Кримський центр гуманітарних досліджень
Таврійський національний університет імені В. І.Вернадського

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР І ЦИВІЛІЗАЦІЙ

Збірник наукових праць

Випуск 7
Частина ІІ

Сімферополь
«Бізнес-Інформ»
2013

УДК 821 (100)
ББК 83.3 (0)+83.0

Видається за рішенням Науково-методичної ради Кримського центру гуманітарних досліджень, протокол № 4 від ** квітня 2013 року

Головний редактор - доктор філологічних наук, професор В. П. Казарін

Редакційна колегія:
д.ф.н., проф. С. Д. Абрамович, д.ф.н., проф. Д. С. Берестовська, д.ф.н., проф. Л. М. Борисова, д.ф.н, проф. Н. О. Висоцька, д.ф.н., проф. А. М. Емірова, д.ф.н., проф. О. Л. Калашникова, д.ф.н., проф. О. В. Кеба, д.ф.н., проф. Т. В. Михед, д.ф.н., проф. О. Д. Міхільов, д.ф.н., проф. О. М. Ніколенко, д.ф.н., проф. М. О. Новикова, д.ф.н., проф. Т. М. Потніцева, д.ф.н., доц. О. В. Пронкевич, д.ф.н., проф. Н. М. Торкут, д.ф.н., проф. Б. Б. Шалагінов.

Відповідальний редактор серії:
д.ф.н., проф. Н. А. Іщенко

Випускаючий редактор серії:
к.ф.н., доц. Ю.С. Скороходько

Світова література на перехресті культур і цивілізацій.
Збірник наукових праць. Вип. 7. – Ч.II. – Сімферополь: Бизнес-Информ, 2013. – 368 с.

Збірник включає статті, присвячені актуальним проблемам світовой літератури. Для фахівців-літературознавців, викладачів вищих навчальних закладів, учителів середніх шкіл, аспірантів, студентів-філологів.

Сборник содержит статьи, посвященные актуальным проблемам зарубежной литературы. Для специалистов-литературоведов, преподавателей вузов, учителей средних школ, аспирантов, студентов-филологов.

Президією ВАК України (Постанова №1-05/8 від 22.12.2010 року) збірник внесено до нового переліку наукових фахових видань України з філологічних наук

Свідоцтво про державну реєстрацію засобом масової інформації серія КВ № 17183 - 5953 Р від 17.06.2010 р.

Тексти публікацій подаються в авторському редагуванні

Адреса редакції: 95007, АР Крим, м. Сімферополь, просп. В. І. Вернадського, 4, Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, факультет слов'янської філології та журналістики, каб. 18.
Телефон: (0652) 60-24-44. Тел./факс: (0652) 63-30-28. E-mail: crch@mail.ru

ISBN 978-966-648-363-1

© Кримський центр гуманітарних досліджень, 2013
© Бизнес-Информ, 2013

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕКРЁСТКЕ КУЛЬТУР И ЦИВИЛИЗАЦИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ УКРАИНСКИЙ НАУЧНЫЙ КОНГРЕСС ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

Зміст

Абдуллах С. Х. Роман Р. Киплинга «Наулака» как «история Востока и Запада» 6

Алаеттин Шахин Элементы аудиальной поэтики и их роль в создании «островного» мироощущения в рассказах С.Ф. Абасыяныка 12

Антонова Я. О. Лингвокультурологический аспект перевода рекламных текстов рекреационной и туристической тематики 18

Бескровная Е. Н. Еврейский сентиментализм творчества Давида Фришмана 22

Велилаева Л. Р. Украинская научная школа и современные проблемы эмиграционистики 31

Ганошенко Ю. А. Генологічна специфіка інтелектуального роману .. 39

Гольтер І. М. Культурологічна та знакова складові художнього твору як теоретична проблема 47

Джапарова Э. К. Ритуально-мифологические направления в творчестве Роберта Грейвса 53

Доминенко Н. В. Эпистолярное творчество английских романтиков: история публикаций и изучения 60

Жаданов Ю. А. Особенности современной англоязычной антиутопии 71

Жила Н. В. Філософське підґрунтя художнього світу Е. Штріттматтера 85

Зябрева Г. А. Традиция Ф. М. Достоевского в романистике Л. Н. Андреева 96

Істоміна О. М. Історична правда та художній вимисел у романі Ґ. Ґрасса «Моє століття» 112

Казарин В. П., Ширинская Л. А., Батрак И. С. В. А. Жуковский в Крыму: в поисках второй родины 119

Керасиди Н. Х. Роль исторических примеров в утешительных посланиях Сенеки 124

Кислицына Н. Н. Функционирование термина *коннотация* в специализированных текстах 132

Коноваленко Т. В. Час і простір у романах Джона Фаулза 145

Кравець О. М. Авторський міф у романній творчості Дж. Апдайка .. 151

Кравинская Ю. Ю. Автоэтнографичность как базисная линия постколониального романа в сравнительном аспекте на примере произведений Салли Морган "My Place" и Кери Хьюм "The Bone People" 156

Макеева Л. Н. Лингвопсихологический аспект концептуальной основы семантических сфер в языке науки 168

Мацюк А. А. Поэтика экфрасиса в романе П. Киньяра **„Терраса в Риме" .....** 174

Мельниченко Т. В. Коммуникативная функция искусства 181

Меншій А. М. Образ інтелігента у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова 188

Мешков В. А. Диккенсовские мотивы в творчестве писателя Л. Добычина 199

Науменко Н. П., Шибаева И. В. О значении «Дневника» братьев Гонкуров в миров 213

Норець М. В. Мотив «протистояння» як сюжетоутворююча одиниця «шпигунського» роману періоду «відлиги» 222

Остапенко И. В. Пейзажный дискурс лирики А.Тарковского: пространственно-временная организация 226

Панова Н.Ю. К вопросу о психоанализе в литературе: теоретический аспект 234

Прушковська І. В. До питання ґенези турецької драми 243

Рева Л. Г. Спроба біографічного дискурсу Віталія Коротича – письменника та публіциста 251

Русских И. В. Поэтика культуры в «Путешествии по Франции и Италии» Т.Дж. Смоллетта: новые исследовательские версии 266

Сафарова З. А.-Г. Категорія феномену «поля невизначеності» в романах Генрі Джеймса 276

Семейкина Н. Н. Любовь и предательство пьесе Д. Хэйра «Поцелуй Иуды» 282

Силин В. В. Два уровня содержания романа Рашида Буджедры „Идеальная топография для характерного убийства" 291

Скороходько С. А., Музыка А. С. Формульность фольклорного текста в переводе 299

Тимченко О. В. Особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова 307

Цебровская Т. А. Особенности перевода этнонимов 315

Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Эверетта «Erasure» как пример авторской художественной критики 321

Щербакова О. Г. Символы времени и пространства в романе В. Вулф «Волны» 334

Анотації 340

УДК 821.111

С. Х. Абдуллах
(Симферополь)
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы
Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского

Роман Р. Киплинга «Наулака» как «история Востока и Запада»

Второй роман Р. Киплинга «Наулака» с первого взгляда совсем не похож на его первый роман «Свет погас», хотя написан практически одновременно с ним. Если первый роман представляет собой роман о художнике, то второй – это своеобразный «индийский вестерн». Если авторство первого принадлежит только Киплингу, то второй писался совместно с начинающим американским писателем и бизнесменом Уолкоттом Балестье. Они встретились в Лондоне в 1889 году и подружились, Киплинг женился на сестре Уолкотта Каролине и вскоре поселился с ней в США, в штате Вермонт, в доме, названном «Наулака». Киплингу принадлежит так называемая индийская часть романа, а в которой действие происходит в Индии, а Балестье – американская.

Роман начал выходить сериями в журнале «Century Magazine», и с ноября 1891 года по июль 1892 год вышло два выпуска. Но в связи с неожиданной смертью Балестье от тифа в Дрездене 5 декабря 1891 года дорабатывал «Наулаку» Киплинг, и поэтому роман считается принадлежащим его перу. Именно Киплинг контролировал издания английского и американского книжного формата романа в 1892 году.

В своем исследовании Х. Рикеттс (H. Ricketts) цитирует статью из «Vermont Phoenix» за 13 ноября 1891 года, где рассказывается о совместной работе Балистье и Киплинга: «…их методы работы состояли в том, что Уолкотт сидел в стороне и стучал на печатной машинке, а Киплинг расхаживал по комнате, и оба они выдавали шквал строк, предложений и критики…» [5, с. 179]. Балистье был опытным журналистом, и первая часть книги действительно написана им. Хотя многие исследователи и там усматривают руку Киплинга (например, предложения «It is strange that men to whom life is a joke find comfort in women to whom it is a prayer» или ‘No man can successfully conduct a love-affair and a political canvass at the same time» читаются многими критиками как киплинговские).

Надо отметить, что литературное сотрудничество не было чем-то необыкновенным в то время. Дж. Макдональд (J.H. Macdonald) писал: «… в

© Абдуллах С.Х.

1890 и 1891 годах два крупных писателя были вовлечены в написание романов в сотрудничестве в молодыми американцами, родственниками их жен (правда, в одном случае брак должен был только состояться). Роберт Луис Стивенсон работал над романом «Грабитель» (Wrecker) со своим приемным сыном Ллойдом Осборном в Антиподе, в то время как на другом конце земли Редьярд Киплинг писал «Наулаку» с Уолкоттом Балистье, чья сестра вскоре стала миссис Киплинг… Как Пинкертон в «Грабителе», так и Тарвин в «Наулаке», оба имели недостатки в своих нравственных установках, что позволяло первому не видеть ничего плохого в контрабанде опиума и распространению его среди местного населения, а второму – в краже драгоценного ожерелья и в имитации золотого рудника» [4, с. 18].

Комический рассказ «The Wrong Box», также написанный Стивенсоном в 1889 году в соавторстве с Осборном, был одним их любимых произведений Киплинга. Речь в нем шла о тонтине – *системе страхования с общим фондом, при которой всю сумму страховки получает член фонда, переживший остальных. Сейчас такая схема является незаконной. Герой рассказа Стивенсона Джозеф Финсбери обладал навязчивой идеей читать лекции людям, которых он встречал, и вываливать на них факты, неуместные и не соответствующие действительности. Киплинг использовал этот же прием, создав образ мистера Лингмана в рассказе «Вихрь» (The Vortex). Герой Киплинга обращается с лекцией к группе рабочих, отдыхающих в трактире, и рассказывает им о разнице в жизненных стандартах жителей разных частей света: в Лондоне, Париже, Багдаде, на острове Шпицберген, островах Силли, Брайтоне, Цинциннатти и Нижнем Новгороде, чем повергает своих слушателей в страшную скуку [4, с. 19]*.

Герои романа «Наулака» – девушка-врач и молодой предприниматель из маленького американского городка. Николас Тарвин, амбициозный двадцативосьмилетний американец, хочет уговорить председателя железнодорожной кампании построить станцию в его родном городке Топаз. Подруга Ника, независимая «новая женщина» Кейт Шерифф, отвергает его предложение выйти за него замуж и отправляется миссионером работать медсестрой в индийском штате Ратор в Раджастане. Ник, желающий и заполучить Кейт, и сделать политическую карьеру, следует за ней в Индию. Он надеется найти бесценное драгоценное ожерелье из зеленых изумрудов под названием Наулака, подкупить жену председателя железнодорожной кампании, чтобы обеспечить строительство железной дороги через Топаз. Их пребывание в Индии – это цепь приключений, в которых есть место и поискам драгоценного ожерелья, и стрельбе, и погоне. Потерпев фиаско во всех своих начинаниях, Ник и Кейт возвращаются в Америку. Обоих изменил их индийский опыт. В конце концов Кейт с охо-

той позволяет Нику принять решение. Молодой человек, осознавший бесчестность своей интриги, предпочитает Кейт драгоценному ожерелью.

Киплинг конкретизирует название романа «Наулака» как «историю о Западе и Востоке». Этот подзаголовок раскрывает основную проблематику произведения. Запад – это Америка, Восток – это Индия. Причем понятия «Запад» и «Восток» понимаются не столько в географическом, сколько в культурологическом плане. Разочаровавшись в западных ценностях, героиня бежит в Индию в поисках смысла жизни, однако не находит его и там. Очевидны переклички с «Балладой о Западе и Востоке», которым вместе «никогда не сойтись». Хотя Киплинг, как пишет Кагарлицкий, был «связан с Индией органически», он всегда «любил не просто Индию, а Британскую Индию». Когда Ник отговаривает Кейт от поездки в эту страну, он описывает ей Индию, какой она была до перехода под Британское владычество: «Эта страна, куда вы направляетесь, непригодна даже для крыс. Это плохая страна – неразвитая в нравственном отношении, а уж о природных ее условиях не приходится и говорить. Это большая скверная страна. Там не место белым людям, уж не говоря о белых женщинах. Там нет нормального климата, нет правительства, нет ирригации. Но зато там есть холера, жара и вечные войны всех со всеми, не дающие ни минуты покоя».

Если обратившись к военной тематике в романе «Свет погас», Киплинг сам не имел военного опыта, то при написании «индийского бестселлера» он использовал свой опыт пребывания в Индии. Рассказ о королевстве Ратор основан на его воспоминаниях о посещении Раджпутаны в качестве специального корреспондента «Pioneer» в период с ноября 1887 года по февраль 1888 года. В одном из писем к своей кузине Маргарет Берн-Джонс от 25 января 1888 года он назвал Раджпутану «местом сотни тысяч легенд», «одним из самых прекрасных и старинных мест на земле» [6, I, с. 149-156].

Киплинг «ехал на поезде, верхом, на автомобиле, шел пешком и спал в королевских дворцах или под самими звездами, видел убитых пантер, слышал рев львов в горах, и в течение шести дней не видел ни одного белого лица, обследовал мертвые города, опустошенных этими тремя столетиями, заходил в роскошные резиденции, где я наслаждался изысканным бельем, заходил на заброшенные станции, где спал с местными под тюками хлопка,… и забывал, что где-то есть газетный телеграфный мир» (railed and rode and drove and tramped and slept in Kings' palaces or under the stars themselves and saw panthers killed and heard tigers roar in the hills, and for six days had no white face with me, and explored dead cities desolate these three hundred years, and came to stately Residences where I feasted in fine linen and came to desolate way side stations where I slept with natives upon the cotton bales and clean forgot that there was a newspapery telegraphic world

without). Киплинг называет эту жизнь «хорошей и чистой», он увидел разных «черных, белых и коричневых» людей, которые одинаково рассказывали ему свои жизненные истории. Он заполнил этими историями три тетради, и результатом этого путешествия стала серия писем, которые он назвал «Письма Марка» (Letters of Margue). Серия состояла из 19 статей, которые можно назвать киплинговским описанием жизни полунезависимых штатов Индии. Ими правили наследные принцы под протекторатом британской короны в лице старших чиновников, известных как резиденты. Такое состояние дел сохранялось до 1947 года, когда Индия обрела независимость. Анализ этих писем в своем исследовании дает Э. Ликетт (A. Lycett) [3, с. 202-205].

Существует два варианта английского написания названия романа: «naulakha» и «naulahka». «Naulakha» - это индийское слово, обозначающее «900 000 рупий». «Lakh» – это «сто тысяч» в индийской системе счисления, тогда как «naulakha» означает «девятьсот тысяч». Конечное «а» - безударное и используется только для усиления придыхательного согласного. В этом контексте оно означает «Nine-lakh-er», что-то вроде «sixteen-ponder». Такое ожерелье стоимостью 9 лахов в то время было эквивалентно 60 000 фунтов.

Однако, название романа всегда писалось «Naula*hk*a» и никогда не корректировалось, что до сих пор остается загадкой для исследователей. Примечательно, что в своих письмах Киплинг пишет его правильно. Только в письме к Балистье от 20 августа 1891 года встречаются оба написания, что подтверждает возможность опечатки, а также то, что Киплинг мог оставить эту опечатку в память о своем дорогом друге.

В 1893 году, уже после смерти Балистье и выхода романа в свет, Киплинг назвал «Наулакой» свой дом в Вермонте, использовав при этом правильное написание «Naulakha». Есть предположение, что Киплинг так назвал свой дом потому, что слово означает также «благословенное владение», но это не доказано. В этом контексте оно означает «Nine-lakh-er», что-то вроде «sixteen-ponder». Такое ожерелье стоимостью 9 лахов в то время было эквивалентно 60 000 фунтов.

История драгоценного ожерелья под названием «Наулака» была напечатана в декабре 1957 года в журнале «The Kipling Journal». Автор статьи Ч.Л. Эмис опирается на авторитетную работу Персеваля Лэндона «Непал» (Perceval Landon, Nepal, 1928). Хотя факты и история аутентичного ожерелья «Наулака» во времена Киплинга были малоизвестны, все же и тогда было известно, это далеко не мифическое ожерелье. Киплинг мог знать детали этой истории, а мог и не знать, хотя он, несомненно, слышал о славе ожерелья. В сотрудничестве с Балистье именно он использовал факт существования драгоценности, соперничающей со знаменитым бриллиантом Kohinoor.

В своей статье Ч.Л. Эмис знакомит читателей с деталями жизни владельцев ожерелья. Нана Сахиб, человек дурной славы, несущий ответственность не только за уничтожение британских солдат после того, как они капитулировали у Каунпура 26 июня 1857 года, но и за убийство 250 английских женщин и детей, сбежал в Непал в последние дни мятежа. Он искал защиты у Джанга Бадахура Раны, премьер-министра, который реально правил страной, и в чьей семье этот пост стал передаваться по наследству под титулом Махараджа. Далее Ч.Л. Эмис цитирует П. Лэндона: «Джанг Бадахур в самой категоричной форме отказался предоставить убежище Нана Сахибу: "Скажите Нана Сахибу и Бада Рао, что я не буду их защищать и портить отношения с англичанами. Если вы хотите сражаться с англичанами, так и скажите, и вы будете уничтожены все до единого" [1, с. 4]. Ходил любопытный слух, который доставил некоторое беспокойство генералу-губернатору Индии, что Нана Сахибом во время своего бегства похитил двух англичан. А военный губернатор этой области получил донесение, что у казарм Мембуха были убиты две англичанки.

Согласно записям, сохранившимся в Калькутте, Нана Сахиб оставил своих жен на попечении непальцам, надел одежду странствующего нищего монаха аттического ордера и подался на запад. Но прежде чем покинуть Деондари, он взял с собой свои самые ценные украшения. Среди них была знаменитая «Наулака», главное сокровище Пешвара. Оно представляет из себя – так как оно существует до сих пор – длинное ожерелье из жемчуга, алмазов и изумрудов, и в мире ему, очевидно, нет равных. Среди других драгоценностей Нана Сахиба, которые перешли в собственность семьи премьер-министра Непала, был необыкновенный цельный изумруд длиной 3 дюйма, который Нана Сахиб использовал в качестве печати. Он сейчас является главным камнем в официальном головном уборе премьер-министра. Он лежит горизонтально в его правой части [1, с. 7]. Под ним – несколько огромных прекрасных изумрудов, напоминающих гроздь винограда. Это тоже часть сокровищ Нана Сахиба.

Сейчас ожерелье «Наулака» принадлежит Махарадже Darbhanga. Оно досталось ему через брата Джанга Бадахура, вдова которого продала ожерелье Махарадже Дева Шам Шеру, когда тот недолгое время был премьер-министром. В 1901 году он был выслан из Непала, а Махараджа Darbhanga рассказал писателю, как однажды ночью он узнал о том, что на продажу выставлено чудесное ожерелье. «Я сразу сказал, что это, должно быть, непальское ожерелье, так как был уверен, что не может быть двух таких ожерелий. Я попросил дать мне некоторое время, чтобы уладить дела, но мне сказали, что абсолютно необходимо, чтобы сделка состоялась этой

ночью». Махараджа Darbhanga купил ожерелье и сейчас оно практически такое же, каким Нана Сахиб продал его Джангу Бадахуру [1, с. 7].

«Довольно неприятный премьер-министр предложил 93,000 рупий, и Нана, вынужденный либо принять предложение, либо оставить ожерелье, согласился взять эти деньги. Но Кази Баи, самая младшая и любимая жена Нана Сахиба, практичная не по годам, обратилась к Джангу Бадахуру со своей просьбой. Ей вместо денег дали доходы от двух деревень, Dhangara и Raharia, в обмен на ежегодную оплату ею 4,500 рупий. Это дало ей разницу в 6-7 тысяч рупий в год, кроме четырех тысяч в месяц, которые Джанг Бадахур предложил ей на ее содержание и бесплатное пользование домом недалеко от Катманду.

По мнению исследователей, «Непал» Лэндона является самым авторитетным историческим трудом в этой области, а описание ожерелья «Наулака» совпадает с тем, что дает Киплинг в своем романе.

Список использованной литературы

1. Ames C.L. The Real Naulakha / C.L. Ames // The Kipling Journal. – December, 1957. – P. 3–8.

2. Amis K. Rudyard Kipling / K. Amis. – London : Thames & Hudson, 1975.

3. Lycett A. Rudyard Kipling / A. Lycett. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1999.

4. Macdonald S.J.H. A Literary Coincidence / S.J.H. Macdonald // The Kipling Journal. – March, 1962. – P.17–20.

5. Ricketts H. The Unforgiving Minute – A Life of Rudyard Kipling / H. Ricketts. – London : Chatto & Windus, 1999.

Pinney T. Letter of Rudyard Kipling, 1872–89, 4 vols. / T. Pinney. – Macmillan, 1990–2004.

УДК 82.0

Алаеттин Шахин
(Симферополь)
ст. преподаватель кафедры восточной филологии
Таврического национального университета им. В.И.Вернадского

Элементы аудиальной поэтики и их роль в создании «островного» мироощущения в рассказах С.Ф. Абасыяныка

Выдающийся турецкий писатель Саит Фаик Абасыяныk (1906–1954) внёс значительный вклад в литературу Турции начала XX века, разрабатывая художественную поэтику жанра рассказа.

Основной задачей художника писатель считал описание личности в современном ему обществе. Подобная социальная направленность рассказов С.Ф. Абасыяныка, однако, имела специфическую особенность: прозаик уделял внимание, в первую очередь, не проблемам общества, а проблемам индивида в этом обществе. Стремление понять природу человека находит своё отражение на всех уровнях организации художественного произведения: от искусства портретной характеристики до аудиальной инструментовки текста.

Интерпретация островной темы и связанной с ней темы «островного» мироощущения в рассказах С.Ф. Абасыяныка действительно невозможны без учёта устойчиво сложившейся в арсенале художественных средств писателя аудиальной поэтики. В его рассказах звук играет особенную роль и предполагает актуализацию целого спектра смысловых нитей повествования. Необходимо отметить, что речь в данном случае не идёт о синтезе различных видов искусства словесного искусства и музыки, например.

Аудиальная поэтика рассказов С.Ф. Абасыяныка включает понимание наполненности пространства звуком или, напротив, отсутствия любых звуков безмолвия. Так, в рассказах «Sivriada Geceleri» («Ночи на острове Сивриада») и «Sivriada Sabahı» («Утро на острове Сивриада») наряду с обращением героя к национальному песнопению («Canım bir taraftan acı bir türkü söylemek çekiyordu» («С другой стороны мне хотелось спеть грустную тюркю (народная турецкая песня)» [3, с. 64]); («Ben martıya ait bir mersiye yazmış ateşin karşısında okumak üzereydim» («Я же готов был напротив костра читать написанный в честь чайки мерсие (плач о мученической смерти у мусульман)» [3, с. 64]), мир наполняется криками птиц («Güneю batıyor, martılar haykırıyor…» («Солнце садится, кричат чайки…» [3, с.63])), рассекающими окружающее пространство. Крик чаек пронзает пространство, а грусть и печаль («…Bir üzüntü, bir garipseme, bir birbirine

© Алаеттин Шахин

sokulma hissi saracaktı» («… Печаль, чувство одиночества, желание прижаться друг к другу» [3, с. 65])), подтачивает состояние героя, готового пролить слёзы: «Keyfim kaçmış, üzgün, ağlamaklı gibiydim» («У меня пропало настроение, я был расстроенный, вот-вот готовый заплакать» [3, с. 64]). С одной стороны, герои близки природе, они чувствуют каждое её движение, а с другой стороны, они чутко прислушиваются к миру вокруг: «…Bir ses duydum. Çocukla beraber kıçta oturmuştuk. Dönüp baktık: On kulaç ötemizde terli, şişman bir zenci çocuğu gözleriyle fok, bize bakıyordu» («…Я слышал какой-то звук. Я вместе с мальчиком уселся на корму. Мы обернулись и посмотрели: перед нами, на расстоянии десяти саженей, на нас смотрел потный, толстый, с глазами негритёнка тюлень» [3, с. 63]). Наполненность пространства звуками («…Martılar haykırıyor, karabataklar sudan çıkmış. Ayıbalığı yeniden büyük bir nefesle çıkıyor, büyük bir nefesle dalıyor. Martılar geliyor, karabataklar gidiyor» («…Кричат чайки, бакланы выныривают из воды <…>. Тюлень с глубоким вздохом снова выныривает, и с глубоким же вздохом опять ныряет. Чайки прилетают, бакланы улетают» [3, с. 63])) символизирует включённость героя в мир, но и из мира герой «выпадает» он попадает в тишину: «Bir ara yalnız denizin sesi duyuldu. Bir zaman deniz de sustu. Bir durgunluk, bıçak gibi keskin bir durgunluk yaladı denizin yüzünü, sonra» («В какой-то момент был слышен только звук моря <…> На какое-то время и море затихло. Оцепенение, острое как нож, прошлось по поверхности моря» [3, с. 69]). Эту тишину нарушают люди («Yukardan yabani kerevizlerin içinden bağırıyordu» («Вдруг закричал сверху из зарослей дикого сельдерея» [3, с. 69])). Используя поэтику аудиальности, автор дискретно, прерывисто перемещает героя из мира, населённого людьми, в мир отчуждённый. Звук то появляется, то исчезает. Герой то включён в мир, то исключён из мира: «On adım ötemizde deniz sütlimandı. Ama bulunduğumuz yer adeta kaynıyordu. Daha ileride denizin yüzünü birdenbire allak bullak eden akıntıya benzer bir çırpıntı peyda oluyor, bu çırpıntı göz açıp kapayıncaya kadar kesiliyor, sonra biraz daha ileride denizin sütliman olduğu bir yerde yeniden meydana çıkıyordu» («В десяти шагах перед нами море было неподвижным. А там, где мы находились – едва ли не бурлило. Чуть дальше появлялась рябь, похожая на течение, которое в одночасье переворачивало вверх дном поверхность моря. Эта рябь исчезла в мгновение ока. А затем, еще чуть дальше, появлялась снова там, где море было неподвижным» [3, с. 70]). Примечательным является и тот факт, что автор «уводит» героя из реального звучащего мира в мир сна и грёз, в мир тишины: «Mademki elinden iş gelmiyor. Uyu, uyu! diyor. Gözlerimi kapıyorum. Rüyama Kalafat karagözler fırlatıyor, Sotiri fenerin dibinden rüyama tavşanlar sıçratıyor». («Раз уж у тебя у тебя ничего не получается… Спи, спи! Я закрываю глаза. Во сне вижу, как Калафат ловит и бросает дораду, а Сотири гоняет зайцев» [3, с. 73]).

Находясь в тумане, поглощающем звуки мира, герой в рассказе С.Ф. Абасыяныка «Bir kaya Parçası gibi» («Словно часть скалы») тоже «выпадает» из мира обыденности («Sis git gide bastırıyordu. Uzaktan uzağa vapur sesleri, sağımızdan mı gelir, solumuzdan mı? Yakınlarda, pek yakınımızda bir hışırtı da duyar gibi olduk» («Туман постепенно сгущался. Издалека слышны гудки паромов; они доносятся то ли справа, то ли слева от нас? Неподалёку, довольно близко от нас, мы будто бы услышали легкий шум» [3, с. 36])). Оксюморонно прописанные автором антагонистические чувства радости и страха рождаются в душе героя именно вследствие вовлечённости /исключённости из мира звуков. Приглушённость звуков не лишает мир звучания, однако у героя нет ощущения полноты окружающего мира, поскольку он находится в некой звуковой изоляции: «İçimi sevinçle bir korku sarmıştı. Yolunu şaşırmış bir vapur bindirebilirdi. Yakınlardan pat pat sesi gelen motor, bizi alabora edebilirdi. Bağırsak üç metreden bizi gören olmazdı. Ses sağdan mı soldan mı, yandan mı gelir fark edemezlerdi.» («Меня охватили радость и страх. Сбившийся с курса паром мог на нас наскочить. Моторный катер, издающий *глухой* (выделено нами А.Ш.) звук поблизости, мог нас опрокинуть. Даже если бы мы закричали, нас бы никто не увидел дальше, чем за три метра. Они не поняли бы, откуда идёт звук – справа, слева ли или откуда-то сбоку» [3, с. 36]). Крики неизвестного ребёнка сопровождались материнским голосом, который воспринимается героями, как «kulağımızın dibinde anlaşılmaz şeyler mırıldanıyordu» («невнятное бормотание в наших ушах» [3, с. 36]). Страх перед глухотой («Bulamazsak ses duyarız. Duymazsak? Duymazsak, sis açılsın diye bekleriz canım» («А если не найдём, то услышим голоса. А если не услышим? Если не услышим, будем ждать…» [3, с. 37])) ассоциируется у героя со страхом смерти, оторванности от мира, «выпадения» из мира.

Логическим продолжением ряда подобных ощущений становится ощущение изоляции звуковой, пространственной, временной, иными словами, «островное» ощущение. Герой старается чутко прислушиваться к звукам, однако, «Hayır ses seda gelmiyordu» («ни одного полезного <…> звука не доносилось» [3, с. 37]). Сюжетный хронотоп, в который помещён герой, вне времени и пространства. Приглушённые туманом звуки («Sesler acı acı, tatlı tatlı, garip garip ötüştü, bağrıştı» («Звуки то печально, то весело, то странно перекликались» [3 , с. 38])) играют роль аудиального сопровождения новых ощущений героя. Звуковые всплески выплывающего из тумана парома, катера, военного корабля, а затем также органично уходящего в туман («…bir rüyanın içine eriyormuş gibi karıştı…» («…исчез, словно растворившись во сне…» [3, с. 38])), только усиливают художественный эффект отрешённости и оторванности от реальной жизни. Не случайно герой, прислушиваясь к себе, «kendimi hikaye ve masaldan sıyrılmış bir halde,

küçük bir sandal içinde Kınalı'nın tenha bir kayasının beş on metre ötesinde» («выскользнув из нереальности и сказки, обнаружил себя счастливым в маленькой лодке в пяти-десяти метрах от безлюдной скалы острова Кыналы» [3, с. 39]).

Элементы аудиальной поэтики мы встречаем и в рассказе С.Ф. Абасыяныка «Son Kuşlar» («Последние птицы»). Художественный образ девушки-лето, иммигрантки, собирающейся в дальнюю дорогу прочь от зимы, дополняется автором звуковой инструментовкой. Застывшее состояние лета в ожидании зимы («Gitmekle gitmemek arasında sallanır bir halde, elinde bir pasaport, çıkınında üç beş altın, bekleyen bu güzel yüzlü göçmen tazeyi benden başka bu Ada'da seven hemen hiç kimse yoktur» («Эту девушку-иммигрантку с красивым лицом, с тремя-пятью грошами в котомке, находящуюся в ожидании и как будто сомневающуюся «ехать или не ехать», кроме меня практически некому было любить на этом острове» [3, с. 9])) сопровождается целой гаммой звуков.

Типологически использованные автором звуки можно разделить на пять групп. Первая группа представляет собой немногочисленные звуки самолётов: «Kimi gökyüzünden bir uçak homurtusu gelir» («Только лишь иногда с неба доносится урчание самолёта» [3, с. 9]), «Ondan evvel de uzaklar gezmiюti» («Начали доноситься звуки ещё одного самолёта» [3, с. 10]).

Вторую группу составляют звуки животных: «Bu kedi, tahta masanın üstüne çıkmış, köpeğime durmadan homurdanacak mı? («Это кот, взобравшийся на деревянный стол, так и будет без остановки сердито шипеть на мою собаку» [3, с. 10]).

Третья группа звуков связана с жизнедеятельностью птиц птичье щебетанье («Karga sesleri geliyor şimdi de» («Сейчас стали доноситься крики вороны» [3, с. 10]), «Cıvıl cıvıl öterlerdi. Küme küme bir ağaçtan ötekine konarlardı» («Громко щебетали. Перелетали стаями с одного дерева на другое» [3, с. 10]); «Bir kuş cıvıltısı duysam kanım donuyor, yüreğim atmıyor» («И если я слышу щебетание хотя бы одной птицы, то кровь стынет в моих жилах и сердце замирает» [3, с. 12]), хлопанье крыльев, прилёт стаи вольных птиц на приманку («Hür kuşlar, kafesteki çığırtkan kuşun feryadına, dostluk, arkadaşlık, yalnızlık sesine doğru bir küme gelirler» («Вольные птицы прилетели стаей на крик приманивающей птицы в клетке, на голос товарищества, дружбы, одиночества.» [3, с. 10])).

Четвёртая группа звуков связана с образом коварного Константина Эфенди, который одновременно характеризуется рассказчиком, как молчаливый с «kalın kalın gülmesi» («густым низким смехом»), с «basit ama, hesaplı fikirlerine, iki kadeh atmışsa yine basit, sevimli şakalarına karşı» («простыми, но расчетливыми суждениями, опять же примитивными милыми шутками после пары пропущенных рюмок» [3, с. 11]). Этот персонаж спо-

собен мимикрироваться, он психологически неустойчив, нервозен и провокативен: «Kuşlar pek yakından geçmişse, seslerini taklit ederek kalın dudaklarıyla dişlerinin arasından onlara seslenirdi. Kuşların çoğunca aldandıklarına, bu sesi duyarak, dost sesi sanıp vapur etrafında bir dönüp uzaklaştıklarına şahit olmuşumdur» («Если бы птицы пролетали достаточно близко, то, при помощи своих толстых губ и зубов, он позвал бы их, подражая их голосам. Я сам был свидетелем того, как чаще всего птицы обманывались, когда услышав этот звук, они полагали, что слышат дружественный голос, облетали вокруг парома и удалялись» [3, с. 12]).

И, наконец, пятая группа звуков беззвучие: «Bütün sesler kesilmiştir» («Все звуки затихли» [3, с. 9]); «Sesler neden gelmiyor?» («Почему не слышно звуков?» [3, с. 10]); «Kuşları boğdular, çimenleri söktüler, yollar çamur içinde kaldı» («Птиц задушили, газоны выкопали, дороги остались в грязи» [3, с. 13]).

Линия «звуки / отсутствие звуков, безмолвие» выстраивается в рассказе таким образом, чтобы градационно сосредоточить внимание читателя на психологическом состоянии рассказчика: «Halbuki sonbahar kocayemişleri, beyaz esmer bulutları, yakmayan güneşi, durgun maviliği, bol yeşili ile kuşlarla beraber olunca, insana sulh,şiir,şair,edebiyat,resim,musiki, mesut insanlarla dolu anlaşmış, sevişmiş, açsız, hırssız bir dünya düşündürüyor. Her memlekette kıra çıkan her insan, kuş sesleriyle böyle düşünecektir» («Между тем, когда осенью человек находится в окружении земляничных деревьев, темно-белых облаков, необжигающего солнца, тихой синевы, пышной зелени и птиц, все это заставляет его задуматься о мире, поэзии и поэтах, литературе, искусстве, музыке, о жизни на земле без алчности и гнева, бедности и голода, наполненной взаимопониманием, любовью, счастливыми благополучными людьми. В каждой стране каждым человеком, вышедшим в поле и окружённым птичьими голосами, овладевают такие мысли» [3, с. 12]). Психологическое состояние героя, ярко выраженный притчевый характер повествования приводят читателя к кульминационной точке философскому выводу о судьбе мира:

«Dünya değişiyor dostlarım. Günün birinde gökyüzünde, güz mevsiminde artık esmer lekeler göremeyeceksiniz. Günün birinde yol kenarlarında, toprak anamızın koyu yeşil saçlarını da göremeyeceksiniz. Bizim için değil ama, çocuklar, sizin için kötü olacak. Biz kuşları ve yeşillikleri çok gördük. Sizin için kötü olacak. Benden hikayesi.» («Мир меняется, друзья. В один прекрасный день вы уже не сможете видеть осенью в небе тёмные пятнышки. Когда-нибудь вы не сможете увидеть и тёмно-зелёные пряди волос нашей матери-земли на краю дороги. Однако это будет плохо не для нас, а для детей, для вас. Мы видели много птиц и зелени. Будет плохо для вас. Этот рассказ от меня» [3, с. 13]).

С помощью типологически объединённых звуков в рассказе «Son Kuюlar» («Последние птицы») от искусственных до природных автор «развёртывает скрытые в нём потенции» [2, с. 239]. Элементы аудиальной поэтики выполняют в анализируемом рассказе С.Ф. Абасыяныка архитектоническую функцию. Актуализация идейного смысла произведения происходит на фоне выстроенного автором стройного композиционного рисунка текста.

Таким образом, анализ использованных приёмов аудиальной поэтики в рассказах С.Ф. Абасыяныка «Ночи на острове Сивриада», «Утро на острове Сивриада», «Словно часть скалы», «Последние птицы» даёт возможность прийти к выводу о том, что семантика звуков соответствует художественной сверхзадаче писателя передать психологическое состояние героя с «островным» мироощущением, его философское настроение, отражённое в эмоциях и поведении и, в конечном итоге, объёмно высветить идею, обеспечивающую целостность художественного произведения.

Список использованных источников

1. Гиршман М. М. Литературное произведение : Теория художественной целостности / М. М. Гиршман ; Донецкий нац. ун-т. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – (Studia philologica).з

2. Лотман Ю.М. Символ «ген сюжета» / Ю. М. Лотман // Лотман - Ю.М. Семиосфера. – СПб.: «Искусство – СПБ», 2000. – С. 220–239.

3. Sait Faik Abasıyanık. Son Kuşlar.Öykü. Yapı Kredi Yayınları. 25.baskı : İstanbul, Ekim 2010 - 102s.

УДК 811.111

Я. О. Антонова
(Симферополь)
магистр Таврического национального университета им. В.И. Вернадского
факультета иностранной филологии кафедры ТППиС

Лингвокультурологический аспект перевода рекламных текстов рекреационной и туристической тематики

Целью статьи является демонстрация важности исследования текстов рекреационной и туристической тематики в лингвокультурологическом аспекте.

Актуальность данной статьи обуславливается важностью учета лингвокультурологического фактора при переводе рекламных текстов, в частности текстов туристических справочников, которые призваны не только разрекламировать свой «товар» но и передать, описать культуру, нравы, быт определенного лингвосоциума.

Новизна данной статьи заключается в том, что исследование различных приёмов перевода в аспекте лингвокультурологической значимости в рекламном туристическом тексте было проведено впервые.

Рекламные тексты выполняют очень важную функцию в жизни современного общества. Они информируют о существовании того или иного товара, услуги, организации, фирмы, лица или явления, дают развернутые характеристики об их отличительных свойствах, преимуществах и качественных особенностях. Рекламные тексты могут исследоваться с позиций различных направлений языкознания: семиотики, психолингвистики, когнитивной лингвистики, лингвистики текста, прагмалингвистики, жанроведения, стилистики.

Особое место среди таких исследований занимает перевод рекламного туристического текста с учётом лингвокультурологического аспекта.

Так как основным объектом лингвокультурологии выступает язык как феномен культуры, как выразитель особой национальной ментальности, то её предметом являются взаимодействие языка и культуры. В центре внимания лингвокультурологии находится человек, рассматриваемый как носитель языка и культуры, его фоновые знания и национально-специфические, поведенческие нормы.

Эти вопросы рассматриваются в работах таких известных современных зарубежных учёных, как Рональд Лангакер, Гари Палмер, Майкл Эгар,Рисэйджер К., Шарифиан, Джошуа Фишман, Вера Джон-Штейнер, Д.Льюси,

© Антонова Я. О.

П.Ли, Крис Баркер и Дариус Галасинский. Так, например, Рональд Лангакер, один из основателей когнитивной лингвистики и создатель когнитивной грамматики, утверждает, что культурный фон является основой не только для лексики, но и для грамматики. В свою очередь, Гари Палмер подчёркивал, что («Язык - игра вербальных символов, которые формируются в памяти, и эти образы создаются культурой») «Language is the play of verbal symbols that are based in imagery, and this imagery is culturally constructed».) [7; с. 23] и , его исследования в области культурной лингвистики, основанные на анализе тагальского и одного из салишских языков (Coeur d'Aléne) показали, что фигуры образной речи основаны на культурных представлениях. А лингвисты Джошуа Фишман, Вера Джон-Штейнер, Д.Льюси, П.Ли, Крис Баркер и Дариус Галасинский анализируют культурный дискурс и влияние языка на мышление.

Среди современных отечественных лингвистов и лингвистов ближнего зарубежья, которые занимаются разработкой проблем данной тематики, особым вниманием пользуются работы В.В. Воробьева, В.А Масловой и В.В. Красных, Ю.В. Бромлея, П.М. Бицилли, В.Н.Телии, Н.Д.Арутюновой. В их работах наиболее полно изложены теоретико-методологические основания лингвокультурологии.

По определению В.В. Скопцова, культура является специфической формой существования человека и общества в мире [5; с. 191]. Это то, что объединяет и выделяет людей на основе сходного образа жизни, системы поведения, норм, ценностей. Ее своеобразным «зеркалом» является язык, который сам, в свою очередь, влияет на культуру. При этом он выступает в качестве средства интерпретации человеческой культуры, ментальности нации. Культура формирует и организует мысль языковой личности, формирует языковые категории и концепты. В языке находят свое выражение реалии, присущие определённым культурам. Особое место они занимают в текстах рекреационной и туристической тематики. Под текстом рекреационной и туристической тематики понимается речевое произведение, состоящее из ряда предложений, расположенных в определённой последовательности и объединённых в целое единством темы рекреации и туризма, основной мысли и с помощью различных языковых средств. Реалии тесно и неразрывно связны с национальным колоритом, так как «… та окрашенность слова, которую оно приобретает благодаря принадлежности его референта – обозначаемого им объекта – к данному народу, определенной стране или местности, конкретной исторической эпохе, благодаря тому, что он, этот референт, характерен для культуры, быта, традиции, – одним словом, особенностей действительности в данной стране или данном регионе, в данную историческую эпоху, в отличие от других стран, народов, эпох» [1, с. 105]. Именно колорит, по мнению Влахова С. и Флорина С., окрашивает слово и превращает его в реалию, указывает на характер

обозначаемого им объекта и его отнесённость к определённой культуре, нации, народе [1, с. 105]. Перед переводчиками текстов рекреационной и туристической тематики стоит задача как можно более точного отображения действительности. Именно потому передача колорита при переводе реалий имеет такое большое значение. Решение вопроса о выборе определенного приема при переводе реалии будет напрямую зависеть от задачи, которая стоит перед переводчиком: сохранить колорит языковой единицы с возможным ущербом для семантики или передать значение реалии (если оно не известно), утратив при этом колорит.

· *You can tour* ***Alcatraz*** *– but this isn't the place to go without planning ahead [10].*

· *Вы можете отправиться на* ***Алькатрас*** *– но эту поездку нужно спланировать заранее.*

«Alcatraz» – по предметному делению – географическая реалия; по местному делению, с позиции английского языка – своя, национальная реалия; чуждая для русского языка. Рассматривая реалию ***«Alcatraz»*** в плоскости нескольких языков, ее можно назвать интернациональной. В синхроническом и диахроническом плане ***«Alcatraz»*** – современная реалия. При передаче данной реалии с английского на русский язык была применена транслитерация.

· *АЗИМУТ Отель Санкт-Петербург, расположенный на набережной реки Фонтанки, один из крупнейших Отелей в* ***Северной столице****[9].*

· *AZIMUT Hotel St. Petersburg is located on the quay of Fontanka river and it is one of the largest Hotels in* ***the North Capital*** *of Russia [9].*

Словосочетание **«Северная столица»** – реалия, которая является общественно-политической по предметному делению. По местному делению, если рассматривать её в плоскости одного (русского) языка – национальной, а если с позиции двух языков – чуждая для английского и своя для русского. Рассматривая реалию **«Северная столица»** в плоскости нескольких языков, можно указать на её интернациональность, т.к. данная реалия присутствует в лексике многих языков, вошла в их словарь, но сохранила исходную окраску. В синхроническом и диахроническом плане **«Северная столица»** – историческая реалия. При передаче данной реалии с русского на английский язык, переводчик воспользовался калькой.

· *But* ***the Scythians*** *themselves did not settle on a desert place as well… [6, с. 23]*

· *Но эта пустынная местность также не была заселена самими* ***скифами****…*

«Скифы» – по предметному делению – этнографическая (этническое понятие) реалия; по местному делению – национальная (если рассматривать данную реалию в плоскости русского языка) и реалия, чуждая для

английского и своя для русского языка (если её рассматривать с позиции двух языков). Рассматривая реалию **«скифы»** в плоскости нескольки языков, можно указать на её интернациональность, т.к. она присутствует в лексике многих языков. В синхроническом и диахроническом плане **«скифы»** – историческая реалия. При передаче данной реалии с английского на русский язык, был использован прием полукальки.

Таким образом, исследование лингвокультурологического аспекта перевода рекламных текстов рекреационной и туристической тематики является перспективным по ряду причин. Во-первых, данный аспект способствует достижению высокой степени адекватности перевода; во-вторых, установлению соответствий фрагментов языковой картины мира в различных лингвосоциумах и, в-третьих, решению вопроса о соотношении языка, культуры и мышления.

Список использованной литературы

1. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин – М. : Международные отношения, 1980. – 343 с.

2. Воробьев В.В. Лингвокультурология : теория и методы / В.В. Воробьев– М. : Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1997. – 331 с.

3. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология / В.В. Красных– М. : Гнозис, 2002. – 284 с.

4. Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию / В.А. Маслова – М. : Наследие, 1997. – 207 с.

5. Скопцов В.В. Культура как форма существования человеческого общества / В.В. Скопцов // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. – 2004 – №1 (12) – С. 191 – 194.

6. Ferentseva Y. Touring the Crimea / Y. Ferentseva – Kiev : BALTIJA DRYK, 2003. – 224 p.

Langacker R.W. Concept, Image, and Symbol : The Cognitive Basis of Grammar (Cognitive Linguistic Research) / R.W. Langacker – Berlin, NY : Mouton De Gruyter, 1994. – 395 p.

7. Palmer G. B. Toward a Theory of Cultural Linguistics / G. B. Palmer– Austin : University of Texas Press, 1996. – 360 p.

8. Sharifian F. Cultural Conceptualisations and Language: Theoretical Framework and Applications / Sharifian F. – Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2011. – 238 p.

9. АЗИМУТ Отель Санкт-Петербург [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.azimuthotels.ru/files/azimut_spb.pdf.

10. California travel [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://gocalifornia.about.com/cs/sanfrancisco/a/alcatraz.htm.

УДК 82(569.4)

Е. Н. Бескровная
(Днепропетровск)
к.ф.н., преподаватель кафедры гуманитарных наук ВНЗ «Международного гуманитарно-педагогического института» “Бейт-Хана”

Еврейский сентиментализм творчества Давида Фришмана

Термин «сентиментализм» в том понимании, в котором он характеризует мировой литературный процесс ХУШ-Х1Х веков и фактически восходит в библейскому Экклезиасту и «Песни Песней» для еврейской литературы этого же периода характеризуется традиционным разрушением канона и отходом от трансформации Торы в еврейской литературе. Это связано с одной стороны, с проблемой социальной жизни еврейского народа, выраженной в разтроении еврейства, а, с другой, со стремлением еврейского народа вернуться к истокам Первого Храма, к первым проблескам халуцианской волны алии.

Именно, характеризуя состояние талмудической традиции в еврейской литературе Штиф Нохак в своей книге «Гуманизм в старой еврейской литературе» писал: « В то время как романтизм в мире литературы набирал силу, мы могли наблюдать позитивную сторону поэзии, благодаря реалистическим тенденциям. У нас наблюдается борьба в оригинальном романтическом ключе. Мы имеем ввиду талмудический сентиментализм, делающий погоду на реалистическом грунте, призывающий к грусти, бренности молодёжь, вдохновленную борьбой, и стремящийся наполнить её аскетизмом, который ничего не несёт молодым, ничего, кроме самой Библии». [15, с. 27–28]

Давид Фришман – еврейский писатель, писавший на древнееврейском языке Х1Х века, как раз и сохранил в своем творчестве тот самый талмудический сентиментализм, о котором говорит Штиф Нохак.

Давид Фришман относится к плеяде представителей еврейской литературы хасидизма, о которых современная израильская исследовательница З. Ковельман писала: «Писатель не отождествляет культурное наследие евреев с одним только иудаизмом, хотя на протяжении трех тысячелетий духовное творчество народа почти исключительно было направлено на постижение и толкование одного лапидарного текста Торы, о чем свидетельствуют Талмуд и Мидраш, литургическая поэзия и вся раввинистическая литература. Не отвергая ценности этого наследия, Фришман хочет убедить нас, что творческое начало в еврейском народе древнее Торы и переживет ее. Религиозной традиции, сформировавшей евреев, несмотря на рассеяние народ, и являющейся его коллективным творением, Фришман противопоставляет своеобразие , силу и творческие возможности индивидуума: страсти бушующие в душе свободной личности, позволяющие ей творить свою жизнь….» [1, с. 18–19]

© Бескровная Е. Н.

В своем мировидении он изначально успешно сочетал философскую теорию митнагдим, и хасидов так как родился и воспитывался на территории Польши, в предместье города Лодзь и мальчик часто встречался с заезжими раввинами и представителями еврейской интеллигенции и мы считаем, что именно это послужило появлению темы свободолюбия в его произведениях.

В тоже время можно говорить и о том, что темой его произведений является проблема свободомыслия личности и проблема ортодоксального иудаизма. В рассказе «Танец» писатель соотносит главные понятия гносеологии иудаизма и проблемы психологического развития личности. Именно образами главных героев юноши Пута и девушки Тины автор пытается соразмерить понятие любовь и соединить его с гносеологией в иудаизме. Тина выходит вместе с Путом из Египта. Юноша дарит ей кольцо, но сам вскоре исчезает. Проблему верности любимому раскрывает перед нами автор. Тина ждет его, но когда ради золотого Тельца кохен пытается у нее отнять веру в любовь, кружится в танце и падает мертвой, потому что «внезапный страх объял ее. Не помня себя, она то снимает, то одевает кольцо на палец и как бы в насмешку над собой, шутя или играя, вдруг кидает его – еще мгновение и кольцо уже утонуло в груде золота, выросшей над повозкой. Она почувствовала, что в сердце у нее что-то оборвалось, остановилось и уже исчезла повозка, и все люди пропали вместе с нею, почему-то погасло солнце и наступила тьма. В это самое мгновение девушка внезапно поняла, что никогда не вернется ее избранник – он мертв для нее вовеки веков» [1, с. 40–41].

Когда знакомишься с творчеством Давида Фришмана, то создается впечатление, что женская тема трактата «Гитин» является характерной для его творчества и фактически преобладает в нем.

В рассказе «Медный змей» автор повествует о юноше Дишоне, для которого чувство любви было смертельным, но однажды он увидел девушку, влюбился в нее и из-за своей любви стал больным. Ему даже не помог медный змей, которого кохены сделали из золота. И здесь снова встает перед нами проблема гносеологии и антропологии в душе человеческой личности. По мнению автора, женское начало любви преобладает в человеке, но гносеологические корни иудаизма, идущие от отрицания

форм у Божества, берут верх над чувственным человеческим началом и все совершается по воле Бога. Юноша гибнет, поскольку чувства преобладают в нем: «Нет, жертвенник я не возведу для тебя, змей, ибо лик той девушки стал для меня священным жертвенником; и не курения вознесу я для тебя, о змей, но всю кровь мою, всю плоть мою на огне воскурю для тебя…» [1, с. 58]

Цикл рассказов под названием «Любовь» в сборнике «В пустыне» кажется объединен в одно единое целое именно понятие библейской «Песни Песней». В рассказе «Везувий» писатель создает картину мира, которую не в силах укротить человек : «Бурные потоки лавы бегут теперь непрестанно, выплескиваясь снова и снова в мрачной поспешности… Над страшной картиной разрушения и гибели встает траурная заря. Исчезли дымные языки пламени над жерлом вулкана, но и его самого не видно тоже. Он окружен теперь черной, плотной стеной… Восходит тусклое солнце, наступает утро. Безнадежно тяжело на душе, люди утратили веру в жизнь…» [1, с. 231–232].

Этот же момент мы наблюдаем и в рассказе «Водопад Ниагара»: «Весь мир кругом одет белой пеной, и паром и плотным влажным сумраком, кипящая водяная пыль пронизывает воздух…

Бездна кипит и устрашающе шевелится, перемежая рокот с диким ревом; она перекатывается разбрасывая пену, и словно тростинки, пляшут в потоке огромные стволы вырванных с корнем деревьев.» [1, с. 235–236]

Но земные катаклизмы не страшат автора, так как ему кажется, что он должен побороть людские. Фришман выводит в третьем рассказе «Великая смерть» образ чумы: «Словно сухие листья с деревьев, ежедневно падали на улицах трупы: по сто человек, по пятьсот, по тысяче, по две, а то и по три тысячи в день. Словно сор лежали тела на улицах, как навоз на земле лежали они, но оставшиеся в живых старались не смотреть, не замечать их.

Могильщики перестали их хоронить, и они так и оставались лежать где попало. А бывало, что хоронил кто-нибудь ближнего своего, но вскоре падал в яму рядом с ним» [1, с. 238].

