maurice Halbwachs, who is the first to introduce the concept of collective and individual memory, as well as on the generation approach to the study of modern German literature of the researcher Aleida Assmann. The acute problem of the Unification crisis considered – the confrontation between Western and Eastern Germans, as well as the problem of individual and collective memory.

Keywords: memory, individual memory, collective memory, symbol, place of memory.

Как отмечают современные учёные, одной из характеристик памяти является способность человека накапливать и применять собственный жизненный опыт. Такая особенность позволила феномену памяти выйти за пределы медицинских, биологических и психологических исследований и стать

предметом политологических, социологических, культурологических и литературоведческих интересов. Вопросами изучения памяти занимались многие учёные, в частности, французские исследователи Морис Хальбвакс, Пьер Нора, немецкие – Алейда и Ян Ассман, которые помогают целостно изучить феномен памяти в литературоведческом контексте. Блестящий исследователь «мест памяти» П. Нора справедливо связывает феномен «разорванной памяти» с ускорением истории. Глобализация, демократизация, медиатизация, социальное нивелирование – эти и другие процессы заменяют естественную память «эфемерной фотографией актуальности».

Латинский термин «*memoria*» означает и воспоминание, и припомнение, и культуру осмысления, и социальные действия, направленные на сохранение наследия умерших в памяти живых. Коммуникация между поколениями прерывается только тогда, когда между ними теряются определённые общие знания. Термин «культурная память» был введен египтологом Яном Ассманом. В своей работе «Культурная память» он развивает идею социальной памяти Мориса Хальбвакса, по мнению которого, в общественном сознании содержатся определённые коллективные воспоминания. Как считал сам исследователь, наши воспоминания принимают более приемлемую форму, когда память сжимается, и более личную – когда расширяется. То есть менее важные события предстают в схематической форме [9, с. 152–185]. Таким образом, память – это не чисто индивидуальный процесс хранения и обработки полученных впечатлений, на самом деле её деятельность определяется обществом.

Но что же подразумевается под понятием «культурная память»? Какой интерес она представляет и какими же свойствами обладает? Культурная память – это одна из разновидностей коллективной памяти, ориентированная на сохранение, поддержание, закрепление и воспроизведение навыков индивидуального и группового поведения. Следовательно, именно культурная память задаёт сами основания социального бытия, конструирует культурную среду обитания человеческих существ. Культурная память – социальный феномен, без которого невозможно представить развитие общества, поскольку она является так называемым «связующим звеном» между прошлым и настоящим и ориентирует в будущее. Наполнение культурной памяти непосредственно связано с результатами и мышлением предшествующих поколений, выраженным в идеальной форме.

Ян Ассман рассматривал феномен коллективной памяти, разграничивая актуально-оперативную память (коммуникативную) и память о далёком прошлом, о мифологических истоках и началах (культурная). Концепция Ассмана основывается на следующем: в памяти человека существует определённый набор воспоминаний о культуре, которые он зачастую даже сам не осознаёт, именно они и составляют коллективные воспоминания человека о прошлом. Подобные воспоминания состоят чаще всего из мифов или отдельных знаков и символов (архетипов). Эта теория Яна Ассмана близка идеям и взглядам таких учёных, как К. Юнг и М. Элиаде.

Не стоит забывать и о том, что память – это живой, подвижный и очень сложный организм, поскольку он принадлежит к различным группам, которые сохраняют его для потомков. Отметим, что к теме прошлого, которая является актуальной для современного общества, обращаются многие немецкие писатели. Доступ к засекреченным ранее документам, естественный уход прошлых поколений и необходимость обработки исторического опыта, полученного в период ключевых для истории Германии дней, вызвали всесторонний интерес к теме воспоминаний о прошлом, получившем название «мемориальный бум» («Gedächtnisboom»).

Одним из ярких представителей «поколения 68» – так называют поколение людей, родившихся в конце Второй мировой войны и принимавших участие в Студенческом движении 1968 г., – является немецкий писатель Уве Тимм. Именно в его произведениях красной нитью проходит тема памяти, в частности, в таких романах, как «Горячее лето» («Heißer Sommer», 1974), «Открытие колбасы карри» («Die Entdeckung der Currywurst», 1993), «Ночь чудес» («Johannisnacht», 1996), «Красный» («Rot», 2001), «На примере моего брата» («Am Beispiel meines Bruders», 2003), «Свой и чужой» («Der Freund und der Fremde», 2005), «Полутень» («Halbschatten», 2008).

Роман «Ночь чудес» («Johannisnacht») описывает исторические события, связанные с падением Берлинской стены. События романа происходят 20–23 июня 1995 года в Берлине во время «упаковывания» Рейхстага Кристо Явачевим и его женой Жан-Клод. Берлин – это так называемая «реальная абсурдность», как выразился Дюрренматт. Так довольно обыденно начинается история романа, повествование в котором ведётся от первого лица. Рассказчик-писатель, который в течение многих недель никак не может написать первые строки своего романа, берётся за «интересный заказ» – написание статьи о разнообразных сортах картофеля, которые так хорошо различал по вкусу его дядя Хайнц. Живущий в Берлине старый друг Кубин героя предлагает рассказчику встретиться с выдающимся специалистом в области картофеля с Востока, который посвятил всю свою жизнь собиранию каталогов сортов картофеля: «Расспроси, расспроси того... э-э... картофелеведа. Я с ним познакомился на одной вечеринке, год назад, наверное. Специалист по сельскому хозяйству, раньше работал в Академии наук ГДР, ну, их там посокращали всех, ты же знаешь. Тридцать тысяч душ. Сидели себе в институтах, в которых уже штукатурка со стен сыпалась, изучали какие-то нелепые вещи вроде солярографии, или реставрировали грамматику древнеузбекского языка, или пересчитывали камешки на развалинах древних Фив. Если оставалось время свободное от доносов на своих же коллег...» [6, с. 14–15]. Благодаря рассказам Кубина читатель получает чёткое представление о науке в бывшей ГДР: всё здесь было управляемо и контролировалось, чтобы никто не мог оспорить систему. И поскольку государство гарантировало все выплаты, исследования не обязательно должны были быть эффективными – главное, что люди были уверены в надёжности своего государства.

Поскольку Роглер уже умер, рассказчик не может взять у него интервью, но он ведёт переговоры с его коллегами и получает представление о жизни в

Восточном Берлине на основе впечатлений этих людей. Розенов, бывший член Академии наук ГДР, является первым, кого расспрашивает повествователь. Благодаря ему писатель узнает, что картофель для Роглера не был предлогом для исследования без перспективы «впереди»: расширение вкуса должно было стать толчком культурной революции в ГДР, при этом должно было измениться сознание, а не только имущественные отношения. По словам Розенова, Роглера очень раздражало, «что из-за всевозможных директивных указаний чиновников значительно сократилось количество сортов этого овоща. Унификация как путь рационализации в экономике, конечно, даёт выгоды, но с эстетической точки зрения ведёт к потерям – вкус остаётся неразвитым» [6, с. 34–35].

Розенов рассказывает о том, что Роглер даже подготовил выставку о картофеле: *“Die Kartoffel, Sättigung und Genüß”*. После Объединения он нашёл спонсоров на Западе. Но проект провалился из-за того, что это была компания – производитель «картофельного пюре и супчиков быстрого приготовления, знаете, конечно, такие, в вакуумной упаковке» [6, с. 37] и, по словам Роглера, производящая только «единобразную кашу». Поэтому он отказался от размещения рекламы на выставке, поскольку это противоречило смыслу дела. Таким образом, Роглер не добивается успеха в обеих системах, поскольку и в реальном социализме, и в рыночной экономике речь идёт о том, чтобы обойти конкурентов – политических или экономических – и максимально унифицировать представления о вкусе. Принцип работы и фактическая выгода важнее эстетики, которая интересна только в том случае, если на ней можно заработать.

Ещё больше информации о Роглере рассказчик получает во время беседы с мужем Анnette Бухер, с которой Роглер готовил выставку картофеля на Западе. Хотя физик Бухер называет историю культуры «мягкой наукой», он восхищается трудолюбивой и многогранной работой Роглера. Также он подмечает тонкую самоиронию «картофельного исследователя», способного посмеяться над собственным образом «Ossi», рассказав, например, о своём приезде в Нью-Йорк с гигантским компьютером, который американцы считали русской машиной для шифрования. Не удивительно, что методы работы Роглера обескураживали «Wessi»: «Я хотел подарить ему ноутбук, но он сказал, не надо, он предпочитает карточки» [6, с. 148].