И в конце словно символ жизни автор объединяет юношу и девушку из первых двух рассказов: «А юноша и девушка, крепко обнявшись, нежно шепчут друг другу : «Но ведь есть нечто и посильнее, во сто крат сильнее великой смерти. Это – наша любовь!» [1, с. 239]

Создается впечатление, что автор хочет отступить от канонов Вавилонского Талмуда, но на самом деле он четко следует за ним. Так именно здесь мы наблюдаем трансформацию трактата «Гитин», но только проходит она не от Устной Торы к Письменной, а, наоборот, в рассказах преобладает период Яхвистского кодекса и именно он получает свое развитие в образах, когда евреи были единым народом, не рассеянным в галуте.

Давид Фришман в своих произведениях является одним из мастеров трансформации Агады Вавилонского Талмуда. В рассказе «Синай» он трансформирует трактат главы, посвященные образу Моисея. Создается впечатление, что автор при описании образа Моисея хочет показать не гносеологический момент Торы, а обращается непосредственно к агадическому описанию образа Адоная. Проблема отступления от Бытия и рождения образа Бога в душе каждого человека – вот основной критерий подхода к образу Моисея:

«И поэзия стала истиной.

Остановите любого мальчика идущего с книгой под мышкой. Спросите у него:

- Что произошло у горы Синай!

И он ответит:

_- На Синае открылся Господь Моисею, отцу пророков, и он увидел Господа лицом к лицу – так как не доводилось лицезреть Его никому на свете, и при этом остался в живых. Ярким пламенем горел терновый куст, но не сгорал, и снизошел к нему Господь и говорил с ним, убеждая вернуться в Египет, чтобы вывести сынов Израиля из дома рабства и привести в страну предков – и Авраама, и Исаака, и Якова…

Я убежден, что очень долго он будет рассказывать вам о горе Синай, на которую снизошел Господь в огне и на которой дал народу Израиля Тору и Закон, а затем привел его в страну, о которой поклялся предкам сего народа, что даст ее во владение их потомкам….

И все это спустя тысячелетия, в наши дни!

Можно ли найти на всей земле место более прославленное, чем Синай?

И при этом Моисея, великого прорицателя и поэта, его первые слушатели называли лгуном!» [1, с. 151–152].

Образ Моисея явился одним из самых популярных в русско-еврейской литературе Х1Х века и, неудивительно, что фактически туже трактовку, но только с незначительными изменениями на уровне сюжета и образа Моисея дает Семен Фруг, в творчестве которого мы также находим элементы взаимовлияния рассказов Давида Фришмана и «Сефер Гаагады» Бялика и Равницкого, отраженной в Вавилонском Талмуде.

Баллада «Дети Земли» была напечатана в еженедельнике «Еврейское обозрение в 1884 году. По словам профессора И.Л. Клаузнера это одно из лучших стихотворений поэта. В ней Фруг опирается на талмудический «Midrasch Tanchumo». Фруг проводит трансформацию сюжета Талмуда и вводит образ детей Земли, раскрывающей свои недра. Следуя традиции Талмуда поэт развивает идею о том, что человек, встающий из праха земного, способен на подвиг только потому, что берёт свою силу от земли. В каждом человеке заложен смысл нового рождения и постепенного становления в течении жизни. Жизнь для Фруга – это не только борьба, это постижение Божественной истины мира. Сначала поэт рисует Детей Земли, которые:

… ясными глазками
Смотрели на мир неземной,
Внимали ученью небесному
Свободы и правды святой
[4, с. 85].

Фруг художественно переосмысливает этот образ и развивает его. Дети Земли в произведении поэта постепенно набирают силу и могущество:

Росла эта сила великая:
Великий удел её ждал…
Наполнилась чаша заветная, –
И час ей урочный настал…
[4, с. 87]

Вместе с тем, Фруг трансформирует притчу, вводя в канву повествования образ Моисея, и, отстаивая позиции цадикизма в хасидизме, подчёркивает центральную роль вождя в передаче действий Божества еврейскому народу:

Вождь грянул победною песнею,
И хор её вторил вдали, –
То пели могучие, славные,
Бессмертные дети Земли
[4, с. 88].

Фруг движется от частного к общему, поэтому и использованный им в произведении сюжет, по которому дочь богатого вельможи становится жертвой только потому, что полюбила еврея-раба, также становится частью одной идеи Фруга, подчёркивающей значение поступков Моисея во имя своего народа.

Образ Моисея, воплощающий в себя Твёрдость, один из любимейших художественных образов Фруга. Поэт любит пророка Моисея по-своему, и каждый раз его пророк изменяет окружающий мир, и сам становится таким, каким был поэт в разные периоды своей жизни.

Стихотворение «Дитя на Ниле» относится к числу ранних произведений поэта, в котором Фруг делает художественную обработку трактата Шемот-Раба (1). Фруг берёт только описание того, как корзина с младенцем плывёт по Нилу. Цепь образов-символов помогает поэту предать Моисею черты будущего пророка:

Дитя Откровенья на Нильских волнах…
Взгляните! – Какая великая сила

На ясном, спокойном челе опочила,
Какое величие в детских чертах!
[4, с. 43]

Моисей Фруга в начале произведения – невинный младенец, ни о чём ни думающий, над которым стоит голубое небо, но автор подчёркивает, что в него вселяется Божественный смысл существования Бытия, обновляющий мир и ведущий народ Израиля к Заветам Божественной мудрости. Бог заключён для поэта в природе, и в этом одна из ошибок Фруга, и неприятие его еврейской литературной критикой, но природа для поэта впоследствии воплощает в себе Силу и Мощь Израиля. Поэт объединяет в одном повествовании несколько агадических притч и с помощью библейского параллелизма достигает необходимого эффекта. Мир как и Израиль постоянно борется в процессе обретения своего права на существование. И хотя Фруг фактически обрабатывает агадический сюжет, он не возводит забора вокруг Торы, и в своём восприятии Бытия не отходит от Библии, поэтому его мир растёт вместе с пророком и постепенно с помощью библейского параллелизма поэт показывает как он набирает силу.

В образе Моисея отражается процесс формирования мировидения Фруга. Поэт стремился бороться с равнодушием, которое было характерно для еврейской среды того периода, и, естественно, способствовало ассимиляции. В 1884 году, в газете «Русский еврей» Фруг, подписавшись псевдонимом Бен-Цви, напишет: «Серая жизнь, мёртвая тишина! Дни за днями, месяцы за месяцами, ничего не изменяя в этом застывшем глухом мирке, из которого я вам пишу эти строки, светлым метеором блеснуло в одну минуту 8-ое хешвана на скучном горизонте нашего забитого уголка, блеснуло и было таково…

Много бы поучительного и благородного вынесли бы херсонские евреи из речи почтенного раввина, если бы они дослушали её до конца…

Так чем же ,однако, вызвано это непростительное невнимание к слову г. Блюмфильда? Да – непростительно, ибо оратором в данном случае является не только известный раввин, но и прекрасный, достойный глубокого уважения человек» [12].

Поэма «Разбитые скрижали» была написана именно тогда, когда поэт находился в таком настроении. В поэме «Разбитые скрижали» Фруг рассказывает о жизни Моисея, фактически трансформируя Тору. Поэт переживает сложный эмоциональный период, поэтому образ Моисея показан в развитии сложных человеческих взаимоотношений. В первой части поэмы Моисей Фруга полон сил и стремится к духовному возрождению:

В душе его восторженно звучали
Заветов дивных вещие слова…
[10]

Во второй части Моисей полон сомнений. В душе его рождается злоба и ненависть, которую он изливает на свой народ:

Я дал им мысли путь разумный,
Их жизни цель живую дал,
И вот плоды мечты безумной!
И вот венец моим трудам!
[10]

В третьей части поэмы Светлый Дух снова возвращает Моисея к жизни. Здесь явно звучат ноты Гаскалы:

Горел-бы только мысли чудный пламень,
Во что-нибудь бы верил человек!
Пусть укрощает девственный свой пламень,
И новый Храм воздвигнет каждый век
[10].

Четвёртая часть в целом проникнута пессимизмом, в ней Моисей – разочарованный человек, который боится, что «туком овнов будет кровь людская и кровью человеческой елей… за мишуру нарядных алтарей…». Моисей доверяется жизни, бессильный что-нибудь сделать, но он не согласен идти старым путём проб и ошибок, который может привести к гибели людей только за принадлежность к определённой вере. Он ищет выход из создавшегося положения, он хочет сделать всё от него зависящее для служения Богу Израиля.

Но вместе с тем главной темой произведений Фришмана можно считать тему знаний, тему движения к свету, так в рассказе «Свет» мать отдает своему сыну сердце только ради того, чтобы он нашел свет, но в конце жизни этот человек понимает сущность Бытия: «Подозвав сына к своей постели, он сказал ему:

– Послушай! Я искал свет и этого достаточно, ибо ищущий свет – обладает им!» [1, с. 256].

Проблема воспитания человека – одна из основных в творчестве Фришмана и именно об этом он повествует в своем рассказе «Копилка». Знания даны человеку только для того, чтобы он распоряжался ими – это хочет нам сказать писатель: «Маленький ангел все смотрел и смотрел, а потом сел и заплакал.

Бог стал его утешать: напрасно ты попросил, чтобы копилка наполнялась сама собой. Вот если бы ты за нею присматривал, было бы у тебя сейчас бы подлинное сокровище. В следующем году Я подарю тебе на день рождение другую копилку, но теперь уже не зевай, – действуй с умом, наблюдай за нею как следует.

Рассказав мне все это, мама добавила: «Дай-то Бог, сыночек, чтобы и ты попросил у ангела понаблюдать за содержимым твоей сокровищницы. Тогда в конце дней твоих ты станешь обладателем подлинных, непреходящих ценностей» [1, с. 251].

В своем понимании иудаизма Фришман колеблется между философией митнагдим и хасидизмом, но все таки больше склоняется к хасидизму:

Народ ожидает прихода Мессии. Именно на эту ашкеназскую мистику делает ставку в своем стихотворении «Для Мессии» Давид Фришман»:

Между смокв у Иордана
Вышивальщик утром рано
Вышивает в пяльцах.
По холсту снует игла, –
В изощренных пальцах.

Возле ткани он суконной
Нашивает шнур виссонный,
Пурпур горделивый.
Подобрать умеет он, –
Так, так, так! – умеет он
Все в узор красивый.

Там гирлянды запестрели,
Там букеты белых лилий,
Пестрые бобы там…
Все цветы бросает он, –
Чик, чик, чик! – бросает он
На холсте расшитом.

А под стягом станет он, –
Радость! радость! – станет он,
Царь царей – Мессия»
[2, с. 275–276].

Рассмотрев некоторые аспекты «талмудического сентиментализма» в творчестве Давида Фришмана и его влияния на русско-еврейскую литерату-

ру XIX века, можно говорить о том, что сентиментализм в еврейской литературе этого периода фактически является особой формой общения, выраженной в идеях Ахад-Гаама, раздваивающий мировидение еврейского народа царской России и приводящий к философской борьбе внутри еврейства.

Список использованной литературы

1.Еврейская ивритская поэзия. Первая половина XX века / [Шаул Черниховский, Хаим Нахман Бялик, Давид Фришман и др.] – СПб : Северо-Запад-Пресс – 2004 – с. 273–277. – [Золотая серия еврейской литературы]

2.Фришман Д. В пустыне / Д. Фришман. – Иерусалим : библиотека-алия – 1992, – 272 с. – [Первоисточник]

3.Фруг С. Г. Думы и песни / С. Г.Фруг – СПб – 1887. – 370 с. [Первоисточник]

4. Фруг С.Г. Стихотворения / С. Г. Фруг– СПб. : б-г – 255 с. – [Первоисточник]

5.Фруг С.Г. Сионiды и другие стихотворения 1897–1902 / Фруг Семен Григорьевич – СПб. : типография инженера М.С. Персона, Казанская 35 – 1902 – 168 С – [Первоисточник]

6.Фруг С. Г. Песни «исхода» / С. Г. Фруг – С. - Петербург – 1908 – 300 с. – [Первоисточник]

7.Фруг С. Г. Полное собрание сочинений / С. Г. Фруг. – Одесса : издательство магазина Шермана, 1913, т.1–3

8.Фруг С. Г. Полное собрание сочинений / С. Г. Фруг. – СПб. : 1904 – т.1–6 – [Первоисточник]

9.Фруг С. Г. Стихотворения / С. Г. Фруг. – Одесса : типография Суворина. – 1885 – 356 с. – [Первоисточник]

10.Фруг С. Г. Стихотворения / С. Г. Фруг. – Одесса : типография Гольдберга. – 1897. – 145 с. – [Первоисточник]

11.Фруг С.Г. Стихотворения (1890-1897) / С. Г. Фруг. – С-Петербург, 1897 – 132 с. – [Первоисточник]

12.Фруг С. Г. Иудейская смоковница. – Иерусалим : издательство Еврейского университета в Иерусалиме – 1995. – 180 с. – [Первоисточник]

13. Собрание сочинений Давида Фришмана. – / Д. Фришман. – Варшава : Мерказ – 1914. – 203 с. – [Первоисточник]

14.Нохак С. Гуманизм в старой еврейской литературе / С. Нохак – Киев, 1920 – 80 с. – [Первоисточник]

УДК 82.0(477):314.743

Л. Р. Велилаева
(Симферополь)
аспирант кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Украинская научная школа и современные проблемы эмиграционистики

Постановка проблемы. Современные исследователи вопросов эмиграции считают, что эмигрант не может адаптироваться к новым социальным условиям, ориентируясь только на культурные традиции своего народа. Знакомясь и изучая язык другого этноса, общаясь с его носителями, он вбирает в себя, не всегда даже это осознавая, элементы другой культуры, другого мировосприятия и постепенно ассимилируется в культурную среду другой нации, не забывая про свои родные корни [5]. Каждая этническая общность имеет определенный, характерный только для нее, образ жизни, систему ценностей, взглядов, черт характера, норм поведения, свой уникальный способ восприятия и интерпретации своего внутреннего мира и внешних обстоятельств в зависимости от этногенетической памяти, истории и культуры, т. е. свою ментальность. В итоге в сознании эмигранта происходит взаимопроникновение ментальности двух (как минимум) народов.

Данные этнопсихологические обстоятельства и составляют принципиальное отличие эмиграционной литературы от литературы метрополийной и от литературы зарубежной. Она представляет собой промежуточный уровень художественного восприятия и художественной рефлексии писателя-эмигранта, творчество которого не может быть в полной мере рассмотрено ни в контексте материковой литературы, ни в контексте зарубежной литературы. Писатель-эмигрант создает свои произведения, находясь за пределами своей Родины и потому пребывая под неизбежным влиянием той культурной среды, в которую он попал, но, вместе с тем, также являясь непосредственным носителем культурного, социально-исторического опыта своего народа. Это дает право говорить о широкоформатности мировосприятия писателя-эмигранта и о явлении культурного взаимопроникновения.

Целью написания данной статьи – определить основные дискуссионные вопросы украинских исследователей по эмиграционистике

Для достижения цели были поставлены следующие *задачи*:

© Велилаева Л. Р.

1. Обозначить общие сферы научных интересов по специальностям «Украинская литература», «Русская литература» и «Литература зарубежных стран».

2. Дать формулировку исходным понятиям «Родина», «эмиграция», «писатель-эмигрант».

3. Определить сходные и различные исследовательские позиции по выделенным понятиям в перечисленных специальностях.

4. Выявить дискуссионные вопросы и определить дальнейшие перспективы исследований украинской школы по эмиграционистике.

Материалом нашего исследования являются авторефераты 115 диссертаций по трем специальностям: 10.01.01 «Украинская литература» (5 авторефератов докторских и 60 авторефератов кандидатских диссертаций), 10.01.02 «Русская литература» (1 автореферат докторской и 29 авторефератов кандидатских диссертаций), 10.01.04 «Литература зарубежных стран» (2 автореферата докторских и 18 авторефератов кандидатских диссертаций) за последние 20 лет.

Эмиграционный процесс – неотъемлемая часть современного глобализированного мира. Эмиграционная литература – неотъемлемая часть мировой литературы. Эти явления требуют пристального внимания ученых и нуждаются в изучении для понимания уникальности такого явления как «эмиграционная литература». Этим объясняется *актуальность* данного исследования. *Новизна* нашего исследования состоит в попытке определить основные понятия «Родина», «эмиграция», «писатель-эмигрант» и обозначить дискуссионные участки исследований украинских ученых по эмиграционной литературе.

При анализе научных исследований нас интересовали вопросы эмиграционного дискурса прежде всего, однако следует обозначить и общие сферы научных интересов по перечисленным специальностям.

Диссертации (кандидатские и докторские) по специальности 10.01.01 «Украинская литература» посвящены изучению идеостиля отдельных писателей-эмигрантов (В. Винниченко (Гуменюк В. И., Макарова Т. М., Ковалик М. О., Заболотная Т. В., Заварзина Е. В., Горбань А. В., Михальчук - Н. И., Брайко О. В., Хархун В. П., Кошевая И. О., Гожик О. И., Чумаченко О. Ю., Пастух Б. В., Малыш О. М., Присяжнюк С. С.), У. Самчука (Стасик М. В., Бородица С. В., Кизилова В. В., Бурлакова И. В., Руснак И. Е., Пастушенко О. В.), В. Барки (Швец Г. Д., Головань Т. П., Маланий О. О., Пушко В. Ф., Кульчицкая М. О.), И. Багряного (Романова И. В., Балаклицкий М. А.), Т. Осьмачки (Лапко О. А., Чернюк С. Л., Пискун О. Ю., Маринкевич С. М., Барчан В. В.), Е. Маланюка (Куценко Л. В., Кухарь О. О., Прохоренко О. Ф.), Э. Андиевской (Водолазкая С. А., Шаф О. В., Смерек О. С.), Ю. Тарнавского (Котик И. В., Ливенко И. М.), Ю. Липы (Киричук С. А.,

Шишкова А. Д.), О. Ольжича (Вонторский Ю. А., Шацкий И. В.), А. Олеся (Сапожникова Г. М.), М. Ореста (Кириенко Н. М.), Ю. Клена (Макаренко - Л. В.), Д. Гуменной (Коломиец О. В.), И. Костецкого (Юрова И. Ю.), Л. Мосендза (Набитович И. Й.), А. Телеги (Климентова О. В.)). Объектом исследований становилась деятельность таких литературных объединений как Мистецький український рух (Лысенко-Ковалёва Н. В.), «Молода муза» (Шегеда О. П.), «Празька поетична школа» (Кривчикова О. В.). Также есть ряд работ, которые исследуют различные аспекты творчества как писателей-эмигрантов, так и писателей-материковцев (Ткаченко Л. В., Мафтин - Н. В., Галицкая Р. Р., Ткаченко Т. И.).

Среди диссертационных исследований украинских ученых по специальности 10.01.02 «Русская литература» можно выделить следующие: обобщающие исследования по литературной критике российской эмиграции (Новикова О. В., Хинкиладзе К. В., Синица Д. А., Корниенко О. О.); работы, посвященные идеостилю писателя (И. А. Бунина (Яблоновская Н. В., Билык М. П.), Б. Зайцева (Аметова Е. К.), И. Северянина (Авдеева Л. В.), П. В. Анненкова (Мацапура Л. В.), Д. С. Мережковского (Хуберт М. О., Ермаков В. Л., Вальченко И. В.), К. Бальмонта и А. Блока (Го Шичан), Н. С-. Гумилева (Верник О. А., Золотухина Н. А.), В. Набокова (Саенко С. И., Иванова О. М., Беспалова О. К.), А. Аверченко (Нестеренко А. Ю.), З. М-. Гиппиуса (Жарикова О. В., Гарбар М. А.), А. Тарковского (Оришака О. М.), Б. Зайцева (Ветрова М. В., Аметова Э. К.), А. Белого (Косолапова Т. М.), Л. Андреева (Косенко О. О., Рубан А. А.), Й. Бродского (Тилло М. С.)).

Исследования по специальности 10.01.04. «Литература зарубежных стран» имеют свои особенности. Диссертации посвящены анализу творчества и/или отдельных произведений писателей, в жизни которых имела место эмиграция и которые создавали свои произведения, находясь вдали от Родины. Характерным признаком этой группы работ является то, что основная часть исследователей рассматривают писателей-эмигрантов, не акцентируя внимание на принадлежность их к этой особой группе, а делая акцент на трансатлантической или же трансконтинентальной характеристике их творчества (например, англо-канадской, англо-американской, индийско-американской или мексиканско-американской). Их исследовательская позиция является обоснованной, но это несколько меняет ракурс всей работы и ее положение в современном литературоведении. Начнем свой анализ с работ, непосредственно затрагивающих проблему эмиграции (первая группа). К ним принадлежат исследования творчества Ф. Ротта (Калужина О. В.), М. Этвуд (Воронцова М. Ю.), Д. Хеллера (Казакова Л. М.), А. Кастилло (Советина А. В.), С. Рушди (Мазин Д. М.), Б. Мухерджи (Бидасюк Н. В.), А. Джебар и Л. Себбар (Логвинов И. И.). Вторая группа работ посвящена творчеству писателей, которые либо какой-то период вре-

мени пребывали в эмиграции, либо всю свою жизнь провели в эмиграции (по разным причинам), но диссертанты в силу своих исследовательских принципов на этом внимание не акцентируют. Это диссертации, посвященные изучению творчества Дж. Джойса (Краснящих А. П., Гончаренко Е. П.), Н. Саррот (Иванова С. А.), Т. Стоппарда (Бондаренко Л. В.), Д. Г-. Лоуренса (Глинка Н. В.), Р. Грейвса (Джапарова Э. К.), Т. С. Элиота (Статкевич Л. П.), А. Азимова (Вырода Т. П.), Й. Рота (Петросаняк Г. И.), Ж.-М. Г. Ле Клезио и Тагара Бен Джелуна (Мястковская В. В.).

Теперь попытаемся систематизировать основные проблемы эмиграционного дискурса в перечисленных выше работах. Прежде чем анализировать особенности украинской научной школы по проблемам эмиграционистики, необходимо сформулировать исходные понятия «Родина», «эмиграция», «писатель-эмигрант» и определить основные признаки и дискуссионные вопросы эмиграционного дискурса.

Следует отметить, что в восточноевропейской и западноевропейской традициях толкования этих понятий разные [11, с. 328–332]. При рассмотрении толкований понятий «Родина», «эмиграция» западными словарями выявлено, что в них доминирует «эмиграция», не «Родина», а сама «эмиграция» рассматривается прагматично: «это оставление прежнего места жительства и перемещение на новое» [11, с. 329]. Восточно- и центральноевропейские источники формулируют эмиграцию совершенно по-другому: «как вынужденное, но, вместе с тем, лично выбранное … расставание с Родиной, – при малой (вплоть до никакой) вероятности возвращения» [11, с. 329]. Для Запада эмиграция – это куда писатель поехал и зачем, а для восточноевропейской традиции – это вопрос откуда и почему, то есть что заставило его уехать? Понятие «Родина» в статье используется в следующих сочетаниях: «первая Родина», «вторая Родина». Под «первой Родиной» мы имеем в виду страну, где писатель родился, истоки его генеалогии; «второй Родиной» мы именуем ту страну, то место, куда писатель эмигрировал.

Исходя из определения понятия «эмиграция» мы выделили три основных критерия писателя-эмигранта:

1. Самоощущение писателя, то, как он сам себя позиционирует (оно может меняться).

2. На какую целевую аудиторию он рассчитывает свои произведения.

3. В которую из литератур войдут его произведения.

Взяв в основу эти критерии можно обозначить следующие типы писателя-эмигранта: это диаспорник и две диаметрально противоположные позиции – космополит и националист. Космополит пишет вообще, для всего мира. Он пишет для любой страны, чьи издатели печатают, а читатели читают его произведения. Ему все равно, на каком языке (здесь не следует

путать язык и самоощущение самого писателя) он пишет. Противоположный полюс – писатель-националист. Где бы он ни находился, он пишет для читателей своей первой Родины, даже если он понимает, что ни сегодня, ни завтра (как это было с украинской эмиграцией) его произведения читателями первой Родины прочитаны не будут, все равно он верит в то, что эти произведения потом вольются в литературу его первой Родины. Срединная позиция – диаспорник. Его задача – выкроить определенную зону, свою, специфическую в литературе второй Родины. Вот это его установка. Он хочет быть писателем своей второй Родины, войти в литературу своей второй Родины, но при этом занять в ней особую зону. Это диаспорное мышление.

При такой типологии становится понятно, что за этим стоят три разных понятия эмиграции, в которых ключевым вопросом будет представление о том, что у писателя-эмигранта либо две Родины, либо одна, но она осталась там. С того момента, когда писатель считает своей Родиной только страну, в которую он эмигрировал, он уже не эмигрант. Тогда он становится писателем другой национальной литературы с инонациональными корнями.

Попытаемся более детально рассмотреть работы украинских ученых, сделав объектом своего исследования именно основные вопросы эмиграционистики.

Для исследований по специальности 10.01.01 «Украинская литература» характерны следующие исследовательские позиции:

1. Писатель-эмигрант относится к типу националиста, который пишет исключительно для украинского читателя (признак генеалогии здесь доминирует).

2. Произведения писателей-эмигрантов рассматриваются в контексте украинской литературы.

3. Понятие Родины для украинских писателей-эмигрантов связано именно с Украиной.

4. Интертекстуальный аспект изучения творчества отдельных писателей проанализирован в контексте изучения украинской культурной традиции.

Работы по специальности 10.01.02 «Русская литература» имеют свои особенности:

1. Писатель-эмигрант рассматривается исследователями как националист (хотя самоидентификация некоторых писателей-эмигрантовможет быть иная).

2. Произведения писателей-эмигрантов анализируются в контексте русской литературной традиции, общемировых литературных традиций и в контексте литературы русского зарубежья.

3. Понятие Родины для русских писателей-эмигрантов ассоциируется с Россией.

4. Мифопоэтические парадигмы в литературе русского зарубежья изучены на основе сравнения мифообразующих потоков литературы метрополии и литературы эмиграционной.

В научных трудах по специальности 10.01.04 «Литература зарубежных стран» эмиграционная проблематика представлена следующим образом:

1. Понятие писателя-эмигранта отдельно рассматривается лишь в нескольких работах, в основном для исследователей это диаспорный писатель либо писатель определенной национальной литературы с инонациональными корнями.

2. Произведения писателей-эмигрантов рассматриваются либо в контексте национальной литературы той страны, в которой живет эмигрант, либо в контексте общемировых литературных традиций.

3. Понятие Родины для писателя-эмигранта связано как с понятием одной Родины, так и с понятием множественности родин.

4. Творчество писателей-эмигрантов изучено в аспекте маргинальных явлений литературного процесса.

Выводы и перспективы исследования. В результате анализа исследований украинской научной школы и выявления ряда особенностей украинского эмиграционного дискурса можно сделать следующие выводы. Работы, посвященные изучению украинской и русской эмиграционной литератур, имеют следующие точки соприкосновения: писатель-эмигрант для них это обязательно националист, понятие первой Родины – это для них Украина/Россия, произведения писателей-эмигрантов рассматриваются обязательно в контексте украинской/русской литературной традиции, интертекстуальность и мифопоэтика также имеют национальную направленность. Что же касательно работ по специальности «Литература зарубежных стран», то следует отметить несколько иные аспекты изучения эмиграционной литературы. Писатель-эмигрант для исследователей этой группы – это диаспорник, который себя достаточно комфортно ощущает вдали от Родины и создает свои произведения для литературы той страны, в которой он проживает, осознавая, что его произведения отличается от данной национальной литературы, но пытается занять в этой литературе особую нишу. Поэтому и творчество таких писателей в большинстве случаев изучается в контексте литературы той страны, в которой живет писатель.

Таким образом, в эмиграционном дискурсе украинской научной школы обозначены следующие дискуссионные вопросы, которые нуждаются в дальнейших исследованиях:

1. Как следует размежевать понятия «писатель-эмигрант», «мультикультуральный писатель», «писатель определенной национальной литературы с инонациональными корнями»? Какие признаки следует взять в основу?

2. В каком контексте следует рассматривать произведения писателя-эмигранта?

3. Какой признак следует определять решающим: признак генеалогии или признак самоидентификации?

4. Как и в каких случаях следует трактовать понятия первой Родины, второй Родины или множественности родин?

На эти вопросы мы попытаемся ответить в наших дальнейших научных исследованиях.

Список использованной литературы

1. Антонович С. О. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. О. Антонович ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2009. – 19 с. – укр.

2. Бідасюк Н. В. Творчість Бгараті Мухерджі в контексті американського мультикультуралізму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н. В. Бідасюк ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2007. – 20 с. – укр.

3. Василишин І. П. Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду ДіПі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. П. Василишин ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. — Л., 2008. – 18 с. – укр.

4. Воронцова М. Ю. Своєрідність романістики Маргарет Етвуд : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / М. Ю. Воронцова ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2005. – 21 с. – укр.

5. Гнатенко П.И., Вострюкова Л.В. Национальная психология : анализ проблемы и противоречий. – Киев. – 1990. – 422 с.

6. Калужина О. В. Творчість Філіпа Рота в контексті єврейської американської літератури другої половини XX століття : автореф. дис. … докт. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. В. Калужина ; Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2013. – 20 с. – укр.

7. Корнієнко О. О. Генеза і трансформація міфопоетичних парадигм у російській прозі 30-х років XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. О. Корнієнко ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 39 с. – укр.

8. Кривчикова О. В. «Національний міф» та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі «Празької школи») : автореф. дис. … канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Кривчикова ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 20 с. – укр.

9. Лисенко–Ковальова Н. В. Мистецький український рух : модернізація літературної традиції і модернізм : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Лисенко –Ковальова ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. –19 с. – укр.

10. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20 –30-х років XX століття : стильові та ідейні парадигми : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. В. Мафтин ; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Івано –Франківськ, 2009. – 38 с. – укр.

11. Новикова М. Міфи та місія / М. Новикова // К. : Дух і літера, 2005. – 432 с. – С. 328 – 332.

12. Резнік О. В. Типологія та поетика персоналізму в автобіографічній прозі першої хвилі Російської еміграції : автореф. дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. В. Резнік ; Таврійський нац.. ун-т ім.. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2010. – 20 с. – укр.

13. Роменець В. А. Історія психології XIX – початку XX століття : навч. посібник / В. А. Роменець. – К. : Вища шк., 1995. – 614 с.

14. Хінкіладзе К.В. Розвиток ліричних жанрів у поезії російського зарубіжжя 1920-х – 1930-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / К. В. Хінкіладзе ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2007. – 20 с. – укр.

УДК: 821.161.2 – 3.09

Ю.А. Ганошенко
(Запоріжжя)
кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету

Генологічна специфіка інтелектуального роману

Модернізм визначив масштабну переорієнтацію національних літератур на інші естетично-ціннісні канони, що позначилась через відчуття певної вичерпаності старих символічних форм сприйняття й відтворення людиною матриць ідеологічних, соціальних, міжособистісних актів поведінки. Розгубленість людини перед викликами світу, що руйнується, спричинила потребу нового осягнення і пошуку нових способів і засобів омовлення багатоспрямованої, просякнутої кризою катастрофізму і непорозумінням дійсності. У науково-критичній думці останніх років помітна тенденція до зосередженості на проблемах модерності в національній літературі та вписаності такого варіанту в загальносвітовий культурний контекст. Проте культурний і психологічний феномен українського модернізму першої половини XX ст. на сьогодні ще не може вважатися достатньо дослідженим. Зокрема потребує детального аналізу й теоретичного обґрунтування своєрідний національний варіант жанру інтелектуального роману, що сформувався в ці роки (поширеність, особливості архітектоніки та поетики) і втілює як суто національні риси, так і загальносвітові тенденції розвитку літератури. Особливо ця проблема є актуальною з огляду на дискусійність самого терміна „інтелектуальний роман".

Ю. Габермас виводить специфіку модерного типу світовідчуття з активного взаємного семантичного протистояння раціоцентризму й позитивізму, що й дає підстави розуміти модерн як процес формування „децентрованого світорозуміння" [1, с. 117], що створює методологічні передумови до розуміння українського модернізму як певного семіотичного поля енергетичної напруги між надраціональним та ірраціональним типами структурування дійсності, її естетичного моделювання й вербалізації. Тому особливо виразною рисою модерного типу літератури стає наскрізна інтелектуалізація письма, яка „означає процес переходу від панівної протягом XVIII-XIX ст.ст. Традиції закінченого й наочного опису, вільного потоку мовлення, дії, що повністю відбувається на середньому плані, однозначності, ясності до інакшого принципу оповіді" [9].

© Ганошенко Ю. А.

Особливістю українського модернізму 20-30-х рр. є його прихованість (за С. Павличко), зредукованість (за Ю. Безхутрим), неповнота (за В. Агеєвою), тобто письменники руйнували традиційні романні форми ніби зсередини, наділяючи усталені структури, як вже було сказано вище, особливим семіотичним навантаженням інтелектуальності, екзистенційності. Такий прихований модернізм призвів до позачасового, власне екзистенційного розгортання оповіді. Хоча ідеологічна переднастанова прихованості зумовила пошук таких форм передачі змісту, які б адекватно могли втілювати авторську позицію, але, натомість, не вирізнялися зовні з офіційного дискурсу літературних канонів. Тому не дивно, що творчий пошук полягав перш за все через оновлення жанрових форм, адже, як зазначає С. Овчаренко, "жанр може виступати в ролі регулятора ціннісних орієнтирів, заступаючи місце і "образу", і "художнього авторитету" [11, с. 1].

Через аналіз оновлення жанрових структур певного масиву текстів можна простежити й зміни в структурі соціальної свідомості, оскільки, за словами М. Римаря, "жанрова структура – це структура діяльності, структура мислення, що являє собою історично сформовану функціональну єдність форм діяльності, які володіють власною ціннісною направленістю способів відбору, освоєння, розгортання й переробки" [14, с. 17-18].

Але, незважаючи на факт модифікаційності (а також потенційної здатності до неї), М. Ласло-Куцюк справедливо зауважує, що „можливості роману не є безмежними. Це жанр, який виник як певна решітка, яка накладалася на дійсність. Саме як в решітці, і в романі перехрещуються в певний спосіб лінії подій. Поза такою решіткою роман не може існувати" [8, с. 193].

Тому жанр (зокрема роман) завжди потребує поліцентричного підходу до аналізу, тому що в кожному жанрі, як вказує Н. Копистянська, "поєднується стійке та змінне: жанр стійкий як поняття загальнотеоретичне (…) Жанр змінний в безперервному історичному розвитку і національній своєрідності" [7, с. 182]. Інтелектуальний роман першої половини XX ст. втілює як деякі традиційні жанрові ознаки роману, так і специфічні риси свого різновиду. Серед традиційних рис більшість дослідників виділяє особливу структурну пластичність і постійну здатність до трансформації. Саме синтетичність жанрової структури визначає внутрішню типологію інтелектуального роману і значною мірою посилюється природою модерністської творчості загалом: „Модернізм стверджується, проектуючи перервність і диференційованість традиції, як те, що вибирається і твориться. Завдяки механізмам відчуження й проектування інакшості, естетичної реальності, а також вибірковому, імовірнісному відношенню до традиції в модернізмі синхронізуються різні часові площини й філософсько-естетичні системи, сучасні й минулі, від неоплатонізму, буддизму, середньовічної метафізики до бергсоніанства й ніцшеанства. Модернізм стає явищем культурного синтезу" [2, с. 17].

Біля витоків західноєвропейської інтелектуальної прози стояв Т. Манн, який першим у 1924 р. запропонував термін "інтелектуальний роман" і означив його провідні поетикальні властивості.

Інтелектуальний роман синтезував структурно-семантичні ознаки інтелектуальної драми, філософського роману, роману ідеологічного формування героя (характерний для XVIII ст.) зі здобутками соціально-психологічного роману XIX ст. (в українських умовах інтелектуальна природа роману часто була замаскована любовним сюжетом чи виробничим або сімейно-побутовим конфліктом). Це й визначило певний схематизм, властивий інтелектуальному роману, адже, за словами В. Днєпрова, "найважче синтезується філософський і соціальний роман в плані зображення людських характерів" [4, с. 418]. Тому виникає явище, вказане Є. Мелетинським: Конкретна стихія особистого життя (…) може фігурувати тільки як одна з філософських тем і як формальна, умовна романна оболонка" [10, с. 293].

На рівні зовнішньої структури це й дозволило українському варіанту жанру імітувати радянський реалістичний роман, а на рівні філософського осмислення втілити інтелектуальне тло доби, що є однією з найхарактерніших рис інтелектуального роману В. Винниченка, В. Домонтовича, М. Івченка, Ю. Косача, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника, С. - Тудора, М. Хвильового, та ін.

Як вказує Н. Колощук, "у інтелектуальному романі важлива передусім природа конфлікту – це конфлікт ідей, світоглядних філософських та етичних позицій, виражена через протистояння героїв, образну композицію, виявлення авторської точки зору в нарації тощо" [6, с. 62]. Подібний конфлікт реалізується лише в специфічних умовах естетики експерименту, що успадкувалася від драми ідей і стала визначальною щодо характеротворення в інтелектуальному романі, у якому зіштовхуються не життєподібні характери й психологічні типи, а, скоріше, олюднені маски, що приховують певні антагоністичні ідеї. Персонаж досить часто свідомо конструюється автором, унаслідок чого певною мірою схематизується й частково втрачає свої конкретно-історичні риси, що досить часто дискутувалось радянською критичною думкою. Однак особливість інтелектуального роману полягає також у тому, що подібна схематизація не передбачає перетворення персонажа в однозначний персоніфікований алегоричний образ певної ідеї – діалектика семіозису такого образу в сполученні схематичності (більш важливою є семантика ідеї, яку він втілює) та традиційної для психологізму художнього твору конкретно-чуттєвої природи персонажа (відображення психологічної реальності буття людини набуває особливої актуальності, оскільки увиразнює й поглиблює ідейний дискурс доби).

Такі особливості архітектоніки цього жанрового різновиду дозволяють не погодитися з В. Кожиновим, який вважає інтелектуальний роман

тематичним різновидом жанру [5, с. 892], – такий підхід ігнорує структурну новизну й оригінальність жанру, що спотворює розуміння механізмів його творення. Натомість О. Романенко визначає інтелектуальний роман як певний комплекс формально-змістових характеристик: „Це складний за будовою прозовий твір, сюжетна лінія якого відображає протистояння ідей, що втілюють сенс загального й індивідуального існування. У творах цього жанру інтелектуально-розмислові елементи образотворення переважають над емоційно-чуттєвими, а складні філософські проблеми розкриваються за допомогою монологів та діалогів, багатозначної символіки, прийомів „потоку свідомості" тощо" [12, с. 141].

В. Днєпров говорить про те, що в інтелектуальному романі письменник "характеризує людину через повноту того, що вона думає, а також через те, яким чином вона це думає, через особисту манеру мислити і виражати думки, через властивий даній особі світ асоціацій (…), через інтелектуальний темперамент, пафос впевненості, тонку іронію або скепсис, через якість чи ухильну невизначеність висновків і навіть через граматичну будову мовлення" [4, с. 419]. Ми спостерігаємо, таким чином, зміну в поетикальній організації тексту, в якому основна дія та конфлікт розгортаються на ідейно-абстрактному рівні висловлювань, думок, суперечок, дискусій, діалогів, засвідчуючи "перехід образу в загальну думку і загальної думки знову в образ" [4, с. 400]. Подібний роман втілює настанову Т. Манна про цей жанр: "Роман я завжди розглядав як симфонію, як твір контрапунктний, як сплетіння мотивів, в якому роль мотивів відіграють ідеї" [цит. за 4, с. 418]. Тобто ідея музичності, нелінійності композиційного вирішення, "редукція фабули", стає однією з визначальних рис інтелектуального роману. Тому справедливою є теза С. Павличко про те, що з появою в національній літературі інтелектуальних романів "в один момент застаріли народницькі побутові епопеї та солодкаві історичні романи, а разом з ними сентиментальна поетичність, орнаментальність, моралізаторський пафос та всі інші романтичні спадки української прози XIX віку" [12, с. 3].

Розуміння інтелектуалізму в структурі жанру інтелектуального роману можна співвіднести з терміном "субстанціональність" Г.В.Ф. Гегеля, який одночасно позначає й загальну енергетичну константу, й конкретну її сферу: політику, сімейно-шлюбні відносини, мораль. Опозиційною парою цього поняття є "суб'єктивність", що й визначає другу особливість інтелектуального роману (після схематизму та експериментальності) – зображення психологічного буття індивіда.

Субстанціональна семіотична система є іманентною рисою людської особистості, оскільки означає єдиний шлях самореалізації та самоідентифікації із суспільним тілом. Прориви несвідомого (на рівень якого перемістились акценти семантичного поля децентрованого й витісненого над-

індивідуального досвіду) у свідому ідейно-ціннісну установку та поведінковий патерн (маску) (партійна позиція, соціальна роль, ідеологічно-філософська направленість) стають загальним принципом характеротворення в цьому жанровому різновиді. Також визначальним у жанрі інтелектуального роману є зіткнення декількох таких позицій, що створюють передумову до інтерпретаційних зусиль у розумінні тексту через вторинну (ретрансльовану) енергетично-смислову структуру психологічних констант.

Трагедійним в літературі початку XX ст. стало фатальне відчуження між індивідуально-екзистенційним началом та загально організуючим (суспільний екзистенціал), тому конфліктне ядро тексту й переноситься із зовнішньо-подієвого рівня (власне сюжету) на психологічно-інтелектуальний рівень (внутрішній імпліцитний сюжет). Базою конфлікту стає не дія (подія), а ідея (ідеологема), що й визначило характер модифікаційних змін у структурі романного жанру. Герой як наративний центр твору не знаходить примирення у своєму психологічному вимірі ідей з планом їх проекції – субстанціональним суспільством, світом речей. Це й створює ефект розпорошення наративних комунікативних схем у тексті, що, в свою чергу, посилює роль авторського наративу з його консолідуючим організаційним звучанням, досить часто оприявнює автора.

Творчий процес як найвищий прояв суб'єктивності (індивідуальне "переформатування" загальних несвідомих змістів і свідомих установок) створює передумови для втілення в поетикальному цілому інтелектуального роману чотирьох шарів оповіді:

1. Сподіваного, який є задоволенням жанрового очікування читача (любовна парадигма, традиційні "романні риси") – сюжетно-подієвий вимір значень.

2. Суб'єктивного, що є відображенням психологічного буття окремого індивіда перш за все на персонажному рівні (сфера інстинктів, потреб, потягів, прагнень, сфера мети) – психологічний сюжет.

3. Субстанціонального, в якому втілено певні домінанти доби (рівень ідеології, стереотипності ґендерних і соціальних ролей, сфера імперативу та ієрархії), в них загальне („океанічне" ціле) є формотворчим для окремого (одиниці) – універсальний метасюжет.

4. Синтетичного (шар взаємодії попередніх трьох). Він є відображенням проникнення субстанціональних вимірів буття людини (універсалій) у сфери поведінкових (рівень сподіваного) та психологічних матриць, а також є демонстрацією взаємодії різних суб'єктивних моделей реальності та загальнолюдського (екзистенційного) характеру цієї взаємодії – рівень інтелектуального сюжету.

Таким чином помітно, що архітектонічна будова інтелектуального роману хоч і тяжіє до цілісності, однак неоднорідність складових (багатошаровість будови) розхитує її, певною мірою дестабілізує текст.

Типологічно український інтелектуальний роман демонструє глибинний зв'язок зі світовими зразками цього жанру, однак варто зазначити, що попри іманентну модерністську інтелектуалізацію роману в першій половині ХХ ст. англійська література (Дж. Джойс, Д. Г. Лоуренс, В. Вулф, Дж. - Конрад) здебільшого зосереджується на посиленні психологічного („суб'єктивного", психоаналітичного) компонента романної структури, що певною мірою призводить до втрати схематизму (парадигмальності), до розриву між соціальною роллю та єством, зменшує дискурсивність наративу. Тому типологічно український інтелектуальний роман має більше спільних рис з пізнішими романами інтелектуально-філософського спрямування (В. Голдінг, Дж. Фаулз). У літературі США (С. Фіцджеральд, Дж. Дос Пасос, В. Фолкнер, Е. Хемінгуей, Т. Вулф) інтелектуалізація романних форм зосереджується в основному на ідеологічному розкритті буття людини в соціумі, на соціокритичному пафосі, посилюється увага до інтенсивної подієвої сюжетної (нерідко пригодницько-авантюрної, детективної) будови. Це призводить до втрати дискурсивності як визначального компоненту загальної структури, до розчинення інтелектуальності в подієвості, до певного монізму ідеологічного малюнку. Відтак найбільшу типологічну спорідненість український інтелектуальний роман має з ранньомодерністичним французьким романом (А. Франс, Р. Ролан, А. Жид, Ф. Моріак), німецьким інтелектуальним романом (Т. Манн, Г. Гессе, А. Дьоблін), австрійським (Р. Мюзіль), польським (Вінкаці) та має багато спільних рис з російською романістикою початку ХХ ст. (А. Бєлий, В. Брюсов, В. Іванов, Ю. Олеша та ін.), хоча символістська основа останньої часто послаблює інтелектуальну напругу конфлікту.

В поетиці інтелектуального роману на рівні текстуальної взаємодії набувають особливої семантичної валентності такі теоретичні категорії, як ідея та інтертекст. Перша стає основним предметом художнього зображення, оскільки є поєднанням загальнолюдського, абстрактно-філософського осмислення реалій психологічного чи матеріального буття індивіда з особистісною семантикою осяяння (роздуму, інтелектуальної роботи) та олюдненою формою суспільно-ідеологічної позиції.

Інтертекст стає натомість методом реалізації цього предмета, адже включає окрему інтелектуальну одиницю (ідею, позицію, мовлення) в загальний діахронічний (традиція) та синхронічний (сучасність) дискурс культури, а також живить роман у ньому. Як вказує І. Фрадкін, однією з визначальних поетологічних характеристик інтелектуального роману є „ціла система засобів рентгенівського просвічування його реально-побутового плану з метою виявлення прихованого плану інакомовлення. В тексті розпорошено велику кількість замаскованих цитат, таємних натяків на різноманітні культурно-історичні факти та обставини, і крім того, що ці цитати й

натяки надають процесу читання своєрідну чарівність, вносячи в нього елемент впізнавання, здогаду, вони слугують також і вказівками для знаходження другого змісту (...) оповідь ніби накладається на основу тих чи інших міфологічних, історичних чи літературних сюжетів і час від часу співвідноситься з ними шляхом натяків, окремих аналогій і подібностей" [15, с. 249].

Отже, наявна приналежність кожного автора одразу до двох світоглядно-естетичних систем: реалістичного (подієво) та модерністського, екзистенційного (інтелектуальна філософічність, алюзійність, „внутрішня форма") говорить про бажання, не втрачаючи зв'язку з динамічною сучасністю, зосередитись на загальнолюдському й позачасовому, що "супроводжується з одного боку "філософізацією" (…) художньої творчості, а з іншого – естетизацією самої філософії" [3, с. 130].

Це артикулювалося авторами у свідомому конструюванні тем і конфліктів, а разом і з тим і характерів персонажів, тобто моделюванні вже існуючих у суспільстві поведінкових і мовно-образних схем та форм комунікації, в абстрагуванні цих схем від конкретних історичних умов (конструювання) та зосередженні уваги реципієнта на власне екзистенційних переживаннях.

Отже, виділяючи основні ознаки жанру інтелектуального роману, ми можемо простежити в них на рівні стилістики як риси національних варіантів модернізму початку ХХ ст., так і загальносвітових тенденцій розвитку культури. Тому інтелектуальний роман стає найбільш синтетичною жанровою структурою втілення авторських настанов, акумулюючи в собі і традиційні ознаки романного жанру (любовна колізія, зовнішньоподієвий план сюжету), і виробляє власні риси: схематичність, дещо штучна сконструйованість персонажа, перенесення акцентів дії з подій на внутрішній план буття індивіда (психологічна реальність), переосмислення конфлікту не як протистояння персонажів, а як протилежність ідейно-філософських наративів. При цьому важливе місце посідає власна авторська нарація, яка часто організує твір як текст. Звичайно, потребує ще подальшого дослідження функціональність ідеології та новітньої міфології в структурі цього романного різновиду, фрагментизація дійсності, а також подальше розмежування інтелектуальної романістики та, скажімо, постмодерного роману, який імітує ті ж схеми.

Список використаної літератури

1. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну / Габермас Ю. – К. : Четверта хвиля, 2001. – 424 с.

2. Гундорова Т. Проявлення слова : Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Гундорова Т. – Л. : Літопис, 1997. – 300 с.

3. Давидов Ю.Н. “Картины мира” и типы рациональности (новые подходы к изучению социологического наследия Макса Вебера // Вебер М. Избранные произведения. / Давидов Ю.Н. – М. : Прогресс, 1990. – С. 736–769.

4. Днепров В.Д. Черты романа XX века / Днепров В.Д. – М.-Л. : Сов. писатель, 1965. – 548 с.

5. Кожинов В.В. Роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. / Кожинов В.В. – М. : НПК „Интелвак”, 2001. – Стб. 889–892.

6. Колошук Н. “Недуга” Є. Плужника як інтелектуальний модерний роман // Слово і час / Колошук Н. – 2002. – № 1. – С. 60–67.

7. Копыстянская Н.Ф. Понятие “жанр” в его устойчивости и изменчивости // Контекст. / Копыстянская Н.Ф. – 1986. – М. : Наука, 1987. – С. 178–204.

8. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / Ласло-Куцюк М. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.

9. Манн Ю.В. Заметки о современной культуре : «интеллектуализация» прозы [Електронний ресурс] : Электронный научный журнал учреждения Российской академии образования «Институт художественного образования» / Манн Ю.В., Олесина Е.П., Стукалова О.В. // http://art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2011/mann-olesina-stukalova-10-09-2011.pdf.

10. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. / Мелетинский Е.М. – М. : Наука, 1986. – 318 с.

11. Овчаренко С.В. Проблеми жанру в класичній та некласичній естетиці : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня докт. філософ. наук за спеціальністю 09.00.04 «Естетика». / Овчаренко С.В. – К., 1999. – 34 с.

12. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи / Павличко С. – К. : Критика, 1999. – С. 3–16.

13. Романенко О.В. Концепція людини в українській літературі 20-х років XX ст. (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : 10.01.01./ Романенко О.В. – К., 2002. – 176 с.

14. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. / Рымарь Н.Т. – Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 268 с.

15. Фрадкин И.М. О жанрово-структурных особенностях немецкого интеллектуального романа // Художественная форма в литературах социалистических стран. / Фрадкин И.М. – М. : Наука, 1969. – С. 239–259.

УДК 821.111 (73) «19»-311.4.09

І. М. Гольтер
(Дніпродзержинськ)
старший викладач кафедри перекладу Дніпродзержинського державного технічного університету.

Культурологічна та знакова складові художнього твору як теоретична проблема

У даній статті ми ставимо за мету розглянути культурологічну та знакову складові художнього твору як теоретичну проблему, зрозуміти зміну самого соціального значення твору, його змісту, аксіологічного фокусу і функціональної домінанти, тобто того, що стосується соціального буття твору.

Актуальність такого підходу обумовлюється, насамперед, недостатнім дослідженням згаданого підходу до вивчення літературного твору. Наукових розвідок, присвячених цьому питанню як у зарубіжному, так і в російському та українському літературознавстві на цей час практично немає.

Аспекти нового підходу до вивчення літературного твору як явища культури, що склали методологічну й теоретичну основу нашого дослідження, знайшли своє відбиття в роботах Р. Юсуфова, О. Богданової, В. Маранцмана, М. Черкезової, Є. Колокольцева, А. Дановського, Н. Свіріної, Я. Поліщука, Я. Мельника, О. Забужко, А. Нямцу, які розглядали різні складові існування твору у полі культури. Культурологічна інтерпретація літературних творів досить детально розроблена також у працях Д. Ліхачова, В. Топорова, пізнього Ю. Лотмана, Б. Єгорова.

Взагалі, проблема визначення культурологічної та знакової складових художнього твору є важливою частиною теорії інтерпретації тексту, що сьогодні набуває все більшого значення. Отже немає нічого дивного у тому, що «текст як явище культури, як логіко-гносеологічний і герменевтичний феномен, проблеми його розуміння, усвідомлення, сприйняття, трансляції виступає у якості об’єкта пильної уваги…спеціалістів різних галузей знання [6, с. 2]. Пояснюється це досить просто. Літературознавство XXI століття стикнулося з проблемою величезної значущості – узгодити історію літератури з усією «драмою» наукового, культурного і художнього розвитку людства [10, с. 3]. Тож у сучасному гуманітарному знанні здійснюється перехід від «лінгвоцентризму» до «текстоцентризму» і ширше – до культурологічного дискурсу.

© Гольтер І. М.

Тлумачення літературного твору як знаку культури є сьогодні однією з провідних культурологічно-методологічних ідей, що забезпечують всебічну методичну базу такого підходу до вивченої літератури. І врахування при його інтерпретації культурного контексту та знаків культури і прикмет часу у тексті як його органічної складової, що охоплює як синхронічний, так і у діахронічний плани, допомагає глибше зрозуміти твір і його автора, не зважаючи на різні менталітети, часову відстань тощо. Тому тлумачення будь-якого твору і є проникнення у його художній всесвіт, що утворюють різні структурні рівні – від понять й образів до мотивів, сюжетів, шарів культури.

Культурний контекст будь-якого твору дуже важливий також для розуміння якнайважливішого питання: чому твір цікавить читачів та літературознавців, у чому полягає його «родзинка»,його оригінальність та художня цінність. Адже кожний літературний твір з'являється у певному культурному просторі та стає його втіленням на естетично-образному рівні. І тому саме цей контекст «об'єктивно існує в художній тканині твору» [4, с. 14].