Роман «Ночь чудес» демонстрирует не только социальное и психологическое состояние только что объединившейся столицы Германии, но и освещает политический кризис страны, душевный настрой постмодернистского общества – «потерянного поколения» XX века. «*Gesellschaft null, Zukunft ebenfalls zero*» [6, с. 224], – говорит «могильный оратор», который встречается рассказчику в привокзальной закусочной. Скорбь о потерях и критика нового устройства общества приобретают позитивное значение. Смысл «упаковывания Рейхстага» довольно удачно подчёркивают слова гостя пансиона: «Я уверен, после такой акции что-то изменится, да, обязательно. А в чём секрет? В том, что перемены возможны, оказывается. Между прочим, никто из журналистов не обратил внимания на любопытный факт – упаковка Рейхстага завершается сегодня, двадцать третьего июня,

ночью. А ведь ночь-то не простая – на Святого Иоанна. Всё сегодня кувырком, путаница страшная, ошибки, недоразумения. Это, так сказать, главная особенность нынешней ночи. В эстетическом смысле – самая выразительная ночь года. Всё оборачивается какой-то новой стороной, даже люди» [6, с. 193].

В первую очередь путаница и перемены касаются самого повествователя, который постоянно становится жертвой недоразумений и обмана. В первый же день своего пребывания в Берлине он сталкивается с ложью и лицемерием молодой женщины Тины. Она закончила факультет германистики, защитив магистерскую работу о картофеле в послевоенной литературе. Её консультантом был Роглер, поэтому писатель надеется узнать от Тины о нём побольше. Во время первого разговора по телефону рассказчик догадывается, чем Тина зарабатывает себе на жизнь. «Мне нравится, да и навар ничего себе. Дело абсолютно чистое, никаких контактов, зато реагировать нужно сразу, спонтанно. Ничего общего с дурацкими пошлостями, общепринятыми в этом ремесле... У меня совсем другое – я сочиняю истории, в голове рождаются идеи, образы, как при чтении книги. В этом смысле мне пригодились знания, полученные в университете. Рассказывать историю – очень эротично. Тайные желания понемногу расправляют крылья» [6, с. 102]. Повествователь ещё не раз захочет встретиться с Тиной, даже проведёт с ней довольно долгий разговор по телефону, позволив ей поведать о своём страстном романе в бассейне с женатым мужчиной. После телефонного разговора рассказчик соглашается на встречу в бассейне, где его ожидает не молодая девушка, а достаточно много пожилых женщин. Ведь сегодня вечер для пожилых людей и «...нагрев воды выше обычного. Вечер пожилого пловца» [6, с. 127].

Список крупных и мелких путаниц, подмен в романе «Ночь чудес» У. Тимма весьма значителен. Рассмотренные эпизоды достаточно ёмко характеризуют ситуацию, которая в то время сложилась в Германии. Не только прошлое, история приобретали черты хаоса, но и в мыслях обычных людей также поселялся хаос. За полдесятилетия до «упаковывания» Рейхстага никто даже не мог себе представить, как будут выглядеть будни в 1995 году. В ночь на Ивана Купала рассказчик встречает людей, в жизнях которых произошёл перелом, и по этой причине решает сам немного измениться. Именно этот перелом в жизни повествователя демонстрирует разный ход жизни на Западе и Востоке.

Как и Уве Тимм, я-рассказчик является представителем «поколения 68», не справляющимся с новыми формами немецкого общества. По мнению Джоанн Леал, почти всё, что делает этот аутсайдер в Берлине, проваливается из-за неспособности приспособиться к ситуациям и людям. Исследовательница ссылается на предположение Стефана Брокмана о том, что после поворота немецкая литература перестаёт говорить о реальности с позиций политического и нравственного авторитета, таким образом создавая предпосылки для постмодернистского обсуждения современных проблем.

Бібліографіческі ссылки

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр. 2012. 440 с.
2. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс]. *Неприкосновенный запас*. № 2-3 (40–41). 2005. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>
3. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / Aleida Assmann. München : Beck, 2006. 320 S.
4. Assmann A. Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung / Aleida Assmann. München : C. H. Beck Verlag, 2007. 224 S.
5. Dürrenmatt F. Theaterprobleme (1954). *Dürrenmatt F. Theater. Essays und Reden. Werkausgabe in dreißig Bänden. Bd. 24*. Zürich : Diogenes. 1980. 320 S.
6. Timm U. Johannsnacht. Köln : Kiepenheuer&Witsch. 1996. 244 S.
Надійшла до редколегії 20 січня 2020 р.

УДК 821.111-32

N. S. Styrnik
Dnipro

FEMALE ESCAPISM IN LAWRENCE'S SHORT STORIES

У статті проаналізовано образ жінки-втікачки в оповіданнях письменника-модерніста Девіда Герберта Лоуренса. Досліджено явище ескапізму жінок від щоденної буденності в їхніх родинах. Також висвітлено обrazy головних героїнь, які полішають своїх чоловіків у пошуках жіночого щастя. Лоуренс порівнює коханих чоловіків головних героїнь із сонцем і деревами, символами відродження. В оповіданнях письменника дерева зображені як магічні символи, що є ланцюжком зв'язку природного світу із світом надприродним. Героїні Лоуренса поєднуються з природою, що персоніфікується через дерева та сонце. Джесефф Уоллес у своїй праці "D. H. Lawrence, Science and the Posthumous" пропонує концепцію Делеза та Гутаррі про «кореневище» як постгуманістську метафору щодо дерева. В оповіданнях письменника зображене процес зміни становлення жінки до себе і суспільства під час поєднання з природою, зображені дисонансні стосунки між чоловіком і жінкою. У статті переосмислюється відображення терміну «есканізм» у літературі модернізму загалом. В оповіданнях, що увійшли до трьох збірок Лоуренса – «Прусський офіцер та інші оповідання» (1914), «Англіє, моя Англіє та інші оповідання» (1922) і «Зникла жінка та інші оповідання» (1928), письменник яскраво зображує перетворення жінки від служняної і слабкої на впевнену в собі, вільну і рішучу жінку-втікачку, «нову жінку». За допомогою концепту «есканізм» Лоуренс рятує своїх головних героїнь від буденного життя. Полишаючи родини і своїх чоловіків у пошуках справжнього щастя, гармонійних відносин та взаєморозуміння, героїні оповідань Лоуренса стають насправді щасливими.

Ключові слова: Д. Г. Лоуренс, ескапізм, оповідання, модернізм, жінки-втікачки, самотність, відчуженість.

В статье рассматривается образ женщины-беглянки в рассказах писателя-модерниста Девида Герберта Лоуренса. Исследован эскапизм женщин от их семей, повседневной рутины и монотонной жизни. Также говорится о главных героях, которые покидают своих мужей в поисках любви, счастья и понимания. Лоуренс сравнивает любимых мужчин главных героинь с солнцем и деревьями, символами возрождения. В рассказах писателя деревья рассматриваются как магические символы, они соединяют естественный мир с миром сверхъестественным. Героини Лоуренса воссоединяются с природой, которая персонифицируется через деревья и солнце. Джейфф Уоллес в своей книге “D. H. Lawrence, Science and the Posthuman” предлагает концепцию Делёза и Гуатарри о «корневище» как постгуманистическую метафору для дерева. В рассказах писателя прослеживается изменение отношения женщины к себе и обществу, когда она воссоединяется с природой, чтобы противопоставить диссонансные отношения между мужчиной и женщиной. В статье переосмысливается термин «эскапизм» в литературе модернизма. В рассказах, которые вошли в три сборника Лоуренса – «Прусский офицер и другие рассказы» (1914), «Англия, моя Англия и другие рассказы» (1922) и «Пропавшая женщина и другие рассказы» (1928), писатель показывает перевоплощение женщины из послушной и слабой в уверенную в себе, свободную и решительную, женщину-беглянку, «новую женщину». С помощью концепта «эскапизм» Лоуренс спасает своих главных героинь от рутинной и монотонной жизни. Покидая семьи и своих мужей в поисках истинного удовольствия, гармоничных отношений и взаимопонимания, главные героини Лоуренса обретают настояще счастье, радость и удовольствие.

Ключевые слова: Д. Г. Лоуренс, эскапизм, рассказы, модернизм, женщины-беглянки, одиночество, отчуждённость.

This paper analyses the image of the female protagonists in the short stories of modernist writer David Herbert Lawrence, and examines women's escapism from a monotonous life, daily family routine, and, indeed, from their families. Lawrentian female protagonists reject their loving unrequitedly husbands but instead give their attention to men who do not love them. The author compares these men to the tree, a symbol of revival. In the writer's short stories, trees are considered to be magic symbols, which connect the supernatural world with the natural one. Lawrentian female protagonists relate to the natural environment, which is personified through the trees and the sun. In his book “D. H. Lawrence, Science and the Posthuman”, Jeff Wallace offers Deleuze and Guatarri's concept of 'rhizome' as a posthuman metaphor for the tree. Evident in the writer's short stories is a change in a woman's attitude toward herself as well as to society, as she unites with her natural environment to oppose dissonant men-women relationships. This paper reassesses the term 'escapism' as reflected in modernist literature – namely in the following three short story collections: “The Prussian Officer and Other Stories” (1914), “England, My England and Other Stories” (1922), and “The Woman Who Rode Away and Other Stories” (1928). From his first collection of short stories, Lawrence vividly depicts the obedient woman's transformation to a confident, free, and determined one – a woman-escapee, “the New Woman” [15, p. 35]. Employing the concept 'escapism', Lawrence saves his female protagonists from routine and a life of monotony. Lawrence's female escapees are happy, delighted, cheerful and joyful when they get away from their families in the search of true contentment.

Key words: D. H. Lawrence, escapism, short story, modernism, women-escapees, loneliness, alienation.

Problem statement. This paper studies D. H. Lawrence's short stories written in the period of 1907–1920s. The stories in the three collections “The Prussian Officer and Other Stories” (1914), “England, My England and Other Stories” (1922), and “The Woman Who Rode Away and Other Stories” (1928) are considered from the escapism perspective. By means of the concept ‘natural environment’ Lawrence tells about true values: harmony with oneself, congruous relationships and mutual

understanding between men and women. The paper also studies the coalescence of female protagonist with natural environment in the writer's short stories.

Connection with previous studies. There are a number of researchers (N. Zhluktenko, Ye. Chernokova, E. Honcharenko, N. Hlinka, N. Kudrik, F. Becket, J. Meyers, J. Worthen, P. Poplawski, M. Bell, V. Hyde, A. Knopf, S. Reid, S. de Filippis, N. Norris, J. Newmark, and so forth) who have analysed Lawrence's short stories, but in this paper, I intend to focus specifically on the subject of female escapism in the writer's short stories. The key components in the relationships between Lawrence's men and women in almost all of the writer's short stories are misunderstanding, constant struggle, loneliness, alienation, resistance, unrequited love and mutual claims.

Lawrence tends to address the personal, social, and environmental factors in female escapism: he hardly ever depicts a happy couple without mutual pretension. Examples of this can be found in "Odour of Chrysanthemums" (1909), "The Shades of Spring" (1911), "Second Best" (1911), "The Shadow of the Rose Garden" (1907), "The Christening" (1912), "England, My England" (1915), "Monkey Nuts" (1919), "Wintry Peacock" (1919), "Sun" (1925), "Smile" (1925), and "The Border Line" (1924).

Purpose and tasks of the study. The purpose of the presented paper is to analyse the reasons of female escapism and to show female transformation from the obedient woman to a confident, free and determined one.

The main body of the study. Lawrence notably has no short story in which woman escape from man and man escape from woman. Miss Stokes in *Monkey Nuts* demonstrates her interest in a young man named Joe, "she sized him up in a steady look, she glanced him over" [11, p. 444–445]. As they are walking, Miss Stokes makes a physical advance towards Joe, "she put her arm delicately round his waist, she drew him closely to her with a soft pressure that made all his bones rotten" [11, p. 447–448]. However, Joe denies her, "he had turned aside, and had his face averted from her, he turned unwillingly" [11, p. 447]. When Miss Stokes goes, he is relieved, "Joe felt more relieved even than he had felt when he heard the firing cease, after the news had come that the armistice was signed" [11, p. 453]. Frances in "Second Best" (1911) wants to be with Jimmy, but he has other plans: "if she could not have the best – Jimmy, whom she knew to be something of a snob – she would have the second best, Tom" [11, p. 298]. Tom, in his turn, wants to be with Frances, but Frances does not want to be with him, although he "was ready to love her as soon as she would show him" [11, p. 298]. It should be noted that women are more determined and daring in their actions. Ophelia in "Smile" has lived with her husband Matthew for ten years, wanting to leave him. She tries multiple times unsuccessfully, "she left him, and grown wistful, or contemptuous, or angry, a dozen times, and a dozen times come back to him"… but eventually, she does manage to leave, "this was the thirteenth time, and she was gone for ever" [11, p. 1035]. Female runaways, women-escapees are all seekers of reconciliation and harmonious coexistence with men.

The term 'escapism' emerged in the 1930s, although Helen Trufanova notes that the term 'escape literature' appeared much earlier [4]. Ivanna Devdyuk

emphasises that “the human being’s escape from reality into the world of their illusion sounded eloquently in the sentimentalism literature” [3, p. 73]. The phenomenon of escapism attracted scholars’ attention for a long time. From late eighteenth to the early nineteenth century, writers harboured dreams of an ideal world, presented in the images of the protagonists: they search for harmony not just in society but particularly in love, nature, exotic situations, imaginary lands, and the world of the supernatural. A new wave of escapism emerged in the late nineteenth century, during a period when art was entering its modernist phase [3, p. 73]. I want to emphasise escapism as being one of the characteristics of modernist literature, especially from the end of World War I until 1933. Modernist writers focused on their protagonists’ personalities and their inner lives. Helen Trufanova argues that the main reason for the rise of escapism was an aspiration for variety [4, p. 270], and according to Dmitriy Danilov, escapism is often a response to a crisis and an escape from society [2, p. 111]. Escapism also found its representation in Lawrence’s works, together with his contemporaries Virginia Woolf and James Joyce, – among others – who tended to depict the inner world of a single person, examining in detail their protagonist’s emotional sensitivity, feelings, and experiences.

Yulia Ningrum defines ‘escapism’ as a psychological term, which means a need for entertainment and relaxation induced by daily stress [13]. In her thesis “Escapism of Victorian Society’s Life in J. M. Barrie’s novel Peter Pan”, Ningrum suggests that escapism may be considered as a theme, but not analysed as a theme [13]. According to Yuriy Borev, escapist literature is a “work of art that is oriented to the portrayal of an illusive fiction reality which can free human being from the hardships and busy life in the modern world of frustrated hopes and conflicts into the dream world and peace of mind” [5]. Emeritus professor of geography Yi-Fu Tuan observes that escapism has rather negative connotations in society, suggesting an inability to face the real world [14].

The data consists of verbs gathered from D. H. Lawrence’s short stories “Odour of Chrysanthemums” (1909), “The Christening” (1912), “The Shadow in the Rose Garden” (1907), “Second Best” (1911), “Monkey Nuts” (1919), “The Border Line” (1924), “The Woman Who Rode Away” (1924), and “Sun” (1925). Of primary interest were verbs that indicate “departure”, “disappearance”, or “leaving”, such as *go, go away, went, leave, left and the preposition ‘away’*. For this purpose, six hundred and twenty-seven verbs were analysed in total. When searching for the verbs, all short stories were examined manually and the frequencies for each of the abovementioned verbs in addition to all cases of the preposition *away* were calculated. The next stage involved calculating their number and percentages in each story and the results are presented below in Table 1 “Frequency of verbs used to describe escapism in Lawrence’s short stories”. In the analysis I applied empirical method, specifically cognitive tools such as comparison and measurement. Comparison is a procedure for determining the numerical value of quantity using a unit of measurement. Measurement provides accurate, quantitatively defined information about the surrounding reality. Among empirical methods, measurement is comparable to observation and comparison. In my research, I was interested in how verbs can create a picture of women-escapees in the reader’s imagination.

To fully comprehend female escapism in Lawrence's short stories, let us examine the writer's depictions of men-women relationships in the articles he wrote for the English periodicals: "The English Review" (1908), "The Evening News" (1881), "The Daily Express" (1900), "Sunday Dispatch" (1801), and "Vanity Fair" (1913). Lawrence raised controversial questions, such as whose opinion is more important in a relationship, who is the head of the family, and whether the family is matrifocal or patrifocal? The articles challenged the moral, social, and cultural values of what Lawrence saw as puritanical Britain. In addition to critics, there were also proponents, people who appreciated the author's creative works and saw him as an exceptional journalist, a literary genius, and an example for both his young and more experienced colleagues [7, p. xx]. In these periodicals, Lawrence guided British societal discussions towards crucial topics. Even though he expressed his attitudes, Lawrence's articles often end with a rhetorical question, which allowed the readers an opportunity to finish the story and draw their conclusions. Lawrence was a communicative provocateur, touching on topics that were new to British journalism.

Lawrence's texts – both literary and journalistic – were perceptive, emotional, and psychologically explorative. He was highly innovative, and his unusual, conflicting, and sometimes defiant articles helped liberate British consciousness in the early twentieth century. Although he was only active in journalism only in 1928, his work was intensive. While his articles were being published in one periodical, his agents were already negotiating with the editors of other periodicals. Lawrence was famed as a scandalous and extraordinary writer, unafraid of expressing his rebellious thoughts, and newspaper editors wanted his articles to increase their own reader numbers and profits. This, I turn, promoted the development of British evening press.