Отже, розглядаючи будь-який добуток як знак культури, ми розглядатимемо його текст як знакову систему, визначивши при цьому різні точки зору на це питання. Відповідно до методологічного підходу дослідників, котрі займаються вище зазначеною проблемою, з кількох сторін. Насамперед, лінгвістами підкреслюється той факт, що художній текст має дуальну природу: його можна розглядати як культурний космос, що являє собою, з одного боку, узагальнену модель світу, і водночас як національно-культурний універсум.

Як елемент процесу культурної комунікації, текст є знаковою системою, що має певну внутрішню структуру висловлювання, супернаком, існуючим у системі широкого культурного контексту, що реалізує відношення між текстами, а також смисловим утворенням, що виникає у результаті текстової комунікації в рамках моделі «текст-реципієнт-соціум». Тому як текст культури, твір має свою «біографію», містить тільки йому притаманні коди, знаки, символи, образи, архетипи, мотиви, у ньому відображається певний тип свідомості, духовний, соціально-психологічний клімат своєї епохи і водночас – вічні проблеми життя. Він потребує аналізу як цілісна система, з визначенням представленої у ньому моделі світу і того, як відбиваються у ньому різні аспекти психології героїв конкретного часу з особливими формами «зчеплення» раціонального й несвідомого, архетипічного і новаторського [5].

При розгляді твору як знака культури певна частина науковців враховують і його інтертекстуальність, насиченість явними чи прихованими зв'язками з різними текстами. Ця ідея «тексту текстів» – тексту-монади, належить М.М. Бахтіну. Такий текст, на думку літературознавця, відбиває в собі

й втягує в себе існуючі й можливі тексти. Увібравши буттєвий зміст інших текстів, а ширше – тексту певних культур, кожен художній твір розкриває свій зміст саме на межі культур як спілкування особистостей, народів. Згідно ідей Бахтіна, художній твір немов би існує водночас у просторі багатьох культур, живе одночасно у двох часах – «малому» (час сьогодні) і «великому» (час вічний) [1]. Талановиті художні твори, втілюючи вищі досягнення художньої практики своєї епохи, її найкращі ідеї і тенденції, не належать тільки цьому «малому часові». Вони долають тяжіння простору, зберігають яскраві образи протягом тривалого часу, стають культурним знаком, кодом культури, знаходячи «вічне» життя. Цей «великий час» є контекстом, і тільки у контексті можливо зрозуміти будь-який символ та знак. Саме через знакову систему твору, що являє собою невід'ємну і важливу складову загального семіотичного простору культури, ми виходимо на усвідомлення знаків-кодів тексту, які вбирають у себе усю його широчінь. При цьому сама інтерпретація роману стає не тільки і не стільки описом індивідуального тексту, скільки описом системи правил, за допомогою яких генеруються інші подібні тексти, або інтерпретація стає описом того, як індивідуум сприймає текст-символ у просторі мегатексту культури. Отже, проблема змісту – це завжди проблема перекодування (Лотман).

Таким чином, ключовими поняттями для нас є поняття «знака», «тексту» й «коду». Самі семіотичні механізми їхніх взаємин (текст - знакова система, код - спосіб дешифрування знаків і текстів) повинні бути актуалізовані, що дозволить перебороти «мозаїчність» (А. Мурза) культурної інформації. Тож необхідно визначити, що таке знаки культури у художньому творі.

Вивчення критичної літератури показує, що одним з найважливіших кодів тексту письменника є код міфопоетичний, експліцитувати який в тексті, на нашу думку, слід через аналіз системи образних елементів моделі світу. Міфопоетичний код тексту знаходить своє відображення в особливому типі символізації, коли кожна річ, кожен герой має свій певний характер, своє обличчя, а поєднуючись, створюють стрункy та логічну картину буття, відбиток життя, обличчя часу.

Термін «міфосеміотичне» – один з концептуально важливих у роботах відомих учених московсько-тартуської школи М.Ю. Лотмана і В.Н.Топорова, які працювали над проблемою мифосеміотичного в літературному тексті, і визначили важливість основ семіотики для усвідомлення міфологічного простору художнього тексту. Особливістю структурно-семіотичної школи є її виражена текстоцентричність – не мова, не знак, не структура, не бінарні опозиції, не граматичні правила, а текст є центром її концептуальної системи [8].

Талановитий автор змушує читача поринати в знакову систему власної реальності, граючи й жонглюючи перед ним різними загадками й кодами (ім'я, колір, річ абощо), щоб зрозуміти, як саме їх необхідно розшифрувати.

Ще один аспект аналізу тексту, його контекстуалізація, здійснюється шляхом визначення можливих літературних, культурних, ідеологічних, філософських, історичних та інших «текстів», істотних, на наш погляд, для розуміння змісту твору. У дослідженнях тартусько-московських семіотиків підкреслюється значення авторської стратегії при залученні тих або інших «чужих» текстів для створення власної образності:при такому підході релевантним для дослідника виявляється знання історико-літературного тла, кола читання і світогляду письменника. Існує також інший підхід, що допускає виявлення таких інтертекстів, які автором не цілком усвідомлювалися (методологія К. Тарановського і його послідовників), або який взагалі не вважає питання про авторську стратегію побудови тексту релевантним (постструктуралістські теорії інтертекстуальності Тодорова, Барта, Кристевої та ін.). Є і роботи з цього приводу українських вчених, зокрема Т. Гундорової, А.Нямцу).

Говорячи про спектр контекстуальних взаємодій будь-якого твору, не можна обійтися без поняття «культурний герой». Як підкреслює М.В. Бикова, «у надрах будь-якої епохи визріває свій стереотип мислення, свої ідеали, свій «культурний герой», і всі ці фактори так чи інакше впливають на тип особистості даного часу, знаходять своє віддзеркалення у літературі…- Культурний герой епохи і його прототипи, тобто сама література, впливає на тип особистості епохи». [3, с. 229–230].

Важливою у цьому контексті є проблема художньої цінності твору. За словами Ю. Борєва, «художня цінність – це цінність, що виникає в комунікативно-мовній ситуації, яка передається мовними знаками. Ці знаки, по-перше, знаходяться у комунікативній ситуації (передача художньої думки від автора до читача), а по-друге, знаходяться у певній мовній ситуації: є в наявності культурний код їхнього прочитання, вони співвіднесені з художнім змістом, вони є засобом специфічної форми спілкування, вони створені навмисно, з метою передати інформацію від людини до людини» [2, с. 18].

Таким чином, текст може й повинен розглядатися на тлі оточуючого культурного простору, тобто на тлі інших текстів-знаків: він завжди посилається на них й перебуває на перетинанні їх інформаційних просторів. Саме на цих перетинаннях народжуються значення, генеруються нові змісти.

Знаками входження просторів інших текстів у даний, тобто знаками інтертекстуальності стають: символи; включені у текст цитати, алюзії, власні імена, що належать іншим текстам; термінологічна лексика інших видів мистецтв; читацькі асоціації на даний текст, не передбачені автором («текст пам'яті особистої свідомості»);стильові впливи, викликані іншими текстами на даний; елементи фонового знання – асоціації, що мають специфічний національно-культурний характер. Інтерпретуючи, розшифровуючи ці знаки, ми включаємо його в семіотичний простір культури і тим самим

виходимо на динаміку існування тексту в семіотичному культурному просторі. Текст культури може вивчатися і з погляду включення у загальний семіотичний простір культури. У процесі такого вивчення тексту через його знакову систему ми виходимо на усвідомлення знаків-кодів тексту, що вбирають у себе широчінь усього культурного простору. При цьому сама інтерпретація тексту є не тільки й не стільки описом індивідуального тексту, скільки описом системи правил, за допомогою яких генеруються інші подібні тексти. Або інтерпретація стає описом того, як індивідуум сприймає текст-символ у просторі мегатексту культури.

Отже, розглядаючи твір як знак культури, необхідно: висвітлити творчість митця у контексті сучасного літературного процесу, розглянути літературні традиції у творі; дослідити твір у культурному контексті епохи, розкрити значення символів, вказати на алюзії та ремінісценції у творі.

Перспективи даного підходу до вивчення художнього твору, на наш погляд, очевидні. Літературознавці, використовуючи такий «інструмент» аналізу, отримують змогу зазирнути «по той бік» твору, виявити його позалітературні складові, і отже, визначити ті критерії, за допомогою яких можна порівняти твори авторів різних часів і народів, знайти у них як спільний знаменник, так і те самобутнє, що робить їх знаковими у світовій літературі.

Список використаної літератури

1.Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, – 2-е изд., 1986. – 445 с.

2.Борев Ю. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры / Ю.Борев // Теории. Школы. Концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986. – С. 5–43.

3.Быкова М.В. У истоков модернистской концепции личности в русской литературе (культурный герой и тип личности XX в.) // Язык и культура. III Международная конференция. Доклады. Ч.1. Киев, 1994. – С. 224–230.

4. Гладишев В.В. Літературний твір у культурологічному аспекті / В.В.Гладишев // Зарубіжна література, № 6, 2006. – С. 8–14.

5. Доманский В.А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе / В.А.Доманский. – М. : Наука, Флинта, 2002. – 368 с.

6. Каннык ин С.В. Философия текста: презумпции, компоненты, тенденции / С.В. Каннык ин. – М., 2002. – 32 с.

7. Кривцун О.А. Психология искусства / О.А. Кривцун. М. : Изд-во Литерат. института им.Горького, 2000. – 221 с.

8. Лотман М.Ю. Заметки о философском фоне тартусской семиотики (Статья первая) [Електронний ресурс] / М. Ю. Лотман // Лотмановский сборник 1. – М., 1995, С. 214–222. LOTMANIANA TARTUENSIA. – Режим доступу : http : // www.ut.ee/ lotman /txt/mlotman95.html

9. Пушкина Н.И. Восприятие и отражение культуры в страноведческом тексте / Н.И. Пушкина // Текст как явление культуры. Информационно-аналитическая обработка текста : Сб. докладов I Международной научной конференции Российского нового университета (Москва, 27-28 мая 2002 г) М. : Российский новый университет (РосНОУ), 2002. – С. 203–208.

10. Юсуфов Р.Ф. История литературы в культурфилософском освещении / Р.Ф. Юсуфов. – М. : Наука, 2005. – 435 с.

УДК 821.111

Э. К. Джапарова
(Симферополь)
к.филол.н., доцент кафедры английский филологии,
декан историко-филологического факультета
Крымского инженерно-педагогического университета

Ритуально-мифологические направления в творчестве Роберта Грейвса

Как теоретик английской поэзии Роберт Грейвс выступил на рубеже 10 – 20 годов XX столетия. Это время можно назвать «золотым веком» английской науки о литературе. Именно в этот период получило развитие ритуально-мифологическое направление в литературной критике, в основном благодаря деятельности так называемой «кембриджской школы» (Э. Чемберс, Г. Мэррей, Дж. Харрисон, Дж. Уэстон и др.).

Литературно-критическая концепция Роберта Грейвса(1895 – 1985), выдающегося английского поэта, прозаика, мифолога, литературоведа, является наименее изученной в отечественном литературоведении. Недостаточно представлена и полная картина относительно ритуально-критической методологии исследования художественного творчества, определенный вклад в развитие которой сделал и Роберт Грейвс. Основанная на ритуально – мифологических мотивах и получившая наиболее яркое воплощение в его многочисленных поэтических сборниках, в художественной прозе и литературной критике мифопоэтическая концепция Роберта Грейвса актуальна и требует тщательного изучения. Всемирную известность получили его произведения «Я, Клавдий» (1934), «Божественный Клавдий» (1935), «Золотое Руно» (1944), «Белая Богиня: историческая грамматика поэтической мифологии» (1948), «Мифы Древней Греции» (1955), «Иудейские мифы» (1955), «Дочь Гомера» (1955), а также многочисленные стихотворения и переводы.

Тем не менее, в начале XXI столетия вклад Роберта Грейвса в развитие английской литературоведческой мысли переоценивается и становится объектом анализа зарубежных исследователей (Дж. Бирлайн, Р.П. Грейвс, Р. Кенери, Р. Шумакер, Дж. Смедс и другие). Основные разработки представителей зарубежной ритуально-мифологической школы стали доступными широкому кругу украинских специалистов благодаря их освещению в работах А.С. Козлова «Мифологическое направление в литературоведении США» (1984), «Литературоведение Англии и США XX века» (2004,

© Джапарова Э. К.

1994), диссертационном исследовании Т.В. Шадриной «Кембриджская школа в литературоведении Англии» (2002), которая отмечает символичность в интерпретации мифов, проявившуюся у Роберта Грейвса в образе Белой Богини. По мнению Т.В. Шадриной, связь мифопоэтической теории Роберта Грейвса с теориями Дж. Фрейзера достаточно сильна. Однако, по её словам, «видение «королевского ритуала» у него настолько отличается от фрейзеровского, что на ум приходит вывод о приспособлении мифокритической традиции Грейвсом к собственным взглядам» [7, с. 156] и с представителями кембриджской школы (особенно ранними «ритуалистами») Роберта Грейвса объединяет традиционная уверенность в правильности своих выводов и упрямый поиск доказательств своих гипотез. «Грейвс, как и его предшественники, выражение своей концепции "Белой Богини" видит практически во всем, чего касается. Даже в колоритном названии Англии – Туманный Альбион – ему видится «тень» Богини», - критически замечает Т.В. Шадрина [7, с. 156]. Украинская исследовательница уверена, что концепция "Белой Богини" необходима Роберту Грейвсу «для более удобного выражения взглядов критика» [7, с. 156 – 157].

Роберт Грейвс развивает некоторые идеи представителей ритуально-мифологической критики (Дж. Уэстон, Ф.М. Корнфорда, Дж. Харрисон, А.Б. Кука и др.),В основе теории мифа Р. Грейвса лежит антропологический подход к мифу, разработанный Э. Тэйлором, Э. Лэнгом, Дж. Фрейзером.

В своих работах «Белая Богиня: историческая граматика поэтической мифологии» (1948), «Мифы Древней Греции» (1955) и «Иудейские мифы» (1956) Роберт Грейвс осуществляет попытку подойти к изучению мифов с научной позиции, логически аргументировав свои выводы. Для Роберта Грейвса миф имеет значительный потенциал, поскольку в нем скрыты загадки и тайны, которые могут и должны быть раскрыты путем логического размышления и освобождения его от ошибок мифографов. Здесь литературовед приближается к мнению своего соотечественника антрополога Э. Тэйлора утверждавшего, что «реликты древних цивилизаций представляют собой не только специфический частный или научный интерес, они скрывают в себе коды для разгадывания загадок настоящего и прогнозирования будущего» [5, с. 43].

В книге «Мифы Древней Греции», Роберт Грейвс излагает призванной дать целостную картину греческой мифологии в той форме, которая будет понятна и ученому, и широкому кругу читателей. Здесь он утверждает: «Собственно миф можно определить как стенографическую запись ритуального мифа, исполнявшегося на ритуальных празднествах. В большинстве случаев мы находим такую запись на храмовых стенах, вазах, печатях, чашах, зеркалах, ларцах, щитах, гобеленах и других предметах подобного рода. В их основе лежали архаические магические действия, призван-

ные обеспечить богатство и непоколебимость священных царств, во главе которых стояли царицы или цари....» [2, с. 7].

Следует отметить, что подобная трактовка мифа была впервые представлена Дж. Фрейзером, который в своей работе «Золотая ветвь» (1890) рассматривая проблемы сравнительной антропологии, акцентировал внимание на соотношении мифа и ритуала и сделал вывод об их неразрывной генетической связи. При этом исследователь утверждал, что ритуал является первичным, а миф вторичным относительно него, миф – всего лишь словесное выражение ритуала, соответственно, ритуал может рассматриваться как инсценировка мифа [6]. Таким образом, по мнению Дж. Фрейзера основная функция мифов сводится к пояснению ритуалов. Ритуал в его понимании представляет собой обрядовое действо, происходившее в виде драматических представлений с миметическими движениями исполнителей [6, с. 52]. Проанализировав культуру разных народов мира, Дж. Фрейзер заметил, что практически во всех из них существовали магические ритуалы, отражавшие умирание божества, его отход, возрождение и возвращение. Антрополог провел аналогию такого ритуала с ежегодным отмиранием природы осенью и ее возрождением зимой. После чего он пришел к выводу, что большинство древних мифов основывается на давнем ритуале, осуществлявшемся по следующей схеме: «умирание» – конец власти и смерть старого правителя, «возрождение» – возобновление власти в лице наследника. Дж. Фрейзер считал, что цель подобных ритуалов - «стимулировать рост растений весной и противостоять демоническим или другим злым силам, которые, как считалось, аккумулировались в течение зимы или всего предыдущего года» [6, с. 251].

Вслед за Дж. Фрейзером, Роберт Грейвс придает большое значение древним магическим ритуалам, связанным с различными календарными мифами об умирающем и возрождающемся боге. Он заявляет: «То, что некоторые мифы оказываются на первый взгляд непонятными, - часто результат случайно или сознательно неверной интерпретации мифографом священных изображений или драматических ритуалов» [1, с. 18].

Роберт Грейвс обосновывает эту мысль и в своей работе «Иудейские мифы», отмечая что «каждый правитель, решившийся изменить государственные институты, либо <…> вынужденный идти на реформы, должен или сделать приписку к старому религиозному обоснованию, или написать новое, а это чревато манипуляцией или полной переделкой мифа» [3, с. 9]. Иными словами, в процессе исторического развития мифы моделируются и фальсифицируются с целью оправдания социальных перемен. «Мифы, – отмечает Роберт Грейвс, – это драматические сюжеты, которые представляют собой нечто вроде священной грамоты, отвергающей или одобряющей существование древних институтов, обычаев, ритуалов, верований» [3, с. 5].

Таким образом, по мнению Роберта Грейвса, миф всегда служил для поддержания законов, обычаев или общественных ритуалов, зачастую «сбивающих с толку» людей. Поэтому миф представляет собой не безудержный полет фантазии, а оригинальную теологическую догму.

На основе этих наблюдений он разработал концепцию, получившую название «королевский ритуал» и активно использовавшуюся последователями Дж. Фрейзера. В подобных ритуалах центральное место отводилось обряду умерщвления короля, являющегося покровителем благосостояния общины и плодородия земли. Имитированная смерть короля сопровождалась соответствующим плачем женщин и скорбью. Следующим этапом была церемония погребения короля, которая несколько отличалась у разных народов в зависимости от традиции погребения (король мог быть погребен в земле или в море). Спустя короткое время «священный король» возрождался и возвращался к жизни. Страдание и скорбь людей превращались в радость и сопровождались так называемыми «сатурналиями», пышными гуляниями, главной целью которых было искреннее приветствие «священного короля» – бога Растительности, способного уберечь народ от голодной смерти. «Цель фестивалей – вернуть короля-бога к новой жизни, восстановить его силы, омолодить» [6, с. 153]. Другими словами, «сатурналии», проводились для празднования прихода весны и пробуждения природы. В описываемом обряде важное место отводилось заместителю «священного короля», которого приносили в жертву в качестве очистительной жертвы – «фармака». Завершающим этапом во всем цикле ритуальных церемоний был обряд инициации, определяемый современными мифологами как «переход индивида из одного статуса в другой, в частности включение в некоторый замкнутый круг лиц <…> и обряд, оформляющий этот переход [4, с. 543]. В мифологии инициация осмысляется как смерть и новое рождение, что связано с представлением о том, что переходя в новый статус, индивид как- бы уничтожается в своем старом качестве [4, с. 543]. Дж. Фрейзер описывает обряд инициации, называемый Священный Брак, целью которого было подчеркнуть неразрывную связь черт человека и божества в образе священного короля-бога, который «оживал» после всех ритуальных действий.

Следует вывод, что исследование Дж. Фрейзера сыграло важнейшую роль в определении пути развития литературоведения и критики Англии первой половины XX века. Именно «Золотая ветвь» стала стимулом для возникновения и активного развития английской и американской ритуально-мифологической критики, а также способствовало повышению интереса к мифу со стороны представителей разных дисциплин во многих странах мира.

Анализируя теорию мифа, разработанную Р. Грейвсом, следует подчеркнуть, что в отличие от большинства представителей кембриджской

школы, безоговорочно принявших предложенный Дж. Фрейзером «королевский ритуал» и занимавшихся его поиском и обоснованием в художественных произведениях, Р. Грейвс предложил альтернативный подход и разработал оригинальную концепцию «Белой Богини». Ее суть заключалась в утверждении того, что в центре ритуально-церемониальной культуры первобытного человека стоит не «священный король», от жизни которого зависело благосостояние всего народа, а Тройственная Богиня, являющаяся воплощением Луны.

Основные положения теории мифа, разработанной Р. Грейвсом, сводятся к следующему. Миф определяется как запись ритуала и выступает вторичным по отношению к нему. В основе большей части мифов лежат календарные ритуалы, связанные с умирающим и воскресающим божеством. Считается, что все мифы были созданы из единого древнего мифа, центральным персонажем которого является Великая Богиня. Дается лунарная трактовка женского божества как Тройственной Богини Луны. Божественные представители мужского пола определяются как ипостаси Бога Прибывающего Года и Бога Убывающего Года. Сюжетная линия разных мифов сводится к истории отношений между Тройственной Богиней Луны, Богом Прибывающего Года и Богом Убывающего Года. Главной особенностью теории мифа Роберта Грейвса является наделение высшей властью женского божества. Роберта Грейвса интересует, как мономиф о Белой Богине изменялся с развитием общества. Исходя из того, что в основе поэтических произведений лежит исходный миф, являющийся записью первобытного ритуала, он находит «верный», по его мнению, способ – проанализировать трансформацию «языка поэтического мифа» посредством интерпретации произведений литературы, начиная со времен античности и вплоть до II половины XX века.

Литературовед приходит к выводу, вполне предсказуемому с позиции ритуально-мифологической критики, относительно того, что в основе всей «истинной» поэзии лежит миф о Тройственной Богине Луны, являющийся записью соответствующего древнего сезонного ритуала, отражающего календарную тему, выраженную в виде повторяющегося цикла «*рождение – жизнь – смерть – возрождение*».

Анализ работы Роберта Грейвса «Об английской поэзии» подтверждает, что уже в ранних критических работах у него начинают появляться идеи о связи художественного творчества и магии. Использовав в качестве отправной точки идею Дж. Фрейзера о сходстве мифа и ритуала, он пришел к выводу о возможности рассмотрения соотношения ритуала и художественного произведения, что позволило ему заключить, что миф – это не что иное как «рассказ, связанный с ритуалом», то есть ритуальный текст [8, с. 117]. Освещению вопроса о связи поэзии и магии Р. Грейвс

отводит целый раздел своей первой критической работы, который так и называется «Поэзия и первобытная магия» [8, с. 19]. Здесь еще нет Единой и Великой Богини, которая появится в теории поэзии Роберта Грейвса несколько позже, но на магическое происхождение поэзии уже указывается. Поэта исследователь называет «высокоинтеллектуальным шаманом» и сравнивает его с древним толкователем снов и видений. Снам древний человек придавал особо важное значение и просил шаманов-врачевателей разъяснить ему их суть, их скрытое содержание. Процесс толкования снов видится Роберту Грейвсу таким: «Шаман сопровождал свое толкование ритмическими ударами барабана, чтобы завладеть вниманием слушателей, часто стучавшими ногами в унисон звукам барабана. В это же время шаман декларировал свое толкование сна так же ритмически. Именно, в этом ритмическом действии, по моему мнению, и зародилась поэзия» [8, с. 20.].

Таким образом, именно миф о Великой Богине дает возможность Роберту Грейвсу соединить две до сих пор параллельные концепции: критическую – о важном значении эмоционального состояния поэта в момент творчества и антропологическую, разработанную им под влиянием идей Дж. Фрейзера и его последователей в литературоведении. При этом, можно с уверенностью говорить о значительном влиянии основных идей представителей Кембриджской школы на формирование мифопоэтической концепции Роберта Грейвса. Подтверждением этому являются неоднократные ссылки на исследования Дж. Харрисон, утверждавшие главенствующее положение ритуала по отношению к мифу и восприятие слова в качестве коррелята обрядового действа [6], А.Б. Кука, содержащие богатый археологический материал, в том числе и о женском божестве, Ф.М. - Корнфорда искавшего ритуальные корни происхождения аттической комедии, а также происхождения и зависимости философии от ритуальных традиций.

Для обоснования своей мифопоэтической концепции, Р. Грейвс развивает выдвинутую им в ранних работах гипотезу о ритуальном происхождении поэтов. В книге «Белая Богиня» он пишет, что сначала поэт был лидером тотемного сообщества религиозных танцоров. Его стихи (versus – лат. поворот) «танцевались» вокруг алтаря, и каждый стих обозначал новый поворот в движении или танце. Такие танцы соответствовали времени года и отображали ежегодный сюжет, из которого постепенно возникла единственная великая поэтическая «тема»: «жизнь, смерть и возрождение Духа Года, сына и возлюбленного Богини» [1, с. 543].

Итак, Р. Грейвс, продолжая традиции ритуально-мифологической критики, подчеркивает тесную связь мифа и поэзии, выдвигает гипотезу о том, что именно миф является началом начал всего художественного творчества. Для ее подтверждения литературовед разрабатывает собственную концепцию мифа, основанную на многочисленных ритуалах поклонения Тройственной Богине Луны. Для Роберта Грейвса мифология правдивее, истиннее истории, она построена на постоянных, регулярных повторах деятельности многих людей под воздействием глубоко эмоционального порыва и сохраняет память античных ритуалов.

Список использованной литературы

1. Грейвс Р. Белая Богиня : Историческая грамматика поэтической мифологии / Роберт Грейвс ; [пер. с англ. Л. И. Володарская]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 956 с.

2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции : пер. с англ. / Р. Грейвс ; [под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи]. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.

3. Грейвс Р. Иудейские мифы. Книга Бытия / Р. Грейвс, Р. Патай ; пер. с англ. Л. И. Володарской. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 496 с.

4. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев, члены ред. кол. : И. С. Брагинский, И. М. Дьяконов, В. В. Иванов и др.]. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 720 с. Т. 2. : К–Я. – 1992. – 720 с. 2000. – 400 с.

5. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиціімодернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35–45.

6. Фрейзер Дж. Золотая ветвь : пер. с англ. / Дж. Фрейзер. – М. : ООО «Фирма» «Издательство АСТ», 1998. – 784 с.

7. Шадріна Т. В. Кембриджська школа в літературознавстві Англії : дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / Т. В. Шадріна ; НАН України. Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 210 с.

8. Graves R. On English Poetry / R. Graves. – London : William Heinemann, 1922. – 149 p.

УДК 821.111-312.7

Н. В. Доминенко
(Симферополь)
к.ф.н, старший преподаватель кафедры иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля
Таврического национального университеа им. В.И. Вернадского

Эпистолярное творчество английских романтиков: история публикаций и изучения

Постановка проблемы. Несмотря на ряд появившихся за последние годы интересных работ, посвященных творчеству английских романтиков (И. Дрю, К. Карри, Е. Р. Келлер, Ч. Рамос, А. Г. Рогова, М. Стэнтон, И. Эренпрайс), в обширной литературе английского романтизма неисследованных страниц остается еще немало. Утрачены (или, во всяком случае, оказались недоступны исследователям) рукописные варианты некоторых известных произведений, что лишает ученых возможности найти ключ к творческой истории их создания; мало изучены отзывы современников о произведениях романтиков в прессе, а также в мемуарной литературе не только Британии, но и других стран, что не позволяет сформировать достоверных представлений о характере и интенсивности международных художественных связей целой эпохи.

Актуальность. Хотя творчество Вордсворта, Кольриджа, Саути, Байрона, Шелли, Китса давно уже стало национальной классикой, в его освоении также имеются явные пробелы. Это касается в первую очередь эпистолярного наследия перечисленных авторов, системный анализ которого позволяет уточнить особенности их художественного пути, представление о каждом авторе как о самобытной творческой индивидуальности и их общих позициях: политических, нравственных, эстетических; воссоздать картину их реальных творческих завоеваний и значимость всех пластов наследия.

До настоящего времени переписка романтиков в большинстве случаев изучалась как дополнительный материал к биографии каждого литератора, авторский комментарий к его поэтическим сочинениям. Однако письма романтиков – это своеобразные, самостоятельные литературные произведения, представляющие интерес как в плане содержания, изображения, так и в плане выражения. Письма старших романтиков: У. Вордсворта, С. Т. Кольриджа, Р. Саути, – а также представителей следующего поколения английского романтизма: П. Б. Шелли, Дж. Г. Байрона и Дж. Китса – принадлежат к числу замечательных памятников автобиографической прозы эпохи и, взятые в целом, имеют непреходящую эстетическую ценность, независимо от своего сугубо документально-фактографического значения.

© Доминенко Н. В.

Анализ литературы: проблеме истории публикаций и изучению писем английских романтиков посвящено диссертационное исследование Е. Р. Келлер “Жанровые особенности писем Шелли” [11]. Работы А. Г. Роговой “Эпистолярное наследие Роберта Саути” [18], Г. Юнгблюд “Studien zum literarischen character des Brides der englischen Hochromantiki Byron, Shelley und Keats” [41] также представляют для нас огромный интерес. Письмам как источнику дополнительных биографических сведений об английских романтиках посвящены работы Ч. Рамос [57], М. Стэнтон [64].

Целью данной статьи является выявление проблем, касающихся изучения истории и публикаций переписки английских романтиков.

Научное и практическое значение данной статьи заключается в том, что сделанные автором выводы и обобщения могут быть использованы для дальнейшего исследования эпистолярного наследия английских романтиков.

Исторически сложилось так, что только письма и дневники Байрона, частично изданные Т. Муром, смогли уже в 30-ые гг. XIX ст. влиться “живым действенным началом” в мировую литературу [9, с. 351], в то время как эпистолярное творчество других представителей романтизма оставалось достоянием немногих исследователей и коллекционеров. Поскольку романтизм с характерной для него идеалистической философией, религиозно-мистическими воззрениями, стремлением к личностной свободе официальной советской идеологией в целом не одобрялся [16, с. 77], в отечественном литературоведении активнее изучалось творчество революционно настроенных писателей: Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелли и Дж. Китса (Н. Я. Дьяконова, А. А. Елистратова, А. П. Зверев, А. Я. Ливергант, И. Г. Неупокоева). Искания же основателей английского романтизма: У. Вордсворта, С. Т. Кольриджа и Р. Саути, – которых относили к так называемым реакционным романтикам с ярко выраженными монархистскими и консервативными убеждениями, осмыслены гораздо слабее (В. Ф. Антонова, А. А. Рябова). Эпистолярное творчество романтиков, хотя и рассматривалось ведущими специалистами страны (А. А. Елистратова, Н. Я. Дьяконова, И. Г. Неупокоева, А. А. Чамеев), практически не переводилось и оставалось на периферии гуманитарного знания. Сегодня в Украине существуют в переводе литературные произведения и – частично – переписка Байрона, Шелли, Китса, а поэтические сочинения старшего поколения романтиков, как и их переписка, относятся у нас к числу труднодоступных источников. Так, ни в одной из украинских научных библиотек изданной переписки ранних романтиков („Coleridge S. T. Collected Letters, vols 1 – 4. E. L. Criggs (Ed.). Oxford Univ. Press, 1954 – 1956”; „New Letters of Robert Southey: In 2 vols/ed. By K. Curry. New York; London. 1965”; „The Letters of William and Dorothy Wordsworth, 1821-1830/ed. by E. de Selincourt: in 3 vols. Oxford, 1939”) в переводе на русский или украинский языки, найти не удалось.

Об эпистолярном наследии С. Т. Кольриджа, У. Вордсворта и Р. Саути известно немного. Впервые письма С. Т. Кольриджа были изданы в 1895году И. Х. Кольриджем: „Letters of S. T. Coleridge / ed. by E. H. Coleridge. Boston; New York, 1895". Позднее в 1911году в Лондоне была опубликована двухтомная биография С. Т. Кольриджа, а к ней, в качестве приложения, его письма: „Coleridge S.T. Biographia Epistolaris. The Biographical Supplement of the Biographia Literaria with Additional Letters: In 2 vols. London, 1911". В 1954-1956гг. в свет вышел четырехтомник, составителем которого был Э. Л. Криггс: „Coleridge S. T. Collected Letters, vols 1 – 4. E. L.Criggs (Ed.). Oxford Univ. Press, 1954 – 1956". И в 1987г. Дж. Джексон републиковал избранные письма С. Т. Кольриджа: „Selected Letters of S. T. Coleridge / ed. by J. Jackson. Oxford, 1987".

Письма У. Вордсворта и его сестры Дороти были собраны Е. Селинкортом в двухтомное издание, увидевшее свет в 1937году: „The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Middle Years, vols 1-2. E. Selincourt (Ed.). Oxford, University Press, 1937". В 1939 г. это издание было дополнено и переиздано составителем в качестве трехтомника: „The Letters of William and Dorothy Wordsworth, 1821-1830/ed. by E. de Selincourt: in 3 vols. Oxford, 1939". В течение последующих десятилетий переписка Уильяма и Дороти Вордсворт неоднократно републиковалась разными составителями и редакторами.

Письма Р. Саути были впервые обнародованы в 50-х гг. XIX столетия К. Саути: „The Life and Correspondence of the late Robert Southey: In 6 vols/ ed. by C. C. Southey. London, 1849-1850". Переписка этого поэта выдержала еще три издания в Америке: (New York, 1850, 1851, 1855), однако позднее не переиздавалась. Во второй половине XIX – начале XX вв. за рубежом было напечатано четырехтомное собрание под редакцией зятя Саути Дж. В. Бартера (1856), а также переписка Р. Саути с его второй женой Каролиной Боулз. Под редакцией Э. Доудена (1881) изданы письма Саути к П. Б. Шелли, под редакцией М. Г. Фицджеральда (1912) его избранные послания: „Letters of Southey: A Selection/ed. by M. H. Fitzgerald. Oxford, 1912", а также подборка писем Дж. Денниса, раскрывающая историю жизни Саути (1887, 1894). В 1965 г. вышло в свет еще одно крупное двухтомное издание ранее неизвестных писем Р. Саути под редакцией К. Карри: New Letters of Robert Southey: „In 2 vols/ed. By K. Curry. New York; London. 1965". Собрания писем Саути под редакцией Дж. В. Бартера, М. Г. Фицджеральда, а также письма Кольриджа, Вордсворта и Саути к редактору „Курьера" и „Морнинг пост" Дэниэлю Стюарту были переизданы в 1977г.

Саути предусматривал публикацию своей переписки в будущем и хотел, чтобы ее осуществил его близкий друг – Гросвенор Ч. Бедфорд. Поэт намеревался составить список тех адресатов, которые, на его взгляд, могли оказаться полезными [71, с. 254–255].

В беседах о предстоящей публикации Саути настаивал на строгой редакции писем и желал, чтобы то, что должно было, по его мнению, быть скрыто, вовремя сжигалось „во избежание возможности оскорбить кого-либо или повредить чьей-либо репутации" [18, с. 190].

Более консервативным, по сравнению с Саути, был Вордсворт. Он придерживался мнения, что факты из личной жизни поэта не должны освещаться, так как всегда существует вероятность их искажения при издании переписки, как это случилось, например, с корреспонденцией Бернса, Чаттертона и позднее Кольриджа. Однако со своих писем Вордсворт предпочитал снимать копии, возможно, для предстоящей публикации и в конце жизни позволил племяннику использовать свою корреспонденцию при написании собственной биографии.

Кольридж также неоднозначно относился к изданию личных писем и не считал их публикацию возможной.

Письма П. Б. Шелли и Дж. Г. Байрона по степени своей изученности занимают первое место среди рассматриваемого нами наследия. Эпистолярий П. Б. Шелли, покоряющий искренностью, простотой и непритязательностью, охватывает почти двадцать лет, отделяющих десятилетнего мальчика от зрелого мужчины, и создает на редкость цельный образ художника и человека. Этот эпистолярий можно разделить на две части: первая охватывает письма, написанные с 1803 по 1818 гг. , а вторая, так называемый «итальянский» цикл, – письма 1818–1822 гг. , когда эпистолярное искусство П. Б. Шелли достигает высшей точки развития, отражая расширившийся кругозор поэта, утрату им многих иллюзий. Этот цикл „Letters from Italy. Volume II of the 1840 edition of Essays, letters from abroad, translations and fragments / by P. B. Shelley", собранный и изданный женой поэта Мэри Шелли, представляет собой региональный цикл (определение Г. Зябревой) с характерной пространственно-временной привязкой, своеобразным сюжетным единством и определенным кругом корреспондентов.

До появления в 1972 году книги „Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты", подготовленной З. Александровой, А. Елистратовой и Ю. Кондратьевым, послания поэта в переводе на русский язык публиковались лишь небольшими отрывками, главным образом в посвященных ему статьях и книгах советских исследователей. Отобранные составителями вышеупомянутого издания, полные тексты 191го письма и отдельные фрагменты из других писем освещают основные этапы недолгого, но неспокойного и полного драматических событий жизненного пути П. Б. Шелли. Кроме того, письма П. Б. Шелли дают представление о многообразной деятельности и широте интересов, чертах характера автора.

Свод писем П. Б. Шелли „образует настоящий эпистолярный роман, отмеченный печатью высокого поэтического таланта, полный огня и стра-

сти" [20, с. 440]. Неслучайно товарищ П. Б. Шелли по Оксфорду Т. Дж. - Хогг, публикуя ранние письма своего друга в посвященной ему биографии, выдал некоторые из них за „отрывки из романа", а вторая жена поэта Мэри, находясь в разлуке с мужем 1814 – 1815 гг., заимствовала из их переписки многие эпизоды для своего романа „Лодор" (1835).

В отличие от своего современника Дж. Г. Байрона, П. Б. Шелли не предусматривал посмертной публикации своих писем, не подвергал их правке и практически не заботился об их сохранности; исключение составляют лишь его послания к многолетнему другу, корреспонденту, а затем и биографу Т. Л. Пикоку, которыми П. Б. Шелли дополнил „Записки о шестинедельной поездке по некоторым областям Франции, Швейцарии, Германии и Голландии".

Значительный урон эпистолярному наследию П. Б. Шелли был нанесен прямой фальсификацией некоторых его посланий. Так, Т. Дж. Хогг, будучи респектабельным адвокатом (1858 г.), в свое время исключенным вместе с П. Б. Шелли из университета за вольнодумство и атеизм, при подготовке своей версии биографии П. Б. Шелли „отредактировал" задним числом многие письма поэта к нему. Например, „в соответствии с чопорным духом викторианской Англии, он заменял в письмах Шелли слово атеист" более неопределенными: „скептик" и „философ", а „христианство" – „ортодоксией" [20, с. 441]. Показательно, что и наследники П. Б. Шелли, а под их давлением и его первый биограф Э. Дауден, также искажали истину. Леди Шелли, издавая книги „Памяти Шелли" (Shelley Memorials, 1859) и четырехтомник „Shelley and Mary", опубликованный небольшим тиражом в 1882 г., начинала биографию поэта его союзом с Мэри Годвин и намеренно игнорировала документы, относившиеся к более раннему периоду жизни мужа [20, с. 442].

Помимо подделок и сокрытия некоторых фактов, „установлению текстологически точного канона эпистолярного наследия Шелли мешает и его раздробленность" [20, с. 443]. Часть подлинных писем поэта находится во владении его наследников, иные хранятся в Британском музее, Бодлеевской библиотеке (The Bodleian library) в Оксфорде. Но многие рассеяны по частным архивам не только в Англии, а и за ее пределами [20, с. 443].

Значительные трудности при изучении и публикации писем П. Б. Шелли создает расшифровка их содержания. Поэт в ранней молодости писал, „повинуясь смене настроений, поспешно, иногда не дописывая фраз, отступая от общепринятой орфографии" [20, с. 443], поэтому некоторые места в его письмах настолько трудны для прочтения, что дают повод к различным, а порой и прямо противоположным по смыслу толкованиям.

Ф. Л. Джонсу, редактору двухтомного собрания под названием „Письма П. Б. Шелли" (1964), удалось включить в свое издание 106 писем, ранее

не входивших в эпистолярные собрания поэта. Но как отмечается в предисловии сборника, сверить с подлинными рукописями оказалось возможным лишь часть опубликованного. Сегодня известно существование еще 26 писем, тексты которых пока недоступны [20, с. 443]. Переписка П. Б. Шелли интересна тем, что она обладает такой же поэтической силой, как и художественные произведения, предназначенные автором к изданию, показательны излияния его чувств и мыслей, не подвергнутые вынужденной цензурной обработке.

Дж. Г. Байрон, в отличие от П. Б. Шелли и Дж. Китса, не исключал возможности публикации своего эпистолярного наследия, в чем признавался, например, в своем письме к У. Бэнксу от 28 сентября 1812г. [49].

Впервые письма и дневники поэта увидели свет в середине прошлого века в виде шеститомного издания под редакцией Р. Протеро: „Дж. Г. Байрон. Дневники. Письма" (М., 1963; серия „Литературные памятники"). Полное собрание писем и дневников Дж. Г. Байрона, подготовленное крупнейшим исследователем его биографии Лесли Марчандом, составило двенадцать томов и вышло в 1973 – 1982 гг. Сравнительно с прежним собранием, в корпус данного издания введено еще 64 письма автора, которые хронологически охватывают 20 лет – с 1804 по 1824 гг. Переписка Дж. Г. Байрона дает нам дополнительное представление о личности прославленного поэта, его общественной позиции и творчестве [10, с. 395].

Письма Дж. Китса по степени изученности занимают третье место в границах эпистолярного наследия младших романтиков. Впервые эти письма были собраны в 1848 г. биографом и публикатором Дж. Китса Ричардом Монктоном Миллнзом и объединены в двухтомное издание „Life, Letters, and Literary Remains, of John Keats". В основе данного издания, имеющего серьезное значение для осмысления жизни и творчества поэта, – многочисленные документы, воспоминания друзей и близких Китса, а также ряд биографических свидетельств.

Спустя ровно столетие, в 1948 году, печатается еще одно издание писем Дж. Китса, на этот раз под редакцией М. Б. Формана: „Keats J. Letters. M. B. Forman (Ed.). London – New York, 1948". А в 1958 году увидел свет двухтомник, изданный Х. Э. Роллинзом: „Rollins H. E. The Letters of John Keats. 1814-1821/Ed. by Hyder Edward Rollins. Vol. 1-2. Harvard Univ. Press, 1958". Данное издание является одним из наиболее авторитетных, основательно подготовленных, снабженных комментариями как текстологического, так и историко-литературного характера.

В 80 ые годы прошлого столетия сорок три письма из эпистолярного наследия Дж. Китса вошли в Приложение к книге: „Джон Китс, Стихотворения" (Л., Наука, 1986, серия „Литературные памятники"), подготовленной Н. Я. Дьяконовой, Э. Л. Линецкой и С. Л. Сухаревым. Составители переписки Дж. Китса в издании 1986г. отбирали главным образом письма,

характеризующие в первую очередь Дж. Китса-художника, в меньшей степени – Дж. Китса-человека, что сказалось на преимущественном отражении его литературных вкусов и пристрастий, а не семейных и дружеских связей. Подборка из шестидесяти восьми писем, составителем которой является российский ученый А. Ливергант, появилась не так давно в журнале „Вопросы литературы" [Живейшее принятие впечатлений: Письма Дж. Китса. Вопросы литературы. 2002. №№5, 6]. При подготовке ее ученый стремился по возможности сохранить равновесие между „эстетическими" и "бытовыми" текстами для формирования цельного, „единого и неделимого образа не признанного при жизни и во многом еще неразгаданного поэта" [14, с. 108]. Однако отдельного издания, куда вошли бы все письма Дж. Китса, а их более 300, в переводе на русский или украинский языки до настоящего времени не существует.

В последний год жизни Китс, кроме писем, не пишет уже ничего. Круг корреспондентов поэта весьма узок. В своих письмах Джон Китс создает „хаотичную, многоцветную картину мира – и взвешенную, продуманную картину своих отношений с искусством и поэзией" [14, с. 108].

Как отмечала А. А. Елистратова, основываясь на анализе писем английских поэтов-романтиков, по степени ясности, жизненности, аналитической глубине изображения действительности, эпистолярное наследие в какой-то мере даже опережало их поэтическое творчество [9, с. 349]. **Таким образом, можно заключить,** что именно в эпистолярной прозе вопросы, входящие в круг интересов романтиков, трактуются более четко, концептуально, нередко формулируются глубже, разнообразнее, чем в их литературных произведениях. Эпистолярное искусство романтиков является отражением эпохи, в которую оно было создано, а также передает дух, ритм и смысл жизни каждого из авторов, знаменует важнейшие тенденции в их судьбе и литературном развитии. Вот почему обращение к этому наследию и сегодня является остро актуальным.

Перспективу данного исследования составит дальнейшее изучение корреспонденций английских романтиков, с целью обнаружения новых фактов, которые помогут глубже понять особенности их литературного творчества.

Список использованной литературы

1. Антонова В. Ф. Жанрові модифікації в поезії В. Скотта та поетів «лейкістів» : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10. 01. 04 / В. Ф. Антонова; ТНУ ім. В. І. Вернадського. — Сімф., 2011. —20 с.
2. Байрон Дж. Г. Дневники. Письма / Дж. Г. Байрон. — М. : Наука, 1963. —440 с. — (Литературные памятники).

3. Байрон Дж. Г. На перепутьях бытия... : художественная публицистика : [письма, воспоминания, отклики] : пер с англ. / Дж. Г. Байрон ; [сост., авт. предисл. и коммент. А. М. Зверев]. — М. : Прогресс, 1989. — 432 с.
4. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм : проблемы эстетики / Н. Я. Дьяконова. — М. : Наука, 1978.—208 с.
5. Дьяконова Н. Я. Журналы и письма Байрона / Н. Я. Дьяконова // Известия АН СССР. Серия Лит. и языка. 1972. – Т. 31. – Вып. 5. – С. 440–43.
6. Дьяконова Н. Я. Китс и его современники / Н. Я. Дьяконова. – М. : Наука, 1973.—199 с.
7. Дьяконова Н. Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма / Н. Я. Дьяконова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1970. —232 с.
8. Дьяконова Н. Я. Шелли / Н. Я. Дьяконова, А. А. Чамеев ; [ред. В. Н. Шейнкер].—СПб. : Наука, 1994. – 220 с. ; портр.—(Литературоведение и языкознание).
9. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность / А. А. Елистратова. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – 505 с.
10. Зверев А. М. Беде и злу противоборство… / А. М. Зверев // Байрон Дж. Г. На перепутьях бытия : пер. с англ. / [сост., авт. предисл. и коммент. А. М. Зверев]. – М. : Прогресс, 1989.—432 с.
11. Келлер Е. Р. Жанровые особенности писем Шелли : автореф. дис. … канд. филол. наук / Е. Р. Келлер – М., 1993. —21 с.
12. Китс Дж. Стихотворения / Дж. Китс ; [изд. подгот. : Н. Я. Дьяконова, Э. Л. Линецкая, С. Л. Сухарев]. – Л. : Наука, 1986.—391 с. – (Литературные памятники).
13. Китс Дж. Стихотворения и поэмы : пер. с англ. / Дж. Китс ; [сост., вступ. статья, коммент. И. Шайтанова ; худож. И. Шипулин]. – М. : Худож. лит., 1989. —319 с.
14. Ливергант А. Живейшее принятие впечатлений : письма Дж. Китса / А. Ливергант // Вопр. лит. – 2002. – № 5.—С. 103–166.
15. Ливергант А. Живейшее принятие впечатлений : письма Дж. Китса / А. Ливергант // Вопр. лит. – 2002. – № 6.—С. 214–260.
16. Морозова Л. Писательский эпистолярий в системе литературных жанров : дис. … канд. филол. наук / Л. Морозова. – К., 2007.—223с. – укр.
17. Неупокоева И. Г. Революционный романтизм Шелли / И. Г. Неупокоева. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959.—471 с.
18. Рогова А. Г. Эпистолярное наследие Роберта Саути : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. Г. Рогова. – М. : РГБ, 2004.—327 с.
19. Рябова А. А. Поэзия «Озерной школы» в контексте литературного развития в России XIX - начале XX вв.: дис. … канд. филол. наук: 10. 01. 01 / А. А. Рябова. – Саратов, 2008.—213 с.

20. Шелли П. Б. Письма ; Статьи ; Фрагменты / П. Б. Шелли ; [пер. с англ. З. Е. Александровой]. – М. : Наука, 1972. – 534 с. : ил. ; 5 л. ил.

21. A Letter from Southey to Maria Gowen Brooks // English Language Notes. 1978. – Vol. 15. – P. 192–97.

22. Anderson H. The Familiar Letter in the Eighteenth Century : Some generalizations / H. Anderson, I. Ehrenpreis // The Familiar Letter in the Eighteenth Century / [ed. by H. Anderson, P. B. Daghlican, I. Ehrenpreis]. – Laurence ; London, 1966.—P. 269–82.

23. Antippas A. R. Four New Southey Letters / A. R. Antippas // WC. 1974. – Vol. 5. – P. 91–6.

24. Braekman W. Letters by Robert Southey to Sir John Taylor Coleridge / W. Braekman // Studia Germanica Gandensia. Gent, 1964. Vol. 6. P. 103–230.

25. Byron. The Works. Letters and Journals : vols Byron ; [ed. dy R. E. Prothero]. – London ; New York, 1898–1901.

26. Cline C. L. The Correspondence of Robert Southey and Isaac D'Israely / C. L. Cline // RES. – 1941. – Vol. 17. – P. 65–79.

27. Coleridge S.T. Biographia Epistolaris : The Biographical Supplement of the Biographia Literaria with Additional Letters : in 2 vols / S. T. Coleridge. – London, 1911.

28. Coleridge S.T. Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions / S.T. Coleridge ; [ed., introd. by G.Watson]. London ; Melbourne, 1987.

29. Coleridge S. T. Collected Letters : vols 1-4 / S. T. Coleridge ; [ed. by E. L. Criggs]. – London : Oxford Univ. Press, 1954–1956.

30. Coleridge S. T. Unpublished Letters from Samuel Taylor Coleridge to the Rev ; John Prior Estlin / S. T. Coleridge ; communicated by H. A. Bright ; digitized for Microsoft Corporation by the Internet Archive. – University of California Libraries, 2007.—117 p.

31. Collected letters of S. T. Coleridge : in 4 vols / [ed. by E. L. Criggs]. – Oxford, 1956–1959.

32. Curry K. The Published Letters of Robert Southey : A Checklist / K. Curry // Bulletin of the New York Public Library. New York, 1967. – Vol. 71. – P. 158–64.

33. Curry K. The text of R. Southey's Published Correspondence : Misdated Letters and Missing Names / K. Curry // Papers of the Bibliographical Society of America. – New York, 1981. – Vol. 75. – P. 127–46.

34. Day A. R. Told in Letters. Epistolary Fiction Before Richardson / A. R. Day, A. Arbor. – University of Michigan, 1966.—281p.

35. Drew E. The Literature of Gossip : Nine English Letter Writers / E. Drew. – New York : Norton, 1964.—254 p.

36. Goldberg B. Romantic Professionalism in 1800 : Robert Southey, Herbert Croft and the Letters and Legacy of Thomas Chatterton / B. Goldberg // ELH. – 1996. – Vol. 63.—P. 681– 706.

37. Green D. B. Two Wordsworth Letters / D. B. Green // NQ. 1965. – Vol. 12. – P. 414–15.

38. Horsfall N. Four Unpublished Letters of Robert Southey / N. Horsfall // NQ. 1975. – Vol. 22. – P. 399–405.

39. Irving W. H. The Providence of Wit in the English Letter Writers / W. H. Irving. – Durham : Duke University Press, 1955. – 382 p.

40. Jones S. B. R. Haydon on Some Contemporaries : A New Letter / S. B. R. Jones // RES. 1975. – Vol. 26. – P. 183–190.

41. Jungblud G. Studien Zum Literarischen Character des Brides der Englischen Hochromantiki Byron, Shelley und Keats. Inang – Dissertation zur Erlangung der Doctorwiirde der Philosophischen Facultat der Philippi – Universitat zu Marburg, 1963. 153 z.

42. Keats J. [Electronic resource]. – Режим доступа : www/ URL: http:// / englishhistory.net/keats/letters.htm/ - 12.08.2012 г. – Загл. с экрана.

43. Letters and Journals of Lord Byron with Notices of His Life : vols 1-4 / [ed. by Th. Moore]. – Paris, 1830–1832.

44. Letters from Italy. Volume II of the 1840 edition of Essays, letters from abroad, translations and fragments / by P. B. Shelley ; ed. by Mary Shelley [Electronic resource]. – Режим доступа : www/ URL: http://terpconnect.umd.edu/~djb/shelley/lettersfromitaly.htm/ - 12.08.2012 г. – Загл. с экрана.

45. Letters of S. T. Coleridge / [ed. by E.H. Coleridge]. – Boston ; New York, 1895.

46. Letters of Robert Southey : a Selection / [ed., with introduction and notes by M. H. Fitzgerald]. – London : Oxford University Press, 1912.

47. Letters of William and Dorothy Wordsworth, 1821–1830 : in 3 vols / [ed. by E. de Selincourt]. – Oxford, 1939. – V. II

48. Life, Letters and Literary Remains of John Keats : in 2 vols / [ed. dy R. M. Milnes]. – London : Edward Moxon, 1848.

49. Lord Byron's Letters and Journals / scanned, selected and ed. by J. D. Hoepper [Electronic resource]. – Режим доступа : www/ URL: http:// jhoepper@toltec.astate.edu/ - 15.02.1999 г. – Загл. с экрана.

50. Lorens V. Blanco White and Robert Southey : Fragments of a Correspondence // Studies in Romanticism. 1972. – Vol. 11. – P. 147–52.