Lawrence was also a subtle connoisseur of human nature. He described the lives of many different people, perhaps reflecting his readers' lives as well. He made his readers think; he helped them look at themselves from an outside perspective, and find ways to deal with misunderstandings. He had always felt uncomfortable in the world of literary insiders and expressed this through his protagonists' disappointment and dissatisfaction in their home environments [16, p. xxi]. Lawrence himself defined his position as being "nowhere": he held an intermediate position between the literary world and a small mining village in his native Midlands [16, p. xxi].

Both in his articles and short stories, Lawrence touched on the topics of intimate human feelings, passion, and strong affection, and frequently on the relationships between men and women. He noted the period of suffragists and women is the movement for the right to vote. In her book, "Sexual Politics" (1970) the feminist writer Katherine Murray Millett accused Lawrence of holding a pejorative attitude towards women. Lawrence was not affronted by "women's bossiness", nor was he against equal opportunity women "running the show if they want and they can do it" [7, p. 101]. However, the writer also emphasises that women can obtain higher positions than men and have power over men when men allow.

In the article "Master of His Own House", Lawrence assumed the male reader's position, noting that "his desire is curiously non-existent", and their "being master of the cool Julia somehow doesn't inspire him, he doesn't really care" [7, p. 101]. He goes on, arguing that it is not an issue for a man to be master of his own

home and “if the woman rules the show, it is because man doesn’t want to” [7, p. 100]. Allowing women to run for Parliament, “will be simply for the reason that men, energetic men, are indifferent, they don’t care anymore about being Member of Parliament and making laws” [7, p. 100]. Lawrence perceived that the disharmony and misunderstanding between men and women lay ‘not in the women’s bossiness, but in the men’s indifference’ [7, p. 101]. The author contrasts men’s indifference with women’s eagerness to reach their goals and how the latter “flood in to fill the vacuum” and “settle like silky locusts” [7, p. 100–103].

Lawrence wrote that a young man in his time was not afraid of being subservient by a woman, but was afraid of being effeminate: “being swamped, turned into a mere accessory of bare-limbed, swooping woman. Swamped by her numbers, swamped by her devouring energy” [7, p. 103]. In his article “Matriarchy” (“The Evening News”, October 1928), Lawrence might be accused of misogyny, as he compares women to insects, locusts, and ants. However, he only meant to convey women’s omnipresence, rather than denigrate them: “they settle like silky locusts on all the jobs, they occupy the offices and the playing fields like immensely active ants, they buzz round the coloured lights of pleasure in amazing bar-armed swarms” [7, p. 103]. It is Lawrence’s opinion that “we are in for the monstrous rule of women, and a matriarchy” [7, p. 104].

Lawrence looks at the history and points out that “in the ancient dawn of history there was nothing but matriarchy” [7, p. 104]. He describes ancient matriarchy with all its peculiarities, harkening back to a time when men were nameless. He portrays the woman as cracking the whip, where “the poor trained dog of a man jumps through the hoop”, as well as describing the “monstrous regimen of women” as a real “nightmare” [7, p. 104]. The reader’s imagination conjures up a picture of the woman as a monster. At first, it appears that women rule and men obey, women are good and men are bad, that women are diligent and men are indifferent. However, if we read deeper, we see that women may themselves desire positions of power.

It is also significant that in almost all his articles, Lawrence tries to reflect on both sides of the issue at hand. He tries to find a balance in men-women relationships. Lawrence proposes that people should not praise women and humiliate men, or vice versa. He suggests that men should retain their freedom and women their independence – as is necessary for a healthy society, “to keep us organically vital, to save us from the mess of industrial chaos and industrial revolt” [7, p. 106].

Lawrence called for people to live a harmonious life, without attempting to change their partner. In the article, “Women Are So Cocksure” (it is unknown if this article was offered for publication in the newspapers but it may have been a trial run for the published article “Cocksure Women and Hen-Sure Men”, 1928) he says the following: “When woman tries to be too much mistress of fate, particularly of other people’s fates, what a tragedy!” [7, p. 117]. Lawrence not only points out that a woman should not be self-confident but also that “it is dangerous for anybody to be cocksure” [7, p. 117]. He invokes human instinct, and defines a successful co-existence between men and women as consisting of only one opinionated. He formulated his stance as such: “My great religion is a belief in the blood and the flesh

as being wiser than the intellect. We can go wrong in our minds. But what our blood feels and believes and says, is always true” [6, p. 34].

To examine the peculiarities of the female-escapees in Lawrence’s works, I will analyse short stories from three collections: “The Prussian Officer and Other Stories” (1914), “England, My England and Other Stories” (1922), and “The Woman Who Rode Away and Other Stories” (1928). Here we can trace female characters’ evolution in the writer’s texts. The image of a woman in the first collection differs from that in the second and third. Using his characters, Lawrence reproduces the social and psychological reality of a contemporary household. It was not until the twentieth century that women “were left in the shadow of their husbands, were real mothers, housewives, and, as a rule, respectable ladies” [1]. A woman’s role was reduced to her general functions of “housekeeping, childbirth, and implementation of marital duties” [1].

We can observe this in the first collection, in short stories such as “Odour of Chrysanthemums” (1909), “A Sick Collier” (1912), “The Christening” (1912). They serve as a recreation of the life and household activities of miners’ families. The image of a woman is that of a mother, daughter, wife, and sister, who fulfills her duties and performs her household chores – but at the same time, she is no longer a Victorian, devoted meekly and unquestioningly to a man. In “Odour of Chrysanthemums”, Elizabeth Bates “struggles with a husband, a man, who didn’t even exist for her” [11, 378]. In The Christening, Emma defies public opinion: “since she (left as a young mother without a husband) has disgraced herself, her father stopped to notice her”. He still cares for her, however: “it’s hard to leave a daughter, when such a disaster happens to her, but, maybe, the Lord has decided like that, everything is God’s will, it’s a sin to complain” [11, p. 353; 357]. Emma, as an unmarried woman, dares to give birth to a child in a time in England when sexual relationships out of wedlock were a bawdry.

Lawrence – as the author of “Nottingham stories” – introduced a new type of protagonist to British prose, with topical issues of existence, feelings, and passion [12, p. 11]. The woman in the first collection of stories is self-sufficient – she even ignores her husband. Lizzie Bates condemns her husband Walt: “she understood that she didn’t know him, they never had a bond, and they always were strangers to each other” [11, p. 376]. Emma ignores the father of her child, ‘whom she hated” [11, p. 357]; and in “The Shadow in the Rose Garden” the female protagonist, has “nothing common neither with her husband, nor with his world, she was continuing to ignore him” [11, p. 311].

From story to story, from collection to collection, the women are increasingly liberated from the oppression of men, and their self-confidence and arrogance grow proportionally. It is of particular note that attitude is displayed towards an unloved husband, and that a certain duality exists in the woman’s attitude towards men. She bears down on one man and suffers and obeys another. In “The Border Line”, Katherine: “submitted (to Alan), now that she was walking with a man who came from the halls of death, to her, for her relief. The strong, silent kindliness of him towards her, even now, was able to wipe out the ashy, nervous horror of the world from her body” [11, p. 1048]. Lawrence himself talked about “the duality” of love

between a man and a woman. From the very beginning, it is “a love which is the motion of melting, fusing into oneness, and a love which is the intense, frictional, and sensual gratification of being burn down, burn into unthinkable otherness and separateness” [7].

On the one hand, we see the image of a mistress and on the other, a slave. In “The Shadow in the Rose Garden”, the wife finds it difficult to even tolerate the presence of her husband, Frank: “she didn’t take him seriously, he resisted her, she couldn’t look at him, she hated him” [11, p. 309]. Archie (the pastor’s son), however, is loved by her from the first days of their acquaintance; they love each other, and they are lovers. Two years after the end of their relationship she is still attracted by the past, and ruins her peaceful life with her husband for Archie’s sake: “now she hates everything and wants it destroyed” [11, p. 311].

In “England, my England” (1915), Winifred likewise treats her husband Egbert haughtily. At first, she loves him but after the children are born, she needs reliability, responsibility, and confidence. Unfortunately, Winifred does not get her way because Egbert was like “a born rose” [11, p. 383], “like a flower in the garden, trembling in the wind of life, and then gone” [11, p. 388]. Winifred is grateful for another man, her father, Godfrey Marshall for all the benefits she and her family have, for all her family’s carefree existence and her feelings of confidence and safety. She knows his power and can always rely on him because he is a “natural, weathered, filled with warrior spirit of his ancestors, he was from a robust breed, he always brought with him a breath of Christmas” [11, p. 383].

Lawrence describes the relationship between a man and a woman “as essentially a war” [7]. There is a real struggle between the protagonists of the “Samson and Delilah” (1916). Alice Nankervis, a pub owner, patronises her husband, William. She humiliates him and even helps soldiers to bind him. However, despite this display of physical power, when she “was looking at him, feeling her victory” [11, p. 494], “her heart beat fiery hot, as he watched at her with those bright agate eyes”, and his reticence which “was always conquering her” [11, p. 498].

Lawrence also believed that “two opposing wills exist in women: a will to conform or to submit, and a will to reject all boundaries and be free” [7]. His female characters escape from their husbands physically and emotionally. Katherine in The Border Line is delighted to run away from her husband to meet with her ghost lover, Alan, in the forest: “handsome in uniform, with his kilt swinging and his blue eye glaring. He had a bony, dauntless overbearing manliness of his own” [11, p. 1040]. Lawrence compares him to the tree, a symbol of revival: “he was hard and cold like a tree, and alive. And the prickling of his moustache was the cold prickling of fir-needles” [11, p. 1058]. Trees are considered to be magic symbols in Lawrence’s stories, connecting the supernatural world to the natural. In “Sun”, Juliet tells her husband she cannot return home because she cannot escape the Sun. She appears to sacrifice herself, intoxicated by her desire for freedom and striving for love and satisfaction.

The women in the third collection “The Woman Who Rode Away”, have initiative and are capable of decisive action. Hearth, home and children-bearing are not their purposes in life. The struggle between man and woman continues: Miss

Stokes in “Monkey Nuts” shows affection to a young soldier, Joe: she tries to organize everything herself. She makes appointments, initiates a physical contact, and asks him to escort her home. The only escape from a monotonous family life is to run away and look for happiness outside of the home. To the woman, it does not matter where they run to. In “Sun”, Juliet “wanted to go away from the house – away from people” as “she was thinking inside herself, of the sun in his splendour, and his entering into her. Her life was now a secret ritual” [11, p. 980–982].

In “The Horse Dealer’s Daughter” (1917), Mabel does not care about anything at all, not even about her father’s home or her brothers. “The end had come” for Mabel [11, p. 552]. The female protagonist in “The Woman Who Rode Away” does not even have a name: Lawrence simply calls her “she”. She leaves her home, family, husband, and children behind, and trusts her instincts to guide her: “Gradually her nerves began to go wrong: she must get out. She must get out. She set off without a qualm, riding astride on her strong roan horse <...>, she set off from her home. She did not even turn to wave them farewell” [11, p. 1000–1003]. She is not satisfied with her life with her husband – even when they are together, they are still lonely. Lawrentian women want to be free; they abandon everything in their search for liberation and true happiness. They escape to become new people: Juliet and her husband “stood several yards away from one another, and there was a silence. But this was a new Julie to him, with the sun-tanned, wind-stroked thighs: not that nervous New York woman. She ended on an open note. But the voice of the abrupt, personal American woman had died out, and he heard the voice of the woman of flesh, the sun-ripe body” [11, p. 992–994]. When she meets Alan, Katherine “went in his side still and released, like one newly unbound, walking in the dimness of her own contentment” [11, p. 1048].

Juliet in “Sun”, the unnamed heroine (“She”) in “The Woman Who Rode Away”, and Katherine in “The Border Line” run away and abandon their former lifestyle and routines to find freedom, the joy of life and gladness through union with the natural world. After they reach consonance with the environment and coalescence with the trees and the sun, they become new women, with a different perception of life and a new worldview.

Based on eight of Lawrence’s short stories (“Odour of Chrysanthemums”, “The Christening”, “The Shadow in the Rose Garden”, “Second Best”, “Monkey Nuts”, “The Border Line”, “The Woman Who Rode Away”, “Sun”) the most frequent of the verbs used to describe female escapism, is the verb *go* as well as its root words in present and past forms, and the preposition *away*. This is evidenced by the data in Table 1 below.

Table 1
Frequency of Verbs Used to Describe Escapism in Lawrence’s Short Stories

	Verbs describing escapism	Number of uses	Percentage
1	Go	338	54 %
2	Went	138	22 %
3	Leave	25	4 %
4	Left	30	5 %

5	Preposition ‘away’	96	15 %
	Total:	627	100 %

Conclusion. All of Lawrence’s female escapist have one thing in common: they abandon their unpleasant reality psychologically, physically, mentally and emotionally, and leave everyone and everything in it behind to seek their true self, mutual love, satisfaction, and salvation. These women share the same motivations: a monotonous lifestyle as well as an unloved and contemptuous husband. All of them are strangers to their supposed soulmates. Through their escape, they become different in personality, reborn and mentally renewed. By indulging in mysterious pleasures, each of them finds true happiness.

Through his representation of escapism, Lawrence saves his female protagonists from a life of monotony and routine. He helps them shed their despondency and distress. By making a pilgrimage through mental migration and physical escape flight, these women attempt to overcome frustration, stress, heartache, and discontent and obtain true peace of mind. They are truly happy as they run away and glad to be the people they want to be, in the place they want to be in with a person they love. They are fortune hunters, who risk making a dangerous pilgrimage in search of harmony, happiness, and salvation.

Women-escapees manage to find the ease of heart far away from their homes. However, the men in Lawrence’s short stories do not take any significant action to get their loved ones back. These men are defined by their “recklessness, which is almost a man’s revenge on his woman. He feels he is not valued so he will risk destroying himself to deprive her altogether”. Lawrence’s women look for mutual understanding. The challenge is whether they will find it.

Lawrence’s protagonists may be in dialogue with each other, but their bodies do not truly understand or perceive their interlocutors. Lawrentian women are happy when they unite with the primitive – with their natural environment by the way of mysticism. In their harmony with their environment, Lawrence prophesies the birth of a free woman, a new woman, an emotionally renewed woman. This is the women-escapists, who can make their decisions, who strive to be satisfied with their life, and who is ready to do courageous things.

References

1. Бранхам У. Обещанное восстановление [Электронный ресурс]. URL: http://www.branham.ru/pr_women_morality.php
2. Данилов Д. Эскапизм и образы эсакистов в «Цикле снов» Говарда Лавкрафта [Электронный ресурс]. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/articles/danilov-eskapizm-i-obrazy-eskapistov.htm>
3. Девдюк І. Дискурс ескейпізму в англійській літературі перших десятиліть ХХ ст. Іноземна філологія. Вип. 126. Ч. 1. С. 73–79. 2014 [Электронный ресурс]. URL: http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_1/articles/10Devdyuk.pdf

4. Труфанова О. Эскапизм и эсказистское сознание: к определению понятий [Электронный ресурс]. URL: http://nbpublish.com/view_post_225.html
 5. Чупринин С. Эскапизм литературный [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/11773>
 6. Black M. D.H. Lawrence: The Early Fiction. Macmillan, 1986.
 7. Boulton. The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence. Late Essays and Articles. Cambridge University Press. New York, 2004.
 8. Hawthorne D. D.H. Lawrence on Men & Women. <http://www.counter-currents.com/2010/11/d-h-lawrence-on-men-and-women-part-1/>
 9. Holbrook D. Where D. H. Lawrence Was Wrong about Woman. Lewisburg. Bucknell University Press, 1992.
 10. Lawrence D.H. Psychoanalysis and the Unconscious and Fantasia of the Unconscious. / Lawrence D.H. Editor Bruce Steele, 2004.
 11. Lawrence D. Collected Stories. Everyman's Library. London, 1994.
 12. Lawrence D. Odour of Chrysanthemums and Other Stories. Progress Publishers, 1977.
 13. Ningrum Yu. Escapism of Victorian Society's Life in J. M. Barrie's Novel Peter Pan. URL: <http://digilib.uinsgd.ac.id/2159/>
 14. Tuan Yi-Fu. Escapism. URL: <http://volumeproject.org/escapism/>
 15. Wallace J. D. H. Lawrence, Science and the Posthuman. Palgrave Macmillan UK, 2005.
 16. Worthen J. The Life of Outsider. Penguin Books, 2005.
- Надійшла до редколегії 17 січня 2020 р.*

УДК 802.0-56 (075.8)