51. Mann P. Two Unpublished Letters of Robert Southey / P. Mann // Ibid. P. 397–99.

52. Martin C. G. Robert Southey : Two Unpublished Letters / C. G. Martin // NQ. 1967. – Vol. 14. – P. 295.

53. McGann J. The Romantic Ideology. A Critical Investigation / J. McGann Chicago ; London, 1983.

54. New Letters of Robert Southey : in 2 vols / [ed. by K. Curry]. – New York ; London, 1965.

55. Pratt L. Perilous Acquaintance. Lloyd, Coleridge and Southey in the 1790s : Five Unpublished Letters / L. Pratt // Romanticism. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2000. – Vol. 6.—P. 98–115.

56. Quennell P. Foreword / P. Quennell // Byron. A Self-Portrait : Letters and Diaries / Byron ; ed. by P. Quennell. – London : Murray, 1950. – V. I. – P. 10.

57. Ramos Ch. Letters of Robert Southey to John May, 1797 – 1838 : Edited from the MMS in the University of Texas Library. Diss., [S.1.], 1966.

58. Reed M. L. New Letters of Wordsworth and Southey / M. L. Reed // Princeton University Library Chronicle. Princeton, 1971. – Vol. 32. – P. 153–59.

59. Robert Southey : An Unpublished Letter // NQ. 1970. – Vol. 17. – P. 378– 79.

60. Selected Letters of S.T. Coleridge / [ed. by J. Jackson]. – Oxford, 1987.

61. Selected Letters of S.T. Coleridge / [ed. by J. Jackson]. – Oxford : Clarendon Press, 1987.—306 p.

62. Shelley P. B. Letters : vols 1-2 / [ed. by F. L. Jones]. – Oxford : Clarendon Press, 1964.

63. Southey : The Story of His Life Written in His Letters / [ed. by J. Dennis]. –London, 1894.

64. Stanton M. An Edition of Autobiographical Letters of Robert Southey. Diss. University of Rochester, 1972.

65. The Collected Letters of Robert Southey : Part 1: 1791–1797 / [ed. by L. Pratt] [Electronic recource]. – Режим доступа : www/ URL: http://rc.umd.edu/editions/southey-let/ 12.08.2012 г. – Загл. с экрана.

66. The Letters of John Keats / [ed. by M. B. Forman]. – London : Oxford University Press, 1948.—564 p.

67. The Letters of John Keats. 1814 – 1821 : in 2 vols / [ed. by H. E. Rollins]. – Cambridge : Harvard Univ. Press, 1958.

68. The Letters of William and Dorothy Wordsworth, 1821–1830 : in 3 vols / [ed. by E. de Selincourt]. – Oxford, 1939.

69. The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Middle Years : vols 1-2 / [ed. by E. Selincourt]. – Oxford : University Press, 1937.

70. The Letters of William Wordsworth : A Selection / [ed. by A.G. Hill]. – Oxford ; New York, 1990.

71. The Life and Correspondence of the Late Robert Southey : in 6 vols / [ed. by C. C. Southey]. – London : Longman, Brown, Green and Longmans, 1849–1850.

УДК 821.111-313.2

Ю.А. Жаданов
(Харьков)
к.ф.н., доцент, доцент кафедры истории зарубежной литературы и классической филологии Харьковского национального университета им.В. Н. Каразина

Особенности современной англоязычной антиутопии

Утопическая литература по природе своей всегда была нацелена на создание, проектирование лучшего жизнеустройства, идеального общества. Фантазия творцов новых миров вела их в прошлое («Золотой век» Гесиода, «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» М. Твена), настоящее («Утопия» Т. Мора, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Едгин» и «Снова Едгин» С.Батлера, «Таинственный остров» Ж. Верна), будущее («2240 год» Л.-С. Мерсье, «3448 год» А.Ф. Вельтмана «4338 год» В.Ф. Одоевского, «Через сто лет» Э. Беллами, «Машина времени» Г. Уэллса, «Железная пята» Дж. Лондона). При этом будущее, великое светлое будущее (или мрачное и кошмарное) всегда притягивало человека. Во все времена человечество пыталось разглядеть, что ждет его за горизонтом: в ближней и далекой перспективе, предугадать, как изменится общественное устройство, образ жизни человека, его внутренние и внешние качества.

Особенно актуальной проблема будущего становится в наши дни, когда перед человечеством встает угроза демографической и экологической катастрофы, опасность деградации и духовного одичания человека и даже мрачная перспектива остаться без места своего обитания – самой планеты. Вошедшее в третье тысячелетие человечество продолжает искать ответы на вечные и, порой, безысходные вопросы о возможности счастья на Земле, создании справедливого общества. И даже если эти вопросы остаются без ответа, сами поиски, постановка вопросов помогают человеку лучше понять себя и свое место в современном бурном мире.

Антиутопия, ставшая доминантным явлением XX – начала XXI веков, приобретя обязательную футуристическую окрашенность, пройдя классический период развития (Замятин, Хаксли, Оруэлл), во второй половине прошлого века стала крупным литературным и философским явлением, разносторонне анализирующим прошлое, настоящее и возможное будущее человечества. При этом на смену однонаправленности (антитоталитарный вектор) первой половины XX века приходит проблемно-тематическое разнообразие жанра, что выразилось, прежде всего, в появлении

© Жданов Ю. А.

большого числа жанровых разновидностей антиутопии (феминистская антиутопия, киберпанк, экотопия…), среди которых хотелось бы выделить феминистскую антиутопию, как наиболее яркое и характерное явление трансформации жанра.

Целью данной статьи является исследование художественных особенностей феминистской антиутопии на примере произведений М. Этвуд и У. Ле Гуин, выделение специфических жанровых черт, выявление общих тенденций трансформации современной литературы негативной утопии.

Когда мы говорим о таком новом явлении в литературе XX века как современная женская утопическая литература (У. Ле Гуин, Д. Лессинг, М. Этвуд…), нельзя забывать о длительном периоде становления этого феномена – от XVII до первой половины XX века (М. Кэри, М. Кавендиш, С. Скотт, Ш. Гилман, К. Бурдекин, К. Бойе, А. Рэнд). В ходе развития женская литература прошла тернистый путь самоутверждения: выделила специфический набор тем и проблем, разработала особые приемы и способы художественного воплощения авторских идей, подготовила подлинный расцвет современной феминистской литературы.

Феминистская негативная утопия мощно заявила о себе во второй половине XX века, когда появились первые романы У. Ле Гуин, М. Этвуд, Д. Лессинг, М. Пирси и стала объектом пристального внимания критики.

Так, Р. Робертс утверждает, что мужские темы и персонажи научной фантастики (НФ) часто передают скрытую тревогу мужчин о женской власти и автономии, чаще всего связанных с репродуктивными возможностями женщин. Робертс показывает, что феминистская антиутопия, вместо того, чтобы являться отклонением от классических тем и ценностей НФ, на самом деле является логическим продолжением и пересмотром потенциально феминистких тем, скрытых в мужской НФ [8 с. 182]. Для Робертс антиутопия является идеальным жанром для современной феминистской критики, а также логическим продолжением и ревизионистским ответом на традиционные тексты антиутопии, написанные мужчинами.

Дж. Волмарк полагает, что авторы феминистских утопических произведений должны порвать с традициями прежних утопий для того, чтобы позиционировать их исключительно как феминистские, т.к. «когда общий текст повествования перерабатывается с оппозиционной точки зрения, сталкиваются гендерные противоречия, создаётся двойственный смысл, а патриархальные структуры могут вступать в конфликт с феминистскими. [9 с. 54]. Волмарк делает попытку радикального пересмотра тем жанра и семиотики феминистской антиутопии, однако не исключает того факта, что идеи произведений феминистской антиутопии/дистопии должны опираться на достижения традиционной мужской негативной утопии, так как

все поджанры НФ вышли из одной общей традиции и являются производными одного жанра [9 с. 58].

А. Кренни-Френсис в работе «Феминистская фантастика» отмечает, что «данный жанр содержит закодированный идеологический дискурс, который четко формулирует социально-историческую формацию, в которой конкретный текст написан… Хотя вся художественная литература попадает под конкретные общие категории, однако, как отмечает Деррида: мы больше не воспринимаем эти тексты как “общие”, потому что, по иронии судьбы, они достигли «общего» статуса в литературоведении. Таким образом, утопический роман, дистопический роман, роман научной фантастики, называют жанром фантастики, так как они содержат тематические и структурные атрибуты данного жанра» [10 с. 122]. Феминистская антиутопия происходит из форм антиутопии, написанных авторами мужчинами, однако включает в себя элементы критики мужской НФ с её мужской идеологией [10 с. 240].

Д. Сувин полагает, что «научная фантастика – это литературная модель когнитивного отчуждения» [11 с. 4]. «Отчуждение» в научной фантастике – это ее способность использовать будущие пространство таким образом, чтобы «иметь возможность по-новому рассматривать некоторые аспекты нашего нынешнего состояния. В случае феминистской НФ, автор использует отчуждение, чтобы сделать видимыми не только некоторые аспекты, но и наше социальное отношение, которое формируется сексуальной политикой» [11 с. 5]. Для диалектики «настоящего / будущего», которая, по мнению исследователя, является структурной и тематической тенденцией феминистской антиутопии, “настоящее” проявляется через режим отчуждения, а «будущее» – через способ познания [11 с. 10].

Одним из лучших авторов современной феминистской литературы по праву считается Маргарет Элеонор Этвуд /Margaret Eleanor Atwood/ (род. в 1939) – современная канадская англоязычная писательница, поэт, литературный критик и феминистка, почетный доктор 19 университетов, обладатель более двадцати литературных премий и наград, в том числе таких почетных как Букеровская премия (2000), премия Артура Кларка (1987). Именно в ее романах «Съедобная женщина» (The Edible Woman, 1969), «Постижение» (Surfacing, 1972), «Мадам Оракул» (Lady Oracle, 1976), «Мужчина и женщина в эпоху динозавров» (Life Before Man, 1978) мощно зазвучал голос современной женщины-гражданина, правдиво и открыто заговорившей о радостях и горестях, заботах и надеждах, личностных и общественных отношениях лучшей (но веками притесняемой) половины человечества. Одним из самых известных произведений писательницы стал «Рассказ Служанки» (The Handmaid’s Tale, 1985). Написанный в жанре феминистской антиутопии, роман раздвинул современные представление

о литературе негативной утопии, существенно развил и дополнил специфические жанровые черты:

1. М. Этвуд вводит в мир антиутопии новую тему гендерных противоречий в обществе, порождающую новое жанровое противопоставление: традиционный конфликт между Личностью и Обществом перерастает в конфликт Женской Личности и Мужского Общества. То, что этот конфликт имеет давние корни, подчеркивается автором обращением к библейской символике и образам. Тем самым писатель-феминист, создавая тоталитарный мир будущего, где пришедшие к власти мужчины полностью лишили женщин всяких свобод, говорит о том, что эти притеснения являются не только, и не столько итогом и следствием современных реалий, а лишь закрепляют на государственном уровне извечное вторичное положение женщин по отношению к мужчинам. Произведение прочитывается не только как новый вариант тоталитарного антиутопического мира, а как глубокое философское размышление о важных, сущностных человеческих началах, имеющих давние изъяны, когда одна часть человечества априори обвиняет другую во всех смертных грехах (сосуд Пандоры, Елена и яблоко раздора, Ева и Древо Познания, гонения на ведьм…) и, на этом основании, имеет полное право на доминирование и неограниченную власть. Роман М. Этвуд ломает подобное устоявшееся мнение и занимает, тем самым, свое место среди произведений авторов, обращавшихся к теме реабилитации женщины («Каталог женщин» Гесиода (если допустить, что произведение принадлежит родоначальнику дидактического эпоса), трагедии Эврипида, Ш. Гилман «Женская земля», К. Бурдекин «Ночь свастики»…).

2. «Рассказ Служанки» представляет новый тип повествователя романа-антиутопии – угнетаемой и притесняемой женщины, лишенной всех прав и низведенной до функций репродуктивной машины. Возможность думать, анализировать происходящее, переосмыслять увиденное, делать собственные выводы, вспоминать погибших мужа и дочь, наконец, мысленно протестовать – это то, что остается внутренней сущностью героини и то, что не смогли отнять у нее новые властители этого мира. В отличие от оруэлловской Джулии, Служанка Фредова остается человеком, непокоренным системой. Новизна героя-повествователя заключается в новом типе восприятия этого мира: дискомфорт личности, конфликтующей с системой, выражается не только традиционными способами (описывается увиденное, услышанное, пережитое), но и при помощи чувственно-тактильных и гипертрофировано-сенсорных ощущений достигается максимальное приближение читателя к изображаемому миру (автор пересаживает читателя-зрителя в первый ряд). Мы вместе с героиней чувствуем грубость ткани пурпурной спецодежды – униформы служанок, врезающейся в кожу своими складками; вдыхаем едкий запах неутоленной похоти охранников, когда мимо них проходят недоступные, но желанные Служанки; ощущаем движение мурашек под кожей, когда на стене города вывешивают очередной труп репрессированного члена этого мира; физически ощущаем унижение и уничижение героини в противоестественном магически-ритульном половом акте с Командором. Все это придает повествованию иную форму восприятия текста читателем, делая последнего подлинным участником описываемого. То, что было начато Оруэллом – сделать главного героя максимально близким и понятным читателю, вызвав у последнего чувство сострадания, сопереживания и (что главное) возмущения – у М. Этвуд доведено до почти полной самоидентификации читателя с героем.

3. Как и всякое произведение, описывающее те или иные варианты возможного прекрасного будущего, роман «Рассказ Служанки» связан многочисленной сетью структурных, сюжетных, образных связей с предшествующей утопической традицией:

3.1. Жестко регламентированный иерархический тип общества (подобно классовому обществу Платона): всё *мужское население* Галаада разделяется на Командоров – основателей и руководителей государства (у Платона – цари-философы), Хранителей, Ангелов, Очей (платоновские всадники) – различные воинские формирования, осуществляющие руководство и управление на местах; *женщины* структурированы следующим образом – Жены, Марфы (домохозяйки, поварихи), Служанки (на них возложена священная репродуктивная функция, утраченная (вследствие ухудшения экологии) другими женщинами. Командоры, благодаря своему высокому социальному статусу, имеют трёх женщин в доме: Жену, Марфу, и Служанку.

3.2. Обязательная и важнейшая сцена встречи главного героя с основателем или руководителем нового общества (Благодетель у Замятина, Мустафа Монд у Хаксли, О.Браен у Оруэлла) превращается в ряд тайных встреч Служанки с Командором. Образ последнего резко отличается от своих литературных предшественников тем, что он является сомневающейся личностью, мучительно ищущей ответ на вопрос о правильности выбранного пути.

3.3. Непременное присутствие в романе-антиутопии любовной линии главных героев приобретает новое идейно-художественное наполнение: противоестественные интимные отношения с Командором (тут же вспоминается знаменитая фраза жены Уинстона Смита из «1984»: «Это наш долг перед партией, перед обществом») противопоставляются чистым человеческим взаимоотношением Служанки Фредовой с охранником, оказавшимся впоследствии связанным с повстанческим движением (явная перекличка с героями Замятина – Д-503 и И-330).

3.4. Жанрово закрепленная романами Замятина, Хаксли, Оруэлла пессимистическая концовка произведений антиутопической направленности, сменяется у М. Этвуд открытостью и незавершенностью повествования, представляя различные (возможно и счастливые) варианты развязки конфликтных противоречий (кстати, реализованной в экранизации романа).

Современная американская писательница Урсула Крёбер Ле Гуин / Ursula Kroeber Le Guin / (род. в 1929), известная в читательских кругах прежде всего как выдающийся автор научно-фантастических и фэнтезийных романов, детский писатель, поэт и публицист, неоднократный лауреат самых престижных премий в области НФ литературы (6 премий «Хьюго», 7 «Небьюла» и 21 «Локус»), внесла также свой весомый вклад и в развитие современной антиутопии.

Самыми значительными в творческом наследии Ле Гуин являются два цикла произведений – фэнтезийный – о Земноморье (1964 – 2002) (5 романов и сборник рассказов), написанный под воздействием толкиновского Средиземья из «Властелина Колец»» и фантастический – Хайнский цикл (1966 – 2000). Последний состоит из восьми романов, трех повестей, сборника новелл и нескольких рассказов, описывает гуманистическую Галактическую цивилизацию – Лигу Миров (Ойкумену) и охватывает события в течение двух с половиной тысяч лет.

Среди многочисленного творческого наследия Ле Гуин можно выделить романы антиутопической направленности – «Левая рука тьмы» (The Left Hand of Darkness, 1969), «Обездоленные: неоднозначная утопия» (The Dispossessed: An Ambiguous Utopia, 1974), «Слово для леса и мира одно» (The Word for World Is Forest, 1976), «Всегда возвращаясь домой» (Always Coming Home, 1985), «Толкователи» (The Telling, 2000). Все романы (за исключением «Всегда возвращаясь домой») входят в Хайнский цикл.

Принадлежность к так называемой «мягкой» или гуманитарной фантастике (в противовес «жесткой», технократической НФ) стала характерной особенностью научно-фантастических произведений Ле Гуин. Так в Хайнском цикле она создает особый мир – Галактическую цивилизацию, которая построена на принципах гуманизма. Неповторимое очарование авторского мира произведений Урсулы Ле Гуин заключается, прежде всего, в глубоком проникновении во внутренний мир своих героев, напряженная психологическая глубина образов, обобщение тех или иных человеческих черт и качеств, изображение масштабной (почти эпической) картины различных культур Лиги Миров. Все это становится главным отличием творений писательницы от произведений своих коллег – современных фантастов – П.Андерсона, Л.Нивена, Р.Хайнлайна, в романах которых доминируют, прежде всего, технические достижения будущего.

Впервые антиутопические тенденции в творчестве Ле Гуин проявились в четвертом романе Хайнского цикла «Левая рука тьмы», вышедшем в 1969 году. Позже, в предисловии к сборнику фантастических рассказов “День рождения мира” (2002), маститая писательница приоткрыла тайну авторской кухни – историю создания всего Хайнского цикла и романа «Левая рука тьмы» в частности: «Тяжело изобретать вселенную… Вселенные научной фантастики — всего лишь крохотные уголки мира слов, но и над ними приходится серьезно поразмыслить; и вместо того, чтобы к каждой истории придумывать новую вселенную, писатель может возвращаться раз за разом в одну и ту же, отчего вселенная порой протирается по швам, мягчает, и влезать в нее, точно в ношеную рубашку, становится гораздо удобнее», – уже в этих первых словах авторского предисловия чувствуется настоящий художник, подлинный творец новой действительности, с восхищением и удивлением наблюдающий развитие нового мира, который начинает жить собственной жизнью, – … не могу сказать, чтобы я ее изобрела [вселенную]. Я на нее набрела, и с тех пор так и брожу по ней, не зная дороги — то эпоху пропущу, то планету забуду… В первых трех моих НФ романах была Лига Миров, включающая известные миры нашего участка нашей галактики, включая Землю. Лига довольно-таки неожиданно мутировала в Экумену — содружество миров, созданное для сбора информации, а не для установления своей воли, о чем порой забывает. В библиотеке моего отца по антропологии я наткнулась на греческое слово «домохозяйство» — ойкумене — и вспомнила о нем, когда мне понадобился термин, обозначающий разноликое человечество, произошедшее от одного очага. Я записала его как «Экумена» [2 с. 5].

Уже с первого романа-антиутопии «Левая рука тьмы» Ле Гуин задает новые жанровые стандарты, поднимает развитие негативной утопии на иной качественный уровень. Что было по достоинству оценено двумя высшими премиями научно-фантастической литературы США за 1969 год — «Хьюго» и «Небьюл» (даже для американской фантастики событие крайне редкое). Ле Гуин удалось создать глубокое философское произведение, которое осмысливало целый комплекс проблем современной цивилизации. Автор, пишущий параллельно с Хайнским циклом, фэнтезийные произведения о Земноморье, учитывающие опыт эпического фэнтези Толкина, привнес и в научно-фантастический цикл это эпическое начало. Оно выразилось в масштабности изображаемого, тщательной проработке всех элементов нового мира, глубоком исследовании исторических, культурных, нравственных основ этого варианта будущего. Последнее, как известно, является жанровой спецификой произведений позитивной и негативной направленности. Таким образом, можно говорить о некоем синтезе утопического и фэнтезийного начала.

Форма романа – отчет Мобиля (представителя, посла) Экумены Дженли Ай о пребывании на планете Гетен / Зима (куда он был направлен для вовлечения планеты в содружество) – близка к традиционному повествованию путешественника, прибывшего из нового мира. Правда, в отличие от томасоморовского Гитлодея Дженли Ай проживает здесь длительный период и сближается с местным народом, становясь участником важнейших событий. Кроме героя-путешественника позитивной утопии, в описании событий принимает участие и типичный герой негативной утопии – повествователь, живущий в этом мире, – Эстравен, премьер-министр государства Кархид. И полноту картины дополняют местные легенды и мифы, которые автор вводит в повествование. Итогом деятельности Эстравена и Дженли Ая становится присоединение (ценою тяжелейших испытаний и жизни Эстравена) планеты к Экумену.

В романе «Левая рука тьмы» проявились и особенные черты феминистской антиутопии. Изображая местных жителей планеты Гетен как носителей естественного и перманентного гермафродитизма (гетениан-цы, в зависимости от времени и месяца года, могут быть попеременно и мужчинами и женщинами) Ле Гуин поднимает важные гендерные вопросы. При этом позиция писательницы никогда не ограничивается только защитой женщин от мужского тоталитаризма (как это присуще, например, Маргарет Этвуд). Урсула Ле Гуин всегда смотрит в корень проблемы, не противопоставляя и не становясь на какую-то одну точку зрения. Она – над схваткой, сопереживая и мужчинам, и женщинам. И образы гетенианских андрогинов – тому лучший пример.

Роман Урсулы Ле Гуин «Обездоленные», являясь пятым в серии, по сути, открывает весь цикл, повествуя о двух близлежащих планетах Уррас и Анаррес, находящихся вот уже более 150 лет в политической изоляции. Главный герой романа – гениальный ученый Шевек (в последующем – изобретатель ансибла – мгновенного перемещения в пространстве) – отправляется в первое в истории его планеты путешествие на Уррас, чтобы, по его словам, «сломать стены», т.е. попытаться приблизить две родственные планеты. Форма кругового путешествия (Шевек, совершив свой квест, в конце романа возвращается домой) позволяет Ле Гуин рассмотреть вопросы противостояния двух миров, возможности их сближения, культурного обмена, выявляя при этом достоинства и недостатки каждого из миров, в которых, вне всякого сомнения, угадывались тогдашние непримиримые земные миры капитализма и социализма. В жанровом отношении автору удается совершить невозможное – соединить в одном произведении утопию и антиутопию. Роман стал не только одним из самых известных произведений Ле Гуин, но и одним из лучших произведений своего времени, классикой жанра утопии (и позитивной, и негативной) второй половины XX века.

«Слово для леса и мира одно» (1976) – шестой роман Хайнского цикла, написанный на основе одноименной повести 1972 года, представил новый вариант жанра в творчестве Ле Гуин – экологической антиутопии. Создатели нашумевшего фильма «Аватар» позаимствовали многие идеи из этого романа. За вымышленным сюжетом далекого будущего на планете Атши, сплошь покрытой лесами и нещадно эксплуатируемой землянами, притесняющими местное население (маленьких добродушных людей, покрытых зеленым мехом) – просматривается типично американская тема переосмысления трагических взаимоотношений первых белых поселенцев и индейских племен, закончившихся почти полным истреблением последних.

Подобная ситуация была характерна для поверженной Германии, когда тема вины за развязывание двух мировых войн на долгие годы стала навязчиво-болезненной рефлексией немецкой литературы, приведшей, в конечном итоге, к самоочищению нации и выработке верных ориентиров в будущем. Нечто подобное переживает и американское общество, и американское мироощущение, и американская литература, как отражение всех процессов, происходящих в обществе. Слишком короткой (по сравнению с европейской) была история США, в которой было немало темных мест, преодоление которых, как нам видится, и объясняет многие действия современной американской политики, культуры, литературы. Так родина ку-клукс-клана в современном мире берет на себя роль главного миротворца на земле; страна, где процветало позорное явление современной истории (давно позабытое в Европе) – рабство, доходит в своем самобичевании до курьезных запретов на слово «черный». Рост самосознания американской нации идет такими же семимильными шагами, как и их история. Примером тому может быть несправедливая, грязная, кровавая война во Вьетнаме, развязанная американской военщиной и вызвавшая небывалый протест во всех слоях населения, приведшая, в конечном итоге, к так называемому вьетнамскому синдрому в обществе, кинематографе, литературе. Подобный болезненный синдром, связанный с коренным населением – индейцами – безотрывно преследует американскую литературу: начало осмысления было положено классической пенталогией Фенимора Купера, далее были «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, «Северные рассказы» Дж. Лондона и т.д.

Благодаря Хайнскому циклу эта тема пришла и в НФ, и в антиутопию, но, как нередко бывает у Ле Гуин, предстала в обобщенном, переосмысленном, философском виде. Возможность и необходимость мирного сосуществования очень разных цивилизаций, человеческих существ, культур – вот основной вывод из длинной череды событий, описанных в романе. Писательница верна себе: она создает очередной вариант возможного будущего, проигрывая те или иные опасности, подстерегающие человечество на этом пути.

Четвертый из рассматриваемых нами романов Ле Гуин антиутопической направленности «Всегда возвращаясь домой» (1985) не входит в Хайнский цикл, но тематически близок к роману «Слово для леса и мира одно».

«Всегда возвращаясь домой» – самое масштабное произведение из всех ранее рассмотренных нами. Ле Гуин всегда была склонна к созданию экзотических новых миров, но здесь она превзошла самое себя. Утопический роман (и позитивной, и негативной направленности) чаще всего описывает общество будущего. И писательница придерживается этого положения, но привносит элемент новаторства, представляя книгу как «опыт археологии будущего». Основное повествование ведется от лица женщины племени Кеш, живущей вместе со своим народом в Северной Калифорнии будущего посттехнологического мира, где человечество вернулось к своим истокам и живет в гармонии с природой. Книга включает в себя также обильный фольклорный материал песен, легенд, обрядов народа Кеш, приложения с подробностями быта и культуры этого народа, словаря терминов и понятий.

И, наконец, роман «Толкователи» (2000), завершающий серию Хайнского цикла, стал итоговым произведением Ле Гуин, в котором писатель-гуманист очередной раз задумывается над возможным будущим многочисленных миров вселенной. В романе есть внутрисерийная перекличка: как и Дженли Ай из романа «Левая рука тьмы», Сати – главная героиня романа – является представителем Экумены (или точнее, одна из четырех Наблюдателей на этой планете), покинувшей Землю (это ее родная планета) ради изучения схожести тоталитарных правительств Корпорации на Аке и Юнистов на Земле). Ле Гуин создает свой вариант общества будущего на примере внеземной цивилизации планеты Ака, ускорившей своё технологическое развитие с помощью Земли. В погоне за техническим совершенством правительство планеты Ака уничтожило различные традиционные культуры во всех регионах планеты, Сати послана на планету, чтобы на месте оценить ситуацию. Как это часто бывает у Ле Гуин, источником выдуманного мира становятся реалии нашего времени: так считается, что бурное развитие на далекой планете, описываемое в романе, навеяно событиями культурной революции в Китае, связанной с трагическими фактами и многочисленными жертвами. В результате Сати удается найти в удаленном горном массиве скрытую Библиотеку древних книг и толкователей-мазов – хранителей почти утраченной культуры и философии планеты Ака. Сообщение Сати, вовремя переданное на Экумену, позволяет спасти и книги, и мазов. Мы здесь имеем совершенно новый подход к художественному завершению романа-антиутопии: от обязательного поражения героев (гибели физической или духовной – у Замятина, Хаксли, Оруэлла), к возможности победы в противостоянии Личности и Системы.

Образ Сати вобрал в себя черты как традиционного путешественника в позитивной утопии, так и героя-повествователя антиутопии, критически оценивающего всё происходящее. Подавление новым режимом на Аке всех иных форм и проявлений культуры, уничтожение книг и библиотек (тематическая близость с «451 градусом по Фаренгейту» Р. Брэдбери), устранение разнообразных религиозно-философских систем и даже диалектов вызывает естественное возмущение главной героини, становится поводом для философских размышлений автора над извечными утопическими проблемами. Важное место в сюжетном повествовании занимают образы Толкователей-мазов, пытающихся сохранить древнюю культуру своего народа и духовно связанные с людьми-книгами у того же Р. Брэдбери.

Вышедший в 2000 году – на срезе двух столетий и двух тысячелетий, роман «Толкователи», прежде всего, интересен тем, что представляет собой произведение, подытожившее предшествующий опыт развития утопической литературы, и намечающее пути возможного последующего развития литературы об идеальном мироустройстве. Автору в очередной раз удается высказать свое – особенное – видение антиутопических проблем.

Подводя итоги краткого обзора произведений Урсулы Ле Гуин в жанре феминистской антиутопии, следует отметить следующее:

1. Современная утопия (позитивная и негативная) представила новый подход к дальнейшему развитию жанра. Литература утопической направленности всегда играла роль тонкого камертона важнейших социальных преобразований или потрясений. Изменившаяся ситуация в мире способствовала трансформации классического образца жанра, сложившегося в первой половине XX века: однонаправленность замятинско-хаксли-оруэлловского варианта антиутопии сменилась разновекторностью постановки и художественного воплощения утопических задач (феминистская антиутопия, киберпанк, экотопия…).

2. Феминистская литература предложила новый подхода к реализации утопических взглядов писателя: вместо одного романа-манифеста, суммирующего основные идеи автора (Замятин «Мы», Хаксли «О дивный новый мир», Оруэлл «1984»), распространенным явлением становится ряд произведений одного и того же автора, отражающие различные варианты решения утопической проблематики, с одной стороны, и творческую эволюцию писателя, с другой (Этвуд «Рассказ Служанки», «Орикс и Коростель»; Ле Гуин «Левая рука тьмы», «Обездоленные: неоднозначная утопия», «Слово для леса и мира одно», «Всегда возвращаясь домой», «Толкователи»).

3. Позитивные перемены в мировой политике и культуре последних десятилетий привели к принципиальному изменению авторских установок современных авторов. Традиционно считалось, что в утопии автор

имеет установку на изображение позитивного (с его точки зрения) общественного устройства, а установка на изображение опасностей, подстерегающих человечество на пути к светлому будущему, порождают произведения антиутопической направленности. При этом канонической особенностью жанра была обязательная пессимистическая концовка романа-антиутопии. Современная (и особенно феминистская антиутопия) отходит от полярности и однозначности трактовки описываемого, ведь в каждой утопии (даже самой идеальной) есть элементы антиутопии, а в самой мрачной дистопии всегда есть надежда на улучшение, изменение. Эта амбивалентность подхода к решению традиционных утопических вопросов приводит к отходу от обязательной трагической концовки романа-антиутопии: от открытой концовки, незавершенности повествования (Этвуд «Рассказ Служанки»), дающего возможность позитивной развязки, до полной победы в противостоянии личности и системы (Ле Гуин «Толкователи»).

3. Феминистская антиутопия, получившая реализацию в романах М. - Этвуд, У. Ле Гуин и других представительниц этой литературы, мощно заявила о новых подходах в развитии жанра. Женская утопическая литература не только «догнала» традиционно мужскую утопическую мысль, но и «перегнала»: в современной литературе все чаще новые тенденции развития жанра идут именно от феминистской литературы. И романы Маргарет Этвуд и Урсулы Ле Гуин – тому лучший пример:

3.1. Творчество Ле Гуин и Этвуд существенно расширило тематическое и сюжетное разнообразие современной антиутопии (гендерные вопросы, новые подходы к проблемам войны и мира, освоения космического пространства, сохранности окружающей среды… – все это, пропущенное сквозь призму феминистской антиутопии, дает новые возможности дальнейшего развития жанра).

3.2. Авторы женской антиутопии вносят разнообразие в форму подачи материала: помимо автора-повествователя, который может быть традиционным для позитивной утопии путешественником или местным жителем (что характерно для антиутопии), в текст включаются мифы, легенды, песни, описание обрядов, карты местности, словари специфической местной лексики, что дает возможность расширить впечатления читателя от нового идеального мира. Рассказчик может совмещать в себе черты повествователя и позитивной, и негативной утопии. Основной текст романа может представлять собой архивный документ, который оценивается поздними исследователями.

3.3. Ле Гуин привносит в свои романы элементы различных философских систем (анархизм, даосизм (известные в нашем мире), одонианизм (авторское изобретение) и др.), что придает повествованию новые черты, ранее не свойственные жанру.

3.4. Вся история развития утопической литературы от позитивных проектов к негативным предостережениям шла по пути совершенствования образной системы (от слаборазвитой и несовершенной (Т. Мор, Т. Кампанелла) к сложной и многофункциональной (Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл). Ле Гуин и М. Этвуд придают традиционным утопическим образам глубину и мудрость, свойственные лучшей половине человечества.

3.5. Ле Гуин в своем творчестве приближается к новым возможным жанровым проявлениям: синтезу утопического и фэнтезийного начала («Левая рука тьмы»), соединению в одном произведении утопии и антиутопии («Обездоленные») и, тем самым, задает новые жанровые стандарты, поднимает развитие негативной утопии на иной качественный уровень.

3.6. Произведениям позитивной утопии чаще всего отказывали в художественности и принадлежности к большой литературе. Антиутопия первой половины XX века предприняла ряд революционных нововведений (конфликт Личности и Общества, любовная сюжетная линия главного героя, тщательная прорисовка персонажей, высокий идейный пафос произведения…), позволивших жанру занять достойное место среди явлений литературы, но лишь благодаря феминистской литературе жанр освободился от определенной зашоренности и структурно-сюжетной предсказуемости, стал глубоким, философским и многостороним размышлением о судьбах мира, о предназначении человека и человеческой цивилизации, т.е. стал полноправным художественным явлением большой литературы, без которого современный литературный мир уже невозможно себе представить.

В дальнейшие планы автора входит продолжение исследований современной англоязычной антиутопии.

Список использованной литературы

1. Ле Гуин У. Всегда возвращаясь домой / У. Ле Гуин. – М. : Эксмо. – 2008. – 704 с.
2. Ле Гуин У. День рождения мира / У. Ле Гуин [авторский сборник]. – М. : Эксмо. – 2003. – 480 с.
3. Этвуд М. Рассказ Служанки / М. Этвуд / [пер. с англ. А. Грызунова]. – М. : ЭКСМО, 2006. – 320 с.
4. Le Guin U. K. Always Coming Home / U. K. Le Guin. – N.Y. : Harper & Row, 1985. – 562 p.
5. Atwood M. The Handmaid's Tale / Margaret Atwood. – New York : Everyman's Library, 2006. – 350 p.
6. Le Guin U. K. The Dispossessed: An Ambiguous Utopia / U. K. Le Guin – N. Y. : Harper & Row, 1974. – 341 p.

7. Le Guin U. K. The Telling / U. K. Le Guin. – London : Gollancz, 2001. – 254 p.
8. Roberts R. A New Species. Gender and Science in Science Fiction / R. Roberts. – Urbana : University of Illinois Press, 1993. – 182 p.
9. Wolmark J. Aliens and Others / J. Wolmark. – Iowa City : University of Iowa Press, 1994. – 179 p.
10. Cranny-Francis A. Feminist Fiction : Feminist Uses of Generic Fiction / A. Cranny-Francis. – Oxford : Polity Press, 1990. – 240 p.
11. Suvin D. Positions and Presuppositions in Science Fiction / D. Suvin. – Kent : Kent State University Press, 1988. – 245 p.

УДК 821.112.2-31.08

Н. В. Жила
(Мелітополь)
к.ф.н., ст. викладач кафедри німецької філології та
методики викладання німецької мови
Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького

Філософське підґрунтя художнього світу Е. Штріттматтера

Для вивчення творчості митця важливе значення має дослідження його світоглядних позицій, адже цей складний і багатоступеневий процес нерозривно пов'язаний із визначенням специфіки творчого методу митця. Ю. Мейєр твердо переконаний: „За формою мистецького твору приховані риси світогляду. Крізь кожний твір митця просвічує його тлумачення світу" [13, с. 61].

Суттєвим фактором впливу на становлення творчого методу, як вважає Ю. Борев, є саме світогляд митця [7].

Критики (Г. Агальцев, К. Вернер, Ґ. Ґаспар, В. Кріґер, Г. Лошакова, Х. Плавіус, Л. Симонян та ін.) вже давно помітили філософську забарвленість прози Е. Штріттматтера, але погляди митця щодо людини і світу, мистецтва і творчості не досліджені системно. Аналіз щоденників Е. Штріттматтера „Правдиві історії всякого рот(д)у" (1982) [21], „Стан невизначеності" (1990) [18], збірки афоризмів „Самопідбадьорення" (1982) [19] та біографії митця „Ервін Штріттматтер. Гра життя" (2000) [12], написаної видавцем автора Ґ. Дроммером, допоможуть з'ясувати філософсько-естетичну концепцію прозаїка.

Ґ.-Ґ. Ґадамер, обґрунтовуючи зв'язок філософії і літератури, відзначає, що „філософії притаманні ознаки, які характеризують мистецтво загалом: ефект недосяжної далечі й здатність поширювати свою дію на далекі відстані, а також абсолютна теперішність" [3, с. 144].

Абстрактність окресленої проблематики, зауважує з цього приводу А. Нямцу, долається в художньому творі увагою до вивчення „гармонії і протиріч" [9, с. 4]. Адже, як зазначає науковець, так утверджується „я" особистості, що протистоїть диктату „ми", який панував у суспільстві тривалий час [9].

Філософічність визнається однією з основних традицій і специфічних ознак літератури Німеччини [11]. Як слушно зауважують літературознавці Л. Дудова, Н. Михальська, В. Триков, О. Сурова та інші, значний вплив на німецьку літературу справила філософія (Ф. Ніцше, М. Хайдґґер, А. Шопенгауер) і психологія (З. Фрейд, К. Юнґ), що зумовило скептичне ставлення митців до „можливостей раціонального осягнення феномену природи, який називається „людина" [5, с. 178].

© Жила Н. В.

1973-1980-ті роки у житті й творчості Е. Штріттматтера позначені схильністю до філософствування, особливо з приводу власного віку та існування людини і речей [14]. Роздуми автора сповнені мудрості та поміркованості.

Е. Штріттматтер захоплювався теорією атомізму, характеристику якого знаходимо у його збірці афоризмів „Самопідбадьорення". Отже, походження всього живого є для письменника „визначеним розташуванням клітин" [19, с. 99]. Таке пояснення життя для Е. Штріттматтера – один із шляхів пошуку гармонії існуючого, спорідненості людини з усім живим на планеті. Як зазначає прозаїк, ще з прадавніх часів для містиків очевидною була єдність всіх живих істот [19, с. 19], що тепер доводить наука. Але Е. Штріттматтер наділяє процес механістичного утворення світу духовним життям. Автор заперечує виключність наукового пояснення життя, згадуючи хіміків з їх вченням про молекулярну будову організмів: „життя є дещо більшим за хімічний процес" [19, с. 91].

Тяжіння Е. Штріттматтера до пізнання засад людського буття набуває рис одухотворення, що відображає своєрідність романтичного спрямування філософської думки часу. Е. Штріттматтер постійно замислюється і над тим, хто він як жива істота й особистість, задля чого він є у цьому світі. Письменник начебто проходить у своїх думках весь процес виникнення, розвитку і смерті людини. (Це прагнення певною мірою корелює із філософською ідеєю А. Шопенгауера, яку він надав до художнього арсеналу модерністів і яка зблизила модернізм із романтизмом, – про надлюдські здібності митця проникати в сутність буття [4]).

Письменник звертається до часів зародження цивілізації, коли єднання з навколишнім світом, розмова з речами були „справою кожного". Вдивлятися в речі, „поки вони не почнуть говорити" [19, с. 7], – цей лейтмотив неодноразово повторюється впродовж всього „Самопідбадьорення". Таке відчуття єдності людини і природи, на думку Е. Штріттматтера, яскраво виявляється в період раннього дитинства і в літньому віці, коли „поборено пихатість" [19, с. 92], що відділяє людину від світу природи (до речі, відчуття єдності людини і природи, за словами В. Діанової [4], відновлено в період модернізму).

Великий вплив на ставлення письменника до природи і людини справив заклик Р. Емерсона „узгодити життя людей із природою" [12, с. 45], що стало одним із провідних світоглядних принципів письменника і виявилося в його творчості [12]. Ім'я філософа Р. Емерсона та цитати з його праць часто зустрічаються у пізній прозі митця: трилогії „Крамниця" (найбільше у її третій частині), циклі оповідань „Перед метаморфозою" та збірці малої прози „Історії без батьківщини". Г. Дроммер підтверджує захоплення Е. Штріттматтера філософією Р. Емерсона [12].

Отже, наслідуючи принципи Р. Емерсона, зв'язок людини із природою Е. Штріттматтер мотивує тим, що людина „вийшла" із лона природи – лісів і води, тобто сам світ спричинив її появу. Витоки життя людини, пов'язані з лісом, підтверджують, на думку митця, і предмети повсякденного вжитку: „Батько стовпа, трубки, гардеробних гачків, морських кораблів та інших речей – стовбур дерева" [19, с. 88]. Такі сентенції свідчать про сприйняття Е. Штріттматтером людини як невід'ємної частки природи, а не протиставлення їй.

Письменник нерідко порівнює людину з рослиною, наділяє природу власною душею, осібним життям (наприклад, зухвала „поведінка" клена нагадує митцю жінку в одному з оповідань циклу малої прози „Перед метаморфозою" [20, с. 38], дуби з романної трилогії „Крамниця І-ІІІ" зображуються як учасники родинно-побутових подій твору, як повноправні мешканці села [15-17] тощо).

Спираючись на емерсонівську філософію, Е. Штріттматтер не вирізняє людину серед природи й має тверде переконання щодо переходу людини під час смерті „в іншу форму, дещо розпливчату і неіндивідуалізовану" [21, с. 114]. Тобто тут діє, на думку митця, нерозривний зв'язок (вічне існування) людини і природи, який не зникає, а лише видозмінюється з часом (після смерті людина переходить „туди, де людські критерії більше не мають сили" [21, с. 185]).

Роздуми про смерть мають важливе значення для Е. Штріттматтера, як і міркування про життя. Смерть є одним із лейтмотивів трилогії „Крамниця І-ІІІ" (песимістичним настроєм вирізняється серед інших персонажів Вуло Канін, котрий захоплювався ідеями Ф. Ніцше і А. Шопенгауера; автор-оповідач відчуває „запах смерті" [17, с. 466] тощо) та циклу короткої прози „Перед метаморфозою" (автор-оповідач протягом всієї книги розмірковує про смерть). Згідно з філософією Ф. Ніцше, те, що людина знає свою долю (жива істота смертна), є надбанням її розуму і ускладнює життя. Хоча, з іншого боку, відповідно до вчення філософа, розум компенсує фізичну слабкість людини, життєдіяльність якої відбувається в біологічній і духовній сферах, де друга є похідною від першої [6].

„Дух дається людині, в першу чергу, як знаряддя для пристосування і виживання виду в процесі еволюції" [8, с. 223], – писав Ф. Ніцше. Дещо співзвучним даному твердженню є висловлене Е. Штріттматтером в афористичній формі переконання в необхідності духовно визначитись, що допомагає людині „орієнтуватись у різноманітті речей і подій" [19, с. 114]. Кожна людина заслуговує на певне місце в житті, і воно повинно бути чимось більшим, аніж „простим заповненням порожнечі" [19, с. 13], що вже залежить від самої людини. Звідси сутність свободи – у самовизначеності, переконаний Е. Штріттматтер [19, с. 13].

Митець визнає, що він „втрачає нерідко в повсякденні <...> неспростовні духовні закони" [19, с. 115], як і кожна людина. Один із таких законів для Е. Штріттматтера стосується уважного ставлення до речей: „Чим більш уважно я спостерігаю за речами, тим більше виникає пояснень причинних зв'язків" [19, с. 90]. Письменник дуже ретельно вимальовує побутові речі в своїй пізній прозі: романах трилогії „Крамниця І-ІІІ" та малій прозі циклу „Перед метаморфозою" і збірці „Історії без батьківщини", де річ стає ключовою в характеристиці персонажів і світу загалом.

Не зупиняли творчий пошук Е. Штріттматтера навіть хвороби (яскравим прикладом є автобіографічний роман „Крамниця ІІІ", коли автор-оповідач знаходився у важкому стані хвороби). Перебуваючи у лікарняному ліжку, він не завжди міг писати, зате постійно розмірковував. Завдяки таким не бажаним для будь-якої людини обставинам у письменника виникає особливо уважне ставлення до життя, сенсу буття, себе самого. „Із прірви хвороби пізнаю щастя мого повсякдення" [21, с. 22], – писав митець. Межові ситуації життя і смерті, сили й безсилля, оптимізму і розпачу, що знайшли відбиток у пізній прозі, акцентують питання не тільки про земне життя, а й про те, що буде після смерті [20].

Ідеї про те, що цивілізація продукує хаос і руйнацію простежується, на думку В. Діанової, від А. Бергсона, М. Вебера і Х. Ортеги-і-Гассета до кінця ХХ століття. За словами російського теоретика експресіонізму Т. Васильчикової, митець як медіум чутливо реагує на присутність у світі сил „деструктивного порядку" [2, с. 83] і передрікає завтрашній день як „царство порожнечі й розпаду життєвих форм" [2, с. 83]. (Тему знищення природи і відповідно тему загрози людству порушували у німецькій літературі ХХ століття Ґ. Кунерт, В. Кірстен, Р. Пітрас, В. Хільбіґ, У. Кольбе та ін.)

Розмірковуючи про життя людини на планеті, Е. Штріттматтер вважає (як й експресіоністи), що „вона (людина. – Ж. Н.) через свою зарозумілість втручається у функції Землі й заважає її розвитку" [18, с. 12]. Письменник переконаний у неминучості розплати людини за своє ставлення до законів природи та Всесвіту: „Одного дня повернеться це мудре чудовисько і розчавить своїх людських паразитів" [18, с. 12] („чудовиськом" називав Землю і Ф. Ніцше [8]). У цих словах митця звучить зневіра в напрямку руху сучасного прогресу в суспільстві, що знайшло відбиток у трилогії „Крамниця" та малій прозі письменника. Порятунок можливий, на думку Е. Штріттматтера, тільки у сфері надсвідомого. Митець наголошував на тому, що „дійсна воля – співзвучність наших намірів невідомим силам" [18, с. 12].

У роздумах Е. Штріттматтера щодо людської цивілізації виявилися риси його доби: трагічність, неминучість негативних наслідків прогресу. Розмірковуючи над умовами життя, які людина ніби вдосконалює, а по суті ускладнює, митець запитує: „Що з нею (людиною) трапилось, куди вона поспішає?" [19, с. 30].

Звертаючись до прадавніх часів, письменник відзначає зміни в суспільстві, зокрема, ті, які ганебно впливають на життя планети: „У нашій цивілізації ми знищуємо, здається мені, можливість жити на Землі" [19, с. 41]. Далі Е. Штріттматтер припускає, що, займаючись вивченням стратосфери, люди готують для себе вікно для втечі („у випадку потреби мати змогу полишити Землю" [19, с. 41]). Письменник звертає увагу сучасників на необхідність спрямування наукового прогресу на покращення довколишнього середовища, на благополуччя людини і порятунок природи.

Однією з причин можливої катастрофи людства, на думку митця, є байдужість науковців до застосування результатів власних винаходів. Е. Штріттматтер пише про власну провину людства у своїх нещастях і катастрофах. На його переконання, „тільки людина наділена прокляттям і благословенням" [19, с. 13], адже в природі, на його думку, чорта немає.

Е. Штріттматтер стверджує, що людина від свого походження не є злою чи жорстокою. Тобто письменник наслідує один із принципів засновника сентименталізму Ж.-Ж. Руссо про те, що природа є зразком доброти і благополуччя, критерієм вищої цінності, природа у своєму вільному розвитку веде до повної перемоги почуттів, а не розуму. Е. Штріттматтер вважав що, у стані війни (тема війни досить повно розкривається автором у романній трилогії „Крамниця") людина змінює свої почуття на протилежні щодо ворогів, забуваючи про їх приналежність до роду людського [4]. Ця роздвоєність людської натури залишається для письменника незбагненною: „Що трапляється тоді з нами?" [19, с. 63]. Схильність людини до завоювань, як пише Е. Штріттматтер, „наш войовничий дух" [200, с. 26], маючи у своєму розпорядженні таку зброю, як атом, може призвести до фатальних наслідків на зразок всепоглинаючої сили вогню.

„Вбивство не на війні" [19, с. 37] є, на думку Е. Штріттматтера, проблема сучасного суспільства. „За мирних обставин войовнича людина здійснює напад сама на себе" [8, с. 63], – писав Ф. Ніцше. Е. Штріттматтер передрікає можливість сприйняття людством такого „вбивства" як цілком нормального явища, але при цьому зауважує: „Ми не ті, що починають вбивство у стані раптового душевного стану" [19, с. 37]. На його думку, злочин стане поміркованою, заздалегідь спланованою дією людини, хоча Ф. Ніцше і назвав великими епохами ті часи, коли люди наважаться визнати притаманне їм зло „своєю найкращою рисою" [8, с. 68]. Ця ідея, співзвучна „концепції непротивлення злу насильством", стала однією із ключових у філософії Л. Толстого і знайшла відгук серед мислителів і митців ХХ століття.

Як вважає М. Каган [10], одна з визначальних рис культури ХХ століття – ностальгія за минулим. Минуле було потужним джерелом творчості Е. Штріттматтера, особливо в прозі 1980-1990-х років: трилогії „Крамниця", циклі малої прози „Перед метаморфозою" та збірці оповідань „Історії без батьк-

івщини". Згадуючи про свої колишні переживання, „які не повернеш" [20, с. 118], він ніби „зазнає втрат" [20, с. 118]. Сум, за тим, що минуло, найбільше тривожить автора під час хвороби. Відчуття швидкоплинності життя поєднується із життєлюбністю письменника. Він наголошує на тому, що життя не закінчується зі смертю матерії. Впевненість у нескінченності духовного існування посилювало бажання Е. Штріттматтера бути в постійному творчому пошуку.

Письменник завжди покладався на себе, свої сили і досвід, був „піонером у вирі життя" [19, с. 30]. Впевненість у собі дозволяла йому не сумніватись в тому, що він переживає і творить. Спиратись на когось, крім власної родини, видається йому неможливим, писати на чиєсь замовлення, крім власного, для нього було неприпустимо, бо тоді він почувався б, за його словами, „зачарованим" [19, с. 70].

„Ландшафт думок" – так Е. Штріттматтер називає вже існуючий колективний досвід і несвідоме, яке було глибоко осмислене романтиками через фольклор, міфологію, природу. За словами митця, люди збирають „подібні думки про певні феномени і предмети": одні – раніше, інші – трохи пізніше. Можливість перетинатись, переконаний прозаїк, мають не тільки думки, а й люди в певних ситуаціях [18].

„Споглядання життя" з відстані часу має переваги над не залежним від досвіду спостереженням, вважає Е. Штріттматтер, бо „з віком іронія стає м'якішою аж до сумно-поблажливої посмішки". Письменник застерігає тих, хто має бажання користуватись чужим життєвим надбанням: досвід – не костюм і не може пасувати багатьом одразу. Митець ніби вдивляється в себе, заглиблюється у власні відчуття, шукаючи первні буття, як зазначає французький теоретик модернізму А. Арто [1].

Е. Штріттматтер був надзвичайно самокритичною людиною, що підтверджують твори зі збірок „Самопідбадьорення", „Стан невизначеності", „Правдиві історії всякого рот(д)у". Будь-які риси, притаманні людині, письменник неначе „перевіряє" на власній персоні, не уникаючи навіть негативних. Такий підхід дозволяє митцеві сприймати людину і світ, духовне і матеріальне як єдине ціле, що підкоряється закону взаємозв'язку і одному ритму [8].

Спираючись на досвід романтиків, Е. Штріттматтер поглиблює розроблену ними теорію іронії. „Нижньолужицьким невротиком", наприклад, називає себе автор-оповідач в автобіографічній трилогії „Крамниця". Емоційне та іронічне ставлення до людей є характерною рисою творчого методу Е. Штріттматтера. Він звертає увагу і на знаменитості, і на звичайних людей, виділяючи посутні риси їхніх характерів в описах зовнішності і поведінки. Так, у звичці старого голландця завжди носити національні черевики (дерев'яні) Е. Штріттматтер вбачає прагнення зберегти зв'язок із батьківщиною, це – ніби „спогад" людини про своє походження.

Е. Штріттматтер дуже високо ставив таку рису людського характеру, як терплячість, вважаючи її однією зі складових успіху. Тому думку про „нестачу часу" він зараховує до однієї „з найбільш абсурдних думок у житті людства". Поспіх, невміння чекати означають для нього просто „неправильно вести життя" [19, с. 22].

Е. Штріттматтер зізнається, що дні його життя, сповнені постійного очікування смертного часу, освітлені наснагою творчості [19]. Письменник надавав великої уваги досвідченості, мудрості, вмінню вирізняти в житті суттєві події і думки. Митець писав: „Що повинно трапитись, трапиться за будь-яких обставин" [18, с. 30]. Він намагався ніколи не втрачати сил марно. Помірковане ставлення до щоденних результатів праці (чи „маленьких перемог") веде до „великої перемоги", впевнений письменник.

Е. Штріттматтер переймався роздумами про Бога на відміну від художньої свідомості доби, яка, з одного боку, ґрунтується на проголошенні Ф. Ніцше „смерті Бога", а з іншого – на атеїзмі соцреалізму. Як зазначав письменник, „Бог старанно займався буттям у тиші" [21, с. 59] і кликав людину „йти за ним непомітно" [21, с. 59]. Голосу Бога Е. Штріттматтер протиставляє голос „маленької людини, який лине над країнами і частинами Землі" [21, с. 59]. У цих словах письменника звучить не осуд людству, а ще одна спроба привернути увагу до надмірного бажання людини бути в центрі історії, довести, що „маленька людина" на рівні з Богом стала господарем світу. Тиша, спокій – ці художні концепти пов'язані у свідомості Е. Штріттматтера з Богом, вони визначали і спосіб його життя.

Письменник вважав, що значна частина історій Біблії „втілює високі почуття людини й дотепер, одягнувши їх у відповідні історичні та суспільні реквізити" [21, с. 127]. Митець прагнув віднайти вищі духовні закони людства, розкрити в усьому сущому глибинні смисли й причини. Він виходив із надматеріального в поясненні сутності буття, природи й людини. За словами Е. Штріттматтера, йому властиве „Ной – відчуття", відкрите ним самим в собі під час страшної негоди: „небо, що просвітліло, дало надію, що десь має бути сонце" [21, с. 126]. „Ной – відчуття" можна вважати провідною ідеєю світогляду Е. Штріттматтера, навіть у скрутні моменти життя він знаходив у собі сили мріяти про „сонце" [21, с. 126]. Одна із героїнь циклу малої прози „Перед метаморфозою" Вільхельмінеле завжди шукає відповіді на свої питання в Біблії. Але звертається вона до Священної книги потайки від влади, а коли її недозволена за тих часів пристрасть до Біблії стає відомою секретареві райкому, героїня мусить розплатитись за це тим, що агітує сина й невістку вступити в партію.

Письменник з іронією порівнює тогочасну державу із Богом, розуміючи, що на нього чекає „відплата презирством" з боку можновладців за таке „богохульство": „Хіба ти не бачиш, що це держава, яка милостиво тримає тебе в

житті?" [19, с. 78]. Так Е. Штріттматтер сприймав тотальну силу правлячої верхівки й залежність життя людини від суспільно-політичних умов [19].

Е. Штріттматтер доходить висновку, що із розвитком цивілізації зростає й честолюбство людини, бажання стати відомою, „змусити заговорити про себе" [19, с. 31]. „Винахідника драбини не знає ніхто <…>, а винахідника підйомного гвинта, безумовно, знають" [19, с. 31]. Митець звертається до проблем технічної революції, акцентуючи моральний бік прогресу.

Письменник був далекий від честолюбства, не прагнув бути в центрі уваги, обравши для себе роль „порошинки". Саме так бачить він себе уві сні – „невидимою порошинкою, що, потрапивши в сонячне проміння, світиться, а поза ним знову стає невидимою" [19, с. 47]. Невипадково письменник обирає персонажами своєї прози „маленьких людей", а образ автора-оповідача теж втілює роздуми про „маленьку людину". Е. Штріттматтер вважає найкращим тихе, неспішне життя, „маленькі кроки" [19, с. 46], найекономнішу „витрату власних сил, які дають можливість здолати гори" [19, с. 46]. Увага і визнання, на його думку, приходять до людей творчої праці, які зберігають власну індивідуальність, стиль, новизну. Такою була позиція письменника, котрий щодня намагався „перестрибнути через власну тінь", щоб не робити плагіат із самого себе [19, с. 50].

Як зазначав сам письменник, йому були „близькими погляди Лао-цзи (даосизм)" [18, с. 38]. У романній трилогії „Крамниця" книга „Тао-те-кінг" Лао-цзи для автора-оповідача стала, за його словами, „книгою-розрадою" [196, с. 453]. „Часом я дивлюсь на світ з погляду Лао-цзи" [17, с. 453]. На думку митця, у трактатах китайського філософа містяться „відповіді на всі запитання, з якими стикається жива людина у своєму житті" [18, с. 38]. Вчення Лао-цзи про дао, на думку Е. Штріттматтера, втілює роздуми про „різновид персоніфікованого божества", що є „першопричиною всього буття, до якої все повертається". Існування вічної єдиної основи будь-чого передбачає життя людини у відповідності із земним дао (прообрази, ідеї, дієва сила). Щоденникові записи Е. Штріттматтера про Лао-цзи пояснюють формування світогляду письменника, його намагання відшукати сенс у всьому сущому, простежити зв'язок із усім живим, віра в безкінечність духовного існування людини та її активну діяльність.

Г. Дроммер стверджує, що Е. Штріттматтер „довго і ґрунтовно вивчає китайця (Лао-цзи)" [12, с. 213]. Основою філософії Лао-цзи є ідея „наближення до пізнання першопричини світу" [12, с. 213]. Як засвідчують щоденникові записи письменника, основні принципи філософії даосизму створили підґрунтя для його філософських роздумів протягом усього життя, особливо в літньому віці.

Під час хвороби для Е. Штріттматтера були актуальними питання про сенс буття і власне призначення. Іноді йому здавалось, що він „витрачає

себе як „різдвяна ракета" [18, с. 54], даремно гаючи час, і тоді він ще з більшою силою працював: планував написати роман, збірки малої прози тощо [18, с. 55]. Під час роботи над романом „Чудодій" він створив збірку малої прози „Солов'їні історії".

Особливо важливим для Е. Штріттматтера було питання про те, чи достатньо використовуються дні для „накопичення досвіду", який, на переконання митця, є основним обов'язком людини. При цьому варто, на думку письменника, не втратити відчуття значущості свого існування на Землі. Як сказав митець, „тиха вібрація, яку створюють мої дерев'яні черевики на поверхні Землі, не може бути втраченою". Життєву позицію письменника, як свідчать записи із його щоденників, визначає шлях до незалежності від „мас", від „натовпу, який є земною кулею".

Збірку афоризмів „Самопідбадьорення" Е. Штріттматтер розпочав із зізнання в тому, що сенс життя для нього – „йти за смислом свого життя" [19, с. 7]. Закінчує ж він книгу твердим переконанням в необхідності пошуку сили, яка „залишить" його тут [19, с. 122], тобто не дасть зникнути безслідно для нащадків. І цей пошук автор називає „найкращим" із того, що він може „досягти під час свого перебування тут" [19, с. 122]. Звідси – серйозні роздуми митця щодо співвідношення життя і смерті, кінечного і безкінечного. Сповнені оптимізму сентенції письменника іноді затьмарює відчуття швидкоплинності земного життя людини. Саме так, земного, бо Е. Штріттматтер вірить у потойбічне життя. Після смерті свого друга письменник із сумом згадує про часи, коли вони були разом, але водночас сподівається, що той „переходить до іншого існування", „метафізичні знаки, сигнали". У третій частині трилогії „Крамниця" автор-оповідач „чує" голос померлого дідуся [17].

Роздуми Е. Штріттматтера про буття, призначення, смерть людини та метафізичне (потойбіччя людського життя і розуму) в її житті корелюють із філософією романтизму, у витоків якої стояв І. Кант. Німецький філософ вважав, що ідеї душі, світу, Бога стимулюють пошук людиною безкінечності. Особистість, на думку І. Канта, наділена високим розумом, відкрита безмежному (ідеям) і допущена до таємниць цього безмежного, які вона має пізнати.

Е. Штріттматтер вірить в існування „іншого" буття, але для нього воно залишається чимось невідомим: „Я звідти прийшов, а тут тільки „проїздом" [19, с. 14]). Небуття письменник розуміє як зародження нового життя, що згодом переходить у первісний стан. На думку митця, більшість людей лякає те, що з ними буде після смерті, тому вони „віддають перевагу життю, повного тілесного болю" [19, с. 114]. Е. Штріттматтер також відчуває страх перед смертю, перед переходом „зі світла до темряви" [19, с. 115], хоча він і називає це „поверненням" [19, с. 115]. Реальне буття митець „гар-

но усвідомлює", а те, що було до і після існування, йому не відомо, тому всю силу дослідника письменник спрямовує на осягнення того, для чого він живе тепер. Осмисленню засад буття і переходу в інший стан присвячена остання книга Е. Штріттматтера „Перед метаморфозою", в якій знайшли відбиток думки „перед смертю".

„Велика тиша всюди" [18, с. 121], – так митець уявляв „абсолют". Те, що письменникові „легше думати і дивитись космічно, <…> всесвітньо", як він сам писав, свідчить про його небажання втручатись у „політичний хаос" [18, с. 132] світу, країни, про схильність до філософських міркувань.

Отже, підбиваючи підсумки, можна стверджувати, що на формування світогляду Е. Штріттматтера значною мірою вплинули філософські ідеї і теорії видатних мислителів світу: Ф. Ніцше, Р. Емерсона, Лао-цзи, А. Шопенгауера та ін.. На світогляді Е. Штріттматтера позначилися й романтичні принципи: перевага духовного над матеріальним, пізнання внутрішніх глибин людини, тяжіння до колективного несвідомого, ідея єднання людини й природи, сум за минулим тощо.

На філософську концепцію Е. Штріттматтера наклали відбиток й принципи експресіонізму: скептичне ставлення до технічного прогресу, передчуття розпаду життєвих штампів, суб'єктивність щодо форми в мистецтві тощо.

У світогляді письменника співіснують, тісно переплітаючись і взаємодіючи, риси романтизму, реалізму і модернізму (зокрема експресіонізму), що визначає самобутність штріттматтерівського світобачення, спрямованого на духовне пізнання людини і природи в широкому контексті буття.

Перспективою ж подальшого дослідження може стати визначення місця прози Е. Штріттматтера в контексті світової літератури ХХстоліття.

Список використаної літератури

1. Арто А. Страдания „dubbing'а" / А. Арто // Ямпольский М. Демон и лабиринт. (Диаграммы, диформации, мимесис). – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 430 с.
2. Васильчикова Т. Н. Теоретические основы немецкого литературного экспрессионизма / Т. Н. Васильчикова // Вестник Московского университета : сер. 9. Филология. – 2006. – №2. – С. 76–85.
3. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер // Вибр. твори. – К. : Юніверс, 2001. – 228 с.
4. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства : истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб : Петрополис, 2000. – 240 с.
5. Дудова Л. В. Модернизм в зарубежной литературе : [учебн. пособ. по курсу „История зарубежной литературы XX века", спец. 021700 – филология] / Л. В. Дудова, Н. П. Михальская, В. П. Трыков. – [2-е изд., испр.]. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 240 с.
6. Зарубежная литература второго тысячилетия. 1000–2000 : [учебн. пособие]. – М. : Высшая школа, 2001. – 335 с.
7. Методология анализа художественного произведения // АН СССР Ин-т мир. лит. им. М. Горького [Отв. ред. Ю. Б. Борев]. – М. : Наука, 1988. – 348 с.
8. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі [пер. з нім. А. Онишко] / Ф. Ніцше. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
9. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы : [статьи] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2001. – 157 с.
10. Философия культуры. Становление и развитие [под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской]. – СПб. : Издательство „Лань", 1998. – 448 с.
11. Фролов Г. А. Роман постмодернизма в Германии / Г. А. Фролов // Филологические науки. – 1999. – №1. – С. 71–80.
12. Drommer G. Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel / Gьnter Drommer. – Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000. – 450 S.
13. Meier J. Durch jedes Kunstwerk schimmert Weltanschauung [Електронний ресурс] / J. Meier. – Режим доступу до статті : http://www.rosaluxemburgstiftung.de/cms/fileadmin/rls_uploads/pdfs/147.pdf
14. Strittmatter E. Damals auf der Farm und andere Geschichten / E. Strittmatter. – Leipzig, 1987. – 271 S.
15. Strittmatter E. Der Laden : [Roman ; in 3 B. – 1. B.] / E. Stittmatter. – Berlin : Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 555 S.
16. Strittmatter E. Der Laden : [Roman ; in 3 B. – 2. B.] / E. Stittmatter. – Berlin : Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 503 S.
17. Strittmatter E. Der Laden : [Roman ; in 3 B. – 3. B.] / E. Stittmatter. – Berlin : Aufbau-Verlag GmbH & Co. RG, 2009. – 477 S.
18. Strittmatter E. Die Lage in den Lьften : [Aus Tagebьchern] / E. Strittmatter. – Berlin ; Weimar : Aufbau-Verl., 1990. – 267 S.
19. Strittmatter E. Selbstermunterungen / E. Strittmatter. – Berlin ; Weimar: Aufbau-Verl., 1982. – 122 S.
20. Strittmatter E. Vor der Verwandlung. Aufzeichnungen / E. Strittmatter. – Berlin : Aufbau-Verlag GmbH, 2002. – 173 S.
21. Strittmatter E. Wahre Geschichten aller Ard(t) : [Aus Tagebьchern]. – Berlin ; Weimar : Aufbau-Verl., 1983. – 212 S.

Світова література на перехресті культур і цивілізацій Вип. 7(2), 2013

УДК 821.161.1.091Достоевский-Андреев

Г. А. Зябрева
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Традиция Ф. М. Достоевского в романистике Л. Н. Андреева

Постановка проблемы. В ряду писателей, оказавших несомненное воздействие на Л. Андреева, ключевая позиция принадлежит Ф. М. Достоевскому. Тем не менее Андреев долгое время не желал признавать этого обстоятельства. Так, в 1903 году, когда уже были написаны «Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль» и др., литератор заявлял: «Достоевского я люблю, но не всегда понимаю, и он мне чужой» [9, с. 80]. А в 1908 году, после выхода в свет рассказа «Тьма», повести «Иуда Искариот» и др., резюмировал: «Как на художника оказали и оказывают влияние <…> Гаршин, Чехов, Толстой <…> и очень мало Достоевский» [10, с. 51]. И лишь в 1916 году пришло осознание: «Из ушедших писателей мне ближе всех Достоевский» [там же]. Закономерно последовал и вывод: «Я считаю себя его прямым учеником» [6, с. 271].

Прижизненная критика начала сравнивать Андреева с Достоевским в 1902-м году, однако в основной своей массе рецензенты склонны были скорее противопоставлять писателей, нежели искать сближений между ними. Так, к примеру, Максимилиан Волошин убежденно доказывал, что «нет ничего ошибочнее, как сопоставление Леонида Андреева с Достоевским» [5, с. 445]. Это мнение разделял и Иннокентий Анненский, искренне полагавший, что Андреев «и не может, и не хочет быть вторым Достоевским» [2, с. 552]. И только наиболее проницательные из современников не сомневались: «Л. Андреев с большим и всевозрастающим успехом идет по дороге гениального русского писателя» [цит. по: 3, с. 90].

На протяжении всего XX столетия проблема «Ф. М. Достоевский и Л. Андреев» не выпадала из поля зрения исследователей, хотя и изучалась спорадически. И все же, несмотря на то, что ни одна из монографических работ об Андрееве (М. Ермаковой, Л. Смирновой, В. Беззубова, Б. Бугрова, Е. Михеичевой и др.) не обходилась без упоминания имени Достоевского, его влияние на последователя рассматривалось по преимуществу лишь на проблемно-тематическом и локально-поэтическом уровнях. Ограниченным оставался и круг произведений, привлекаемых для осмысления. Всё это не позволяло выйти к обобщениям концептуального характера, освоению всей совокупности эстетических контактов между классиками Золотого и Серебряного веков.

© Зябрева Г. А.

Неоправданно обойденными в свете исследуемого вопроса оказались также романы Л. Андреева «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны». Объяснение этому следует искать в слабой изученности как самих этих произведений, так и их соотношений с литературным контекстом. Примечательно, что даже в одной из самых капитальных современных работ, посвященных писателю и проецирующих координаты его универсума на разнообразные традиции русской и зарубежной словесности, взаимодействие с Достоевским очерчено лишь пунктирно [11]. А между тем именно романистика Андреева позволяет реконструировать сходство созданных каждым из авторов оригинальных идейно-художественных миров. В свете сказанного **актуализируется** обращение к «большому» эпосу Андреева, ставшему **объектом** исследования и в настоящей публикации. Инструментом рассмотрения этого объекта избран интертекстуальный анализ, поскольку именно он позволяет выявить все типы разноуровневых и разновекторных связей в текстах Андреева и Достоевского, начиная от простой реминисценции до сложной полисемии содержательных аллюзий, а также формально-поэтических и конструктивных решений. Для нас весьма значимо, что избранный метод «учитывает и ставит во главу угла семантические трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и сообща подчиненные некоему единому смысловому заданию» [12, с. 11]. Всё это в необходимой мере способствует достижению **цели**, поставленной в статье, “ реконструкции идей, образов, концептов Ф. М Достоевского в романах Л. Андреева «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны», чем, в свою очередь, обеспечена **научная новизна** предпринятого исследования.

Концептуальный аспект. Первый роман Андреева сразу же привлек внимание читательской и критической аудитории. И хотя мнения о произведении разошлись, оно было признано знаковым для творческого поиска автора. Вследствие этого сформировалась устойчивая тенденция рассматривать книгу в границах собственной прозы Андреева, а связь с Достоевским обозначать лишь пунктирно. Чаще всего отмечалась близость «Жегулева» к «Преступлению и наказанию». Показательной в этом плане является рецензия В. Голикова, помещенная в «Неделе Вестника знания», где утверждается: «Погодин – эволюция Раскольникова. И там, и тут – преступление не перед человеческим законом, а перед Законом Божеским – грех пролитой крови. Но Раскольников основой для своего преступления поставил самодержавие своей воли; отсюда – <…> подлинный грех. У Погодина в основе его стремлений “ чистота воли, <…> а в деяниях – грех мнимый» [1, т. 4, с. 617]. Гораздо реже – да и то косвенно “ указывалось на глубинное родство андреевского романа с «Бесами» Достоевского. Так, критик «Русского слова» А. Измайлов констатировал: «…великолепен замысел Колесникова – человека, который обхаживает другого, забирая в

свой плен, гипнотизируя идеей-фантомом, завлекая в дьявольский водоворот своей больной мысли. Эта задача впору Достоевскому» [1, т. 4, с. 620].

В последующую эпоху творческие переклички между произведениями Андреева и прозой Достоевского по существу игнорировались, да и само наследие преемника не вызывало широкого исследовательского интереса. Лишь на исходе XX столетия в связи с общим подъемом науки о писателе «Сашка Жегулев» подвергся основательному литературоведческому осмыслению в трудах А. Ачатовой, Л. Иезуитовой, Е. Каманиной и нек. др. Особое внимание эти авторы уделили личности заглавного персонажа, квалифицировав его как неомифологизированный образ Иисуса Христа, парадоксально вобравший несовместимые противоположности: праведное и греховное, святое и демоническое. Примечательно, однако, что и в собственных трактовках указанных исследователей реальный Христос представал фигурой мифологической, не свободной от амбивалентности. Стоит ли доказывать, сколь противоречил заданный подход духу Евангелия, в свете которого проведенные аналогии между литературным героем и Спасителем оказались малоубедительными, выстроенными на основе приблизительного внешнего правдоподобия?!

В контексте сказанного надлежит подчеркнуть весьма значимое, с нашей точки зрения, обстоятельство: хотя Леонид Андреев не относился к числу людей верующих, он интуитивно тянулся к религиозным истинам, постигая их «способом от противного» [8, с. 120]. Подсознательному влечению писателя к Богу вполне закономерно отвечала тяга к Ф. М. Достоевскому, именно потому в лице Саши Погодина он представил отнюдь не Христа, пусть даже модернизированного, а героя времени, наделенного любовью к несчастным соотечественникам, готового к самоотреченному подвижничеству во благо родной земли. Полагаем, что замысел анализируемого романа в первую очередь следует соотнести с «Идиотом» Достоевского, где решается вопрос о миссии христоподобной личности в мире «всадника на коне вороном». Следуя за классиком, Андреев размышляет о том, что произойдет, если в этот же мир, но вздыбленный революцией, явится некто, способный принять крестную муку ради преодоления всеобщей греховности. Как помним, ответ, данный писателем на этот вопрос, звучит трагически: Погодин-Жегулев гибнет напрасно, не сумев своей жертвой превратить «кабак в церковь» и преобразить народную «ярость» в народную «совесть». Считаем, подобно Достоевскому, Андреев осознал, что совершенство не достигается ценой крови, что изувеченная судьба одного не становится краеугольным камнем счастья для всех.

К выводам, созвучным нашему, пришли в своих интересных работах и такие исследователи, как И. Московкина [11, с. 175] и О. Богданова [4, с. 197]. Однако если первая лишь мельком указала на переклички создателя «Же-

гулева» с Достоевским, то вторая, реконструировав многочисленные параллели между ними, по преимуществу акцентировала разницу идеологических и – соответственно – поэтических приоритетов каждого из авторов. Наша же мысль заключается в том, что художественный мир Л. Н. Андреева гораздо ближе к творческому материку Ф. М. Достоевского, чем принято думать.

Ответ на вопрос о причинах стойкого тяготения Андреева к Достоевскому, без сомнения, связан с особенностями их дарования: оба принадлежат к типу писателей-экспериментаторов, которые в своих художнических лабораториях проверяют истинность идей, программ, социальных «рецептов», выработанных индивидуальным или массовым общественным сознанием. При этом в пространстве литературного произведения эта проверка возлагается на героя-апробатора, который либо сам «придумывает» и осуществляет эксперимент, на деле инспирированный эпохой, либо оказывается втянутым в него жизненными обстоятельствами.

В романе «Сашка Жегулев» экспериментаторами являются все главные действующие лица: русский народ, террорист Василий Колесников, гимназист Саша Погодин, генеральша Елена Петровна. Народ выступает у автора разведчиком путей к справедливому мироустройству и потому активным участником революционных волнений. Однако его поведение, согласно Андрееву, лишено разумной целесообразности и лишь развязывает кровавую вакханалию, бунт «бессмысленный и беспощадный».

В романе «Бесы», где также поставлена проблема революции, Достоевский отождествляет последнюю с провокацией темных сил и рассматривает на уровне онтологическом – как разгул бесовщины, проявление духовного и – соответственно – социально-нравственного «беспорядка». Не используя этого мыслеобраза напрямую, Андреев по существу осваивает его содержание, художественно эксплицируя происходящее в 1905-1907 гг.: взаимное отчуждение и конфликт всех со всеми; колебания и дегуманизацию государственной власти; развал традиционного уклада жизни; нарастание хаоса в сознании и душах людей. Таким образом, формула писателя «выскакивают дни без связи, а порядок утерян» [1, т. 4, с. 91] семантически коррелирует с концептом «беспорядок» “ одним из ключевых в наследии Достоевского.

Опыты Колесникова порождены намерением придать анархическому движению масс организованность и единомыслие, т. е. обратить его в подлинную революцию как единственно возможный, в глазах героя, способ пересоздания мира. Колесников убежден, что средством для этого является принесение на алтарь свободы жизни невинного «агнца», чьей праведной кровью будто бы искупаются зверства разгулявшейся народной стихии. На роль очистительной жертвы предназначен один из «русских маль-

чиков»: Андрей Иванович или Саша Погодин, “ волей экспериментатора превращенный из совестливого юноши в разбойника Жегулева.

При всей условности проводимой параллели нельзя не заметить, что это деяние искреннего патриота-«энтузиаста» Колесникова соприродно расчетливому воздействию «мошенника» Петра Верховенского на судьбы Эркеля и Виргинского, а также искусительным внушениям «беса» Ставрогина, адресованным Шатову и Кириллову. Достоверность данной параллели подтверждается и сходными результатами: уходя в лес, Саша Погодин совершает акт добровольного самозаклания, которое по разным причинам совершают и упомянутые герои классика. Однако следует уточнить, что персонажу Андреева в неизмеримо большей степени свойственно чувство вины за существующее неблагополучие, якобы фатально приумноженное жестокостями отца, страданиями матери, собственной «бесталанностью». К слову сказать, концепт «бесталанность», четко акцентированный в книге Андреева, явно перекликается с концептом «бездарность», озвученным в «Бесах» Достоевского.

Жизненные устремления Елены Петровны, как и у других экспериментаторов романа, нацелены на изменение действительности, но только в масштабах одного семейного гнезда. Пытаясь сделать собственный дом средоточием чистоты, любви и радости, Елена Петровна по сути трудится над возведением некоего особого «храма», где должен воцариться такой вид благообразия, который отвечает именно ее представлениям, выработанным в постоянном борении за сохранение собственного «я».

Однако ни поиски «правды» русским народом, ни «строительная жертва» Колесникова-Саши, ни созидательные усилия несчастной вдовы не могут принести желанного плода, поскольку в их истоке изначально ущербные или ошибочные критерии, нафантазированные «рассогласованными» умами и душами. Леонид Андреев усваивает и реализует в своем творчестве еще одно генеральное открытие Достоевского: представление о раздвоенности человеческой натуры, обусловленное факторами религиозно-философского свойства. Утрата цельности человеком, сотворенным по образу и подобию Божию, трактуется автором «Великого пятикнижия» как следствие первородного греха, нарушение прародителями Божьего запрета. Понятно, Андреев далек от подобного обоснования двойничества, но не может обойти вниманием самой идеи Достоевского. Поэтому все герои его первого романа являются внутренне «расколотыми».

Двойником представлен в романе народ: с одной стороны, безоглядный разрушитель традиционных устоев, соблазненный «правом на бесчестье» [7; т. 10, с. 288], а с другой – наивное дитя, заплутавшее в поисках истины. Наиболее яркой персонификацией простого люда выступает в романе Еремей Гнедых. Своей жалостью, нежным сочувствием к покину-

тому всеми Саше он сближается с мужиком Мареем Достоевского, а в пароксизме острой ненависти к атаману, попытавшемуся противостоять разнузданной вольнице, уподобляется третьему «Власу» из «Дневника писателя», прямому антиподу героя-землепашца, выведенному в том же произведении.

Двойственность остальных «лесных братьев» также проявляется в отношении к Погодину-Жегулеву. Возглавив их движение, он воспринимается олицетворением непорочности “ «барашком беленьким» [1, т. 4, с. 77], “ достойным поклонения, и всячески ограждается от дурных поступков, в особенности же – от греха кровопролития. Постепенно, однако, доверие Саше слабеет, и в глазах соратников он опускается до уровня заурядного преступника, якобы из-за корысти загубившего много христианских жизней и прихватившего добычу шайки.

Почему же Сашина жертва оказывается «принесенной, но не принятой» [1, т. 4, с. 220], почему за ним закрепляется репутация «злодея непрощенного» [1, т. 4, с. 235], которой, кстати сказать, наделяют его отнюдь не праведники? Не потому ли, что простой люд даже в состоянии крайнего морального опустошения не желает признавать отступлений от идеала?! И хотя этот люд лишен достоинств «народа-богоносца», опоэтизированного Достоевским, в потаенных глубинах соборной души он сохраняет приверженность заповедям «Не убий…», «Не укради…», «Не пожелай…». Андреев обнаруживает: в момент, «когда тоскует душа великого народа» [1, т. 4, с. 77], зло допускается лишь для таких, как Васька Соловьев или уподобившихся ему, но не для «чистых сердцем», «идущих на заклание» [там - же]. Без всякого сомнения, истоки этого мотива, по-своему перекодированного автором романа, коренятся в «Записках из Мертвого дома» Ф. М-. Достоевского.

Симптоматично, что и сам Колесников испытывает к Саше противоположные чувства: то восхищается его уникальностью, а то раздражается отличием от «людского муравейника»; то ищет дружбы, а то подвергает «моральному террору»; то толкает к смерти, а то стремится отвести от искупительного подвига. Двойственность по отношению к «другому» зеркально отражает раздвоение героя-идеолога, в натуре которого сложно сопрягаются демонизм и юродство, вера в правоту своих умопостроений и сомнение в них. В этом плане персонаж Андреева пополняет круг жертв собственного теоретизирования, представленный у Достоевского Родионом Раскольниковым, Иваном Карамазовым, Алексеем Кирилловым.

В состоянии внутреннего разлада пребывает и Елена Петровна. Способная на добровольный крест, горячее сопереживание обездоленным, она в то же время преисполнена гордой непреклонности и не умеет отпустить обиды, нанесенные ей мужем. Весь жар своей души посвящая домо-

строительству, сама же разрушает хрупкое благополучие: ранит сердце сына рассказами об отце, а потом разрывает сердце дочери страданиями по сыне. Генеральша Погодина далека и от смиренномудрия «кротких» героинь Достоевского, и от экзальтированности его «страстных» героинь. Тем не менее в своей участи «Вечной матери» она соприкасается и с Пульхерией Александровной Раскольниковой, и с Софьей Андреевной Долгорукой, и – в особенности – с Софьей Семеновной Мармеладовой“ «…вечной Сонечкой, пока мир стоит!» [7, т. 6, с. 38].

Вполне закономерно, что главным двойником в романе оказывается сам Погодин-Жегулев. На эмоциональном уровне переживания юноши определяются чувством личной ответственности за преступления отца при ясном ощущении абсолютной непричастности к этим преступлениям. На уровне интеллектуальном состояние Саши обусловлено, с одной стороны, потребностью избыть грехи рода, а с другой – откликнуться на «зовы» родной земли. Отсюда “ неоднозначный императив поведения: решение всецело послужить обиженным, но не на поприще покаяния и молитвы или хотя бы полезного гражданского «делания», а на пути бунтарства и разрушения, отмщения накопившемуся злу. Последствием этого шага не может не стать тяжелый нравственный кризис, тоска по утраченному в себе и вокруг себя, осознание невозвратности запятнанной чистоты.

Не приходится сомневаться, что в образе Погодина-Жегулева реализован тот же духовно-эмоциональный комплекс, который знаком и многим преступникам Достоевского: чувство экзистенциального одиночества, трагизма человеческой судьбы, сомнения в наличии сверхсмысла бытия. Более того, нащупывая истоки подобного чувства, Андреев, как ни удивительно, вновь сходится с создателем «пятикнижия», обращаясь в итоге к проблеме богоотступничества. Правда, само это понятие ни разу не упоминается в тексте анализируемого романа, но имплицитно окрашивает его главные сюжетно-фабульные «узлы». Так, вынашивая свое решение послужить народу, гимназист Погодин перестает молиться Богу. Колесников, заместивший для него «Пастыря доброго», мечтает «перекрасить небеса» [1, т. 4, с. 127]. «Лесные братья» без раскаяния нарушают все библейские нормы и установления. Даже Елена Петровна, желая освятить жизнь детей, «по-своему борется с Богом» [1, т. 4, с. 80].

В «Записной тетради» 1880-1881 гг. Достоевский диагностирует: «совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» [7, т. 27, с. 56]. Будто вторя ему, Андреев художественно иллюстрирует диалектику «безбожное-безнравственное» в эпизодах убийства Жегулевым невинного телеграфиста, надругательства монаха-расстриги Поликарпа над горничной Глашей, в изображении диких бесчинств Васьки Соловьева. Но кульминационной сценой, демонстрирующей связь между

богоотступничеством и прямым злодеянием, является сцена ритуального сожжения Еремеем Гнедых скирда необмолоченного хлеба. Как известно, в народном сознании хлеб знаменует дар Небес и Самого Дарителя, символизирует связь Творца с Землей-матушкой, олицетворением Богородицы, наконец – прообразует Самого Спасителя, именуемого в Писании «Хлебом жизни». Очевидно поэтому, что запаливая хлеб, Еремей предпринимает сакральный шаг – отречение от Бога-Троицы, от Жизни Вечной.

Однако, невзирая на духовные заблуждения, путаницу религиозных представлений, в сердцах андреевских персонажей живет неутолимая тоска по вере. Вот почему Саша бережно хранит иконку Божией Матери «Утоли моя печали»; Колесников воздвигает в душе алтарь самому Саше, в чьем лице «прозревает» нового «Искупителя»; народ же, как говорилось выше, соизмеряет личность своего избранника с Идеалом Христовым и не желает этим Идеалом поступаться. Но особенно показательна для данной коллизии «борьба» Елены Петровны со Вседержителем как явная аллюзия на историю Иакова, сразившегося с Богом, дабы получить Его благословение. Раздвоение героев романа между богоотступничеством и трагедией Богооставленности наглядно подтверждает истинность открытия, сделанного Достоевским: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [7, т. 14, с. 100].

Финал романа еще раз высвечивает подсознательно свойственное Андрееву ощущение Богоприсутствия среди страждущих грешников. Недаром каждый из них, вопреки тяжбе с Небом, получает милостыньку (аллюзия на «луковку» из «Братьев Карамазовых»). Саша и Колесников “ смерть-избавительницу, которая пресекает их вольно-невольное участие в преумножении зла. Елена Петровна – уверенность в спасении сына за рубежом, в «прекрасной стране Америке» (аллюзия на возможные перемены в судьбе Дмитрия Карамазова), а также способность понимать и прощать самое постыдное. Русское крестьянство – исцеление от «ярости, лишенной надежд и смысла» [1, с. 220] и перспективу отыскать пути к реальному добру.

Как видим, ключевые содержательные «конструкты» романа «Сашка Жегулев» – концепции мира и человека, революции и русского характера, греха и воздаяния, своеволия и искупления – берут начало в романистике и публицистике классика. И хотя, в отличие от него, под пером литератора другого поколения и другой идейно-эстетической ориентации раскрываются по преимуществу в социально-психологической, а не метафизической плоскости, однако не теряют универсального характера. Последнее достигается за счет прямых апелляций к интертексту Достоевского, чьи мотивы, концепты, образы, скрытые цитаты корректируют авторское «слово» самого Андреева.

То же происходит и в романе «Дневник Сатаны», для которого характерны высокая плотность экзистенциальной проблематики и экспериментальный подход к ее творческому разрешению. Вот почему в «книге итогов» Л. Андреева так или иначе отрезонировала практически вся проза Ф. М. Достоевского, но в особенности романы «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы».

Оригинальную сюжетно-фабульную основу «Дневника Сатаны» составляет изображение вочеловечения заглавного героя, показанное как длительный и мучительный процесс, имеющий свои стадии и изломы. Момент появления сатаны на Земле, который он сам воспринимает исходной точкой этого процесса, по сути таковым не является, ведь дух небытия, не изменяя своей природы, лишь внедряется в чужую физическую оболочку – тело незадолго убитого перед тем американского миллиардера Генри Вандергуда.

Начальным же моментом перерождения героя видится обретение им страха смерти, когда сатана неожиданно открывает в себе пульсацию некоего внутреннего «счетчика» “ человеческого сердца, планомерно отсчитывающего мгновения до неизбежной кончины [1, т. 6, с. 122]. Мотив смерти, многократно и разнообразно аранжированный писателем, совершенно логично соотносится им с темой бессмертия и – в подтексте произведения – с проблемой взаимоотношений человека и Бога. А это, в свою очередь, позволяет увидеть андреевскую трансформацию раздумий Достоевского о существовании, ограниченном земными пределами, и о Жизни Вечной.

Чувства героя Андреева вполне подтверждают закономерность, обнаруженную Достоевским: духовно поврежденному существу присуща гипертрофированная боязнь утраты жизни из-за отсутствия надежд на воскресение. Сатана, гордый тем, что он «из рода свободных, <…> из племени владык» [1, т. 6, с. 185], едва приложившись к человеческому роду и утратив лишь малую частицу инфернального «Я», невольно подпадает под законы тварного мира и получает страх смерти. Но, оставаясь по природе бесом, то есть причастным запредельному, сохраняет представление о том, что именно смерть открывает «дверку» туда [1, т. 6, с. 184].

Об этом свойстве обитателей преисподней убедительно говорил и Князь (будущий Ставрогин) в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «Заметьте еще, что бесы – знают. Стало быть, и в загробных натурах есть сознание и память. <…> Бытие есть, а небытия вовсе нет» [7, т. 11,- с. 184]. Столь явная перекличка с Достоевским позволяет думать, что и сам автор «Дневника Сатаны», хотя зачастую иронизировал над «оптимизмом» христианства, не чуждался идеи посмертного существования, а отвергающих таковое весьма едко и недвусмысленно высмеивал.

Сказанное в полной мере подтверждается фигурой кардинала Х, который, давая людям надежду на загробную жизнь, совершает сознательный обман. Фигура кардинала Х вводит в границы «Дневника Сатаны» элементы «Легенды о Великом Инквизиторе». Герой поэмы Ивана Карамазова давно уже отрешился от Христа, поклонился Его искусителю и, обещая людям жизнь после смерти, на самом деле ведет их к духовной гибели, однако действует при этом из ложно понятой любви и сочувствия к слабостям человечества. Кардинал Х, напротив, откровенно не жалует свою паству и поэтому в сопоставлении с Великим Инквизитором “ личностью глубоко трагической “ выглядит сознательным мошенником и плутом. Неспособность героя Андреева к нравственным страданиям, переживаемым его литературным предшественником, побуждает видеть в нем наследника другого персонажа Достоевского – черта, являющегося Ивану Карамазову. Тот неслучайно называет своего наглого «гостя» «приживальщиком», «лакеем», «шутом», «пошлым обманщиком» [7, т. 15, с. 70, 71, 73, 82]. Кардинал Андреева также аттестован как «старый шулер» [1, т. - 6, с. 154], «недурной актер» [1, т. 6, с. 242].

Образ представителя Папы Римского вводит в роман Андреева близкую Достоевскому тему католицизма, которая неоднократно освещалась в публицистике «Дневника писателя» и получила выразительное преломление в романах «Великого пятикнижия». В «Идиоте», например, Достоевский устами князя Мышкина утверждал, что католицизм есть религия нехристианская, поскольку проповедует не подлинного Христа, но Его антипода – Антихриста. Андреев оценивает католицизм сходным образом, представляя кардинала Х человеком, не просто чуждым Святыне, коварно и подло лицедействующим, но и соблазненным «социалистической идеей». Как помним, Достоевский видел в католицизме исток и атеизма, и социализма. Резонансом этому мнению в «Дневнике сатаны» звучит мысль кардинала, что сейчас они «все социалисты» [1, т. 6, с. 154], что один Папа с энтузиазмом благословил полеты в небо, а следующий, без сомнения, «с охотою благословит баррикады» [1, т. 6, с. 155].

Состояние обезбоженного мира побуждает Андреева к поискам идеала, что видится вполне закономерным, если не считать писателя лишь пессимистом, отрицающим всеобъемлющий смысл бытия. Но Андреев таковым и не был: в силу природы своего экспериментального мышления и дарования он в художественной практике намеренно подвергал перепроверке устоявшиеся представления о сущем, испытывал на прочность традиционную систему ценностей. И в этом смысле писатель, безусловно, пересекался с Достоевским, в том числе, в поисках абсолютного нравственного эталона. Сегодня уже стало аксиомой, что у православного художника и мыслителя эти поиски разрешились в границах христианской

аксиологии, что вековечным идеалом для Достоевского является Спаситель – Живое Воплощение Красоты, Добра, Любви и Милосердия. Андреев же, будучи сознательным религиозным скептиком и неоднократно пытаясь развенчать христианство, бессознательно приходил к противоположному – к утверждению необходимости веры в Творца и Промыслителя Вселенной, к трактовке отступничества от Него как самоубийственной для человека и человечества.

В романе «Дневник Сатаны» ипостасным проявлением Идеала в духе исканий Серебряного века выступает Мадонна, персонифицирующая «всемилость, всепрощение и вселюбовь» [1, т. 6, с. 194]. Встреча с искусительным лжеподобием «Мадонны» в лице «дочери» Магнуса Марии «выворачивает» сатану «наизнанку» [1, т. 6, с. 135], побуждая вспомнить потрясение, пережитое такими героями Достоевского, как Парфен Рогожин при встрече с Настасьей Филипповной, и Митя Карамазов при встрече с Грушенькой. Вырванные из привычной колеи, переполненные совершенно необычными для себя эмоциями, эти герои Достоевского приходят к разным жизненным итогам. Рогожин – к отпадению от мира и преступлению из-за жажды единоличного присвоения красоты. Карамазов – к соединению с миром и самоотреченному подвижничеству во имя избавления людей от страданий, то есть торжества той же красоты. В судьбе сатаны оба эти результата, сложно сопрягаясь, варьируются по-новому.

Ознаменованный открытием и созерцанием прекрасного, второй – кульминационный – этап вочеловечения андреевского героя не спрессован до одного мгновения, а имеет и свою стадиальность, и свой обостренный драматизм. Поначалу сатана предается цинически-глумливой мечте об обладании олицетворенной «невинностью». Его цинизм обусловлен и неизжитой доминантой бесовского начала в собственной натуре, и интуитивно точным ощущением, что «свой пречистый лик» Мария у Мадонны «украла» [1, т. 6, с. 149]. Но уже на этой стадии чувства героя двоятся: он одновременно испытывает моменты подлинного смирения пред земной женщиной и гнев на себя самого за пробуждающуюся любовь к ней. Не приходится доказывать, что определяющим качеством и упомянутых, и большинства других персонажей Достоевского является их роковое раздвоение между идеалом Мадонны и «идеалом» Содома, интертекстуально вплетенными в образную ткань романа Андреева. Подобно Рогожину и Дмитрию Карамазову, сатана остро переживает не только внутренний разлад, но и амбивалентность самой любви, проникнутой разрушительной ненавистью, болезненной ревностью и в то же время открывающей «в самой черной глубине человечности <…> новые неожиданные огни» [1, т. - 6, с. 163].

Думается, самым продуктивным поворотом этой мысли автора становится взгляд на любовь как на преображающую, воскрешающую силу, способную проявить в поврежденном человеке замутившийся Образ Божий. Этот взгляд, без сомнения, воспринят Андреевым от Достоевского, на что прямо указывают два момента. Первый связан с тем, что под властным воздействием чувства к Марии прежний носитель зла сознает себя «широким, как пространство», «глубоким, как вечность», «в едином дыхании вмещающим всё» [1, т. 6, с. 145]. Расшифровывая это «всё», Андреев вводит в повествование образ сердца, пронизанного «напряженно дрожащими струнами», которые «тянутся от звезды к звезде, разбегаются по земле» [1, т. 6, с. 163] и, соединяясь в человеке, делают его неотъемлемой частью мироздания. Сказанное вполне согласуется с мыслью Достоевского о человеческом сердце как сакральном центре Вселенной, живущем лишь благодаря «соприкосновению мирам иным» [7, т. 14, с. 290] и приобщению к тайне звездной.

Определение сути этой тайны и составляет второй – важнейший – момент пересечения Андреева с Достоевским. В потрясенной любовью душе падшего ангела пробуждается память о некогда покинутом Эдеме с «его зелеными кущами», с «его немеркнущими зорями», с «его тихими светами над тихими водами» [1, т. 6, с. 167]. А когда, на стадии дальнейшего вочеловечения, сатану покидает это видение, недоступное смертным, он ощущает сияние «неподвижного света за <…> спиною», который «становится все шире и ярче» и чьим «теплым прикосновением уже согревается <…> душа» [1, т. 6, с. 185]. Предположением, что эти тепло и свет изливает «новое солнце» [там же], формируется подчеркнутая аллюзия на Достоевского, неоднократно в духе христианской символики уподоблявшего Христа Солнцу и Свету.

Ощущение Богоприсутствия в подлунном мире освобождает сатану от страха тьмы, наряду с ужасом смерти, охватившим его с первого мгновения вочеловечения, пробуждает необычно тонкое восприятие природы холмистой Кампаньи: нежной весенней зелени, первых цветов, пахучего воздуха, искрящегося звездного неба, твердой, спокойной земли и всего живого вокруг, будь то маленькая змейка или ящерица. Эти образы, как и клейкие зеленые листочки, травка, пчелка, Божия заря, косые лучи заходящего солнца у Достоевского, не составляют целостных пейзажных зарисовок, а визуализируют нравственно-психологическое состояние героя, его способность к эстетическому переживанию прекрасного, знаменующего, как опять же у Достоевского, чудо Божьего Произволения, гармонию сотворенной Им Вселенной.

Перемены в мироощущении и чувствах персонажа делают его вполне человеком, о чем свидетельствуют не только неоднократные признания

читателю, но, прежде всего, отречение от своеволия, смиренное приятие людской доли и жертвенное служение Святыне Любви. Последнее интертекстуально сближает переродившегося сатану с «рыцарем бедным» “князем Мышкиным: оба способны «раз поставив себе идеал, поверить ему, а, поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь» [7, т. 8, с. 207]. Собратьями по судьбе делает героев и финал их служения: оба становятся объектами игры непонятных для каждого внешних сил и оказываются один – сведенным с ума, а другой – «взорванным» в самых первоосновах своего нового существования.

Князя Льва Николаевича столкнули во мрак безумия отношения с «демоническим» Рогожиным, «подпольной» Настасьей Филипповной, «бесенком» Аглаей. Бывшего князя тьмы в состоянии глубочайшего нравственного кризиса повергло общение с «побочным сыном» дьявола [1, т. -6, с. 138] Фомой Магнусом и его сообщницей Марией, которая в качестве фальшивой «Звезды Морей» [1, т. 6, с. 134] влекла доверчивые души не к гавани счастья, а в бездонный провал. Хорошо известно, что подлинная Красота постигается лишь с помощью Святого Духа. У Достоевского об этом сказано так: «Дух Святый есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознавание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней» [7, т. 11, с. 154]. Сатана же, пребывающий вне веяния Благодати, изначально парализован чарами псевдопрекрасного и бессилен противостоять искушению.

Исследователями давно замечено, что любой раздвоенный персонаж Достоевского, эволюционируя, может переродиться либо в положительно прекрасную натуру, либо – в беса. Подобная перспектива по-своему реализуется и в судьбах действующих лиц Андреева, которые по мере нарастания конфликта меняются местами: сатана превращается в человека, а Магнус, “ если не в самого сатану, то в его прямого наследника.

Андреевым – не без влияния Достоевского – смоделирован «комплекс сатаны»: безмерное тщеславие, каверзный ум, талант лицедейства, игры и подмены; ненависть к людскому роду, апология права безжалостно вершить его судьбу, изуверски экспериментировать с человеком как биологическим материалом. Все это – производные от главного свойства князя мира сего: безграничного, замешанного на гордыне своеволия. В традициях предшественника Андреев показал трагическую подоплеку своеволия, грозящего утратой самостоятельности не только обычному, «расколотому» человеку, который «вместил в себя Бога и Сатану» [1, с. 364], но и внешне цельному сверхчеловеку, убежденному в собственном превосходстве как над духами неба, так и ада.

Эта неизбежность открывается и богоотступнику Инквизитору, присягнувшему на верность дьяволу; и самозабвенному пропагандисту человекобожия Алексею Кириллову, спасовавшему перед злокозненным произволом «мелкого беса» Петруши Верховенского; и, наконец, бестрепетному отрицателю всех духовно-нравственных основ Николаю Ставрогину, не устоявшему, однако, перед властью потустороннего, канонически уверовавшему в бесовский легион. Подобная участь ожидает и Фому Магнуса, «перенасыщенного» ненавистью ко «всякой двуногой мрази» [1, т. 6, с. 227] (аналог «твари дрожащей» у героя Достоевского), но подавленного сверхмощью Великого Иррационального. Само допущение того, что не зависит от своевольного и неподвластного ему, может означать лишь вынужденное подчинение непреложному, а это для Магнуса, как и для Ставрогина, чревато полной деморализацией.

Но если судьба сверхчеловека (человекобога, по Достоевскому) в трактовке Андреева сомнений не вызывает, то участь заглавного персонажа его романа видится неоднозначной. Итоговым и самым драматичным этапом вочеловечения сатаны является развенчание идеала в его глазах. Осознание того, что Мария по своей духовной сути недочеловек, ввергает героя в состояние мучительного кризиса, или, по слову Андреева, «взрывает» изнутри [1, т. 6, с. 221]. Сатана признается, что если раньше был любовью, то теперь он – ненависть. И это положение осмысляется им самим как акт подлинного и окончательного вочеловечения, когда «дух нисходит до земли и дыханием своим метет пыль и навоз…» [1, т. 6, с. 241].

В чем же, однако, выражается ненависть бывшего князя тьмы? По существу, в неприятии лжи, коварства, низости, справедливо подлежащих самому суровому наказанию. Вот почему он грозит Магнусу, его безликому окружению судом человеческой совести, истории и вечности. Таким образом, оказывается, что «перевернутый», оскорбленный герой уже не в качестве беса, а будучи человеком, верует в жизнь за гробом и в воздаяние каждому по делам его. Именно испытанная любовь сделала его человеком и как человека же сохранила. На последнее обстоятельство недвусмысленно указывают, как минимум, два факта: во-первых, самоименование героя «я» вместо риторически-пафосного «Я», избранное после встречи с Марией и не меняющееся до конца романа; во-вторых, продолжение ведения дневника, хотя его автор упоминает, что Генри Вандергуд скоропостижно скончался. Кто же в таком случае описывает происходящее? Если это сатана, то он должен и называть себя «Я», как владыка преисподней, и возвратиться в «мир своего вечного и истинного бытия» [1, т. 6, с. 182]. Но если это человек, то он призван содрать с себя чужую личину, обрести собственное лицо и, оставшись на земле, продолжить начатое дело.

Выводы. Как видим, творческое развитие Андреева-романиста совершается в направлении, сближающем его с автором «Великого пяти-

книжия», «Записок из Мертвого дома», «Дневника писателя». И тому есть, по меньшей мере, две причины: экспериментальный характер дарования Андреева и его принципиальная установка на извлечение экзистенциального «корня» из конкретных социально-исторических и психологических ситуаций. Задача найти адекватные формы для художественного выражения сделанных обобщений стимулирует обращение литератора к архетипам и универсалиям Достоевского, которые в духе творческих опытов Андреева подвергаются обязательным трансформациям. Тем не менее актуализация находок классика в границах иной эстетической системы не только не искажает их смысловой доминанты, а, напротив, подтверждает непреложную истинность последней.

Трактовка революции как разгула темных сил; судьба достойной личности, опустошенной “ пусть и невольным – приобщением ко злу; картина обезбоженного человечества, вступившего на путь самоистребления; концепция любви и веры как единственно спасительных начал бытия сближают аксиологические ориентиры Л. Н. Андреева с духовно-нравственными ценностями Ф. М. Достоевского. Однако если великому писателю до конца ясны метафизическая природа и механизм апостасии, то сознанию его ученика открыты лишь следствия, а не первоистоки происходящего. Но даже и это ограниченное понимание поврежденности мира выводит Леонида Андреева при всех его атеистических декларациях на орбиту религиозно-философского поиска.

Список использованной литературы

1. Андреев Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М. : Худ. лит. – Т. 4, 6. Произведения цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
2. Анненский И. Вторая книга отражений // И. Анненский. Избранные произведения. – Л. : Худ. литература, 1988. – С. 523–611.
3. Беззубов В. И. Леонид Андреев и Достоевский. / В. И. Беззубов // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Вып. 369. – Тарту, 1975. – С. 86–125.
4. Богданова О. А. Под созвездием Достоевского (Художественная проза рубежа XIX–XX вв. в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы) / О. А. Богданова. – М. : ИМЛИ РАН-Изд-во Кулагиной «Intrada», 2008. – 312 с.
5. Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб. / М. Волошин // Лики творчества. – Л. : Наука, 1989. – С. 443–449.
6. Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. / Л. П. Гроссман. – М. : Никитинские субботы, 1927. – 337 с.

7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30-ти тт. – Л. : Наука, 1972–1990. Произведения цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
8. Зябрева Г. А. «Евангелие» от Л. Андреева в свете аксиологии Ф. - М. Достоевского / Г. А. Зябрева // Материалы Второй международной научно-практической конференции «Историко-культурный и экономический потенциал России : наследие и современность», 2011. – С. 119–125.
9. Литературное наследство. Максим Горький и Леонид Андреев : Неизданная переписка / под ред. И. И. Анисимова, Д. Д. Благого, А. С. - Бушмина и др. – М. : Наука, 1965. – Т. 72. – 630 с.
10. Львов-Рогачевский В. Л. Леонид Андреев : критический очерк с приложением хронологической канвы и библиографического указателя / В. Л. Львов-Рогачевский. – М. : Русский книжник, 1923. – 86 с.
11. Московкина И. И. Между «PRO» и «CONTRA» : координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. – 228 с.
12. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб. : СПБГУ, 1995 – 193 с.

УДК 821.112.2.7.08’06

О. М. Істоміна
(Мелітополь)
ст. викладач іноземної мови і літератури та української мови і літератури
кафедри німецької філології та методики викладання німецької мови
Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького

Історична правда та художній вимисел у романі Ґ. Ґрасса «Моє століття»

Ґюнтер Ґрасс завдяки своєму неперевершеному письменницькому таланту здобув широку популярність не лише у Німеччині, але й далеко за її межами. Він один із зарубіжних авторів, твори якого активно публікуються, рецензуються, всебічно досліджуються та перекладаються різними мовами. Він має постійних перекладачів та видавництва майже в тридцяти країнах. В Україні на даний момент існує український переклад лише роману «Бляшаний барабан» (переклад О. Логвиненка) та повісті «Кіт і миша» (переклад Н. Сняданко). Однак, незважаючи на це, українські вчені останнім часом все більше цікавляться творчим доробком Ґ. Ґрасса. Серед вітчизняних науковців, які досліджували творчість митця, варто назвати Д. Затонського, К. Шахову, С. Сіверську, С. Варецьку, С. Маценка, Г. Моргачову, Н. Скляр, О. Масалова, В. Дегтяренко, Н. Діденко та ін.. Предметом вивчення літературознавців стали філософсько-естетичні погляди, своєрідність творчої манери та стилю письменника тощо. Так, С. Варецька [2] здійснила системний аналіз ранніх романів автора «крізь призму барокової парадигми» (у 2008 р. дослідниця захистила кандидатську дисертацію «Барокова парадигма у творчості Ґ. Ґрасса»). Г. Моргачова [8] досліджувала проблеми художнього осмислення історії у Данцизькій трилогії Ґ. Ґрасса. Деякі вчені (С. Маценка, Н. Скляр, С. Варецька, С. Сіверська) присвятили свої публікації автобіографічній прозі митця кінця ХХ – початку ХХІ ст. Останнім часом з’явились також наукові розвідки (Л. Букрєєва, Н. Діденко), в яких досліджено структуру індивідуально-авторських художніх концептів та засоби їх мовної репрезентації у творах Ґ. Ґрасса.