I. P. Suima
Dnipro

MAIN FEATURES OF THE DIALOGICAL SYSTEM

Стаття присвячена дослідженню особливостей діалогічних єдиниць та їх відмінностей від монологів на матеріалі сучасної англійської мови. При проведенні дослідження було підтверджено і частково розширене уявлення про діалог як унікальне явище живої людської мови, функціональне навантаження якого полягає у здатності забезпечити можливість повноцінного мовного спілкування. Тому не випадково, категорія діалогу протягом тривалого часу перебувала в епіцентрі роздумів філософів і вчених-лінгвістів про природу комунікативної функції мови. Використавши як методичну систему наукового дослідження сукупність філософських і лінгвістичних категорій, ми визначили основні ціннісні параметри діалогу, зокрема, нами виділено сім парних його характеристик: адресованість і реактивність – обов'язкові і невід'ємні властивості діалогу; виражаються в закономірній зміні реплік; стисливість (лаконізм) і надмірність (плеоназм) як засіб підвищення ефективності висловлювання; імпліцитність можлива завдяки наявності певних фонових знань у обох комунікантів, і періодично виникає потреба в експліцитному – відкритому вираженні думок, проясненні поглядів, уточненні фактів; емоційність та експресивність діалогу як поєднання внутрішньої й зовнішньої сторін мовленнєвої діяльності; аналітичність, членування мовного ланцюжка на окремі ланки для особливої переконливості

і синтетичність як вираз прагнення людини до гармонії, єднання; стандартність і спонтанність синтаксичних конструкцій, що оформляють висловлювання комунікантів; самостійність і взаємозалежність реплік. З одного боку, кожна репліка має свій внутрішній зміст і несе певну комунікативну функцію, з іншого – як елементи діалогічного системи репліки забезпечують його цілісність, когерентність.

Ключові слова: респонсив, діалогічна єдність, художній текст, діалог, монолог, комунікація.

Статья посвящена исследованию особенностей диалогических единств и их отличий от монологов на материале современного английского языка. В ходе проведённого исследования было подтверждено и частично расширено представление о диалоге как уникальном явлении живой человеческой речи, функциональная нагрузка которого состоит в способности обеспечить возможность полноценного языкового общения. Не случайно поэтому, категория диалога на протяжении длительного времени находилась в эпицентре размышлений философов и учёных-лингвистов о природе коммуникативной функции языка. Использовав в качестве методической системы научного исследования совокупность философских и лингвистических категорий, мы определили основные ценностные параметры диалога, в частности, нами выделено семь парных его характеристик: адресованность и реактивность – обязательные и неотъемлемые свойства диалога; выражаются в закономерной смене реплик; краткость (лаконизм) и избыточность (плеоназм) как средство повышения эффективности высказывания; имплицитность, возможная благодаря наличию определённых фоновых знаний у обоих коммуникантов, и периодически возникающая потребность в эксплициатности – открытом выражении мыслей, прояснении взглядов, уточнении фактов; эмоциональность и экспрессивность диалога как сочетание внутренней и внешней сторон речевой деятельности; аналитичность, членение речевой цепочки на отдельные звенья для особой убедительности и синтетичность как выражение стремления человека к гармонии, единению; стандартность и спонтанность синтаксических конструкций, оформляющих высказывания коммуникантов; самостоятельность и взаимозависимость реплик. С одной стороны, каждая реплика имеет свой внутренний смысл и несёт определённую коммуникативную функцию, с другой – как элементы диалогической системы реплики обеспечивают его целостность, когерентность.

Ключевые слова: респонсив, диалогическое единство, художественный текст, діалог, монолог, комунікація.

The article deals with the investigation of the peculiarities of dialogical entity and their differences from monologues on the material of modern English. In the course of the study, the idea of dialogue as a unique phenomenon of living human speech, the functional load of which is the ability to provide the possibility of full-fledged language communication, was confirmed and partially expanded. It is no accident, therefore, that the category of dialogue has long been at the epicenter of the philosophers and linguists' thoughts on the nature of the communicative function of language. Using as a methodological system of scientific research a combination of philosophical and linguistic categories, we determined the basic value parameters of the dialogue, in particular, we identified seven paired characteristics of it: addressing and reactivity – mandatory and inalienable properties of the dialogue; expressed in a natural change in replicas; brevity (conciseness) and redundancy (pleonasm) as a means of increasing the effectiveness of utterance; implicitness, possible due to the presence of certain background knowledge of both communicants, and the periodically arising need for explicitness – open expression of thoughts, clarification of views, clarification of facts; emotionality and expressiveness of dialogue as a combination of internal and external aspects of speech activity; analyticity, dividing the speech chain into separate links for special persuasiveness, and synthetics as an expression of a person's desire for harmony, unity; the standard and spontaneity of syntactic constructions that formulate the statements of communicants; independence and interdependence of replicas. On the one hand, each replica has

its own internal meaning and carries a certain communicative function, on the other hand, as elements of the dialogic system of the replica ensure its integrity, coherence.

Key words: responsive, dialogic entity, literary text, dialogue, monologue, communication.

In contrast to the dialogue, the monologue is more inherent in the cumulative (unidirectional) meaning. This is due to the fact that monologic speech is formed as a result of active speech activity, designed for a passive perception. The speech is a response to the information communicated by the speech situation. The situational conditionality in the dialogue is higher than in the monologue. The monologic form of speech is characterized by an expanded character and represents considerable sections of text in size. In terms of content and grammatical form, the monologue coincides with written speech, although spoken language with the predominant function of communication also takes the form of a monologue. This is due to the formal difference between written and spoken language. When we write, we usually have time to make notes, plan the structure of the text, think, remember, change our minds, check with the source (when quoting) and generally polish the language to the option that will satisfy us. The reader sees the final product already. However, in daily communication, where language is used much more often, there is no such possibility. When we speak, we involuntarily face the listener who is vividly reacting to our words, at least we expect some kind of reaction from him. We do not have time to plan what we want to say. We must take into account possible false starts, interruptions, side thoughts, the fact that sometimes “turns on the tongue”, but that we cannot put into words, and many other obstacles. Naturally, under such conditions, we resort to various kinds of tricks that are superfluous in writing, in particular, introductory words and expressions. It is important here not to overestimate the difference between spoken and written speech, since many grammatical turns are characteristic of both forms of speech.

The central link that has a decisive influence on the essence of dialogue as a system is the replica. Linguistic literature on the theory of dialogue has various interpretations of this term: “component of speech exchange” [4; 5], “the main combat and communicative unit of dialogic speech” [2; 8], “primary element dialogue” [6; 7; 9], etc.

By “dialogical remark” the researcher understands “a syntactic unit having its own characteristic features, combined with language links with the previous statements of the interlocutor” [1; 3]. For the construction of the dialogue, it is not so much the structure of a separate replica that is important as the combination of two adjacent replicas. This is a kind of dialogue subsystem, with the help of which the activities of the communicants receive their target orientation, are coordinated and implemented in a joint implementation. In the course of a conversation, the statements of the communicants are “naturally generated” with each other. Relationships of community and complementarity of replicas, their linearity and heterogeneity, as well as discreteness confirm the idea of the complex structure of the dialogue. Structure as an attribute of any system gives it a certain strength and stability. It expresses the totality of intra-system connections, therefore the concept of “connection” is of the greatest interest in system research.

Connectedness as a necessary feature of dialogue, on the one hand, reflects the presence of two communicants in the replicas, and on the other hand, combines the common components of the dialogue into one meaningfully closed whole. However, semantic closure is not always clearly expressed, and if there is no connectedness of language components in the dialogue, it should be sought in the ratio of their meanings. Along with connectedness, an integral systemic sign of a dialogical text is considered to be integrity, a psycholinguistic category, which arises in the interaction of the speaker and the listener in the process of communication. Due to the conjugation of the communicative activities of the participants in the communication, the integrity of the dialogue is communicative. The mobility of the speaker's intentions determines the dynamic development of the subject of dialogue.

The cohesion of the replicas allows us to consider the dialogue as a complex syntactic whole. In the already mentioned the following definition of a combination of replicas is given: a single syntactic whole, parts of which are connected to each other according to certain rules of syntactic dependence, is a communicative unit of dialogue [7, p. 118]. The selection of this unit, the element of dialogue gives you the opportunity to take a closer look at the structure of the dialogue, the interaction of the replicas that form it. So far, scientists have not agreed on the name of this element.

Extraction of dialogical entity from the context is possible due to its syntactic self-sufficiency and completeness of thought; the meaning of the constituent elements is visible in it. Dialogical entity is characterized by the discontinuity of the structure of the internal structure and the heterogeneity of its composition. A distinctive feature of dialogue is its syntactic isolation, expressed in the fact that the second replica is structurally determined by the first and syntactically depends on it, while the first replica in its form is relatively free. This explains the fact that many linguists are trying to identify certain rules for constructing dialogue in the course of parsing the forms of the second replica. The specific of interaction between dialogic replicas consists in their multilateral binding, combining with the help of linguistic means of different levels (phonetic, morphological, lexical, and syntactic). The structural-grammatical principle of the division of the dialogical chain, in our opinion, distinguishes dialogical entity as a formal union of replicas.