Провідною темою багатьох творів Нобелівського лауреата Ґ. Ґрасса є історія Німеччини та німецького народу. Тяжіння до відображення історичного минулого пояснюється тим, що Ґрасс був не лише спостерігачем, а й активним учасником творення історії своєї Батьківщини, бо крім літературної діяльності більшу частину свого життя був громадським та політичним діячем.

Значну роль у пізнанні процесу відтворення історії відіграють літературно-художні твори, тому що, як стверджує С. Варецька, «опрацювання

© Істоміна О. М.

історії у формі художнього твору привертає до себе увагу більшої кількості реципієнтів, аніж підручник з історії. Відтак, популярним стає жанр історичного роману, який поєднує в собі історію та вигадку. Автор такого роману створює уявний світ, спираючись на реальні історичні свідчення. <…> Історична дійсність у таких романах зображена доступною й зрозумілою для читача» [3, с. 111]. Тому однією з характерних особливостей творчої манери письменників-романістів кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. (Р. Хоххут, Ґ. Ґрасс, Н. Мейлер та ін.) є тісне поєднання у літературному творі художнього вимислу з фактами реальної дійсності та історичними подіями, бо саме художній твір, створений, з одного боку, на основі історичних подій та фактів реальної дійсності, а з іншого – авторських спогадів та уяви, може найкраще репрезентувати минуле.

Одним із яскравих прикладів поєднання історичної правди й художнього вимислу є роман Ґ. Ґрасса «Моє століття», який вийшов друком у 1999 році і став своєрідним підсумком століття, що минало. Німецький літературознавець В. Вебер зазначав в одній із перших рецензій на роман Ґ. Ґрасса: «Книга є такою повчальною не лише стосовно творчості цього художника, а й у загальному плані викладу тих самих поглядів і настроїв, які на порозі нового тисячоліття існують у літературному світі. <…> І хоча дія в його історіях вигадана, самі ці історії часто бувають більш правдивими, ніж достовірні документи історичної науки » [4].

Метою даної статті є аналіз зображених у романі історичних подій і фактів реальної дійсності та визначення співвідношення історичної правди й авторського вимислу.

У літературі ХХ століття посилюється роль творів, присвячених проблемам, у яких автор-ерудит відтворює дійсність, відкрито використовуючи зображуване для широких філософських суспільно-політичних узагальнень, звертаючись при цьому не стільки до емоцій читача, скільки до його інтелекту [7, с. 134]. Якщо у романі XIX – початку ХХст. відображалися стосунки автора зі світом, людьми, Богом, самим собою, природою, то для роману кінця ХХ – початку ХХІ ст. характерною є деканонізація жанру. Як зауважує Л. Сокол, «<…> жанрові моделі роману наближаються до критики, наукового тексту, інтелектуальної головоломки; коли в романах попередніх епох відбивався навколишній світ, то в сучасному романі відбиваються мистецькі тексти, створені в попередні часи. Сучасний романіст анатомує мистецтво, реконструює, переосмислює» [10, с. 37].

С. Шарифова пов’язує деканонізацію роману в літературі з поняттям деконструкції, яка є інструментом художнього відображення буття, що складається з хаотичних елементів. При цьому провідним принципом організації тексту стає нонселекція (набір різноманітних засобів створення ефекту навмисного розповідного хаосу: розповідна уривчастість, інформацій-

не перевантаження тексту, стирання межі між реальністю і вигадкою) [8, с. 150-151].

Т. Бовсунівська стверджує, що роман є «універсальним жанром трансформативного типу» [1, с. 71]. На думку дослідниці, «роман доби постмодернізму – це безконечна низка модифікацій, жодна з яких не відтворює попередню навіть у творчості одного й того ж письменника. <…> Сучасний письменник постійно прагне вийти за існуючі межі сутнісного як обумовлені традицією, врешті в основі такої творчості лежить *подолання залежності від меж свідомості*» [1, с. 73].

Роман Ґ. Ґрасса «Моє століття» має характерну для постмодерністського твору, однією з ознак якого є фрагментарність, структуру: він складається, відповідно до кількості років у столітті, зі ста коротких частин, кожна з яких за обсягом не більше ніж 1,5 – 4 сторінки. У кожному розділі автор, удаючись найчастіше до ретроспективної оповіді, відтворює той чи інший історичний факт, або описує визначну для певного періоду суспільно-політичну ситуацію. На перший погляд, частини зовсім не пов'язані між собою за змістом, бо в кожній з них різні оповідачі, різні персонажі, свій сюжет, але в цілому їх поєднує один лейтмотивний образ твору – Німеччина. Про задум написання роману автор повідомляє: «Сто років – сто історій. На перший погляд все дуже просто. Але потім почалася робота. Мені ще раз треба було зануритися у темні сторони історичного процесу, кривавих війн, ідеологічних переслідувань і висвітлити те, що зазвичай швидко забувається. Для мене було важливо, написати короткі оповідання у традиції барочних календарних історій, надаючи при цьому слово не тим величним особам, про яких говорять, що вони творять історію, а тим, на чию долю вона випала: історія, яка зробила з них жертв, убивць, однодумців, мисливців та тих, кого переслідують. До того ж я мав намір, відобразити визначену німцями у двох світових війнах історію та її наслідки в Німеччині» [12, с. 179]. Отже, надаючи слово звичайним людям, він переповідає історію «знизу», обирає для оповіді ті історичні події та факти, які, на його думку, були важливими для німецького народу, і про які треба було ще раз згадати на межі століть. Як засвідчує вже сама назва твору, – це ґрассове століття, бо «він має свій особливий погляд на події минулого століття» [4, с. 1]. Отже, основним завданням для Ґрасса було не створення ще одного посібника з історії Німеччини, а показ власного ставлення до подій минулого століття.

Для зображення історичного розвитку Німеччини у ХХ столітті автор використовує у творі досить цікаву розповідну манеру, яка поєднує в собі об'єктивну розповідь і суб'єктивну оповідь, художню вигадку і реальність.

У всіх частинах оповідь ведеться від першої особи однини (Ich-Erzdhler), проте майже у кожному – Я-оповідач інший (рядовий солдат, шахтарі,

продавець платівок, асистент лікаря, селянка, молода дослідниця, токар, бортмеханік, бармен, учень художника, в'язень і навіть літературний персонаж – капітан Сіріус). Декілька розділів (наприклад «1927», «1953», «1959», «1965», «1975», «1987», «1988», «1999») носять автобіографічний характер і в ролі Я-оповідача виступає сам Ґ. Ґрасс. Ці роки були важливими не лише для Ґрасса, а й мали вагомий вплив на історичний розвиток Німеччини. Вперше Ґрасс з'являється у ролі оповідача в частині під назвою «1927», що співпадає з роком народження письменника. Суто суб'єктивне повідомлення про власне народження на початку розділу («Мама виношувала мене до середини золотого жовтня … » [5, с. 77] – а Ґрасс народився 16 жовтня) змінюється об'єктивною розповіддю про соціально-політичне становище країни («<…> але, якщо бути точним, золотим був лише рік мого народження, тоді як інші двадцяті, що до, що після мого народження, лише поблискували або намагалися заглушити своєю різнобарвністю сірі будні» [5, с. 77]). Перераховуючи об'єктивні факти і розмірковуючи, які з них «…могли б наділити сяянням…» [5, с. 77] його рік народження – стабілізація рейхсмарки чи вихід у світ філософського трактату М. Гайдеґера «Буття і час» («Sein und Zeit», 1927), – Ґ. Ґрасс не заглиблюється у відтворення історичних подробиць, а лише висловлює своє особисте ставлення до цих фактів. Так, наприклад, він вважає, що у повоєнний час, коли скрізь панували голод та інфляція, «назвати золотими ці пишні слова [трактат Гайдеґера – О.І.], що підводять до екзистенціального фіналу, було б грубою помилкою» [5, с. 78]. У такий спосіб автор виступає проти теоретичної абстрактної філософії, яка не враховувала потреби суспільства, тогочасне становище і ніяк не могла допомогти населенню країни краще зрозуміти дійсність і змінити її в позитивний бік на краще.

Опис деяких автобіографічних моментів відображає водночас стан культурного розквіту країни і особисте захоплення Ґрасса музикою. Так, автор згадує ім'я «золотого» тенора Ріхарда Таубера, якого обожнювала його мати, і перераховує пісні, які він постійно слухав. Різні факти і повідомлення, численні часово-просторові зсуви також зумовлюють створення багатопланової розповідної структури роману «Моє століття». Н. - Копистянська зауважує, що «художній час, на відміну від реального, не є одноваріантним, автор має владу над часом, може надати йому напрямок, швидкість, ритм, повторюваність, багатоваріантність, плавність, повноту чи уривчастість, фрагментарність» [7, с. 180].

Часопростір як поняття і як образ, як структурний та ідейно-філософський фактор є жанро- і системотворчим [7, с. 249]. Не зважаючи на хронологічний принцип побудови роману (роки, які є назвами розділів, розміщені послідовно з 1900 по 1999 рік), для нього є характерним використання різних часових планів, їх складна взаємодія. Змальовуючи ті чи інші істо-

ричні події Ґ. Ґрасс використовує, як і в своїх попередніх творах, особливий час, вигаданий ним самим – Vergegenkunft («четвертий час», який є своєрідним синтезом минулого, теперішнього і майбутнього). Це художній прийом, за допомогою якого автор, відтворюючи теперішню реальність, то забігає наперед, то навпаки згадує минулі події, але при цьому прослідковується безпосередня взаємодія усіх часових форм. Таким чином Ґ. Ґрасс уникає у романі лінеарної хронології.

Так, наприклад, дія в оповіданні «1901» відбувається у кінці 50-х років, коли оповідач знаходить у антикварній лавці торговця Куртхена Мюлленхаупта на Шамісоплац поштові листівки від Ельзи Шюлер доктору Бенну. Листівки проштамповані січнем 1945 року у Єрусалимі, і автор, згадуючи про важкі часи у кінці Другої світової війни, повідомляє, що «пошті <…> не вдалося в останні місяці війни знайти адресата серед руїн міста» [5, с. 6]. Лише в самому тексті листівок дається натяк на 1901 рік («Сьогодні, першого, найпервішого березня, коли століття, що ледь-но розпустилося, стоїть на кволих ніжках і вихваляється своєю одиницею …» [5, с. 6]), і повідомляється історичний факт, який мав місце у цьому році, а саме, відкриття Вуппертальської канатної дороги. Отже прослідковується складна організація часово-просторової моделі твору. Саме час і простір допомагають осягнути формування історичних і філософських поглядів автора.

Роман «Моє століття» охоплює широкий тематичний спектр: суспільно-політичне становище країни, економічні відносини, війни та їх наслідки, спорт, розвиток технічного прогресу, екологічні проблеми, шоу-бізнес, мистецтво тощо.

У романі спостерігається синтез трьох розповідних планів: фікційного, документального, історичного. Художню вигадку (фікцію) автор поєднує з реальними документальними свідченнями, які, на прохання Ґ. Ґрасса, ретельно добирав німецький історик Олаф Мішер. Документальні вкраплення письменник інтегрує у роман за допомогою різних елементів, наприклад, висловлювання історичних осіб, повідомлення із засобів масової інформації тощо. Історичний план розповіді реалізується, насамперед, завдяки вказівкам на реальні країни, де відбувалися ті чи інші історичні події, називанню політичних діячів та керівників країн, спортсменів та представників культури і мистецтва, різноманітних географічних, воєнних, соціальних реалій, характерних тому періоду, що описується, а також завдяки повідомленню деяких фактів із біографій реальних історичних осіб. Проте, щоб роман не був занадто документальним, автор використовує художню вигадку, а саме, вводить вигаданих розповідачів, які змінюються майже у кожному розділі, поєднання різних часових рамок в одному сюжеті, інколи вигадані події тощо.

Наприклад, в оповіданні «1910» Ґ. Ґрасс описує подію, яка мала місце в реальному житті, а саме створення найбільшої та найпотужнішої гармати на той час. В оповіданні з точною достовірністю повідомляється, що цю гармату було відлито на заводах німецького концерну Крупп у період з 1912 по 1914 р., напередодні Першої світової війни. Вона мала 420-мм калібр і називали її «Товстуха Берта». («До війни залишалося років два від сили. <…> І відлили вони таку штукенцію, яка у всіх викликала гордість, тому що такої махіни ще світ не бачив. <…> З неї повинно було вийти щось на зразок мортири. Це такі короткі. Калібр був точно сорок два сантиметри» [5, с. 30]. Щоб уникнути зайвої документальності, автор вводить фіктивного оповідача, який у художній формі повідомляє про реальні факти. Оповідь ведеться від першої особи, в ролі оповідача виступає жінка, мешканка заводського поселення на ім'я Берта. Вона розповідає, що «ливарники із нашого поселення назвали її [гармату – О.І.] так на мою честь, тому що в селищі я була найтовстішою» [5, с. 30]. Однак, існує версія, що назву «Товстуха Берта» гармата отримала на честь тогочасної власниці концерну «Крупп», онуки (за деякими свідченнями – на честь дружини) Альфреда Круппа [9].

Ґ. Ґрасс вважає історію «продуктом людської діяльності, в якій постійно повторюються одні й ті ж самі помилки» [13, с. 19]. На думку Д. Затонського у деяких творах Ґ. Ґрасса «стилетворчим фактором <…> є екзистенційна замкненість кола, відсутність вибору у широкому історичному і навіть надісторичному розумінні» [6, с. 224], а отже «світовідчуттю Ґрасса притаманним є безцільний одвічний рух по колу» [6, с. 224]. Свідченням тому є те, що роман «Моє століття» автор починає і закінчує згадками про війну. «Я, замінюючи себе самого самим собою, незмінно, з року в рік був при цьому присутнім. Звичайно ж не завжди на передовій лінії: оскільки безперервно йшла якась війна <…>» [5, с. 3] – так розпочинається роман. Кінцівка твору переконує реципієнта у постійній повторюваності історичних подій: «Подивимося, подивимося, що буде… Якщо тільки знову не почнеться війна… Спочатку там внизу, на півдні, а потім запалахкотить усюди» [5, с. 313].

Таким чином, здійснивши короткий огляд роману Ґ. Ґрасса «Моє століття», можна зробити висновок, що твір має складну художню структуру, яка характеризується наявністю багатьох оповідачів, різних часових планів, синтезом історичної правди та художньої вигадки. У такий спосіб автор намагався передати весь трагізм описуваної ним епохи, особливості сприйняття історії окремими його співвітчизниками.

Художнє відтворення історичних процесів, соціальних, політичних, етичних та естетичних проблем, що були характерними для Німеччини того часу, автор здійснює за допомогою іронії, гротескових метафор, алюзій, ретроспекції, цитування. Ці та багато інших засобів художньої виразності, що характеризують своєрідність творчої манери Ґ. Ґрасса, дають нам широкий простір для поглибленого вивчення роману «Моє століття» та пізньої творчості письменника в цілому.

Список використаної літератури:

1. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
2. Варецька С. Барокова парадигма у творчості Ґюнтера Ґраса [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. Наук : спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн / С. О. Варецька. – Київ, 2008. – 20 с.
3. Варецька С. Художнє осмислення трансформацій історії (за романом «Траєкторією краба» Ґюнтера Ґраса) / С. О. Варецька // Вісник Львів. ун-ту. [серія Філол]. – Львів : Вид. ун-ту, 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 110–117.
4. Вебер В. Примечания к творчеству Гюнтера Грасса и его недавно вышедшей в свет книге «Мое столетие» [Електронний ресурс] / В. Вебер. – Режим доступу до статті : http://www.wsws.org/ru/2000/okt2000/grass-007.html
5. Грасс Г. Моё столетие : [роман] [пер. с нем. С. Л. Фридлянд] / Г. Грасс. – М. : ООО «Издательство АСТ» ; Харьков : Фолио, 2001. – 336 с.
6. Затонский Д. „Жестяной барабан“ Гюнтера Грасса, или Понимаем ли мы мир, посреди которого существуем? / Д. В. Затонский // Иностранная литература. – 2001. – № 12. – С. 217–228.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
8. Моргачова Г. Художнє осмислення історії у «Данцизькій трилогії» Гюнтера Грасса [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 – література зарубіжних країн / Г. В. Моргачова. – Київ, 2010. – 20 с.
9. Немецкая пушка Большая Берта [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : http://www.topweapon.ru/nemeckaya-superpushka-bolshaya-berta.html
10. Сокол Л. Український постмодерністський роман : реалії та критика (на прикладі роману Ю. Андруховича «Перверзія») [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті : http://chtyvo.org.ua/authors/Sokol_Liudmyla/Ukrainskyi_postmodernistskyi_ roman_realii_ta_krytyka_ na_prykladi_romanu_Yu_Andrukhovycha_Pereverziia.pdf.
11. Шарифова С. Жанровое смешение в романе : коммуникативно-социокогнитивній поход : монографія / С. Ш. Шарифова. – Москва: «Московский Парнас», 2011. – 400 с.
12. Frielinghaus H. Der Butt spricht viele Sprachen : Grass-Ьbersetzer erzdhlen / Helmut Frielinghaus. – Gьttingen : Steidl Verlag, 2002. – 192 S.
13. Moser S. Gьnter Grass : Romane und Erzdhlungen / S. Moser. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000. – 194 S.

В. П. Казарин,
Л. А. Ширинская,
И. С. Батрак
(Симферополь)
д.ф.н., проф., завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Таврического национального университета ім. В. І. Вернадського
студентки 4-го курсу факультету слов'янської філології і журналістики Таврического национального университета ім. В. І. Вернадського

В. А. Жуковский в Крыму: в поисках второй родины

В 1837 году для наследника Николая I – будущего императора Александра II – было организовано многомесячное путешествие по России с тем, чтобы показать великому князю страну, которой ему предстояло править. Маршрут этого путешествия – «Путеуказатель» – разрабатывался под руководством наставника цесаревича – великого русского поэта Василия Андреевича Жуковского, учителя национального гения России – А. С. Пушкина и организатора выкупа из крепостной неволи национального гения Украины – Т. Г. Шевченко. Как известно, именно воспитанный Жуковским русский царь Александр II в 1861 году отменит в России крепостное право и получит титул «Освободитель».

25 августа (6 сентября по н. ст.) 1837 года Василий Жуковский сопроводит наследника в город Вознесенск (Украина, Николаевская область) для участия в больших военных маневрах, на которые было собрано необыкновенное количество кавалерии и пехоты. Будущему Главнокомандующему страны этому тоже надо было учиться. Наставник цесаревича – человек сугубо гражданский. Ему это не интересно. Он передает ученика в руки императора, которого окружали многочисленные военачальники и иностранные гости, представлявшие в буквальном смысле слова всю Европу. Жуковский задумал в это время совсем другую поездку – он отправляется на целый месяц в Крым. К этому его побуждали две причины.

Первая была связана со смертью 29 января (10 февраля по н. ст.) 1837 года после ранения на дуэли его младшего друга А. С. Пушкина. Именно в Крыму в 1820 году молодой поэт задумает ряд произведений, включая поэму «Бахчисарайский фонтан» и роман «Евгений Онегин», – которые принесут ему настоящую славу. В год смерти Пушкина Жуковский решает посетить столь благодатную для его ученика крымскую землю и совершить паломничество по местам, хранившим память о нем. Готовить эту

© Казарин В. П., Ширинская Л. А., Батрак И. С.

поездку Василий Андреевич, судя по всему, начинает через месяц-два после кончины поэта. Для этого в «Путеуказатель» им заблаговременно закладывается посещение царской семьей в сентябре 1837 года Крыма и Бахчисарая. Жуковский задумал провести в Крыму вечер памяти погибшего друга.

Но была и вторая – неявная – причина этого путешествия. Крым являлся живым воплощением традиций тюркской культуры – крымскотатарской и турецкой. Кстати, этими традициями были напитаны многие произведения и замыслы Александра Пушкина 1820 года. Достаточно вспомнить, что именно после Крыма великий русский поэт начнет работать над циклом «Подражания Корану», состоящим из девяти стихотворений, каждое из которых развивает тему одной из сур священной книги ислама.

Матерью Жуковского, как известно, была турчанка Сальха. После взятия русской армией города Бендеры в 1770 году её подобрали и отослали в Россию на воспитание богатому помещику Афанасию Бунину. По слухам, она была из гарема паши. Красивую девушку обучили русскому языку и крестили в православную веру под именем Елизаветы Дементьевны Турчаниновой. Именно она родит А. И. Бунину его единственного сына. От жены у помещика из 11 детей достигнут совершеннолетия только четыре дочери. В паспорте указаны приметы матери Жуковского: «Росту среднего, волосы на голове черные, лицом смугла, глаза карие» [1, с. 7]. У нее навсегда сохранилась привычка сидеть, поджав под себя ноги. Так ее и изобразит на своем рисунке поэт, получивший в подарок от матери карие глаза и черные как смоль вьющиеся волосы.

54-летний воспитатель царя отправился в Крым, чтобы встретиться на этой земле лицом к лицу с миром той культуры, из которой вышла Сальха. Он хотел хоть частично окунуться на полуострове в атмосферу неизвестной ему второй родины. Мать о прошлом никогда ничего не рассказывала. Да, к ней хорошо относились в богатом имении, она даже станет домоправительницей, будет близкой подругой жены А. И. Бунина. Они и умрут в один год и месяц – в мае 1811-го. Но его, незаконнорожденного сына Сальхи, под чужой фамилией сделали дворянином. Он рос и воспитывался отдельно от своей матери, которая относилась к числу пусть привилегированных, но слуг. Душевной близости у сына с матерью появиться просто не могло. На могиле Сальхи в Москве на кладбище Новодевичьего монастыря он поставит скромный камень с буквами «Е. Д.» [1, с. 117]. Тема их родства была для него болезненной и опасной, ее нельзя было публично касаться. Тем острее изнутри мучил поэта интерес к миру его матери.

Эта изначальная психологическая и социальная раздвоенность личности поэта даст позднее основание Борису Зайцеву в книге «Жуковский» назвать его первым интеллигентом российской литературы [4, с. 17].

Въехав в Крым, Жуковский жадно впитывает впечатления экзотического для него тюркского мира.

Уже после уездного города Перекопа – в Армянске – он фиксирует «домики формы восточной» и упоминает непривычных для петербургского жителя верблюдов. Чуть ниже опять: «Арбы азиатские. Верблюды» [2, с. 73]. Весьма характерно, что в Симферополе поэт добивается, чтобы ему был предоставлен «знающий татарский язык расторопный проводник». Он хочет иметь возможность прямого и беспрепятственного общения с крымскими татарами. По распоряжению генерал-губернатора М. С. Воронцова такого проводника он получил [3, с. 6].

Остановившись в селе Мамут-Султан (ныне Доброе) в доме Меметмурзы, Жуковский с особой тщательностью перечисляет не только то, что было подано на стол, но и порядок подачи блюд: кофе, «пироги саурма берек», курабье (поэт тут же указывает рецепт: «пирожки из муки и меда»), каймак, «кебан борит» («на сковороде», «мед, масло») [2, с. 74]. Если Европа заканчивает застолье подачей кофе, то Восток им начинает. И Жуковский это отмечает. Никаких других кушаний, кроме крымскотатарских, поэт в своем дневнике не фиксирует.

Точно так же бытовые подробности встречаются только в описаниях крымскотатарских поселений и домов. Так, прибыв в Биюк-Ламбат (ныне поселок Малый Маяк), Жуковский отмечает: «Татарская хижина <…>. В гостиной дивные полотенцы. На очаге казанок, на полу пшено, в алькове рябина. Женская часть. Хаос корзин, тряпья, жестяных кувшинов, алькоран. Плоская кровля и трубы. Вид на Кастель. Вид на Партенит. Дом муллы» [2, с. 74].

Примечательно, что Жуковский всюду будет в обязательном порядке посещать дома мурзы или муллы. По прибытии в Коккозы (ныне Соколиное) поэт навещает владельца имения Мемет-бея Булгакова и записывает: «Обед у Мемет-мурзы; его сыновья Селамет, Газан и Шехан-бей. Обед из: шорбы (суп), бек-балык (форель), пилавы и сармы» [2, с. 75]. Есть ощущение, что поэта волнует сама мелодика крымскотатарских слов и имен. Он очень тщателен в их записи.

Упоминания в дневнике о крымскотатарском мире порой весьма кратки, но за ними скрывается постоянное стремление поэта понять этот мир в его существе. Так, приехав в Каралес (ныне село Залесное), он оставляет скупое, но весьма многозначительное замечание: «Татарская гостеприимность. Честность без всякого доброжелательства» [2, с. 76]. Поэт отмечает, что татарская гостеприимность распространяется не только на круг близких людей. Это принцип, который относится к каждому гостю.

9 сентября (21 по н. ст.) поздно вечером Жуковский прибывает в Бахчисарай и сразу отправляется осматривать Ханский дворец: «Дворец. Ос-

мотр горниц ночью. Двор. Пушкина фонтан» [2, с. 75]. Это сделано явно под влиянием устных пушкинских рассказов о пребывании в Крыму. Как известно, молодой поэт осматривал дворец именно вечером после долгой дороги верхом на лошадях из Георгиевского монастыря.

10 сентября бытовые этнографические записи также связаны с тюркской культурой. Сначала Жуковский во время посещения Чуфут-Кале отмечает поразивший его фенотип облика караимов: «Лица». Затем он заинтересованно откликается на их кухню: «Завтрак у караима. Пирог и варенье». Видимо, поэта угощали кубете (пироги с бараньим мясом) и вареньем из лепестков роз. В этот день в дневнике снова встречаем: «Фонтан Пушкина» [2, с. 75].

Наконец, 11 сентября в заполненный толпами народа Бахчисарай на задуманный и заблаговременно согласованный Жуковским с царской семьей праздник, который в итоге окажется литературным и поминальным, прибывают губернаторы, высокопоставленные чиновники, дворянские представители, богатые помещики и мурзы, военачальники и религиозные деятели. Особо отметим приезд гахана (гахама) крымских караимов Симы Бобовича, одеяние которого поэт описывает в деталях: белая чалма, «красный камзол, зеленое бархатное нижнее платье» [2, с. 76].

Именно Симе Бобовичу была поручена подготовка Ханского дворца к приезду в Бахчисарай царской семьи, что было знаком особого доверия, которым он пользовался у императора Николая I. Выполняя это поручение, гахан крымских караимов в апреле 1837 года поехал в Константинополь для покупки мебели и других предметов обустройства дворца. Он был удостоен особого внимания со стороны султана Махмуда II, по приказу которого Симе Бобовичу приготовили отдельную комнату в султанском дворце. Графу М. С. Воронцову Махмуд II отправил с гаханом в подарок несколько десятков золотых и серебряных рыбок из собственных прудов [5]. Если учесть, что вывоз из Оттоманской Порты золотых и серебряных рыбок султана был запрещен под страхом казни, это был очень дорогой и значительный подарок.

Но вернемся в Бахчисарай. В два часа пополудни во дворец прибыли императрица Александра Федоровна и великая княжна Мария Николаевна. Государь и наследник задержались в Севастополе и прибыть не смогли. В честь царственных гостей вечером были иллюминированы не только мечети, дома и дворы, но даже горы. Великая княжна появилась перед собравшимися в подаренном ей в Бахчисарае нарядном татарском платье. Немногословный воспитатель наследника отметит и это. В Ханскую мечеть специально для высоких гостей были приглашены дервиши, которые совершили свой мистический обряд. Жуковский записывает в дневнике: «Дервиши в мечети. Поклоны. Лай. Кружение. Молитва» [2, с. 76]. Поэт

точно передает свои впечатления от мистического обряда, который ему пришлось наблюдать. Дервиши, приглашенные в Бахчисарай, во время беспрестанного кружения «испускали грудной стон, который трудно изъяснить» [5].

Поздно вечером начинается поминовение Пушкина, поэма которого сделала Бахчисарайский дворец известным любому человеку в России. В дневнике следует краткая и выразительная запись: «Чтение “Бахчисарайского Фонтана”» [2, с. 76]. Жуковский устроил для императрицы и всех гостей чтение вслух поэмы своего великого ученика. Это была первая после смерти поэта публичная акция его чествования. Думается, что наставник цесаревича не случайно выбрал для поминовения своего молодого друга именно 11 сентября. Это был последний день пребывания Пушкина в Крыму в далеком 1820 году: 12-14 сентября он покинул Таврическую губернию, направляясь через Одессу в Кишинев.

Вечер в Бахчисарайском дворце был данью Василия Жуковского и погибшему гению, и тюркской культуре, взрастившей когда-то его мать Сальху.

Список использованной литературы

1. Афанасьев В. В. Жуковский. – Москва: Молодая гвардия, 1986. – 399 с., ил. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).

2. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. / Редакционная коллегия А. С. Янушкевич (главный редактор) и др. – Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834-1847 / Сост. и ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – 768 с., ил.

3. Маркевич А. И. Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский в Крыму // ИТУАК. – Симферополь. – 1902. – № 34. – 17 с. – (Отдельный оттиск).

4. Зайцев Б. К. Жуковский // Зайцев Б. К. Собрание сочинений. В 5 тт. Т. 5. – Москва: Русская книга, 1999. – С. 177-328.

5. Желтухина О. А. В. А. Жуковский в Бахчисарае: первый праздник поэзии А. С. Пушкина в России. – Рукопись.

УДК 821.111

Н. Х. Керасиди
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Роль исторических примеров в утешительных посланиях Сенеки

Авторитет древних обычаев в сознании римлян всегда играл большую роль, а исторический пример являлся особой формой воспитания. Какое большое значение римляне придавали примеру можно судить уже по тому, что в речах ораторов пример был самой существенной частью. Как подчеркивает Сенека: «...долог путь наставлений, краток и убе-дителен путь примеров» [8, с. 11]. В школьных декламациях было принято приводить исторические параллели и примеры, для облегчения розысков которых соз-давались специальные сборники [3, с. 130]. Посидоний, глава средней Стои утверждал, что исторические примеры влияют на современные события [7, с. 31]. С точки зрения влияния исторических примеров на поведение человека рассматривал историю и Сенека, и в утешительных посланиях он использует примеры преимущественно из римской истории.

В своих рассуждениях относительно исцеления от скорби Сенека в основ-ном руководствуется теорией стоика Хрисиппа, согласно которой процесс исцеления от скорби является как иррациональным, так и рациональным [6, с. 15-30]. Рациональный процесс исцеления - это процесс, развиваю-щейся со временем, из чего следует, что время дает возможность на приме-ре других убедиться в том, что собственное страдание не единично, то есть, «многие другие пережили то же самое», а «многие другие пережили худшее», и «многие знаменитые люди пережили нечто подобное». Скорбящий должен понять «...если фактически считается, что со временем скорбь проходит, значит, длительная скорбь неестественна, так как, то, что естественно, время не уменьшает» [Cic. Tusc. disp. III, с. 25]. Таким образом, процесс исцеления должен осуществляться на основе суждения, которое формируется у скорбящего при осмыслении примеров тех, которые достойно перенесли подобное горе.

Учение стоиков о мировом порядке и его разумности является утешением, если человек познает о единстве своей судьбы с законами вселенной и, руководствуясь истинными знаниями, вырабатывает правильное отно

© Керасиди Н. Х.

шение к происходящему, то это поможет ему выбрать правильное поведение. По мнению стоиков, правильное поведение – это разумное поведение, которое согласуется с природой человека и естественными законами. Таким образом, в творчестве Сенеки не случайно оказывается три сочинения утешительного жанра, два из которых утешительные послания созданы по случаю потери близкого человека: «Утешение к Марции» и «Утешение к Полибию».

Прежде всего, из утешительных посланий Сенеки нам нетрудно представить себе его высокопоставленных адресатов. «Человек в жизни руководствуется теми правилами, которые он вынес из воспитания и жизненного опыта, поэтому оратор должен хорошо знать своего адресата, чтобы его речь могла быть убедительной и полезной» [1, с. 196]. Если автор «Утешения к Аполлонию» только дважды называет своего адресата по имени и нам ничего о нем неизвестно, то адресаты в произведениях Сенеки занижают свое особое место [11, с. 66-68]. Из «Утешения к Марции» нам известно, что Марция была дочерью историка Авла Кремуция Корда, который был вынужден окончить жизнь самоубийством из-за жестоких преследований могущественного временщика императора Тиберия Сеяна [XXIV, с. 7].

После того как Марция пережила смерть отца, ее постигло новое горе: смерть взрослого сына Метилия. По поводу смерти сына Сенека пишет «Утешение к Марции». Круг Марции, дочери Авла Кремуция Корда, подруги жены пркнцепса Августа и жены Полибия, императорского министра, представляет собой людей высокопоставленных. Поэтому Сенека, обращаясь к Марции, скорбящей о смерти сына, в своем утешительном послании подбирает примеры, достойные своего адресата, из числа известных исторических лиц и членов их семей.

Поскольку адресатом является женщина, то Сенека считает, что для нее лучше выразить мысли наглядно, чем логически. В связи с этим он нарушает традицию начинать с поучений и начинает свое послание к Марции с примеров, причем самых известных ее современниц. Сенека приводит примеры двух высокопоставленных матрон императорского дома: сестры императора Августа Октавии и Ливии, жены императора Августа, которые, как и Марция, лишились своих сыновей. Марция была дружна с Ливией, и Сенека указывает на пример Ливии как образец достойного поведения [IV, с. 2]. Также Сенека в первую очередь приводит примеры мужественных женщин: Клелии и Лукреции, утверждая, что мужество присуще и женскому полу. Затем он приводит примеры тех женщин, которые наиболее стойко перенесли потерю своих детей. «... Из одной семьи я назову двух Корнелий: во-первых, дочь Сципиона, мать Гракхов. Она знала двенадцать рождений и такое же количество похоронных процессий...»

[XVI, с. 3]. О Корнелии, жены Ливия Друза Сенека говорит, что она «... перенесла не только горькую, но неотомщенную смерть сына с тем же мужеством, с каким он вносил законопроекты» [XVI, с. 4]. Примеры этих женщин свидетельствуют о том, что они стойко перенесли большую потерю, и сумели остаться достойными матерями своих великих сыновей.

Каждый пример у Сенеки помимо основной цели: продемонстрировать мысль о том, что адресат его со своим горем не является исключением и подобное горе другие перенесли мужественно, значит он также может его перенести, дополнительно еще выполняет нагрузку, подтверждая ту или иную мысль автора. Примеры греческого жреца и понтифика Пульвила, которые даже в момент известия о смерти сыновей, продолжали выполнять свой общественный долг, как будто бы этого несчастья и не было, подтверждают мысль о том, что скорбь может быть укрощена в самый короткий срок. «Можно было бы думать, что должен был быть конец скорби, которая даже в первый день, при первом ударе не смогла отвлечь отца от общественного алтаря и молитве о благе» [XIII, с. 12].

Эту же мысль подтверждает пример Цезаря и Бибула. Бибул, который одновременно лишился двух сыновей, «отправился выполнять свои обычные общественные обязанности на следующий день после того как ему было сообщено о смерти одновременно двух сыновей. Разве мог он двум сыновьям посвятить более, чем один день?» [XIV, с. 2]. Цезарь утратил дочь, «однако через три дня приступил к обязанностям полководца и так быстро победил скорбь, как обычно побеждал все» [XIV, с. 3]. В конце утешительного послания Сенека еще раз указывает причину смерти отца Марции Авла Кремуция Корда, пострадавшего за свободу мышления, и достаточно подробно описывает его гибель из-за преследования Сеяна. Это описание дает нам представление об исторической обстановке того вымени, когда насильственная смерть легко могла войти в любой дом [XXII, с. 3-7]. В последней главе Сенека вводит образ отца Марции, который как бы с небесных высот обращается к дочери с утешительной речью и требованием прекратить бесполезную скорбь. О своей эпохе Сенека говорит так: «Громадное большинство несчастны от того, что их страшит ожидание отовсюду грозящей им смерти. Нет такого места, где можно было бы укрыться от нее, и им, точно в неприятельской стране, приходиться осматриваться вокруг и при малейшем шорохе поворачивать голову» [8, с. 74]. Когда нет защиты от произвола власти, и человек постоянно трепещет за свою жизнь и жизнь близких, Сенека считал целью своей философии предложить такие правила поведения, которые оказались бы наиболее пригодными при изменчивых общественных условиях его времени [4, с. 430]. «Стоическое учение о самодовлеющей добродетели, которая составляет высшее благо и носитель которой может непоколебимо противостоять

всем ударам судьбы, было прекрасным обоснованием того пассивного сопротивления, с каким сенатская аристократия относилась к императорской власти» [2, с. 8].

Из послания нам известно, что до Метилия, оплакиваемого ныне Марцией, у нее погиб еще один сын. У Марции остались две дочери и три внучки, в том числе внучки от умерших сыновей, на которых, по совету Сенеки, Марция должна обращать особое внимание как на лучшее утешение [XVI, с. 4-6].

Обращения к Марции служат не только переходом от рассуждений общего характера к частному случаю, но и придают посланию форму дружеской беседы.

Сенека, находясь в ссылке, пишет послание «Утешение к Полибию». Полибий, могущественный вольноотпущенник императора Клавдия, занимал должность чиновника при приеме прошений и жалоб. Так как Полибий был человеком образованным, не исключено, что он мог одновременно быть и научным секретарем императора.

Формально послание написано по поводу смерти младшего брата Полибия, однако есть личная жалоба Сенеки на свою судьбу изгнанника.

Полибию, адресату послания «Утешение к Полибию», фавориту императора Клавдия, благодаря которому он занимает высокое положение, Сенека советует обратиться к императору. «Я не могу удержаться, чтобы снова не обратить твоего внимания на Цезаря: когда он управляет странами и показывает, насколько лучше сохраняется империя благодаря благодеяниям, нежели оружию, когда он управляет человеческими делами, в это время не приходится опасаться того, чтобы ты ощушал потерю. В нем одном для тебя достаточно защиты, достаточно утешения. Ободрись, и сколько раз возникнут слезы на твоих глазах, столько же раз обрати глаза на Цезаря.... Тебе нужно думать о нем, ведь ты смотришь на него днями и ночами, от него ты никогда не отвратишь душу, он твой заступник перед судьбой. Я не сомневаюсь (так как он по отношению ко всем близким столь мягок и снисходителен), что он уже залечил твою душевную рану многочисленными утешениями, он нашел многое, что могло бы противостоять твоей скорби» [XII, с. 3-4]. В своем послании Сенека приводит известные исторические примеры, учитывая, что выдающиеся человек всегда служит для других авторитетом, и многие, видя в нем избранника судьбы, берут его поведение за образец. В отличие от автора «Утешение к Аполлонию», который в большинстве случаев ссылается на литературные и философские памятники, Сенека приводит именно исторические примеры, причем примеры современников или из недалекого прошлого. История зафиксировала настоящие факты, следовательно, не верить этим примерам нельзя, ведь у них есть свидетели. Как считает Сенека, действи-

тельное, живое и близкое лучше доходит до сознания, чем далекие мертвые легенды и цитаты из произведений древних авторов. Против действительности ничего нельзя возразить, факт нельзя поставить под сомнение, а значит, не ставятся под сомнение и те мысли, которые призван иллюстрировать тот иди иной пример. То, что было на самом деле и признано всеми, тому нельзя не верить, а эта вера так необходима утешителю как врачу душевного недуга. В свое послание Сенека вводит образ императора, от лица которого в утешение Полибию приводятся из римской истории примеры тех, кто достойно перенес подобное горе. «Представь себе, что Цезарь говорит следующее: «Не одного тебя избрала себе судьба, чтобы причинить столь тяжелую обиду, ни один дом во всем мире ни в настоящем, ни в прошлом не был освобожден от необходимости кого-нибудь оплакивать. Я оставлю в стороне повседневные примеры, которые хотя и менее значительны, но более многочисленны, я укажу тебе на летописи и хроники. Ты видишь все эти изображения, которые заполнили атрий Цезарей? Каждое из них для близких памятно как великая потеря; каждый из этих мужей, сверкающих во славе столетий, или сам перенес тоску по близким, или близкие его лишились с глубочайшей душевной болью. Что мне сказать о Сципионе Африканском, которому сообщили о смерти брата в изгнании? Он ведь спас брата от тюрьмы, но не смог спасти его от судьбы; тогда всем стало ясно, до какой степени любовь Сципиона Африканского оказалась не в состоянии быть беспристрастной перед правом и справедливостью: ведь он в тот самый день, когда вырвал брата из рук посыльного, протестовал против действий народного трибуна как частное лицо. И тем не менее он также благородно перенес потерю брата, как и заступался за него. Что мне сказать об Эмилиане Сципионе, который почти в одно и то же время увидел триумф своего отца и похороны двух братьев? Все же юноша, да чуть ли не мальчик, с таким мужеством перенес это внезапное опустошение, обрушевшееся на всю семью во время триумфа Павла, с каким должен был бы перенести мужчина, рожденный для того, чтобы или в Риме был Сципион, или чтобы не существовал Карфаген. Что мне сказать о союзе двух Лукуллов, который был прерван смертью? Что сказать о Помпеях? Им жестокая судьба не разрешила даже погибнуть вместе. Секст Помпей пережил сначала свою сестру, с чьей смертью оборвалась нить, прочно связывающая Римскую империю, он пережил своего прекрасного брата, которого судьба подняла на такую высоту, чтобы сбросить его так низко, как до этого сбросила его отца; и все же после этого несчастья Секст Помпей справился не только с печалью, но и с войной. Отовсюду приходят на память многочисленные примеры, когда братья разлучаются смертью, и, напротив, едва ли кто-нибудь видел пару братьев, которые старились бы одновременно.

Я же ограничусь примерами из нашей семьи, ведь не найдется никого до такой степени лишенного здравого смысла и рассудительности, чтобы жаловаться на то, что судьба причинила ему боль, если он узнает, что она пожелала видеть даже слезы Цезарей. Божественный Август потерял свою любимейшую сестру Октавию, и природа даже его, которого предназначила небу, не лишила необходимости скорбеть. Мало того, он, потрясенный многообразными потерями, лишился и сына сестры, уже подготовленного ему в преемники. Вообще, я не буду перечислять отдельно все его печали, он и зятьев потерял, и детей, и внуков; и никто из всех смертных не чувствовал себя в большей мере человеком, пока он был среди людей. При этом его восприимчивое сердце вместило многочисленные горести, и божественный Август стал победителем не только над чужеземными народами, но и над своей скорбью. Гай Цезарь, сын и внук божественного Августа, моего дяди, в раннем юношеском возрасте, во время подготовки к Парфянской войне, будучи предводителем молодежи, потерял своего любимейшего брата Луция, который, как и он, был предводителем молодежи ...оба удара он перенес одинаково - благочестиво и мужественно.

Цезарь, мой дядя, потерял своего младшего брата и моего отца Друза Германика, держа его в своих объятьях, и осыпая поцелуями; он достиг сам глубин Германии и подчинил свирепые германские племена власти Рима. Однако он не только себе, но и другим определил меру в выражении скорби. Для всего войска… Цезарь ограничил траур согласно римскому обычаю и счел, что нужно сохранить строгий порядок и на военной службе, и в скорби. Он не мог бы удержать чужие слезы, если бы сначала не подавил свои.

Марк Антоний, мой дед, который никому не уступал в величии, кроме своего будущего победителя, в качестве триумвира занимался важными государственными делами. Ему были подчинены все, за исключением двух его коллег, и в это время он получил известие, что его брат убит. Неистовая судьба, что за игры ты для себя создаешь из людских бед! Как раз тогда, когда Марк Антоний решал вопрос о жизни и смерти своих сограждан, отдавался приказ о казни брата Марка Антония. Но он перенес этот страшный удар с тем же величием духа, с каким он перенес все другие несчастья, и выражением его скорби было то, что он принес в жертву памяти брата кровь двадцати легионов. Я опущу все другие примеры и умолчу о других погребениях, но что касается самого меня, то дважды судьба подступала ко мне со скорбью о брате, и в обоих случаях она поняла, что я могу быть ранен, но не сломлен: я потерял брата Германика. Как я его любил, знает, конечно, каждый, кто понимает, как могут любить своих братьев благочестивые братья. Все же я так справился со своим чувством, что

не упустил ничего из того, что требуется от хорошего брата, и не сделал ничего такого, за что можно было бы осуждать принцепса.

Итак считай, что эти примеры приводят тебе отец государства, он же тебе показывает, что для судьбы нет ничего священного и неприкосновенного. Сна осмелилась вести похоронные процессии из тех домов, откуда намеревалась брать богов. Поэтому пусть никто не удивляется, что то, что делает судьба, жестоко или несправедливо, ибо может ли она по отношению к частным домам соблюдать какую-нибудь справедливость или сдержанность, если ее неумолимая свирепость столь часто оскверняла покои Цезарей?» [XIV, 1 – XVI, с. 4]. Сенека на примере выдающихся римских деятелей наглядно показывает, что такое горе, как потеря близкого человека, пришлось испытать многим, но они достойно перенесли скорбь и стали примером мужества для других. Сенека подчеркивает, что внутренний склад характера и общественное положение его адресатов должны соответствовать поведению людей их круга, и они должны занять свое достойное место в этом ряду мужественных и сильных. У Полибия остались сын, супруга, братья, и долг Полибия поддержать их в общем горе. Полибий образован, занимается наукой и литературой, поэтому Сенека советует ему в качестве отвлечения и утешения углубиться в науки [XVIII, с. 1].

Сенека вынужден, применяясь к цели своего послания, заострить внимание только с одной стороны предлагаемого им примера для подражания, а именно, положительной, за исключением Гая Калигулы. «Ты должен подражать твердости Цезарей в перенесении и преодолении скорби, насколько это возможно для человека идти по божественным стопам.. Хотя в других вещах положение и знатность создают большое различие между людьми, добродетель является общим достоянием. Она никого же не отвергает из тех, кто считает, что он ее достоин.... Ведь, несомненно, будет весьма полезно, если ты будешь им подражать. Они сочли это не несправедливостью, а законом человечества, и перенесли все, что случилось, не проявляя ни жестокости, ни бесчувствия, ни мягкосердечия, не малодушия, а ведь не чувствовать своего горя – не свойственно человеку, а не перенести его – недостойно мужа» [VII, с. 1-2].

Моральные наставления и советы Сенека обращает только к своему кругу, высшему, господствующему классу. Для Сенеки философия не мертвое учение, а живое искусство. «Мы знаем, что богатые люди брали к себе в дом философа как воспитателя детей и как духовника. Такая философия могла утешить в случае изгнания, она учила не бояться смерти, в затруднительных случаях она рекомендовала даже самоубийство, чтобы предупредить ожидаемую казнь; она учила красиво и хорошо умирать» [5, с. 11].

Исторические примеры в утешительных посланиях Сенеки употребляются только в качестве иллюстративного материала, наглядного подтверждения мысли или наставления автора. Поэтому исторические примеры в утешительных посланиях Сенека как источник следует рассматривать осторожно, так как Сенека в данном случае не стремится к исторической точности. Например, о Сципионе Африканском Сенека говорит, что известие о смерти брата он получил, будучи в изгнании [XIV, с. 3]:, а ведь из истории нам известно, что Сципион никогда в ссылке не был. Возможно под «изгнанием» Сенека имел в виду удаление Сципиона от государственных дел. Пример Корнелии в «Утешении к Марции» [XVI, с. 2]: Сенека говорит, что она теряет двенадцать детей, а в другом послании «Утешение к Гельвии» [XVI, с. 5] он указывает, что Корнелия теряет десять детей. Отношение Сенеки к императору Клавдию нам известно из его сатиры «Отыквление» Таким образом, в качестве исторического источника можно использовать то, что не имеет прямого отношения к цели послания.

Список использованной литературы

1. Бэн А. Стилистика и теория устной и письменной речи / А. Бэн. – М. : Наука, 1986. – 220 с.
2. Гаспаров М. Л. История римской литературы / М. Л. Гаспаров. – Т. II. – М. : Академия наук СССР, 1962. – 282 с.
3. Гримм Э. Исследования по истории развития римской императорской власти (от Августа до Нерона) / Э. Гримм. – Т. 1. – СПб., 1900. – 480 с.
4. Дератани Н. Ф. Луций Анней Сенека. Трагедии / Н. Ф. Дератани. – М.-Л. : Просвещение. – 1933. – 282 с.
5. Сенека Л. А. Нравственные письма к Луцилию / Л. А. Сенека. – М. : Наука, 1977. – 378 с.
6. Helm R. Valerius Maximus. Seneca und die “Exempla sammlung” / R. Helm. – Mьnchen : Hermes. 74-Heft 1 – 1939. – 254 с.
7. Johann H.-T. Trauer und Trost / H.-T. Johann. – Mьnchen, 1968. – 284 с.
8. Kühnen F. Seneca und die römische Geschichte / F. Kühnen. – München, 1962. – 158 ñ.

УДК 81‘1:81‘37:81‘371

Н. Н. Кислицына
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, в.о. заведующий кафедры иностранных языков
факультетов научно-природного профиля
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Функционирование термина *коннотация* в специализированных текстах

Термин коннотация активно используется в логике, философии, лингвистике, социологии, культурологии, межкультурной коммуникации, литературоведении, переводоведении, психологии и многих других гуманитарных науках. Актуальность исследования коннотативного значения обуславливается также тем, что его изучение является обязательным требованием, выдвигаемым учебными программами по изучению иностранных языков и оцениваемым при определении уровня языковой компетентности [12, с. 115]. Однако междисциплинарный характер данного явления влечет за собой существование различных трактовок, и, как следствие, порождает разночтение текстов, содержащих данное слово.

Целью статьи является выявление смысловых особенностей термина коннотация на основе его валентностных и сочетаемостных свойств. Под смыслом слова, вслед за Д. Лайонзом, понимается „его место в системе отношений, в которые оно вступает с другими словами в словарном составе языка” [5, с. 451].

Для достижения поставленной цели был проведен контекстологический анализ специализированных текстов; методом сплошной выборки были отобраны случаи использования термина коннотация; проведена систематизация соответствующих микроконтекстов; выявлена специфика дистрибуции рассматриваемого термина и осуществлен анализ с использованием элементов статистических, семантических и структурных методов.

Выполнение вышеперечисленных **задач** считается целесообразным, так как „функция элемента ‹…› определяется его ролью в системе”, а „изучение функционирования позволяет лучше понять внутреннее устройство объекта” [2, с.180], в нашем случае – смысловые оттенки и значимость термина коннотация. Использование функционального подхода позволяет верифицировать теоретические положения на практике. Кроме того, в работе мы учитываем принцип композиционности, который, по определению Е.В. Падучевой, представляет „установку на наличие общих

© Кислицына Н. Н.

правил семантического взаимодействия значений слов, граммем, синтаксических конструкций ‹…› в составе высказывания”. Данный принцип представляется важным для проведения исследования, так как позволяет проверить, подтвердить или опровергнуть правильность толкования слов и определения терминов, проследить вариации значений слов под влиянием лексического или синтаксического контекста. „Смысл слова в высказывании не исчерпывается толкованием – словарное толкование может пополняться за счет разного рода интерференций из составных частей толкования; за счет контекста текста и ситуации …” [7, с. 113-114].

Замкнутый корпус специализированных текстов позволяет составить конечный список микроконтекстов и провести их анализ. Корпус текстов, показанных в статье, представлен двумя книгами. Первая из которых – это монография А.Н. Приходько „Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики” [8], вторая – книга О.А. Корнилова „Языковые картины мира как производные национальных менталитетов” [4]. Общий объем текстов составляет 681 страницу, а выборка микроконтекстов – 144 единицы. Под микроконтекстом в статье понимается минимальная синтагматическая единица, отражающая сочетаемостные и валентностные свойства, исследуемого термина.

Следует более подробно остановиться на понятиях *сочетаемость* слова и *валентность* слова. В отечественной лингвистике употребление термина *сочетаемость* хронологически предшествует термину *валентность*. Активной разработке темы сочетаемости языковых единиц, их функционирования в языке и речи предшествовал ряд работ выдающихся лингвистов, среди которых выделим „Курс общей лингвистики” Ф. де Соссюра. В своей работе автор, наряду с другими важнейшими вопросами, рассматривал особенности „сочетания слов”, „комбинирования элементов”, „комбинации единиц”, а также сформулировал определение синтагмы, которая „построена по определенным правилам” [9, с. 155-157].

Термин *валентность* получил широкое распространение в западноевропейской лингвистической школе благодаря работам Л. Теньера, который употреблял его исключительно по отношению к глаголам и словам, которые им подчинялись (т.н. вербоцентрическая теория предложения) [10].

В отечественное языкознание термин *валентность* был представлен С.Д. Кацнельсоном, который в наброске „К классификации грамматических категорий” пишет: „Мы должны, следовательно, различать количество мест, симультанно возможных при глаголе, и количество измерений, валентностей, т.е. количество объектов, присоединяемых к глаголу путем избирательного сродства” [3, с. 566].

В свою очередь, Е.В. Падучева, рассматривая семантическую валентность глагола, определяет валентность как процесс „связывания – слов, приводящий к „соединению смыслов" [7, с. 117]. Важно отметить, что „семантические валентности вытекают непосредственно из лексического значения слова, характеризуют его как конкретную, отличную от других лексическую единицу" [7, с. 120].

В рамках концепции, развитой Ю.Д. Апресяном, под *валентностью* слова понимается способность слова „присоединять к нему синтаксически зависимые слова" [1, с. 120].

В научном обиходе оба термина достаточно часто используются параллельно, как абсолютные синонимы. Во многом этому способствует сходство толкований: „Под лексической сочетаемостью – пишет В.В. Левицкий – в широком смысле понимается способность слова соединяться с другими словами в тексте" и уточняет далее, что „это соединение в тексте семантически совместимых слов" [6, с. 243].