However, one should not forget about their semantic interdependence. The interconnectedness of dialogue episodes is provided by thematic content. They (episodes) are always about something, and this is what speaks of their thematic nature.

According to the views of this author, the basis of communication between the communicants is laid in the observation and exchange of views. Dialogue moves are addressed not to any explicit previous steps in the dialogue, but to several coherent implied sentences. We can only partially agree with the opinion of the researcher, because, as we established as a result of the analysis of numerous dialogic unities, not all participants in communication can come to mutual understanding and build a successful dialogue based on implications. Even if the degree of foresight, premonition of the interlocutor's opinion is great, it is necessary to coordinate, correlate, compare, and establish similar and different sides of these opinions. Psychological research of the dialogue distinguishes its "natural cooperation",

expressed in the fact that those who speak together create “general knowledge”. They coordinate the linguistic form and content of their statements in order to provide the listener with understanding. Similarly, scientists who study live speech directly showed in their studies how speakers work together to prevent or eliminate a problem by coordinating their actions.

The unity of the dialogical text is ensured by the cohesion of its parts with the help of lexical and grammatical means and the coherence of the meaning contained in them. It turns out that in the speech of the two communicants, as it were, the members of one sentence are distributed, the meaning of which is preserved, despite the fact that the syntactic composition of the first replica is made up of at the expense of the elements of the second. In this interaction of replicas, the author sees a specific property of the dialogue – expressive brevity, emotional ellipticity. Outwardly, restoration takes place with a tendency toward minimalism, a limitation of linguistic means for mutual understanding, but with respect to the meaning and informativeness of the replicas, the opposite tendency is observed – what was said above continues, is added, disclosed, concretized, or, conversely, summarized in the following words. In our work, along with clarification of the formal-grammatical characteristics of replicas, much attention is paid to determining the semantics of contacting replicas due to the fact that the main function of the language is the communicative function. Now let us consider in more detail the mechanism of action of the replicas that organize the dialogue.

The next dialectical characteristic of dialogue, in our opinion, consists in the contradictory desire of dialogue, on the one hand, for brevity, and on the other for redundancy in the use of linguistic means. The first is expressed in the compositional simplicity of the dialogue, in the widespread use of elliptical sentences, abbreviations, zero characters, hints, omissions, replacements, the prevalence of simple sentences over complex ones, violation of syntactic norms. The second is in the wasteful use of repetitions, corrections, parcellation, and excessive explication. The first is caused by the desire to avoid pronouncing what is clear in itself, the desire to save language resources. The second is the desire to give phenomena and events a detailed, detailed description, to provide a more complete transmission of information to increase the reliability of the message. A certain general knowledge base of the interlocutors, the calculation on the speaker's own mental actions, determine the high information content of the message with the relatively low energy costs of the speaker.

The consideration of the categories of implicitness / explicitness is especially important in relation to dialogue, since they are the most important factors in the semantic movement of the dialogue. The type of expression of the stimulating meaning of the initiating statement largely determines the structure of the reacting replica. If mutual understanding is established between the interlocutors, and the dialogue develops, then the speaker and the listener adhere to the following strategy. The speaker from the whole variety of linguistic units selects those that most accurately and fully express his thought. The listener knows about the speaker's desire to maximize the accuracy of the statement and takes this into account when understanding. The listener can independently draw conclusions about the hidden

meaning of the statement by extracting additional information from the context, background and pragmatic knowledge.

The expressiveness, expressiveness of linguistic means and the emotionality of the content expressed by them give the dialogue, the main form of colloquial speech, a unique brightness, and liveliness. The main idea, the general theme in it can be opened smoothly, evenly, logically correctly, and can be interrupted by extras – messages, inserts, comments, emotional outbursts, which violate the sequence of the dialogue. The response sentences are often modal and impersonal-predicative words, since they are semantically able to convey varying degrees of responsive message. A significant role in giving dialogic speech expressiveness is played by its syntax. The main purpose of syntactic constructions is to attract and retain the attention of the interlocutor, emphasizing the transmitted information, enhancing its effectiveness. Against this background, the activation of expressive syntactic formations, as well as structural design, in particular, the growth of independence, stylistically marked linguistic units, seems legitimate. Many of its aspects, in particular aspects of functioning, are studied superficially. The expressive function of syntax – the ability to express the speaker's internal, emotional state – is of particular interest to modern linguistics.

The general desire of dialogic speech for the synthesis of its elements is dialectically combined with its other distinctive feature – analyticism. Very often, the speaker breaks the coherent string of words into several segments for greater persuasiveness. Each of them receives an independent relevance to reality, forms a separate expression, pronounced with special expressiveness, is made out by the corresponding intonation. Between them, pausing is possible, which on the letter is expressed by its graphic indicators – punctuation marks. The basis of such a construction of replicas is the principle of the semantic allocation of the most significant parts of the statement into separate sentences in accordance with the intentions of the speaker. The parcel is in syntactic relation with the corresponding word of the basic sentence. It is carried out with the help of unions and allied words, or asindetically. In addition, adverbs, particles, vocabulary words and whole sentences can perform communication functions. When parcellation occurs, truncation of the parcelate occurs, which leads to the appearance of elliptical structures. With de-parcellation, the next and previous components of the utterance form one logical-grammatical structure. In the works of recent years, various types of parcellation have been singled out, the obligatory structural and semantic connection between the supporting and continuing parts is noted. The scope of the stylistic use of this technique in the syntax of modern English is expanding, since its communicative effectiveness is observed.

The specific conditions for the flow of dialogue allow us to connect two conflicting trends: on the one hand, to brevity and redundancy, and on the other, to the standard and spontaneity of dialogical speech constructions. Non-intentionality, unpreparedness of acts of speaking lead to widespread use, on the one hand, of ready-made syntactic models, colloquial formulas of contact-setting nature, social formulas – greetings, farewells, apologies, wishes. On the other hand, in dialogic speech there is a large volume of new, temporary, momentary constructions. These constructions

are qualitatively peculiar; they are not registered by ordinary grammars. Within the framework of one utterance, various syntactic constructions can be mixed, departing from the usual structures of a literary-processed book language. The free word order in the sentence, inverted constructions emotionally vividly color the speech of the speakers.

The problem of communication, intersubjectivity, dialogue in different forms is a constant topic of scientific research of philosophy and linguistics, bringing together the logical and meaningful volumes of disciplines. In these two unique areas, spheres of human activity, it is possible to comprehend the true being of the spiritual world of man. The first opens the way into the depths of human consciousness, and the second allows you to penetrate the limits of human language. From the point of view of philosophy and linguistics, the ability to conduct a dialogue determines the essence of human existence. It is thanks to the appeal to each other that the person himself and the means of human communication were socially historically formed. The purpose of the latter is not limited to the equitable exchange of information, but rather, is to ensure full communication, which will help everyone, from its participants to open up, to know and understand themselves and the “other”.

The simplest parameter used in the classification of dialogs is a sign of the number of communicants. A fairly common communicative situation is a situation in which two participants (communicants) participate. The logic of such a dialogue is linear, i.e. Each subsequent replica is stimulated by the previous one. However, it should be noted that the connection between the replicas in the dialogue between the two participants can be broken to one degree or another, i.e. the speech of each communicant is based on a personal motive and, thus, the dialogue is to some extent fictitious.

The logical structure of the dialogue is greatly complicated when more than two communicants take part in it. If the dialogue with two participants implies the exact addressing of replicas, i.e. if one of the participants addresses his statement to another, then in a situation with more than two communicants the statement can be addressed either to one of the interlocutors, or to all at once.

The parameter of social relations of communicants is one of the most complex. Summarizing, however, the whole set of possible situations, we can reduce them to two main types: 1) communicants are in a relatively equal relationship; 2) communes are in a relationship of inequality. When considering communicative situations on a social basis, it is necessary to distinguish cases when the dialogue takes place between close or poorly known people, between peers and people of different ages, between employees or superiors and subordinates, between co-nationals and people of different countries , between participants of the same sex and different sexes.

The next parameter is the nature of the external circumstances in which the situation occurs. This parameter, to a certain extent, has something in common with the classification of functional speech styles. Here it is possible to highlight dialogues - everyday, formal-etiquette and official content.

Both in dramatic and prose texts often interesting situations are built precisely on the simultaneous implementation of two or more dictionary meanings of the same

word. Especially when communication participants use this word in different meanings;

3) the use of vocabulary, reflecting to a greater or lesser extent the assessment of objects and phenomena by the author;

4) individual selection of vocabulary and syntax. Regardless of whether the writer is a playwright or prose writer, it is possible and necessary to talk about the individual style of the author;

5) the use of typical colloquial features to the full extent (in plays) or to a lesser extent (in artistic prose);

6) the use of specific linguistic tools to create subtext.

In the course of the study, the idea of dialogue as a unique phenomenon of living human speech, the functional advantage of which is the ability to provide the possibility of full language communication, was confirmed and partially expanded. It is no accident therefore, as we have found, the category of dialogue has long been at the epicenter of the philosophers and linguists' thoughts on the nature of the communicative function of language. Using as a methodical system of scientific research a combination of philosophical and linguistic categories, we determined the main value parameters of the dialogue, in particular, we identified seven paired characteristics of it:

1) addressing and reactivity are mandatory and inalienable properties of dialogue; expressed in a natural change in replicas;

2) brevity (conciseness) and redundancy (pleonasm) as a means of increasing the effectiveness of utterance;

3) implicitness, possible due to the presence of certain background knowledge of both communicants, and the periodically arising need for explicitness - open expression of thoughts, clarification of views, clarification of facts;

4) the emotionality and expressiveness of the dialogue as a combination of internal and external aspects of speech activity;

5) analyticity, dividing the speech chain into separate links for particular persuasiveness, and synthetics as an expression of a person's desire for harmony, unity, harmony;

6) the standard and spontaneity of syntactic constructions that formalize the statements of communicants;

7) independence and interdependence of replicas. On the one hand, each replica has its own internal meaning and carries a certain communicative function, on the other hand, as elements of the dialogic system of the replica ensure its integrity, coherence.

The original unity of the dialogue dialectically turns into its opposite – duality, and with overcoming of duality it again returns to unity, but already being enriched and more specific.

References

1. Меньшиков И. И. Типология респонсивных предложений в современном русском языке. *Избранные труды по лингвистике*. Днепропетровск: Новая ідеологія. 2012. С. 85–100.

2. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. Изд. 5-е, испр. М.: Издательство ЛКИ. 2008. 296 с.
3. Encyclopedia of language and linguistics / edited by Keith Brown. 2-nd edition, Elsevier Science, 2005. 9000 p.
4. Functional approaches to language culture and cognition / edited by David G. Lockwood, Peter H. Fries, James E. Copeland. Michigan state university: John Benjamins B.V. 2000. 656 p.
5. Langendoen T. D., The Study of Syntax. The generative transformational approach to the structure of American English. New York : Holt, Rinehart & Winston Inc. 1970. 345 p.
6. Leech G. N., Principles of Pragmatics. London, New York: Longman. 1983. 250 p.
7. Richards J. C., Schmidt R. W. Conversational Analysis *Language and Communication*. London, New York: Longman. 1993. P. 117–154.
8. Taylor T. J., Linguistic Theory and Structural Stylistics. Oxford: Pergamon Press. 1981. 312 p.
9. Vimala H. Dramatic Discourse. Dialogue as interaction in plays. London, New York. 1995. 68 p.

Надійшла до редколегії 20 січня 2020 р.

**НЕ ГОВОРИ С ТОСКОЙ: ИХ НЕТ,
НО С БЛАГОДАРНОСТИЮ: БЫЛИ.**

В. А. Жуковский

ПАМ'ЯТІ ПРОФЕСОРА Л. І. СКУРАТОВСЬКОЇ



19 лютого пішла з життя Людмила Іванівна Скуратовська, доктор філологічних наук, професор, заслужений викладач кафедри зарубіжної літератури. Крім всіх цих офіційних регалій високої професійності, Людмила Іванівна мала ще одну шкулу виміру її значущості для своїх колег та учнів: професор Скуратовська була одним із фундаторів авторитету та слави кафедри зарубіжної літератури завдяки своїй надзвичайній ерудиції, обізнаності у різних галузях філології, а особливо – в її улюблений історії англійської літератури. У цій галузі, на думку більшості наших вітчизняних літературознавців, Людмилі Іванівні не було рівних.

Професійне визнання Людмила Іванівна мала і далеко за межами України. Колеги пам'ятають її блискучий захист докторської дисертації у 1992 р. у Московському педагогічному інституті ім. Леніна, яка завершилась оплесками аудиторії і членів спецради, один з яких – відома дослідниця і перекладач англійської дитячої літератури Н.М. Демурова сказала, що захист Людмили Іванівни був великою честю для інституту і радістю для всіх англістів тодішнього Радянського Союзу.

Роботи Л.І. Скуратовської з історії англійської дитячої літератури дійсно відомі й сьогодні широкому колу вітчизняних і зарубіжних літературознавців. Але діапазон проникливих розвідок дніпровського вченого був дуже широким – від античності до найсучаснішої літератури. Тонкий та уважний погляд Людмили Іванівни вихоплював з літератури імена і твори, які були ще або невідомими, або забутими у колі фахівців та читачів. Цей погляд надалі було втілено у витончених есе, де розкривалася уся краса та майстерність автора. Так сталося з ірландцем Йєйтсом, англійським поетом Хаусманом, англійським автором книг про дітей і для дітей Ч. Кінгслі, не говорячи вже про дослідження творчості відомих письменників – Діккенса, Джойса, Вулф тощо.

Оригінальний погляд літературознавця, історика літератури робив неперевершеними лекції Людмили Іванівни, які кожного разу сприймалися по-новому, тому що кожного разу заново осмислювався весь їхній зміст з урахуванням найновітніших літературознавчих робіт та викликів самого часу. І тому не дивно, що по завершенню кожного курсу Людмила Іванівна виявлялась в оточенні тих студентів, які хотіли б розпочати або продовжити свою наукову роботу під її керівництвом.

Вчений ніколи, скільки пам'ятають колеги, не залишався без учнів – студентів-дипломників, аспірантів. Скільки серед них досягли вершин професійної підготовки, одержали ступені кандидатів і докторів наук! Вони всі пам'ятають, з чого, а головне – з кого все розпочалось!

Людмила Іванівна – це гордість та слава не лише кафедри зарубіжної літератури, а й, безперечно, всього нашого університету. Пов'язана родинними зв'язками з одним із засновників університету, Л.В. Писаржевським, професор

Л.І. Скуратовська багато у чому сприяла зростанню інтелектуального, а з ним і духовного потенціалу ДНУ, назавжди залишаючись орієнтиром у науковій, викладацькій діяльності та у житті.

ЗМІСТ

Н.М. Валуєва ПРЕЦЕДЕНТНІСТЬ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ СУЧASНИХ ДЕТЕКТИВНИХ ТВОРІВ.....	4
В.А. Гусев И СНОВА ПРЕКРАСНАЯ ДАМА.....	10
Е.А. Гусева РАЗВИТИЕ ПОРТРЕТНОГО ОЧЕРКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА	22
Ю.В. Лисанець МОДЕЛІ СПІЛКУВАННЯ МІЖ ЛІКАРЕМ І ПАЦІЄНТОМ У ЛІТЕРАТУРНО-МЕДИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПРОЗИ США	32
Е.А. Лучко РОМАН Г. ЛОНГФЕЛЛО «ГІПЕРІОН»: ЛІТЕРАТУРНІ ТА БІОГРАФІЧНІ ВИТОКИ.....	36
В.О. Майковська ТЕМА САМОГУБСТВА В П'ЄСІ ФРАНКА ВЕДЕКІНДА «ПРОБУДЖЕННЯ ВЕСНИ».....	44
Г.Є. Нікітіна ПОЕТИКА СТАРОВИНИ У КАЗКАХ ШАРЛЯ ПЕРРО	50
Т.Н. Потницьва СУДЬБА ОДНОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРОКИ В ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	60
В.С. Приходько, Н.К. Солошенко-Заднепровская ЛАБИРИНТЫ ЛЮБВИ В РОМАНЕ ЧАРЛЬЗА БЕЛФОРА «ПАРИЖСКИЙ АРХИТЕКТОР» ...	65
М.С. Прокопец МЕСТА ПАМЯТИ В РОМАНЕ УВЕ ТИММА «НОЧЬ ЧУДЕС»	73
N.S. Styrnik FEMALE ESCAPISM IN LAWRENCE'S SHORT STORIES.....	78
I.P. Suima MAIN FEATURES OF THE DIALOGICAL SYSTEM.....	88
ПАМ'ЯТИ ПРОФЕСОРА Л.І. СКУРАТОВСЬКОЇ	98

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 33

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редактування

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 23614-13454ПР від 27.07.2018 р.

Здано на складання 03.02.2020 р. Підписано до друку 13.02.2020 р. Формат 60x84 1/16
Папір друкарський. Друк плаский.
Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк.
Тираж 100 прим. Зам. № 1956

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28; 227-38-48; e-mail: conf@burago.com.ua

www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41