В связи с отсутствием единого представления о соотношении терминов *валентность* и *сочетаемость* представляется необходимым придерживаться определенного мнения о статусе данных явлений. Целесообразной с точки зрения автора данной статьи является позиция, принятая Н.В. Юдиной. Под термином *валентность* Н.В. Юдина понимает „потенциальную способность языковой единицы сочетаться с другими <единицами>", а „под сочетаемостью следует понимать конкретную реализацию данной способности слова" [11, с. 11-12].

В нашей работе мы рассматриваем лексическую сочетаемость слова *коннотация*, т.е. „какие коллокаты оно может присоединять" [6, с. 244]. В качестве источников материала исследования были взяты академические издания, посвященные или в определенной степени затрагивающие тему коннотации и коннотативного значения слова.

В качестве первого источника была проанализирована знаковая книга А.Н. Приходько „Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики", в которой коннотация рассматривается с позиций лингвокогнитологии. Отбор языкового материала был осуществлен с учетом следующих критериев: отбору подлежали все словоформы с корнем ‘коннотат/ц‘ без учета частеречной принадлежности; микроконтекст формально мог быть представлен двумя и более единицами; унификации микроконтекстов по категориям числа, времени и др. не производилось. Цифра, следующая за микроконтекстом, соответствует странице цитации. Методом сплошной выборки удалось отобрать следующий материал.

№	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	частотность употребления
1.	смисловими конотаціями (31); додаткових конотативних смислів (125),	2
2.	денотацій і конотацій (44)	1
3.	культурних смислів (конотацій) (54); нашарування культурних смислів (конотацій) (105); зміст культурних конотацій (299); певного роду національно-специфічні конотації (295)	4
4.	оцінних конотаціях (56); чіткі оцінні конотації (261); амбівалентну оцінну конотацію (165); притаманні емоційно-оцінні конотації (276); нашарування ціннісних конотацій (61); ціннісні конотації індивідуального або етнокультурного порядку (67)	6
5.	речові конотації (77)	1
6.	сукупність всіх змістів і конотацій *А* (104); змістів і конотацій *Б*,	2
7.	асоціативно-образної та валоративної (конотативна інформація)(108); концепт ЧАС обертається новими гранями, конотаціями і асоціаціями (279)	2
8.	негативними конотаціями (111)	1
9.	конотативному значенні слова (126)	1
10.	різного роду конотаціями (13); зайвих конотацій (195); низка конотацій (235)	3
11.	такі конотації, як 'томління', 'смуток', 'сум'(297)	1
	Итого:	24

Рассмотрим случаи, которые представлены в Таблице 1.

Наиболее многочисленная дистрибуция (№ 4, 6 случаев) представлена сочетанием слова *коннотация* с определением ‘оценочная‘ и ‘ценностная‘, что

подтверждает основное качество коннотации – оценочность и соотнесенность с системой ценностей, господствующих в определенном лингвосоциуме.

Следующая дистрибуция (№ 3, 4 случая) представлена сочетанием слова *коннотация* с определением ‘культурная‘, что подтверждает ее обуславливаемость культурными факторами.

Дистрибуция представленная тремя случаями (№ 10) свидетельствует о разнородности коннотации, а также возможности подвергаться неоднократному уточнению.

Частотность совместного употребления языковых единиц оказывает прямое влияние на интенсивность или степень связанности елементов микроконтекста. Следующие случаи употребления слова коннотация (№ 1, № 6, № 7, по 2 случая) представленны сочетаниями: ‘*смисл и конотація*‘, ‘*зміст и конотація*‘, а также ‘*асоціація и конотація*‘.

Дистрибуции представленные единичными случаями предполагают, связь коннотации со значением, существование оппозиций коннотации и денотации, речевой и языковой, а также негативной и позитивной коннотаций.

Следующий источник языкового материала – книга О.А. Корнилова „Языковые картины мира как производные национальных менталитетов”, написанная в рамках лингвокультурологического направления. Методом сплошной выборки удалось отобрать и сгруппировать следующий материал:

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	**Частотность употребления**
1	коннотативные, эмоционально-оценочные аспекты (44); коннотативные значения обусловлены не столько «произволом» работы эмоционально-оценочного компонента язы-кового сознания этноса, сколько реалиями национальной культуры (255); Коннотативный аспект значения слов – результат работы именно эмоционально-оценочного компонента язы-кового сознания (243); свойственных только одному из языков коннотаций свидетельствует об относительной произвольности самого процесса «навешивания ярлыков» эмоциональной оценки (244); коннотация – это «(добавочное значение, окраска, окрашенность).	17

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	**Частотность употребления**
	Дополнительное содержание слова..., его сопутствующие семантические и стилистические оттенки, которые накладываются на его основное значение, служат для выражения разного рода экспрессивно-эмоционально-оценочных обертонов...» (243); отрицательные коннотации (192); коннотирована отрицательно (258); отрицательная коннотация номинации (290); общая отрицательная коннотация (слепая курица) (248); положительной коннотацией (253)+(255)+(255)+(256)+(257)+(257)+(261); положительные коннотации концепта (259).	
2	этот элемент значения и называется коннотативным (ассоциативным) элементом значения слова (85)	1
3	привносить в чужой язык привычные коннотации своего родного языка (85); придают коннотации лексического эквивалента своего родного языка (85); но и различия коннотаций, закрепившихся за обозначениями одних и тех же объектов окружающей среды в разных языках (153); сопоставления коннотативных значений лексики двух языков (249); разные коннотации (165); совпадения или несов-падения коннотаций (244); существенно разные коннотации именования (251); асимметрией коннотативных значений (253); отличающимися коннотациями (255); противоречащих друг другу коннотаций (262);	33

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	Частотность употребления
3	двойственность коннотативных значений (262); подобная двойственность коннотативных значений, равно как и неожиданные коннотации (262); случайные совпадения подобного рода коннотативных значений в разных языках (251); тех же самых коннотаций (253); совпадающие коннотации (254); другая коннотация (256); многих коннотаций (258); три коннотации (244); обилия коннотативных значений (249); всю коннотативную зону языка (61)+(83) +(85)+(85); коннотативная зона национального языка (240)+(240); дебри неуловимых коннотаций национально-специфических понятий и слов (139); какие коннотации имеет в русском языке слово медуза (87); Коннотативного аспекта русской лексики (92); коннотативный аспект (243); испанские коннотации (244)+(244); коннотативным значением русского языка (244); специфика коннотативных значений этих концептов в китайской культуре (258)	33
4	коннотативных элементов значения (85); коннотативные значения (254); другими коннотативными значениями (252), (252), коннотативные «созначения» (244)	5
5	коннотациях слова (85), (85); его (слова) коннотации (166); коннотации слова (191); вспомогательными средствами, каковыми являются коннотации слов (243); сравним коннотации слов (253);	11

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	Частотность употребления
	имеют эту коннотацию (252), (254), (254), (255), (256), (258)	
6	истинный смысл сказанного часто формируется из недоговоренностей, метафор, коннотаций, т. е. опирается на всю так называемую когнитивную базу человека, владеющего русской ЯКМ (92); т. е. пониманию поверхностному, кажу-щемуся, без осознания истинного смысла, содержащегося в коннотациях, которые очевидны для носителей языка и скрыты от иностранца (145)	2
7	эта уникальность может проявиться и в объеме значения, и в характере деривационных отношений с другими словами, и в его сочетаемостных свойствах, и в его коннотациях, фразеологических потенциях и т. д. (97)	1
8	не только на уровне самих денотатов, но и на уровне коннотаций (209)	1
9	1.Слова, имеющие очевидно МОТИВИРОВАННЫЕ КОННОТАЦИИ. 2. Слова, имеющие неясно мотивированные или НЕМОТИВИРОВАННЫЕ КОННОТАЦИИ. 3. Слова, имеющие коннотации, МОТИВИРОВАННОСТЬ которых проясняется только при условии ЗНАНИЯ РЕАЛИЙ НАЦИОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТА (244); мотивировками коннотаций (244); Совпадение многих коннотативных значений свидетельствует о наличии объективных предпосылок для возни-кновения именно таких, а не иных созначений, (244);	10

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	Частотность употребления
	НЕЯСНО МОТИВИРОВАННЫМИ КОН-НОТАТИВНЫМИ ЗНАЧЕНИЯМИ (251), мотивация подобных коннотаций (255); мотивированности характера конно-тативных значений (256); мотивациями закрепления определенных коннотативных значений (258); коннотации, имеющей в качестве мотивации мощные пласты историко-философской информации (258); коннотации мотивированы определенным сходством денотатов первичной номи-нации и номинации вторичной (249); немотивированными коннотациями в русском языке: *бандура* (о каком-либо громоздком …) (251)	
10	этимология коннотаций (244); появления коннотации (244); этимологически неясными коннотациями (251); этимологию каждой коннотации можно с различной степенью обоснованности установить (252); прояснение этимологии коннотации (255)	5
11	аналогичных коннотаций не получили, *тряпка* (о бесхарактерном, слабовольном…) (252); отмечается коннотативная сема *силы, крепости, избыточности* чего-либо (246); коннотативное значение *бессодержательности, малоценности* (256); появилась еще одна коннотация, актуализирующая сему *малоценности* (254); нет коннотативного значения *глупос-ти* (255); примера коннотации данного типа (258)	6

	КОНТЕКСТНАЯ ДИСТРИБУЦИЯ	Частотность употребления
12	коннотативные значения словари сопровождают пометами «разговорное», «бранное», «просторечное» (244); стилистических и коннотативных характеристик (315); коннотация – это «(добавочное значение, окраска, окрашенность). Дополнительное содержание слова..., его сопутствующие семантические и стилистические оттенки» (243)	3
13	коннотации не зафиксированы (246)+(246)+(247)+(247)+(248); коннотаций не имеют (254)+(255); коннотаций нет (255)+(255); словари не фиксируют коннотаций, но на основании выражения (246)+(246); коннотаций нет (248)+(248) +(248)+248); можно считать коннотации (или их отсутствие) (256); данная коннотация отсутствует слове «зверь» (246)	17
14	рассмотрение коннотаций (259)	1
15	подвергаются коннотативному переосмыслению (251)	1
16	языковых коннотативных значений (255); области коннотативных значений языка (291)	2
17	различной коннотативной нагруженностью концептов *вода* и *черный* в разных языках относятся к той (258); любое конно-тативное значение концепта (258); положительные коннотации концепта (259); отрицательные коннотации концепта (261); коннотаций концепта *черный* (257)	5
	Итого:	120

Представленные в таблице микроконтексты отражают все случаи словоупотребления словоформы с корнем ‘коннотац/т‘ в анализируемом источнике. Наиболее многочисленные дистрибуции (№ 3, 33 случая) свидетельствуют о существовании значительных различий на коннотативном уровне (коннотативной зоне) в национальных языках.

Следующий микроконтекст (№ 13, 17 случаев) представлен утверждениями об отсутствии указания на коннотацию в словаре. Это действительно серьезная проблема для изучающих иностранные языки, переводчиков, филологов, проводящих свои исследования в области контрастивной лексикологии и семантики. Частично данный недостаток компенсируется за счет пересечения коннотативного и стилистического значений, о чем свидетельствует строка номер двенадцать (три случая), где понятия *стилистический* и *коннотативный* употребляются как аналоги и синонимы.

Следующий по частотности употребления в анализируемом тексте микроконтекст (№ 1, 17 случаев) подчеркивает тесную взаимосвязь коннотации и оценки (как положительной, так и отрицательной).

Следующий по частотности употребления в анализируемом тексте микроконтекст (№ 5, 11 случаев) выделяет слово в качестве основного носителя коннотативного значения.

Следующий по частотности употребления в анализируемом тексте микроконтекст (№ 9, 10 случаев) подчеркивает такую характеристику коннотации как обоснованность и мотивированность. Однако следует сразу же оговорить, что на коннотативное значение правила языка распространяются, так же как и на другие виды значений. Развитие некоторых из них можно проследить вплоть до возникновения, другие остаются немотивированными, т.к. либо нет возможности проследить развитие слова (вплоть до праязыкового уровня), либо присутствуют субъективные факторы, которые не удается выявить. Поэтому, (см. строку 9) некоторые коннотации остаются „этимологически неясными”.

Контекстологический анализ менее многочисленных случаев дистрибуции термина коннотация свидетельствуют о возможности коннотации соотноситься с конкретным именем, номинацией (№ 11, 6 случаев), возможности проследить этимологию коннотативного значения (№ 10, 5 случаев), рассмотрении коннотации как значения или элемента значения слова (т.е. лингвистического, а не паралингвистического явления), (№ 4, 5 случаев), связи концепта и коннотации (№ 17, 5 случаев).

Дистрибуции представленные единичными случаями предполагают, связь коннотации со смыслом и значением, существование оппозиций коннотации и денотации, речевой и языковой, негативной и позитивной коннотаций, а также связи коннотации и ассоциаций. Но такой подход более соотносится с психолингвистикой, ассоциативными экспериментами,

что в результате приводит к смешению понятий *коннотация* и *ассоциация* (см. строка 2, Таблица 2).

Таким образом, анализ двух специализированных источников на предмет особенностей функционирования термина коннотация выявил многочисленные свойства, которые упоминаются в различных дефинициях анализируемого термина. Как показал контекстологический анализ, наиболее значимыми свойствами коннотации являются: обуславливаемость системой ценностей, господствующей в лингвосоциуме, связь с культурными факторами и устойчивыми в определенной национальной традиции ассоциациями, оценочность, градуированность и мотивированность. Безусловно, одним из перспективных направлений разработки данной темы является исследование соотношения концепта и коннотации, символа/образа и коннотации разграничение коннотации и стилистической окраски слова (экспрессивно-эмоционально-оценочных элементов), коннотации и ассоциации, проведение сопоставительных исследований коннотации на материале различных языков.

Список использованной литературы

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды, Том 1. Лексическая семантика : 2-е изд., испр. и доп. / Ю.Д. Апресян. – М. : Школа „Языки русской культуры”, 1995. – 472 с.
2. Гак В.Г. Языковые преобразования / В.Г. Гак. – М. : Школа „Языки русской культуры”, 1998. – 768 с.
3. Кацнельсон С.Д. Категории языка и мышления : из научного наследия / С.Д. Кацнельсон. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
4. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. / О.А. Корнилов. – М. : ЧеРо, 2003. – 349 с.
5. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Дж. Лайонз. – Благовещенск : БГК, 1999. – 536 с.
6. Левицкий В.В. Семасиология : монография для молодых исследователей / В.В. Левицкий. – Изд. 2, исправл. и дополн. – Винница : Нова Книга, 2012. – 680 с.
7. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики / Е.В. - Падучева – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
8. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. – Запоріжжя : Прем’єр, 2008. – 332с.
9. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.

10. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер. – М. : Прогресс, 1988. – 656 с.

11. Юдина Н.В. Лексическая сочетаемость в когнитивном аспекте (на материале конструкции „прилагательное+существительное" : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 – „Теория языка" / Н.В. Юдина. – Москва, – 2006. – 40 с.

12. Common European Framework of Reference for Languages : Learning, Teaching, Assessment / Cambridge : Cambridge University Press [Электронный ресурс]. – 265 p. – Режим доступа : http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework_en.pdf

УДК 821.111-31.0 «19»

Т. В. Коноваленко
(Мелітополь)
к.п.н., доцент, завідувач кафедри англійської філології та методики викладання англійської мови філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького

Час і простір у романах Джона Фаулза

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Одним із найбільш яскравих романістів кінця минулого сторіччя був Джон Фаулз. Світ його творів захоплює й дивує. На відміну від переважної більшості романістів, особливістю його творчості є цілковита унікальність кожного окремого твору. Якби читач не знав, що усі ці романи написані Джоном Фаулзом, йому було б складно здогадатися, що усі вони належать перу одного письменника. Хоча все ж таки кілька рис є властивими усім його творам. Це інтертекстуальність та надзвичайна переплетеність часу й простору. Індивідуальний стиль Фаулза дає привід літературним критикам сперечатися щодо його приналежності чи то до модернізму, чи до постмодернізму. Так чи інакше, але стиль письменника, безсумнівно, є значущим у літературному процесі явищем, адже недаремно він вважається одним із п'ятдесяти найкращих британських письменників з 1945 року. Незважаючи на досить широкий інтерес до його творчості, романи Фаулза містять у собі багато загадок і таємниць, розкриття яких сприятиме з'ясуванню специфіки світової літератури кінця XX – початку XXI століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Джона Фаулза останнім часом набуває все більшої популярності як серед читачів, так і серед літературних критиків. Кожен роман автора зачаровує і дивує читача, спонукаючи читати його твори далі й далі. Що ж стосується роботи критиків над творами Фаулза, то вона пов'язана, насамперед, з їх багатогранністю і загадковістю підтексту. Романи письменника досліджувались у різних аспектах та з досить широким діапазоном цілей.

Так, велику кількість досліджень присвячено питанням інтертекстуальності творів Джона Фаулза, зокрема Д. С. Папкіна досліджувала специфіку шекспірівських алюзій у прозі письменника [6], у цьому ж напрямку свої дослідження спрямувала Т.Ю. Тернова [8], І. Мельникова вивчала проблему континуальності у його творчості [5], О. Петришина розглядала інтертекстуальні включення як ключ до розкриття смислу роману Фаулза [7], О. С. Амінева присвятила свої дослідження традиції вікторіанської літе

© Коноваленко Т. В.

ратури у творчості митця [1], М.І. Жук зосередив свою увагу на міфологічному підтексті роману «Жінка французького лейтенанта» [3], З. Ф. Зінатулліна опрацювала художню концепцію національного у творчості письменника [4], М. О. Хольнева з'ясовувала особливості художньої містифікації в романі «Волхв» [9], В. В. Храпова описала композиційний лабіринт роману «Колекціонер» [10], К. Дайс вказала на європейську цивілізаційну ідентичність в романах автора [2]. Далі розглянемо вказані та деякі інші дослідження більш детально.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на значний інтерес до різних аспектів творчості Джона Фаулза, питання різностороннього і ґрунтовного дослідження категорій часу і простору у його романах вимагає свого вирішення, оскільки позиції літературних критиків є досить неоднозначними і, навіть, досить різкими. Роман Фаулза має бути дослідженим логічно і послідовно на предмет його структурної, часової і просторової організації, специфіки зображення образів, лінгвостилістичного наповнення, з'ясування характерних рис індивідуального стилю письменника.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Зважаючи на новаторство Джона Фаулза у відродженні роману XX сторіччя та надання йому абсолютно нових рис, вважаємо за необхідне з'ясувати специфіку часової та просторової організації його творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, однією з визначальних рис творів постмодерністів є інтертекстуальність. Твори Джона Фаулза також не є винятком, більш того «географія інтертекстуальних включень у творах письменника є досить широкою, але особливе значення в контексті творчості письменника набувають саме шекспірівські алюзії» [6, с. 15], як стверджує Д. С. Папкіна. Слід вказати на те, що шекспірівські реалії абсолютно органічно вплетено у зміст романів Фаулза. Вони допомагають письменнику додати яскравості художнім образам, наповнити змістом підтекст творів та зробити свою літературну гру (яка ведеться під час зображення подій в творах і змушує читача весь час губитися в здогадках) ще більш заплутаною. Проте взаємодія з творами інших авторів відбувається не тільки під час зображення динаміки роману, Фаулз також широко використовує цитати з інших творів та навіть історичних документів і політичних текстів в епіграфах як до творів загалом, так і до окремих розділів зокрема.

Так, роман «Волхв», який літературознавці вважають незакінченим, на думку деяких читачів, має цілком логічний фінал, крім того підказкою до його розуміння вони вважають епіграф на початку роману з твору Де Сада про зв'язок душевної байдужості і цілковитої розбещеності у людині. Також слід згадати той факт, що 18 розділів роману «Жінка французького

лейтенанта» починаються з двох епіграфів [11]. Найчастіше один з них є цитатою з певних історичних документів (але XX століття, а не Вікторіанського періоду, під час якого відбуваються події твору) або праць Маркса і Енгельса, а другий епіграф переважно представлений уривком з поетичних творів відомих поетів. Так чи інакше, але автору вдається, незважаючи на відсутність хронологічного зв'язку між першим епіграфом та змістом розділу, тісно пов'язати їх. Автор демонструє свою широку обізнаність літератури, історії та інших галузей як культури, так і науки.

На думку О.Петришиної, епіграфи виконують регулятивну функцію, тобто дозволяють автору активізувати і спрямовувати мовленнєво-розумову діяльність читача в потрібному напрямку. Це стосується, насамперед, уривків з різноманітних документів та статей. Вони передають «певний спектр думок різних авторів стосовно парадигми буття Вікторіанської епохи» [7]. Також епіграфи виконують емоційну функцію (переважно поетичні фрагменти або ж уривки з художньої прози). Таким чином, можна стверджувати, що епіграфи є своєрідним сигналом того, що в них приховано ключ до відкриття справжнього смислу кожного розділу роману. Фаулз майстерно вплітав епіграфи у тканину своїх романів, що допомогло збагатити їх змістову структуру. За змістовою місткістю епіграфу можна передбачити ступінь смислового навантаження кожного розділу.

Проте говорячи про просторово-часову організацію творів Фаулза, слід також зосередитися на загальній їх структурі, адже вони вирізняються своєю оригінальністю та незвичністю. Чого тільки варті два варіанти фіналу роману «Жінка французького лейтенанта», де автор пропонує їх, начебто, на вибір читача. Але не все так просто, як здається. Автор знову втягує читача в свої ігри з художнім текстом. Насправді, більшість читачів віддають перевагу творам, які мають хепі енд і дозволяють порадіти за успішний фінал. Фаулз же спочатку пропонує найщасливіше завершення, потім вказує, що це було б занадто просто і несхоже на реальне життя, і, врешті-решт, закінчує роман абсолютним крахом усіх сподівань на щасливе возз'єднання головних героїв. Гра, яку веде Фаулз, закінчується на його користь. Читач відчуває розчарування. Автор же досягає своєї мети, йому вдається провести читача лабіринтами часу і простору та вказати на те, що людина владна керувати своєю долею, проте кожна невелика обставина та кожна хвилина нашого життя може безповоротно змінити його хід. Сам автор у своєму есе «Харді і стара відьма» зазначає: «Я написав та опублікував два закінчення книги «Жінка французького лейтенанта» тільки тому, що з самого початку роботи над першим обрисом я буквально розривався між бажанням винагородити героя (сурогату мене самого), подарувавши йому жінку, яку він кохає, і бажанням позбавити його цієї жінки: тобто мені хотілося догодити обом – і дорослому, і дитині, що живе у мені. Таке

саме утруднення я відчував і в моїх попередніх двох романах. Однак, тепер мені цілком ясно, що там, де я дав книзі два закінчення, – мене набагато більше радує нещасливий кінець, і зовсім не через певні об'єктивні, пов'язані з літературною критикою, причини, а просто тому, що це уявляється мені більш плідним і таким, що спонукає до дії моє письменницьке «я» [11]. Як бачимо, мотивація до творчої роботи вже сама по собі є рушійною силою як сюжету роману Фаулза, так і його просторово-часових характеристик.

Ще більш закрученою є реальність (чи то ірреальність) роману «Волхв», яку часто порівнюють з матрьошкою через її розшарування і мозаїчне оформлення та тісне переплетення правди і вимислу. Тут автор знову не дозволяє читачу просто усвідомити події та оцінити їх через те, що постійно доводиться блукати в лабіринтах фантазій чи спогадів Кончіса та постійно натикатися на обман. Проте у цьому романі фінал не подається у варіаціях, він є просто недоказаним. Фаулз пропонує читачу увімкнути власну уяву та знайти вірне завершення самостійно. І знову читач відчуває деяке розчарування, адже ми звикли захоплено читати літературний твір і з нетерпінням очікувати на завершення твору, щоб дізнатись, чим же завершаться описані події. У випадку ж з «Волхвом» читач залишається без відповіді. Час і простір роману доволі сильно зачіпляють уяву читача та ще довго змушують задумуватись, чим же все скінчилось.

Слід вказати, що ідея з недосказаністю у фіналі або можливістю обирати його є досить популярною у сучасному мистецтві, зокрема в літературі і кіно. Подібний підхід змушує читача або глядача активізувати власну розумову діяльність та розвивати уяву, що ще раз підкреслює позитивний вплив мистецьких факторів на людське буття.

Якщо ж детально розглянути закономірності організації часу і простору хоча б на прикладі одного роману, можна виявити унікальну авторську здатність поєднувати непоєднуване та завдяки цьому водити читача за носа. Завдяки цьому твори Фаулза користуються популярністю у сучасного читача.

Одним із секретів його вправного володіння художнім словом є також обізнаність у галузі психології людини, адже усі його романи пронизані тонким психологізмом і дозволяють людині зазирнути у надра підсвідомого, провести паралель між зовнішніми подіями і внутрішнім світом особистості, з'ясувати причини мотивації вчинків і поведінки.

Тож звернемо нашу увагу на перший твір, закінчений Джоном Фаулзом в 1965 році, хоча писати він почав його ще на початку 50-х років. Це – роман «Волхв». Значний інтерес становить оповідь автора про те, як важко давався йому перший твір. Він вказує, що його уява малювала такі зображення, що він не знаходив потрібних засобів зовнішнього вираження, тобто не володів художнім словом настільки добре, щоб підкорити його своїй

уяві. Вже з самого початку Фаулз так закрутив сюжет твору, а разом з тим і його час, і простір, що тільки успішний вихід друком його другого роману спонукав до його швидшого закінчення.

Слід вказати, що на роботу письменника з цим твором значний вплив мали праці і твори Юнга, Алена-Фурн'є, Річарда Джеффріса, Чарльза Діккенса, Уільяма Шекспіра та ін. Якщо художня література є зовні вираженою у романі, адже автор згадує її елементи упродовж всього роману, проводить паралелі, порівнює, то психологічні праці сприяли роботі уяви письменника та створенню сюжету і структури твору. У романі втілено психологічний принцип «тут і тепер», який використовується для опису усіх подій, що відбуваються з головним героєм Ніколасом, але одночасно широко використовується, так би мовити, принцип «там і тоді», оскільки хронологію твору увесь час переривають розповіді Кончіса, який перетворює певний відрізок життя Ніколаса на суцільну виставу, у якій постійно змінюються декорації, герої й антигерої.

Дивовижно, як Фаулзу вдається місце подій переносити не тільки з географічно віддалених ділянок (спочатку дії відбуваються у Британії, потім на грецькому острові, а потім знову у Британії), але й у межах острова подає кілька місцевостей, які стають сценою для реальних та інсценованих подій. Місця подій, час та реальні події, абсолютно переплутані з тими, що відбуваються згідно зі сценарієм Кончіса, утворюють химерне мереживо композиційно-стильової структури роману. Тільки в самому фіналі роману читач отримує можливість дізнатися абсолютно про всі обставини і з'ясувати, що ж відбувалось насправді, відчути безпорадність Ніколаса упродовж виконання ним ролі ляльки в театрі.

Таким чином, твори Фаулза становлять значний інтерес як для читачів, так і для літературознавців, оскільки час і простір об'єднуються у такі химерні варіації, що той, хто має справу з текстом, завжди відчуває інтригу, яку, проте, досить складно вчасно виявити, а приховані процеси теперішнього дуже часто виявляються тісно пов'язаними з іншими часами. Тому кожен рядок кожного роману Фаулза становить своєрідну загадку, яку варто спробувати розгадати.

Список використаної літератури

1. Аминева Е. С. Традиция Викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук спец. : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» / Аминева Елена Сергеевна. – Екатеринбург, 2011. – 25 с.

2. Дайс Е. А. Европейская цивилизационная идентичность в романах Джона Фаулза [Электронный ресурс] / Е.А. Дайс // Искусство в контек-

сте цивилизационной идентичности (сборник материалов международной научной конференции). – М., 2006. – Режим доступа: http://lebed.com/2006/art4651.htm

3. Жук М. И. Мифологический подтекст в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» / М. И. Жук // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». – Пермь, 2009. – Вып. 3. – С. 76–84.

4. Зиннатуллина З. Р. Художественная концепция национального в творчестве Джона Фаулза (на материале романов «Женщина французского лейтенанта», «Дэниел Мартин», «Червь») : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук спец. : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» / Зиннатуллина З. Р. – Казань, 2012. – 26 с.

5. Мельникова И. «Загадка» Джона Фаулза : к проблеме континуальности [Электронный ресурс] / И. Мельникова // Respectus Philologicus. – Вильнюс, 2002. – № 6. – Режим доступа : http://filologija.vukhf.lt/102/melnikova.htm

6. Папкина Д.С. Шекспировские аллюзии в прозе Джона Фаулза : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук спец. : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» / Папкина Дарья Сергеевна. – Великий Новгород, 2004. – 25 с.

7. Петришина Е. Интертекстуальные включения как ключ к раскрытию смысла (на материале романа Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта») [Электронный ресурс] / Е. Петришина // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – М., 2007. – №1. – Режим доступа : http://gendocs.ru/v6360/ вестник_мгоу._серия_лингвистика_2007_01.

8. Терновая Т. Ю. Шекспировские мотивы в романе Джона Фаулза «Коллекционер» / Т. Ю. Терновая // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 44. – С. 57–62.

9. Хольнева М.А. Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв» : автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук спец. : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская литература)» / Хольнева Марина Александровна. – Нижний Новгород, 2006. – 25 с.

10. Храпова В. В. Композиционный лабиринт романа Джона Фаулза «Коллекционер» / В. В. Храпова // Наука. Университет – 2002. Материалы Третьей научной конференции. – Новосибирск, 2002. – С. 141–144.

Fowles John. Literary works [Electronic resource]. – Mode of access : http://ua.bookfi.org/g/Fowles%20John

УДК 821.111 (73) – 31. Апдайк.09

О. М. Кравець
(Харків)
к.ф.н., доцент, доцент кафедри історії зарубіжної літератури
та класичної філології Харківського національного університету
імені В. Н. Каразіна

Авторський міф у романній творчості Дж. Апдайка

Американський письменник Дж. Апдайк (1932 –2009) порушує у своїх романах фундаментальні проблеми людського буття, особистості й суспільства, природи й культури в контексті соціально-історичного руху і становлення державності США. Ці питання привертали увагу й інших американських письменників XX століття: В. Фолкнера, Дж. Селінджера, Ю. О'Ніла, а також К. Кізі, Р. Бротігана, Т. Пінчона та ін. Утім, Дж. Апдайк пропонує власні художні рішення складних питань буття.

Американський літературознавець С. Олстер порівнює творчість Дж. - Апдайка з «історичною картою», яка відображає всі зміни, що зазнала американська нація впродовж другої половини XX століття [10, с. 1]. У письменника простежується глобалізація світовідчуття. Дж. Апдайк фіксує «розширення» світогляду читача наприкінці XX століття, і відтак, його герої починають переміщатися по всій земній кулі, діяти далеко за межами місця народження.

В романах письменника наявні нові тенденції характеротворення персонажів: прагнення не тільки схарактеризувати різні соціо- та етнопсихологічні риси народів, розрізнювати психології різних народів, а й дослідити те, що формує їх психологію, поведінку, систему цінностей, тобто міфологічні підоснови, архетипи. Відтак, актуальність нашого дослідження визначається його спрямованістю до вивчення неоміфологічної підоснови романістики письменника і специфіки створення авторського міфу.

Мета роботи – дослідити неоміфологічне підґрунтя романістики Дж. - Апдайка й виявити особливості авторського міфу. Об'єктом дослідження є романи «Кентавр» (1963), «Бразилія» (1994), «Іствікські відьми» (1984), «Іствікські вдови» (2008).

Зважаючи на теоретичні основи дослідження прози Дж. Апдайка науковцями [1; 4; 5], в нашій статті детальніше диференційовано стосовно творчості письменника такі поняття, як первісний (архаїчний міф), масовий та авторський міф («вторинний» міф або «неоміф»). Первісний міф трактуємо як особливий тип бачення світу, для якого притаманні такі характеристики: віра в міфосвіт як в «іншу реальність», опертя на дологічне мислення

© Кравець О. М.

(емоційно-образне, емоційно-оцінювальне). Первісний міф є результатом колективного мислення й колективного досвіду, а його космогонічність надає первісній людині стабільного відчуття власної причетності до Всесвіту, що виключала почуття самотності. Циклізація часу в такому міфі забезпечувала впевненість у космічному ладі та усталеності людського буття. Конститутивною ознакою первісного міфу є також абсолютна сакральність, оскільки цей міф завжди має статус «священної правди».

Масовий міф позбавлений онтологічної сакральності, як абсолютна істина він сприймається тільки певною соціальною групою. Масовий міф не породжується, а конструюється цілеспрямовано, причому не всією спільнотою, а тільки її частиною, транслюється переважно засобами масмедіа і художньо актуалізується в мистецтві. Масові міфи теж постають як повчальні історії, взірці поведінки чи табу, проте зміст їх заздалегідь ідеологічно марковано. Подібний міф лише використовує структури первісного міфу, а стверджує тільки те, що ідеологічно та політично бажано для певної частини соціуму.

Таким чином, універсальні міфопоетичні моделі первісної міфології стають лише матрицями, за допомогою яких суспільство привчають до нової масової ідеології (споживацької, тоталітарної, мілітарної тощо). Архетипи первісного міфу перетворюються на стереотипи (Д. Наливайко [7]), які у свою чергу стають симулякрами (Р. Барт [2], Ж. Бодрійяр [3], Ю. Крістєва [6], К. Флад [9]). На відміну від первісного міфу масовий міф орієнтовано не на вічність, а на сьогодення, тому існування масового міфу завжди є обмеженішим і в часі, і в просторі.

Авторський міф поділяє деякі особливості з обома типами міфотворення, хоча й принципово відрізняється за багатьма позиціями. Він не колективний, а індивідуальний; він твориться, а не конструюється; він, подібно до первісного міфу, спирається на інтуїцію, проте не виключає і власне інтелектуальних зусиль свого автора-митця. Загалом він посідає проміжне місце поміж двома згадуваними типами міфотворчості, але залежить, передусім, від глибини творчості та її зорієнтованості на адресата. Чим більше автор нехтує масовими стереотипами, зокрема ідеологічними симулякрами, щоглибше опановує він культуру свого та інших народів, тим меншою мірою на нього впливають мас-міфи, тим співзвучнішою є його творчість із міфологічним надбанням всього людства (М. Новикова [8]). Авторський міф втілюється в різних складниках художньої системи письменника: сюжети, образи, сюжетно-композиційна структура, мотивна організація тощо.

Романи Дж. Апдайка на різних етапах творчості розрізняються глибиною та засобами неоміфологізації. У ранній період письменник використовує міфоматеріал як інтекст. Дж. Апдайк вводить античний міф структу-

ру «Кентавра» (1963) експліцитно та паралельно. Звідси йдуть відкриті інтертекстуальні зв'язки міфу та сьогодення на хронотопному, сюжетному, образному та мотивному рівнях. На цьому етапі творчості пріоритетним є інтерес письменника до буденності американської провінції. У «Кентаврі» проблеми сучасності висвітлені крізь призму античного міфу. Соціально-побутовий план твору вибудовано згідно з архаїчними міфопоетичними моделями. Античний міф виступає в романі засобом міфологізації подій новітньої історії, разом із тим специфіка масового суспільства позначилася на змістових конотаціях міфу в романі. Романний герой Дж. Апдайка (Пітер Колдуелл) перебуває в пошуці втраченого сакрального змісту первісного міфу.

Письменник порушує в романі проблеми, пов'язані з «масовізацією» культури американців. У своїх інтерв'ю Дж. Апдайк зазначав, що головною драмою Америки є матеріальний добробут і, як наслідок, втрата духовних цінностей. На його думку, людина перестала усвідомлювати себе центром Всесвіту, від чого герої романів Дж. Апдайка починають відчувати внутрішню порожнечу, самотність і страх перед неминучою зустріччю з вічністю.

Згодом художнє опанування міфологічних структур у романній творчості Дж. Апдайка поступово ускладнюється і набуває варіативності. В «Іствікському» диптиху наявне звернення до класичного первісного міфу, до масового американського міфу, і водночас Дж Апдайк створює авторський неоміф. Свою увагу митець зосереджує на соціальних ситуаціях, які були актуальними для міфологізуючої свідомості «пересічного» американця. Поряд із зростанням інтересу письменника до історії як такої, у його романах поширилися сенсаційні й нестандартні епізоди та реалії. Дж. Апдайк, обираючи потенційно міфологічні хроноси, топоси, персонажів та ситуації, орієнтується на специфічні риси масової культури (сенсаційність, екзотичність, загадковість і, водночас, побутовість, тощо). В «Іствікських відьмах» з'являється нова для письменника гендерна проблематика та зацікавленість містикою. Домінантним при відборі матеріалу для романів стає критерій екзотичності (романи «Бразилія», «Іствікські відьми», «Іствікські вдови»).

Так, насичений етнографізмом роман «Бразилія» орієнтований на національні проблеми, на проблеми мультикультурного світу й розрахований на широкі кола американських читачів. У «Бразилії» автор уникає чіткої ідентифікації з конкретним міфом: мультикультурні інтексти цього роману не мають єдиного міфологічного джерела. Бразилія в однойменному творі є місцем з яскраво вираженим контрастом цивілізації й дикої природи, перетину й суміщення міфів різних культур. Неоміфологічність «Бразилії» є полівекторною. Хронотоп Бразилії, з одного боку, є втіленням

збереження архаїчних (індіанських) міфів, а з іншого – місцем синтезу міфів різних культур (християнської, європейської, індіанської).

Проблема мультикультуралізму американського суспільства не втрачала своєї актуальності для Дж. Апдайка й надалі. Однак разом з тим посилювався його інтерес до проблем національної специфіки буття та національної самосвідомості американців («Іствікські вдови»). В «Іствікський» диптих письменник увів сенсаційні епізоди, пов'язані передусім з національною історією, попередні романи митця не мали такої конкретної документально-історичної основи. У романі «Іствікські вдови» Дж. Апдайк синтезував головні риси маскультової свідомості: потяг до екзотизму, сенсаційності й містики у поєднанні із національною гордістю й міфологізацією буденності.

В «Іствікському» диптиху, не апелюючи до жодного із відомих міфологічних сюжетів, автор створює власний міф, ґрунтуючись на загальних міфологічних світоглядних моделях. У такий спосіб у романах вибудовується неоміфологічна картина світу. Міф у художньому світі письменника виконує функцію універсального коду для розуміння глибинного смислу сучасності, заглиблення в побут «маленької людини», у повсякденне життя пересічних американців або мешканців інших країн. Особливості хронотопу романного диптиху («Іствікські відьми», «Іствікські вдови») зумовлені вибором автором міфологічно потенційних історичних локусів, акцентуацією прихованих міфологічних смислів буденних образів і ситуацій, формуванням індивідуально-авторської неоміфологічної системи та відповідної поетики твору. У сюжеті «Іствікських відьом» знайшли відображення задокументовані «процеси над відьмами» в Америці XVII ст. та історія становлення США. В «Іствікських вдовах» автор продовжує розробляти історичну тему, зокрема відображає події 1960-х років. Авторський неоміф відтворює поліаспектну й полівекторну картину світу. Образ мультиверсума в останньому романі Дж. Апдайка є спробою художньо осмислити моделі американського суспільства в цілому.

Отже, ступінь оригінальності авторської неоміфологізації залежить у Дж. Апдайка від вибору первісних міфів та їхнього варіювання, з іншого боку, від впливів масових міфів сучасної Дж. Апдайкові Америки та масових читацьких смаків. У творчості письменника простежується перехід від мономіфологічної структурації («Кентавр») романного змісту до поліміфологічної («Бразилія», «Іствікський» диптих). Життєвий матеріал, який автор обирає для сюжетів романів, також змінюється від виключно сучасної, синхронної оповіді, через паралелі «сучасність – недавнє минуле», нарешті, до сучасності, яка вже є наскрізь історичною й водночас міфологічною. Дж. Апдайк намагається мотивувати поведінку героя й сюжетні колізії праісторією, міфами, тим, що формувало ту чи ту національну культуру. Відтак,

індивідуальний стиль письменника можна схарактеризувати як поліміфологічний.

Розмаїття форм та авторських моделей міфологізування засвідчують художнє новаторство митця, котрий йшов у літературі шляхом осмислення проблем історії, сучасності, культури, людської свідомості крізь універсальні категорії міфу. У цьому зв'язку перспективу нашої роботи вбачаємо у подальшому вивченні авторського міфу у творчості американських письменників XX – поч. XXI ст.

Список використаної літератури

1. Аствацатуров А. Джон Апдайк : консервативный проект / А. Аствацатуров // Феноменология текста : игра и репрессия / А. Аствацатуров. – М. , 2007. – С. 264–278.
2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Добросвет, 2000. – 389 с.
4. Денисова Т. Н. Історія американської літератури XX століття : навч. посіб. для студ. філол. ф-тів вищ. навч. закл. / Т. Н. Денисова ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
5. Зверев А. М. Что такое массовая литература? / А. М. Зверев // Лики массовой литературы США. – М. : Наука, 1991. – С. 3–37.
6. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму ; [пер. с фр. и всуп. ст. Г. К. Косикова]. – М. Прогресс, 2000. – С. 427–457.
7. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.
8. Новикова М. Міфи та місія / М. Новикова ; [відп. за вип. Костянтин Лігов, Леонід Фінберг]. – К. : Дух і літера, 2005. – 432 с.
9. Флад К. Политический миф. Теоретическое исследование / К. Флад ; [пер. с англ. А. Георгиева]. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 264 с.
10. Cambridge Companion to John Updike / [Ed. by Stacey Olster]. – Cambridge etc. : Cambridge Univ. Press, 2006. – 215 p.
11. Updike J. Brazil / J. Updike. – N.-Y. : Knopf, 1994. – 264 p.
12. Updike J. The Centaur / J. Updike. – N.-Y. : Knopf, 1963. – 320 p.
13. Updike J. The Widows of Eastwick / J. Updike. – N.-Y. : Knopf, 2008. – 310 p.
14. Updike J. The Witches of Eastwick / J. Updike. – N.-Y. : Knopf, 1984. – 307 p.

УДК 821.111-312.6.09

Ю.Ю. Кравинская
(Симферополь)
ст. преподаватель кафедры иностранных языков
факультетов гуманитарного профиля
Таврического национального университета им. В.И. Вернадского

Автоэтнографичность как базисная линия постколониального романа в сравнительном аспекте на примере произведений Салли Морган “My Place” и Кери Хьюм “The Bone People”

Данная статья посвящена раскрытию автоэтнографического элемента, содержащегося в постколониальном романе. Цель данной статьи проследить природу автоэтнографии от научного метода, использующегося в социологических исследованиях, до художественного приема свойственного представителям постколониальной литературы. Для этого мы проведем сравнительный анализ двух романов постколониальных авторов Салли Морган (Австралия) и Керри Хьюм (Новая Зеландия) с точки зрения автоэтнографического метода художественного изложения в романах и тем самым докажем, что автоэтнографичность является канвой для построения произведений. Актуальность данной работы заключается в том, что в рамках проводимого исследования постколониальной литературы является первостепенным проанализировать уровень автоэтнографического в романах, тем самым, раскрывая постколониальную природу данных художественных текстов. Ключевыми методами научного исследования на этом этапе являются сравнительный метод и интерпретация художественного текста.

Социолог К. Еллис наиболее полно описала автоэтнографический метод в работе “The Ethnographic I : A methodological novel about autoethnography” как «исследование, повествование, рассказ и метод, который связывает автобиографическое и личное с культурным, социальным и политическим» [6, с. 19]. Автоэтнография оценивается исследователями как перспективный качественный метод, возникший на постмодернистской философской основе, в которой доминирование научной и исследовательской традиции ставится под сомнение и новые пути познания выходят на первый план. Автоэтнография предоставляет приоритетные позиции личному опыту для того, чтобы содействовать пониманию социокультурных процессов в современном обществе.

Используя автоэтнографический метод, исследователь создает текст, имеющий постмодернистскую природу, которая проявляется в осмыслении автора собственной истории на художественном, поэтическом языке

© Кравинская Ю. Ю.

с его образностью, метафоричностью откровения, явлениями рефлексии, свойственными постмодернистскому нарративу. Следовательно, исследователь уже занимает новую позицию автора художественного произведения, которая раскрывается следующим образом: «назначение таких текстов – не только эмоциональное включение читателя в исследовательский мир, побуждение его к эмоциональному отклику, но и ответ на экзистенциональную потребность автора в познании самого себя, придании смысла собственной жизни» [1, с. 12]. Эту мысль продолжает американский исследователь автоэтнографического метода Крайтс, который утверждает, что проговаривание жизненного опыта – это «попытка продлить опыт сквозь время» [6, с. 292], то есть перенесение опыта настоящего в прошедшее и будущее. Пересказывая события, автор соединяет разрозненные элементы опыта, стремясь к связности, вразумительности и целостности. Данную попытку Готлиб характеризует как «личностный нарратив – часть человеческой экзистенциальной борьбы за продолжение жизни, и одновременно о жизни и части жизни» [1, с. 13].

Постколониальные исследования, возникшие во второй половине 20го века и имеющие также постмодернистскую основу, вобрали в себя антропологические и социологические разработки, философскую основу, культурологическую и литературоведческую критику. Постколониалисты ставят перед собой задачу переосмысления моральных ценностей и культуры колониалистов сквозь призму культурного слоя коренного населения. Следовательно, автоэтнография, как текстуальная форма, которая «переводит собственный опыт исследователя в плоскость исследования и …раскрывает различные слои сознания рассказчика» [8, с. 733], является одним из ведущих методов для постколониального исследования.

Жанровая составляющая автоэтнографии сформировалась только в конце 90х гг. Если точнее, именно в конце 20го века автоэтнография была выделена в отдельный жанр в рамках антропологических изучений. Но использовать элементы автоэтнографического метода изложения авторы, как научных проектов, так и художественных работ стали намного раньше. Примером этого могут быть постколониальные тексты “The Bone People” (1985) и “My Place” (1987), которые являются объектом данного исследования. Необходимо уточнить, что суть автоэтнографии заключена в изменении градиента инаковости, в котором ярко выражена диалектика варварского и цивилизованного, дикого и освоенного [3, с. 702], что, в конечном итоге, выражено в оппозиции колонизатор-колонизированный. Последняя находится в центре развитии постколониального изучения.

История термина берет свое начало в работах известного британского антрополога Раймонда Фирта, который ввел его в 1956 г. Фирт определил автоэтнографию как саморепрезентацию антрополога, включающую

критику привилегированной «внешней» точки зрения на культуру и сопротивление структурам знания-власти. Это представление о поли-идентичности пишущего в жанре автоэтнографии, который выступает одновременно как «местный» (абориген) и как «переселенец» (европеец). Кроме того, внутренний мир автора может и не вполне совпадать со всеми этими идентичностями и ролями. Используя автоэтнографию как научный метод исследования, центральным элементом текста выступает жизнеописание самого исследователя. Следовательно, это расширяет границы научного изложения. Многие исследователи определяют художественную природу автоэтнографии и её близость к авто/биографии ученых, интервью в жанре "истории науки", полевым дневникам. «Очевидно, что автоэтнография становится предметом дискуссии – размывание фактов и вымысла, сказание историй и претензия на то, что это исследование, что-то в виде терапии, результат работы погруженного в себя автора» [12]. Все это оказалось плодотворной почвой для дальнейшего развития автоэтнографии в векторе художественного нарратива постколониальных авторов.

Автоэтнографический метод переосмыслен исследователями постколониальных авторов, как стиль художественного изложения. М.Л. Пратт наиболее полно раскрыла данное явление: «Автоэтнографический стиль относится к тем примерам, которые колонизируемые субъекты используют, чтобы изобразить себя, становясь частью системы координат колонизаторов» [18, с. 43]. Более того, в работе отмечается, что «автоэтнографические тексты созданы как ответ на этнографические изображения метрополии» данного контекста. Лиз Финн, которая поддерживает идеи, высказанные Пратт, проводит анализ романа Салли Морган «My Place» и утверждает, что текст имеет автоэтнографическую природу [9, с. 14]. Данное мнение поддерживается многими критиками, которые утверждают, что автоэтнографическая направленность романа является секретом успехом данного литературного произведения как среди читателей, так и критиков. Так, Х. Сонода высказывает мнение о С. Морган: «Она смогла универсализировать историю своей семьи и открыть окно в ранее скрытый мир аборигенной Австралии для читателей – не аборигенов» [20, с. 158]. Такого же мнения придерживается А. Шумейкер, который пишет: «Роман (My Place), фактически, будет первой попыткой аборигенного текста для многих, кто и не притрагивался бы к такому чтению, но будет поощрен продолжить его, в конце концов» [19, с. 343]. Некоторые исследователи-литературоведы характеризуют творчество С. Морган как использование метода устной истории (oral history approach). П. Хамильтон дает следующее определение, что данный подход возник 70х годах 20го столетия, как эффективный метод изложить скрытую историю угнетенных людей [10, с. 482].

При ближайшем рассмотрении метод устной истории является литературоведческим аналогом автоэтнографического, что описано К. Эллис, А. П. Бохнер в их совместной работе "Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity". Исследователи описывают различные типы автоэтнографической практики, которые существуют, в том числе, и в рамках постколониальной литературы. Среди них необходимо выделить: личностный нарратив (personal narrative), нарратив личностного опыта (personal experience narrative), самоистория (self story), этнографическая короткая история (ethnographic short story), персональная этнография (personal ethnography), самонаблюдение (auto-observation), жизненный опыт (lived experience), самоэтнография (self ethnography), побуждающий нарратив (evocative narrative), рефлексивная этнография (reflexive ethnography), исповедальный рассказ (confessional tale), антропологическая поэтика (anthropological poetics) и т. д. [8, с. 740]. Данное перечисление показывает многогранность автоэтнографического метода и его перспективность для исследования постколониальной литературы.

Исследователь А. С. Готлиб определяет все многообразие автоэтнографических текстов двумя векторами:

- цели исследования (функции) с полюсами «простое описание» - «аналитическое описание»;

- обобщения с полюсами «индивидуальный опыт исследователя» - «культура» [8, с. 10].

Второе направление представляет особый интерес в случае, если нашей целью является познание культур различных общностей через изучение единичного, то есть изучение самого автора. В художественных текстах, написанных с использованием автоэтнографического метода, личность автор перекликается на различных уровнях с главным героем, подчеркивая автобиографичность, исповедальность романа. Автоэтнографические тексты «высоко персонализированы, которые передают опыт автора-исследователя с целью расширить социокультурное понимание» [21, с. 21]. Так, главной героиней Салли Морган романа "My Place" является сама автор, которая открывает все потаенные стороны своей жизни и своей семьи, как радостные, так и печальные. Морган взяла на себя смелость сделать центральным персонажем романа девочку-полукровку, которая ранее не то, что не была в данной позиции главной героини, но и не имела своего голоса в социуме Австралии, где аборигенное происхождение воспринималось не что иное, как недостаток, признак умственной и физической отсталости. В этом примере мы видим, как получает голос Немой, что является центральным для постколониальных практик.

Если провести сравнение с главной героиней романа Керри Хьюм "The Bone People" Керевин Холмс, то можно без труда увидеть, что Холмс

– проекция автора на страницах романа. Даже, формально, инициалы Керри Хьюм и Керевин Холмс идентичны. Стоит отметить такие пункты слияния идентичности автора и героини, как творческое начало: Холмс – художница, переживающая кризис, Хьюм – писательница, которая пробует себя как в поэзии, так и в прозе и также подвержена кризисам; маорийское прошлое: в Холмс течет кровь маори и белых поселенцев Новой Зеландии, Хьюм также имеет маорийские корни, будучи на 1/8 маорийкой; стремление к изоляции: Холмс живет в отдаленной башне, бывшей ранее маяком, Хьюм последние годы живет в одиночестве на западном побережье Южного острова в доме с видом на Тасмановое море и избегает какого-либо общения. Такие точки соприкосновения раскрывают связь героиню и автора, хотя Хьюм не стремится как такой тесной связи. Автор говорит о своей героине, что, хотя она «всегда была часть меня, боковая ветвь – что-то в виде героя, который воплотил все мои мечты в том, что имеет – поверхностное альтер эго», тем не менее «она вышла из-под моего контроля, и живет своей жизнью» [17]. Иными словами, Хьюм пытается вырваться из этого тандема с героем и стать в оппозицию автор-герой, которая свойственна модернистскому тексту.

В автоэтнографии присутствует стремление к детальному анализу, всесторонней репрезентации реальности. Детально, день за днем автор описывают свою жизнь, освещая ретроспективно страницы из прошлого, анализируя их с точки зрения его позиции в настоящем. Нельзя забывать о гибридной природе постколониального автора, что отражается в развитии двойной постколониальной идентичности героя. Как пишет Лиз Финн в своей работе, посвященной интерпретации романа Салли Морган: «My Place – это рамочная конструкция для передачи двух и более конкурирующих репрезентаций» [9, с. 14]. Это вызвано тем, что в герое находятся два начала, соединяя в себе самой оппозицию колонизатор-колонизируемый.

В начале романа маленькая Салли ретроспективно описывает слияние с весенней природой. Автор замедляет хоронотоп для того, чтобы скрупулезно передать двойственную репрезентацию реальности. “The early morning was Nan’s favourite time of the day, when she always made some new discovery in the garden. A fat bobtail goanna, snake tracks, crickets with unusual feelers, myriads of creatures who had, for their own unique reasons, chosen our particular yard to reside in. …I heard the bullfrog yesterday it was one of the Nan’s favourite creatures. She dug up a smaller, motley brown frog as well, and, after I inspected it, she buried it back safe in the earth’’ [15, с. 11]. Автор детально поминутно описывает весенний день, один из многих, когда Салли познает мир природы и посредником в этом познании становится её бабушка-аборигенка. Это символически показывает тесную связь, возникающую между поколениями на племенном, аборигенном уровне и необходимость жить в слиянии с природой, чтобы сохранить эту культурную нить. Далее главная героиня рефлексирует, находясь уже в оппозиции к данной реальности. “I was with Dad now, there was no room for magic in hospitals. I pressed my teeth together and, resting my chin on my chest, I peered back at Mum and Dad. They both seemed nervous. I wondered how long I’d been day-dreaming …” [15, с. 12]. Опять для Салли нужен проводник, но поколение сменилось – это уже её родители, которые ведут в другой мир, где они скованы, нервничают и чувствуют приближающее горе расставания. Это тоже её мир, так как вторая сторона её идентичности принадлежит миру «белых», колонизаторов. Но, находясь здесь, она мечтает в полусне о том весеннем утре, где она так близка к своим аборигенным предкам. Этот отрывок показывает, как две репрезентации реальности конкурируют в одном человеке, показывая двойственность в нем в самом, которая может стать и началом внутреннего кризиса и ключом к решению проблемы бытования таких, как Салли в современном австралийском социуме.

Если мы обратимся к роману Керри Хьюм, детализация в репрезентации реальности присутствует в описании добровольной изоляции Керевин Холмс. Те моменты, когда она находится внутри себя, переводя собственную идентичность в сосуд, из которого она по капле впитывает информацию о мире. “ And here I am, balanced on the salt stained rim, watching minute navyblue fringes, gill-fingers of tubeworms, fan the water… put the shadow of a finger near them, and the flick outasight. Eyes in your lungs… neat. The three-fin blenny swirls by… tena koe, fish. A small bunch of scarlet and gold anemones furl and unfurl their arms, graceful petals, slow and lethal… tickle tickle, and the turn into uninteresting lumps of brownish jelly… haven’t made sea-anemone soup for a while, whaddaboutit? Not today, Josephine… at the bottom, in a bank of brown, bulbous weed, a hermit crab is rustling a shell. … hoowee, there really is no place like home, even when it’s grown a couple of sizes too small…” [14, с. 13]. Холмс репрезентует реальность через рыбалку – исконное занятие маори. Именно здесь она чувствует себя дома и наполняется успокоением через познание окружающего мира. Но роман не написан, в отличие от предыдущего примера, от первого лица героини. В основном повествование происходит от третьего лица, но Хьюм использует постмодернистские нарративные техники и внутренний монолог. Автор строит многоуровневую структуру рассказчиков. В основе находится сам автор и, базируясь на ней, возникают три повествователя: Керевин Холмс, Джо и Саймон. Эти трое занимают различные позиции на авторской канве, то, сближаясь, то отдаляясь в ходе повествования как атомы в незаряженной среде, только к концу они не сливаются в единое, проецируясь в создание Холмс маорийского идола с тремя лицами [14, с. 388]. Автор со-

здает полифоничное звучание, тем самым, добиваясь раздробления репрезентации реальности, заставляет героев пропустить её через себя, что приводит к появлению автоэтнографического опыта.

Полифоничность романа Салли Морган имеет внутреннюю природу. Через гибридизацию, которую Бахтин описывает как «смешение двух социальных языков в одном высказывании» [16, с. 170]. Морган показывает внутреннее раздвоение главной героини, поэтому в рассказчике мы так явственно слышим два голоса: угнетенного, иного, и свободного, не знающего угнетение. Лиз Финн пишет: "Morgan's polyvocal text clearly reveals layers of 'utterance': the text is one of split identities and dual loyalties" [9, с. 14].

Ретроспективный анализ прошлого через автоэтнографическую призму заставляют героя переживать эмоциональное состояние ещё раз, преломляя его с приобретенным опытом. Социолог А. В. Готлиб, исследовательница автоэтнографического метода, пишет : «…нюансы, детали прошлого всплывают, если исследователь способен совершить так называемый *эмоциональный вызов*, то есть эмоционально перенести себя, включить в то время и в то место, о котором рассказывается» [1, с. 6]. Для постколониального нарратива переживание эмоционального опыта прошлого становится ключом для того, чтобы раскрыть эстетическую основу гибридности сознания героя. В романе С. Морган завеса над прошлым семьи постепенно открывается перед Салли. Только в подростковые годы девочке удается сложить мозаичную картину, показывающую место её семьи в современном австралийском социуме. Осознание этого становится для Салли эмоциональным вызовом, по А. С. Готлиб, так как сложившиеся в единое целое фрагменты требуют переосмысления со стороны героя и принятия решения как строить жизнь в дальнейшем, понимая собственную гибридность, непохожесть, исключенность из «белой» главенствующей общности.

Ярким примером эмоциональности ретроспективного анализа является саморефлексия Салли после жесткого разговора с чиновником по поводу законности получения стипендии как представителя аборигенного меньшинства. Мы видим, как эмоциональный вызов проводит героиню по всем этапам изменения понимания её прошлого опыта и принятию важного решения. "I felt very angry. It was obvious I had been judged guilty already, and I knew why. It was because Jill and I were doing well. The department never expected any of their Aboriginal students to do well at tertiary studies" [15, с. 177]. "My heart was pounding fiercely. It was very difficult for to stand up for myself, I wasn't used to dealing with authority figures so directly. No wonder Mum and Nan didn't like dealing with government people, … They don't give you a chance" [14, с. 178]. "My eyes were becoming clouded with unshed tears … Had I been honest eith myself? What did it really mean to be

Aboriginal? I'd never lived off the land and been a hunter and a gatherer. … I hardly knew any Aboriginal people. What did it mean for someone like me?" [15, с. 179]. "I knew then that, for some reason, it was very important I stayed on the scholarship. If I denied my tentative identification with the past now, I'd be denying her as well. I had to hold on to the fact that, some day, it might all mean something" [15, с. 180]. Переживая опыт общения с чиновником, который представляет расистское «белое» общество, Салли сначала разгневана из-за сомнений, что она имеет право на стипендию. Затем героиня осознает всю тяжесть своего положения и понимает, что её семья не сможет защитить себя в такой ситуации. Это приводит её в отчаяние, и в минуты слабости она сомневается, что имеет право считать себя аборигенкой, но, анализируя этот опыт она понимает, что несет ответственность перед предыдущими поколениями, и принимает решение отстаивать свою этническую принадлежность.

Если обратимся к роману К. Хьюм эмоциональный вызов переживают каждый из триады героев: Джо, Саймон и Керевин. Каждый из них переживает в прошлом важное событие, ещё и ещё раз возвращаясь к нему на страницах романа. Для Саймона – это гибель родителей; опыт, который замыкает его в себе, что приводит к немоте, маргинальности мальчика. Для Джо это взаимоотношения с семьей и умершей женой. Возвращаясь к данному опыту, Джо переживает бурю эмоций, пытается перенести их на взаимоотношения с Керевин, но не может осознать до конца, ни прошлый опыт, ни их связь с Керевин. Джо движется по «спирали» своих эмоций, делая те же ошибки, только на новом витке. Такая «спираль» жизненного пути имеет сакральный смысл для Джо, для его маорийской принадлежности. Такая же цикличность присутствует во всплесках гнева и раскаяния в его отношениях с приемным сыном. "And when he loses his temper, he can get vicious…" [14, с. 172]. "He must think it's just me taking all my woes out on him. That's not what it is, but he gets punished so often he probably doesn't believe I'm belting him just for wrongdoing" [13, с. 173]. "And afterwards, he had gone home and yelled Simon awake. He had begun by scolding the child, but angered by his sleepridden look of bewilderment – deliberate, he's hiding behind it, I know his slyness – had finished by belting him until he fainted" [14, с. 174]. "The child heals, at least his body heals; but then, and each time after he becomes both more different and more unruly… and the worst part is that he still loves me" [14, с. 175]. Джо переживает эмоциональный вызов, двигаясь по спирали своих чувственных воспоминаний, так как, в отличие от главной героини в романе С. Морган "My Place", он не может принять решение, поэтому должен повторно возвращаться к этому же опыту, не только переживая, но и проецируя его на настоящее.

Согласно И. Гофману [2] этнометодологическая основа автоэтнографического метода ориентируется на ожидания Другого, реального или вымышленного участника коммуникации. В случае с жанровым использованием автоэтнографического метода в постколониальном романе эти воображаемые Другие (читатель-критик) в значительной степени определяют ход повествования. Так, стремясь быть понятым «человеком с улицы», авторы рассказывают собственную историю на обыденном языке, интуитивно используя сложившуюся систему коммуникации социума, основанного на оппозиции колонизатор-колонизируемый. Иными словами постколониальные авторы используют английский язык как основное средство передачи информации, а инкорпорирование языка угнетенного меньшинства усиливает постколониальную сущность данных произведений и их автоэтнографичность. На страницах романа К. Хьюм "The Bone People" создается новая система знаков, основанная на смешении английского языка с маорийским, что свойственно Новой Зеландии. " I've got funny skinny legs as a memento, he iwi kaupeka nei? (would you believe?)…" [14, с. 229]. Маорийские выражения используются в диалогах, в названиях эндомических растений и предметов культуры.

Нельзя сказать, что такое насыщение маорийскими словами выражениями происходит искусственно – автору удается сделать это естественно и тем самым погрузить читателя в новый мир, отличный от реальности, где доминирует европейский метарассказ, направленный на унификацию выражения национальной культуры. Стоит отметить, что на родине автора в Новой Зеландии критики не однозначны в вопросе языкового выражения текста романа и обоснованность смешения маорийского с английским. Так, например, С. К. Стэд отметил «художественную силу» произведения, но высказал критичное отношение к тому, что Хьюм получила премию Pegasus Award, которая является наградой для писателей-маори [22]. Стэд утверждает, что элементы маори в романе «намеренные, стремящиеся произвести определенное впечатление, не те, которых нельзя избежать, не полностью аутентичные» [22, с. 104], подчеркивая, что Хьюм только на одну восьмую маори и её воспитание было сугубо «европейским», и она выросла, разговаривая на английском, что не дает право позиционировать себя как маори. Но данная точка зрения не является ведущей в новозеландской критике. Противоположной точки зрения придерживается Richard Corballis, глава факультета английской филологии и журналистики в Университете Мэсси, Новая Зеландия. «Маорийские фразы, которые пронизывают текст, показывают его источник. Но и структура английского, на котором она пишет – тоже без сомнения новозеландского происхождения. … Хьюм – первая, кто смог передать на бумаге то, как говорят и думают новозеландцы, такие же образованные и умные, как и протогонист автора – Керевин Холмс. …Каждый может ощутить типичный ритм и акцент ("thunk"), полускрытые ругательства ("whateffers"), тонкая ирония и не такое уже малое предубеждение ("Poms" - англичане) к новозеландцам европейского происхождения» [5].

Работа С. Морган "My Place" также подвергалась критике со стороны литературоведов. Например, Аттвуд и Хаггинс высказали негативное мнение по поводу того, что С. Морган использует английский язык как средство коммуникации. Атвуд отмечает, что «белые» читатели могут легко понять аборигенность Салли, так как роман написан на английском что, хотя, делает текст более доступным, но уменьшает, а не усиливает его аборигенную идентичность [4, с. 317"318]. Хаггинс утверждает, что аборигенность не так легко понять белым австралийцам и самым большим недостатком "My Place" является то, что его легко понять, так как он не требует перевода [13, с. 460]. Но Х. Сонода высказывает отличные от них мнение. Сонода ставит вопросы: «Почему английский не подходит для того, чтобы описать аборигенность? Есть ли примеры, которые доказывают это?» [20, с. 165]. Сонода развивает свою мысль, что, хотя Хаггинс пишет, что аборигенные авторы должны «придерживаться аборигенных наречий, стиля и методологии» [13, с. 460], не аборигены не смогут читать книги, написанные на диалектах различных племен и, следовательно, не смогут познать жизнь аборигенов Австралии [20, с. 165]. Общее средство коммуникации для двух сторон оппозиции (угнетенный-угнетатель) становится первостепенным, и раскрывают основную цель постколониализма– дать голос Немым (угнетенным), которая была сформулирована теоретиком постколониализма Гаятри Спивак.

Проведенный сравнительный анализ данных романов современных англоязычных авторов показал, что автоэтнографический метод успешно эволюционировал от научного метода до базисного элемента постколониального романа. Авторам удается соединить в себе несколько противоречащих идентичностей в различных оппозициях: абориген – колонизатор, студент – преподаватель, бедный – богатый, мужчина – женщина. Автоэтнографический подход позволил Салли Морган и Кери Хьюм не только создать автобиографичное жизнеописание, но и показать развитие постнациональной идентичности героя-гибрида в рамках постколониального дискурса, что позволяет нам утверждать, что канва обоих романов основана на автоэтнографизме.

Перспективой данного исследования является проведение дальнейшего критического анализа постколониальной идентичности на примере представителей англоязычной австралийской и новозеландской прозы в сравнительном аспекте.

Список использованной литературы

1. Готлиб А. С. Автоэтнография (разговор с самим собой в двух регистрах) / А. С. Готлиб // Социология 4М. – 2004. – № 18б. – С. 5–18.
2. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / И. Гофман . – М. : Канон-пресс-Ц, 2000. – 304 с.
3. Соколовский, С.В. Из детства – с приветом автоэтнографические этюды // Антропология социальных перемен : сборник статей [ред. Э. Гучина, Г. Комарова]. / С. В. Соколовский // Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). – М, 2011. – С. 701– 7 34.
4. Attwood B. Portrait of an Aboriginal as an Artist : Sally Morgan and the Construction of Aboriginality. Rev. of My Place by Sally Morgan / B. Attwood // Australian Historical Studies. – 1992. – Vol . 25. No. 99. – P. 302"318.
5. Corballis R. Keri Hulme Biography – Keri Hulme Comments [internet resource]. / R. Corballis // Режим доступа к электронному источнику: http://biography.jrank.org/pages/4445/Hulme-Keri.html
6. Crites S. The Narrative Quality of Experience / S. Crites // Journal of the American Academy of Religion. – 1971. – 39 (3). – P. 391 –411.
7. Ellis C. The Ethnographic I : A Methodological Novel about Autoethnography / C. Ellis. – Walnut Creek : AltaMira Press, 2004. – 427 p.
8. Ellis C. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity / C. Ellis, A. P. Bochner ; [ed. by N. K. Denzin, Y. S. Lincoln]. // The Handbook of Qualitative Research. – 2000. – P. 733–768.
9. Finn L. Postnational Hybridity in Sally Morgan's My Place [Internet Resource]. / L. Finn // Moveable Type – 2008. – P.11–28. – Режим доступа к электронному источнику : http://www.ucl.ac.uk/english/graduate/issue/4/pdfs/finn.pdf.
10. Hamilton P. Oral History // The Oxford Companion to Australian History / P. Hamilton ; [ed. by G. Davison, J. Hirst and S. Macintyre]. – Melbourne, 1999. – P. 481–483.
11. Hayano D. Autoethnography : Paradigms, Problems, and Prospects / D. Hayano // Human Organization. – 1979. – Vol. 38(1). – P. 99–104.
12. Hemmingson M. Here Come the Navel Gazers - Definitions and Defenses for Auto/Ethnography [Internet Resource]. / M. Hemmingson. – 2008. – Режим доступа к электронному источнику : http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1099750.
13. Huggins J. Always Was Always Will Be / J. Huggins // Australian Historical Studies. – 1993. – Vol. 25. No. 100. – P. 459"464.
14. Hulme K. The Bone People : [роман]. / K. Hulme. – NY : Penguin Books, 1983. – 449, [1] p.

15. Morgan S. My Place : [роман]. / S. Morgan. – Fremantle : Fremantle Arts Centre Press, 1987. – 444 p.
16. Morson G. S. Mikhail Bakhtin : Creation of a Prosaics / G. S. Morson, C. Emmerson. – Calif. : Stanford University Press , 1990. – 552 p.
17. New Zealand Book Council [Internet Resource]. / Режим доступа к источнику : http://www.bookcouncil.org.nz/writers/hulmek.html.
18. Pratt M. L. Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation / M.L. Pratt. – London : Routledge, 2003. – 256 p.
19. Shoemaker A. Tracking Black Australian Stories : Contemporary Indigenous Literature / A. Shoemaker // The Oxford Literary History of Australia; [ed. by B. Bennett and J. Strauss]. – Melbourne, 1998. – P. 332"347.
20. Sonoda H. A Preliminary Study of Sally Morgan's My Place / H. Sonoda // Otemon Journal of Australian Studies. – 2009. – Vol. 35. – P.157–170.
21. Sparkes A. C. Autoethnography and Narratives of Self : Reflections on Criteria in Action / A.C. Sparkes // Sociology of Sport Journal. – 2000. – Vol. 17 – P. 21–43.
22. Stead C. K. Keri Hulme's "The Bone People" and the Pegasus Award for Maori Literature / C. K. Stead // Ariel : A Review of International English Literature. – 1985. – Vol. 16 No 4. – P. 101–108.

УДК 412.5 + 413.223

Л. Н. Макеева
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, зав. кафедрой английской филологии
Крымского инженерно-педагогического университета

Лингвопсихологический аспект концептуальной основы семантических сфер в языке науки

Изучение языка науки как части языка вообще приводит к поиску критериев, отражающих эту часть вокабуляра. Теория познания приобретает в данном случае первостепенное значение. Вот почему в основе логической семантической классификации слов (в нашем исследовании – глаголов) лежит рассмотрение процесса научного познания и его этапов как вида человеческой деятельности, отражающей реальные факты естественного языка человека, а также семантические отношения языковых единиц, детерминируемые спецификой процесса научного исследования.

Функционирование детерминирует определенные характерные особенности, влияющие на принадлежность к конкретной концептуальной семантической сфере. С одной стороны, семантическое содержание лексической единицы определяет возможность ее использования в текстах определенного стиля, с другой стороны, употребление этих единиц открывает новую грань семантического содержания слова, связанную с его коммуникативным аспектом: взаимная детерминация этих фактов очевидна.

Идея о параллельности мыслительной и языковой деятельности, возрождающаяся в настоящее время в рамках современной когнитивной лингвистики, постулировалась в свое время Э.Сепиром [4], считавшим, что элементы языка являются символами, фиксирующими явления опыта и должны, следовательно, ассоциироваться с цельными группами, определенными классами этих явлений, а не с единичными явлениями опыта. Рассмотрение реализации характерных признаков в семантической структуре ассоциативного поля позволяет выявить прототип образа, стоящего за тем или иным понятием, а ситуационный компонент смысла представлен в виде информации в неком фрагменте действительности. Выделенные группы признаков по-разному представлены в языковой сфере, разграничивая их в организации когнитивных моделей.

Поскольку язык завершает и суммирует результаты ментальной активности, то вполне вероятно, что между различными формами и путями познания с одной стороны, и средствами языкового выражения с другой стороны, устанавливаются определенные связи и взаимоотношения.

© Макеева Л. Н.

Основная связь, лежащая в основе всякого знания, состоит в ассоциации между объектами. Однако, по мнению Н.Пиаже [3], этого недостаточно, поскольку простая ассоциация отрицает активность субъекта, а это не соответствует действительности: помимо простой ассоциации происходит ассимиляция объектов по определенным схемам, которые присущи субъекту.

Последнее время намечается тенденция подходить к вопросу системности словарного состава с некоторым учетом позиции самого носителя языка – говорящего человека, т.е. актуальной становится задача исследования словаря, функционирующего в индивидуальном сознании.

Авторы известных гипотез организации лексикона человека единодушны в том, что «ментальный» словарь организован иначе, чем информация в толковом словаре.

Рассматривая лексику как известную абстракцию, как результат генерализирующей работы человеческого ума, Ю.Н. Караулов понимает под словарем «конкретную манифестацию некоторой части лексики» [1, с. 22]. Он считает, что «словарь языка существующий в сознании пользователя языком, представляет собой тоже определенную манифестацию лексики, хотя способ его существования отличается от первого» [1, с.70].

Переключив внимание на «словарь в голове» исследователи ставят перед собой задачу, вряд ли разрешимую путем лингвистического описания абстрактной языковой системы.

В качестве базы организации лексикона рассматривается его понятийный (концептуальный) аспект, коннотативное, денотативное или психологическое значение слова. Признаки – семантические маркеры, лежащие в основе связей между словами.

В основу специфики лексикона легла концепция Л.В. Щербы о трояком аспекте языковых явлений, где он подчеркивает, что речевая деятельность обусловлена сложным речевым механизмом человека, или «психофизиологической речевой организацией индивида», которая:

а) никак не может просто равняться сумме речевого опыта и должна быть какой-то своеобразной его переработкой;

б) может быть только психофизиологической;

в) вместе с обусловленной ею речевой деятельностью является социальным продуктом;

г) служит индивидуальным проявлением выводимой из языкового материала языковой системы [5, с.45].

Итак, словарный запас общелитературного языка является базовым.

Однако, количество употребляемых индивидуумом лексических единиц ограничивается предельным объемом активного запаса индивидуума и варьируется в зависимости от таких причин, как физиологический порог объема памяти человека, интеллектуальный уровень, количество

словесно деференцируемых понятий в той или иной профессиональной или научной области и т.д.

Язык передает индивиду вполне готовую сформировавшуюся систему понятий, классификаций, отношений – неисчерпаемый потенциал, который заново строится каждым индивидом по модели, выработанной в течении многих веков предыдущими поколениями, но в этом наборе индивид заимствует только то, что ему подходит (проходя мимо того, что превышает, например, его уровень мышления), и то, что он заимствует, ассимилируется им в соответствии со сложившейся у него в данное время интеллектуальной структурой.

То-есть человек подходит к выбору своего активного словарного запаса дифференцированно, в соответствии с кругом общения в быту и на производстве.

В ходе взаимодействия индивида с окружающим его миром образы слов (словоформы) усваиваются и наличествуют в лексиконе как члены определенных групп, субъективно переживаемых в качестве «значений» или «смыслов» этих слов.

Как отмечалось выше, на существование словаря в голове индивида и о составе этого словаря по принципу коммуникативной компетенции указывали многие лингвисты.

В данный процесс вносит некоторую ясность понятие о тезаурусе.

Ю.Н. Караулов указывает, что тезаурус – это всякий словарь, который в явном виде фиксирует семантические отношения между составляющими единицами [2]. В нашем понимании это некий семантический словарь, являющийся упорядоченным набором лексических единиц, отражающих совокупность человеческих знаний внутри данной предметной области.

Анализ лексического материала (специальных текстов по экономике, информатике и т.д.) обнаруживает единую комплексную семантическую систему с лексическими единицами, отражающими концептуальные сферы «говорение», «эксперимент и исследование», «результат эксперимента», «оборудование и материалы», «верификация и выводы», «подведение итогов».

Анализ также обнаруживает, что совокупность этих так называемых кодов занимает особое место и заполняет почти все пространство в общей семантике.

В нашем исследовании анализируются семантические или ассоциативные груп-пы, базирующиеся на принципе тезауруса и лексико семантические группы, отра-жающие чисто лингвистические связи между словами.

Например, глагол «prove» входит в состав ассоциативной группы «верификация и выводы», а глаголы «depend» и «correspond» - в группу «умозаключение», хотя по своим лексическим связям и семантическим характеристикам они входят в одну и ту же лексико-семантическую группу «систематизация и оценка».

Группа глаголов - синонимов с общим значением «понимать» дана в словарях синонимов в следующем составе: understand, apprehend, comprehend, conceive, discern, imply, interpret, know, learn, perceive, recognize. В ней отсутствует самый рас-пространенный в научных текстах синоним - глагол «realize», являющейся доминантой этой группы в научном стиле при относительно нечастом употреблении глагола «unltrstand». В группу глаголов-синонимов со значением «рассматривать» словари не включают глагол «discuss» (не менее распространенный, чем глагол «cosider», который включен одним из первых), хотя в толковом словаре можно найти соответ-ствующее толкование - существительное.

Итак, семантика какого-бы то ни было языка - это не только типичные пучки семантических признаков, но и прежде всего отношение каждого такого пучка или совокупности к чему-то, находящемуся во внеязыковом мире, к какому-то объекту, отражение которого в сознании закрепляется языком в совокупности признаков.

В ходе взаимодействия индивида с окружающим его миром образы слов (словоформы) усваиваются и наличествуют в лексиконе как члены определенных групп, субъективно переживаемых в качестве «значений» или «смыслов» этих слов.

Это также доказывает верность тезиса о том, что связи общелитературного языка и его функциональной разновидности - языка науки - нужно рассматривать на фоне концепции стабильности, ограниченности состава активного словарного запаса языкового коллектива, индивидуума, подгруппы языкового коллектива, «объединенной по профессиональному признаку».

Выявление тематического содержания научной речи позволяет организовать и систематизировать определенным образом объем лексического материала изучаемого языка.

Так, например, тема «исследование» включает практически весь терминологический аппарат данной области науки, а также названия научных направлений, школ, этапов, операций, исследования, etc, являясь, по существу, концептуальной детерминантой.

Однако, несмотря на то, что наличие терминов - ведущий и неотъемлемый признак лексики языка науки, само по себе наличие терминов в каком-либо контексте указываемой лишь на его экстралингвистическую основу, служа показателем, сигналом научного характера контекста, но, не вскрывая его специфики и лингвистического своеобразия.

Имеющиеся словари, как специальные, так и общие, не могут оказать в решении этой задачи существенной помощи, представляя слова и их

сочетания в некотором статическом соотношении, на что указывает само расположение материала в словаре являющееся по отношению к языковым категориям чисто внешним, алфавитным, исключая возможность отражения в нем особенностей слова как функционирующей единицы.

Так, группа глаголов-синонимов с общим значением «понимать» дана в словарях синонимов в следующем составе: understand, apprehend, comprehend, conceive, discern, imply, interpret, know, learn, perceive, recognize.

В ней отсутствует самый распространенный в научных текстах синоним - глагол «realize», являющийся доминантой этой группы в научном стиле при относительно нечастом употреблении глагола «understand». В группу глаголов-синонимов со значением «рассматривать» словари не включают глагол «discuss» (не менее распространенный, чем глагол «consider», который включен одним из первых).

Следовательно, проблема заключается в том, чтобы сделать классификацию лексики более оперативной, динамичной.

Под этим подразумевается стремление заменить статичную группировку слов в словаре группировкой более открытой. По такому принципу построены всякого рода функциональные серии, основанные на морфосинтаксических или семантических критериях, синтагматической деривации и т.д. Все эти типы классификации лексики обладают тем положительным качеством, что они по своей природе рассчитаны на функционирование объединяемых ими единиц.

Поэтому вполне естественной выглядит попытка сгруппировать слова не вокруг корней, а вокруг понятий особенно плодотворных и открытых, таких как понятие «strength», т.е. вокруг слова, которое, встречаясь во многих специальностях, тем самым представляет широкие сочетательные возможности и предполагает включение в весьма разнообразные контексты, которые могут лечь в основу микроситуаций.

Возникновение ситуации вызывает к жизни необходимость как-то поместить эту ситуацию во времени и пространстве, дать ей качественную характеристику и т.д., т.е. полная языковая реализация такой ситуации дает возможность рассматривать ее уже на основе логико-понятийных отношений.

В нашем исследовании одной из проблем является выяснение, какие именно глаголы, входящие в ассоциативные группы встречаются во всех типах текстов (различных наук), а какие – нет, выясняя, таким образом, их роль в отражении деятельности человека и этапов научного познания действительности. Именно поэтому данная классификация представляет собой интерес: она отражает процесс научного исследования, определяется его спецификой и несет контекстуальные признаки лексических единиц в научной литературе.

Это ведет к ограничению сочетаемости и сокращению полисемии слова, в частности, в одной и той же области науки. Так называемая моносемия слов в научной литературе выражена в том, что в этой части вокабуляра меньшее количество слов, чем, например, в разговорном, с гораздо большей концентрацией значений в одной лексической единице.

Это подтверждает положение о неизоморфизме между планом содержания и выражения, т.е. существует гораздо больше единиц содержательного уровня, чем плана выражения.

Результаты анализа показали, что глаголы, имеющие как терминологические, так и общие значения в своей структуре представляют первостепенный интерес, т.к. в силу своей «двойственной природы» могут функционировать как элементы специального, так и общего словаря, а функционируя в специальных текстах повышают свою информационную емкость актуализируя свои терминологические значения.

Системный метод, дополненный функционально-ситуативным, и примененный к анализу современной науки имеет то преимущество, что он позволяет преодолеть специфику отдельных областей и направлений, сделать обобщения на уровне научной деятельности вообще и одновременно в методическом плане, предусмотреть конкретизацию общих понятий каждым специалистом в процессе овладения иностранным языком в соответствии с терминологией и спецификой своей области.

Детальное изучение принципов организации лексикона должно пролить свет на такие злободневные проблемы психолингвистики и общего языкознания, как пробле-ма значения слова, проблема отражения в слове энциклопедических и языковых зна-ний индивида, проблема одновременного учета говорящим или слушающим челове-ком всего комплекса закрепленной за словом разнородной информации, а затем использование полученных результатов в практической деятельности.

Список использованной литературы

1. Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1967. – 332 с.
2. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1981. – 245 с.
3. Пиаже Ж. Психогенез знаний и его эпистемологическое значение / Ж.Пиаже // Семиотика. – Москва : Радуга, 1983. – С. 90 – 101.
4. Пиаже Ж. Избранные психолингвистические труды / Ж. Пиаже. – Москва : Просвещение, 1994. – 223 с.
5. Щерба Л. В. О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании / Л. В. Щерба // Известия. – АН СССР, Отдел общественных наук, 1931. – С. 23–24.

УДК 821.133.1.–31 Киньяр

А. А. Мацюк
(Харків)
вчитель Харківської спеціалізованої школи № 99 І-ІІІ ступенів

Поэтика экфрасиса в романе П. Киньяра „Терраса в Риме”

В последние десятилетия интерес к анализу художественных тестов в аспекте интермедиальности заметно возрос. Научное внимание обращено и к экфрасису как способу соединения визуального и литературного кодов. Об этом свидетельствуют материалы международных научных конференций („Экфрасис в русской литературе” (Лозанна, 2002) [14], „Экфрасис и его функции в русской литературе XX в. ” (Санкт-Петербург, 2008), „Изображение и слово: Формы экфрасиса в литературе” (Москва, 2008) и др.), диссертации соответствующей тематики (Криворучко Ю., Третьякова В. Н., Яценко Е. В.) и многочисленные научные публикации (Баршт К. А., Грачева А. М., Грякалова Н. Ю., Дмитриева К. Е., Заборов П. Р., Коваль О. В., Лаппо-Данилевский К. Ю., Панова О. Ю., Токарев Д. В., Титаренко С. Д., Фесенко В. И. и др.).

Обозначенный в нашей статье ракурс исследования обретает особую актуальность в контексте культурной парадигмы так называемого „визуального поворота”: „Эта новая эпистемологическая модель пришла на смену „лингвистическому повороту” постструктурализма и повлияла на формирование новой исследовательской парадигмы – междисциплинарного подхода к изучению визуальной культуры во всех ее проявлениях, а в литературе – к исследованию изобразительных средств, находящих выражение в таких элементах повествования, как описания, носящие отпечаток влияния живописи, скульптуры, архитектуры и других визуальных искусств; как аллюзии на произведения искусства; тропы, апеллирующие к визуальным искусствам; как заимствования словесным текстом композиционных и жанровых особенностей живописи и других видов искусства” [5, с. 2].

Творчество П. Киньяра (род. 1948), одного из наиболее значительных писателей современной Франции, лауреата Гонкуровской премии (2002), интенсивно изучается на его родине. Однако большинство исследований отмечены биографическим подходом (Ф. Бонефи, Ш. Лапейр-Демезон, Д. Рабате), ориентированы на психоаналитические (Н. Домек, Ж.-Ф. Лиотар, Ф. Понс,) и мотивные (Л. Бассали, Б. Бланкман, Ж. Бонне, К. Буасто, Р. Касселлини) аспекты произведений П. Киньяра. Интерес к П. Киньяру растет в России: в Москве 7 ноября 2012 года в Доме Пашкова состоялась встреча писателя с читателями. В украинском литературоведческом

© Мацюк А. А.

дискурсе П. Киньяр представлен очерком Б. Бланкмана в коллективном труде „Алхимия слова живого” [1], в котором кратко охарактеризованы особенности мировоззрения и стиля французского писателя.

Интермедиальная поэтика романов П. Киньяра, в частности, поэтика экфрасиса, вопреки очевидности этого измерения его творчества, не была предметом научного интереса ни отечественных, ни зарубежных исследователей.

Целью представленной статьи является классификация экфрастических элементов в романе П. Киньяра „Терраса в Риме” (2000) и определение их поэтологических функций в системе художественного целого.

К изучению различных аспектов феномена экфрасиса, который понимается не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но и как модель соединения живописи и литературы, порождающая новые смыслы, обращались как зарубежные (Р. - Бобрык, Н. Бочкарева, Л. Геллер, С. Зенкин, О. Клинг, Н. Меднис, Н. Морозова, Р. Мних, М. Нике, М. Рубине, Е. Фарыно, С. Франк, А. Хадынская, М. Цимборска-Лебода, Е. Яценко), так и отечественные исследователи (С. - Вислоух, Л. Генералюк, О. Коваль). В нашей работе в основу типологии экфрасиса положены классификации Л. Геллера [14] и Е. Яценко [15], как наиболее исчерпывающие и взаимодополняющие.

Малоисследованный роман П. Киньяра „Терраса в Риме” повествует о жизни вымышленного гравера Мома, творившего в XVII веке. Вехи жизненного пути мастера – любовь, увечье, творчество, утраты и обретения, смерть – поданы посредством экфрастического описания его гравюр и эстампов, в полной мере отображающих представление художника о мире и о себе. В мотивной структуре романа доминируют и противостоят мотивы белого – черного, света – тени (соотносимые с мотивами добра – зла, божественного – дьявольского и др.), которые, с одной стороны, коррелируют с техникой черно-белого офорта, а с другой, отражают важные аспекты «контрастного» художественного мышления эпохи барокко. Часть истории изложена от лица Мома, часть передана от лица безличного повествователя. Именно в ней содержится большинство экфрастических описаний гравюр протагониста, в которых „просвечивает” жизненный путь художника.

По носителю изображения, то есть по описываемому референту, в романе представлены произведения изобразительного искусства: гравюры, рисунки, эстампы. Сюжеты описанных работ Мома-гравера можно разделить на „романтические”, „античные” и „эротические”. Техника, которую использует Мом – гравюры «черной манерой» и белые гравюры сухой иглой – может быть соотнесена с принципиальной „антитетичностью” поэтики барокко. Техника светотени отображает мир гравера в чер-

но-белых тонах. Тьма и свет являются двумя сторонами его жизни: свет – его искусство, тьма – его жизненные искания и разочарования.

Предметы описания – гравюры Мома – представлены, с одной стороны, в классическом виде, т. е. с помощью **прямого полного экфрасиса**, поскольку повествователь дает развернутую репрезентацию его работ и описывает визуальные артефакты. С другой стороны, мы не можем говорить о наличии реально существующего референта, а значит, в романе преобладает **немиметический** экфрасис. Впервые полный экфрасис раскрывается в романе в VIII главе при описании Момом его экстазов. Гобелен, рисунок и гравюра „черной манерой" составляют высшее наслаждение гравера. У Клода Желе Мом учится гравировать пейзажи, именно по этой причине он остается жить в Риме, на террасе Авентинского холма: „Я почувствовал внутри себя странную радость при виде этого старого форума, отданного под пастбище. Я смотрел на маленькую аллею из вязов, на всех тех животных, пасшихся в виноградниках и кустах, на каменотесов напротив их горящих углей, на искателей серебряных или золотых монет с лопатками за плечом. Я не мыслил Рим таким" [16, с. 32] *(здесь и далее перевод романа наш. – А. М.).* Этот фрагмент (как и название романа „Терраса в Риме") содержит в себе **топоэкфрасис**. Под этим термином понимается описание в тексте места действия, которое является героем литературного произведения [7, с. 97].

По авторской принадлежности экфрасис делится на **монологический** и **диалогический**. В романе „Терраса в Риме" точка зрения повествователя совпадает с точкой зрения главного героя Мома и является доминирующей, т. е. подчиняет себе все другие точки зрения в произведении. Монологический экфрасис преобладает в структуре романа, т. к. высказанные мысли практически не подвергаются обсуждению, они предстают здесь как данность. Мом является носителем авторского мировосприятия и его объектом

Рассказывая о путешествиях Мома с Абраамом, повествователь то и дело демонстрирует переходы от полотна к реальности и наоборот. Такой вид экфрасиса Л. Геллер называет **обратным**. Эти описания, сделанные с помощью экфрасиса, подчеркивают его стратегическое значение в концепции романа. Примером может служить следующий пассаж: „Тогда Мом показал Мари очень темный эстамп, который представлял собой тень огромной скалы" [16, с. 70]. Затем Мом рассказывает Мари от первого лица историю, которая продолжается таким образом: „Мы смотрели на такую белую и высокую скалу, которая терялась в белых облаках. Мы стояли прямо под ней. Скала отбрасывала на нас бескрайний мрак своей тени. Наверху, там, где вырисовывался её гребень, еще до того, как солнце зашло, мерцала луна. Есть в мире места, которые восходят к истокам… Таким

образом мы вошли в крошечный порт Канд с его руинами" [16, с. 70–71]. Описание скалы дано с предельной достоверностью, создающей эффект соприсутствия с героями, созерцающими эту скалу; такое же впечатление возникло бы у человека, смотрящего на полотно, которое изображает скалу в мельчайших деталях. Постоянно „мерцающая" грань между реальностью и полотном здесь представлена с помощью экфрасиса, не просто описывающего артобъект, а передающего эмоции и впечатления, вызванные созерцанием этого полотна.

По способу подачи в тексте экфрасисы могут быть **цельными** или **дискретными**. В романе П. Киньяра „Терраса в Риме" преобладает дискретный вид экфрасиса, т. к. изображение чередуется с повествованием.

Примером эксплицитно-выраженного экфрасиса является глава XI, где автор рассказывает о серии гравюр Мома. Мы можем говорить об „**отсутствующем изображении**", поскольку изображение это существует лишь сквозь экфрасис, а значит, здесь экфрасис становится немиметическим искаженным изображением. Действительно, путешествия героев, чувства и мысли гравера – всё это „читается" в гравюрах и рисунках, которые сменяются одни другими, и в которых открывается скорее внутренний мир художника, нежели просто череда действий. „На пятой черной гравюре они вновь уходят. Они снова спускаются в долину. Стоит знойная жара, листья на деревьях не шелохнутся, гнетущая тишина. Воздух недвижим. Он как мед или густое молоко, застыл в безмолвии. Это обездвиженная белеющая масса. Кругом нет больше людей. Абраам и Мом пользуются этим и идут с непокрытой головой. Весь день они шли по пустынной дороге, покрытой миражами, которая струилась перед ними как вода" [16, с. 42–43]. Использование здесь настоящего времени (Prïsent) имеет двойственный характер: оно „продлевает" упомянутое действие, как будто гравюра позволяет растягивать время, а не останавливать определенное мгновение. С этого момента экфрасис не перестает отображать реальные сцены, продолжительность которых кажется неопределенной, а пейзажам придавать изменчивые очертания. Не только сама гравюра является искаженным изображением („Гравюра черной манерой – это гравюра наоборот" [16, с. 72]), но и её непосредственное описание, основанное на двусмысленности и иллюзии, усиленной здесь намеком на миражи. Пейзажи отображают души людей, которые их пересекают.Описание природы и описание людей сливаются воедино. Это демонстрирует высказывание Абраама Ван Беркема: „Чем больше я старею, тем больше я чувствую себя хорошо повсюду. Я больше не живу в своём теле. Я боюсь когда-нибудь умереть. Я чувствую, что моя кожа ветхая и пористая. Я говорю сам себе: Однажды пейзаж переживет меня" [16, с. 71]. Чувствуя наступление старости, Абраам осознает смертность человека и бессмертие природы. В тек-

сте эта идея реализуется посредством многочисленных описаний пейзажей на гравюрах и „поддерживается" самой техникой создания гравюры, в которой „пейзаж предшествует человеческой фигуре" [16, с. 72]. Мотив человеческой смертности и ничтожности земного существования вновь отсылает к поэтике барокко, где образно-тематический комплекс скоротечности сущего, ничтожности человека и величия природы является одним из центральных.

Что касается широты транслируемой визуальной информации, экфрасис в этом романе является **сводным** (по Л. Геллеру), т. к. описываются несколько произведений одного автора, давая цельное представление о творчестве гравера. По мере развертывания повествования экфрасис становится преобладающим в структуре романа, он проявляется в описании не только офортов и гравюр Мома, но и его снов. Последний сон гравера черно-белый: „Мечтатель смотрит на фасад дворца Лувра, наполненного тенью, на Нельскую башню, мост, темную воду. Всё спит" [16, с. 116]. Онирический дискурс является важной стороной поэтики романа: сны отображают мысли и сознание гравера, дают ему побуждение к творчеству. Таким образом, еще один из ведущих мотивов литературы барокко – „жизнь есть сон" – входит в мотивную структуру романа „Терраса в Риме".

В содержательном аспекте, по той доминанте, которую автор выделяет в визуальном произведении, экфрасисы делятся на **дескриптивные** и **толковательные**. Данная классификационная парадигма основана на традиции античных, библейских, византийских описаний. Применительно к роману „Терраса в Риме" можно говорить о проявлениях **толковательного** экфрасиса, то есть о выявлениях и интерпретациях образно-символического содержания произведений.

В плане пространственно-временной характеристики текст исследуемого романа близок парадигме изобразительного искусства, поскольку именно оно предполагает большую конкретность в передаче пространственных, а не временных характеристик. В последней главе описание портрета Мома является зеркальным отражением фразы из первой главы романа: „Отчаявшиеся люди врастают в пространство подобно фигурам, изображенным на стене, не дыша, безмолвствуя, не слушая никого" [16, с. 9]. Так и всё изображенное в романе, воспринимаемое через описание эстампов и гравюр, существует в пространственных, но не во временных рамках.

В романе „Терраса в Риме" описание произведений искусства является композиционным центром истории, и хотя повествователь описывает гравюры и рисунки Мома как существующие, эти полотна лишь плод художественной фантазии. Роман П. Киньяра представляет собой пример постмодернистского моделирования виртуальной реальности, является

случаем „**вымышленного**", „**немиметического**" экфрасиса. Описание мнимого позволяет говорить о симулятивности реальности. В постмодернистской литературе „вымышленный" экфрасис служит также способом авторской игры с читателем-интеллектуалом.

Таким образом, в романе П. Киньяра „Терраса в Риме" экфрасис является структурирующим компонентом проблематики и поэтики. Гравюры, проецируясь на изображенную действительность, служат ключом для её понимания (толковательный экфрасис). Экфрастические „черно-белые" описания соотносятся с доминирующими мотивами романа (свет – тьма, белое – черное и др.) и в контексте воссоздаваемой эпохи XVII века коррелируют с образно-тематическими лейтмотивами поэтики барокко (контратность, антиномичность художественного мышления, представление о скоротечности человеческого существования и вечности природы, концепция „жизни как сна"). Формируя определённую тональность повествования (эмоционально-экспрессивный экфрасис), этот элемент интермедиальной поэтики участвует в создании характеристик героев и обстоятельств их жизни (характеризующий экфрасис), выполняет ретроспективную (сюжетообразующий экфрасис) и хронотопную функцию (топоэкфрасис). „Вымышленный" экфрасис у П. Киньяра выступает и как один из способов создания игрового модуса постмодернистского текста.

Перспективами данного исследования является анализ визуального кода романов П. Киньяра, который мыслится как часть интегрального исследования интермедиальной поэтики французского писателя.

Список использованной литературы

1. Алхімія слова живого: французький роман 1945–2000 рр. : Навчальний посібник / Мільнер М., Доле М., Бланкман Б., Рош А., Фесенко В. – К. : Промінь, 2005. – 383 с.

2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с.

3. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов / А. Н. Веселовский // Историческая поэтика.– Л., 1940. – С. 493–596.

4. Виппер Ю. Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века / Ю. Б. Виппер // Творческие судьбы и история : О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века. – М., 1990. – С. 147–158.

5. Душинина Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. фил. наук / Е. В. Душинина. – Иваново, 2010. – Режим доступа : http : //www.dslib.net/literatura-mira/vizualnye-iskusstva-i-proza-genri-dzhejmsa.html

6. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996, – 253 с.

7. Клинг О. Топоэкфрасис : место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М., 2002.– С. 97.

8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение , 1972. – 271 с.

9. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

10. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма / Н. Г. Морозова ; дис. … канд. филол. наук. – Новосибирск : НГПУ, 2006. – 210 с.

11. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М., 2002. – С. 123–134.

12. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.

13. Успенский Б. Поэтика композиции / Б. Успенский. – СПб. : Изд-во Азбука, 2000. – 347 с.

14. Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : Изд-во МИК, 2002. – 216 с.

15. Яценко Е. В. Любите живопись, поэты. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

16. Quignard P. Terrasse a Rome / P. Quignard. – Espagne : Editions Gallimard, 2000. – 128 p.

УДК 82.02

Т. В. Мельниченко
(Симферополь)
к.ф.н., ассистент кафедры английской филологии
Таврического национального университета им. В.І. Вернадского

Коммуникативная функция искусства

Современная философия выделяет следующие функции искусства: преобразующую, компенсаторную, познавательно-эвристическую, художественно-концептуальную, функцию предвосхищения, коммуникативную, информационную, воспитательную, внушающую. Специфическими функциями являются гедонистическая и эстетическая [1, с. 95]. В философии коммуникативная функция искусства исследовалась в трудах М. С. Кагана, К. Н. Любутина, Л. Н. Столовича, В. Н. Сагатовского, А. П. Шептулина, в эстетике — Ю.Б. Борева, О.А. Кривцуна, А.Я. Зися, А.В. Лилова, А.Ф. Еремеева, Ю.А. Лукина.

Вопрос о функциях искусства являлся **актуальным** на протяжении всей истории развития эстетико-философской мысли и рассматривался в работах не только философов и культурологов, но и литературных критиков и писателей. Стремительные изменения в жизни общества породили необходимость заново сформулировать понимание роли искусства и его назначения в жизни общества. Практически каждое литературно-критическое направление или школа в начале двадцатого столетия предложили свое решение данного вопроса, обусловленное спецификой собственной методологической платформы.

Начало и середина XX в. в английском литературоведении ознаменовались попытками утвердить принципы научного литературоведческого анализа и противопоставить «научную» критику импрессионистской, имевшую большое влияние на рубеже XIX – XX веков. В центре внимания таких известных английских литературоведов и критиков как Т.С. Элиот, А. Ричардс, Г. Рид были вопросы о назначении художественного творчества, его значении для жизни общества и индивида, о роли художника и функциях искусства. Необходимость сформулировать новые принципы литературного творчества особенно остро ощущалась на фоне стремительно меняющегося мира, мира, в котором, как никогда ранее, обострились противоречия между человеком и обществом, в котором сам смысл существования цивилизации подвергался сомнению. Пересмотру существовавших взглядов в значительной степени способствовали достижения психологии: психоанализ З. Фрейда, аналитическая психология К.Г. Юнга, бихевиоризм, гештальт-психология. Бурное развитие средств массовой

© Мельниченко Т. В.

информации потребовало от искусствоведов и критиков обратить внимание на **коммуникативную функцию искусства**, определить предмет коммуникации, условия ее осуществления, роли участников, выработать критерии оценки произведения искусства с точки зрения «массовости» и «элитарности».

Интерес к достижениям современной психологии особенно ярко проявился в работах английских литературоведов Г. Рида и А. Ричардса. Оба исследователя разработали оригинальные теории художественного творчества, в которых были рассмотрены такие аспекты как особенности личности художника, условия протекания творческого процесса, роль формальной и содержательной сторон произведения, функции искусства. В своих научных поисках Г. Рид опирался на теорию бессознательного – положения З. Фрейда и К.Г. Юнга, А. Ричардс использовал достижения экспериментальной психологии (бихевиоризм, теория инстинктов, теория сознания У. Джеймса).

Оба исследователя уделили внимание анализу коммуникативной функции искусства. **Целью** данной работы является определение специфики, сравнительный анализ и оценка взглядов английских литературоведов А. Ричардса и Г. Рида на сущность коммуникативной функции искусства. Взгляды на данную проблему изложены в лекции Г. Рида «Искусство и коммуникация» (*Art and Communication*) и работе А. Ричардса «Принципы литературной критики» (*Principles of Literary Criticism*) в главах «Теория коммуникации» (*A Theory of Communication*) и «Коммуникация и художник» (*Communication and the Artist*).

Оба критика признают важность коммуникативной функции искусства, благодаря которой реализуется возможность устанавливать контакты как между отдельными индивидами, так и между народами, поколениями. Искусство не только создает информацию, оно является наиболее эффективным способом ее передачи, обеспечивая установление социальных контактов и социальное взаимодействие.

Коммуникативная функция искусства проявляется и в том, что оно выполняет роль специфического «языка», посредством которого воплощаются и передаются определенные чувства, идеи, отношения, это исторически оформившаяся знаково-символическая система, посредством которой фиксируются, выражаются, сохраняются и становятся всеобщим достоянием результаты эстетически-художественного постижения и преобразования действительности. И Г. Рид, и А. Ричардс развивают эту мысль в контексте сложной, вызывавшей в то время полярно противоположные суждения проблемы «сосуществования» науки и искусства. Известно, что многие мыслители конца XIX и начала XX в. склонны были ставить науку выше поэзии, в частности, это мнение поддерживалось эстетикой натурализма.

Г. Рид говорит о двух принципиально разных способах познания – рациональном, дискурсивном, непоэтическом, и недискурсивном, иррациональном, интуитивном, который обеспечивает только искусство. Для его теории художественного творчества это разделение носит принципиальный характер. «Искусство дает возможность создавать и использовать для коммуникации недискурсивные символы для выражения состояний, чувств и интуитивных прозрений, которые находятся вне границ концептуальной мысли», - писал критик [6, с. 4]. Искусство включает в себя различные типы символической коммуникации, способной объединить людей, и в его символах может проявляться работа как сознательного, так и бессознательного. Художник, таким образом, способен материализовывать жизнь инстинктов глубинных уровней сознания.

А. Ричардс не проводит столь резкого разграничения между познавательным аспектом науки и искусства, но говорит о двух уровнях поэтического произведения – значащем (референтном) и эмоциональном. В поэзии не так значима содержательная часть, гораздо важнее эмоциональный уровень, которые не способна обеспечить наука. Именно предмет коммуникации, считает А. Ричардс, определяет выбор средства коммуникации – поэзию или науку. «Коммуникация, в которой задействованы мнения (или отношения), глубже, чем та, в которой речь идет о конкретных вещах. Успех абстрактной и аналитической прозы, фактически, зависит от ее простоты. Ей следует избегать любого проявления эмоций…» [8, с. 164]. Как и Г. Рид, А. Ричардс утверждает, что именно искусство способно передавать тончайшие нюансы чувств и ощущений, которые невозможно уловить в обычной жизни.

Говоря о предмете коммуникации, оба исследователя используют понятие «впечатления, переживания» (*experiences*). А. Ричардс связывает транслируемые впечатления/ переживания с понятием ценности, и утверждает, что искусство «фиксирует наиболее значимые суждения относительно ценности наших впечатлений/опыта» и что «без помощи искусства мы смогли бы сравнить весьма немногие наши впечатления, а без этого сравнения вряд ли смогли бы согласиться относительно того, какие предпочтительнее» [8, с. 27]. Иными словами, коммуникативная функция искусства для А. Ричардса теснейшим образом связана с понятием ценности. Искусство, по его мнению, созидатель и хранитель нравственных ценностей, укорененных в общественном опыте.

Г. Рид различает предмет коммуникации в зависимости от направления художественного творчества – классического или романтического. Предметом коммуникации классического искусства, считает он, являются «вещи правдивые и справедливые», а современного – «описание уникального опыта без оценки его правдивости или справедливости» [6, с. 19].

Понимание Г. Ридом ценности индивидуального опыта проясняется в полемике с социологом Р. Вильямсом при решении вопроса о том, что является предметом коммуникации. Последний утверждает, что «коммуникация – это процесс превращения уникального опыта в социальный / общественный» [6, с. 20]. Г. Рид считает, что в данном случает речь идет о процессе, известном психологам как интеграция, т.е. «примирение индивида в его уникальности с обществом в его целостности» [6, с. 21], обеспечить который призвана сбалансированная система образования, включающая обучение искусству.

Полемическим для английского критика становится вопрос об уникальности опыта, который, собственно, художник и транслирует. В основе его рассуждений – положение К.Г. Юнга о коллективном бессознательном, присутствующем в каждом человеке, на которое уже впоследствии накладываются все индивидуальные различия. Отсюда следует, утверждает Г. Рид, что «вопрос не в том, чтобы превратить уникальный опыт в социальный: социальный опыт уже здесь, активно присутствует в каждом из нас, а то, что является уникальным в каждом индивиде, это, скорее, бунт против этого общего опыта, попытка достичь индивидуальной свободы…» [6, с. 23]. Поэтому художнику следует культивировать свою уникальность, вместо того, чтобы приводить ее в соответствие с требованиями общества. Неповторимость опыта – не в нем самом, а в том, как его организует художник. «Он (художник – Т.М.) передает или проявляет то, что приходит к нему из глубин его психики, и в процессе передачи происходит трансформация. Он не передает уникальный опыт – скорее, он передает социальный опыт, но придает ему точность и определенность, которой не было ранее. Что он добавляет от себя, так это определенную степень личной дисциплины, концентрации и интроспекции, которые освобождают и одновременно трансформируют в красивые объекты те энергии, которые исходят из безличного бессознательного» [6, с. 25]. Другими словами, задача художника – придать форму, упорядочить, особым образом организовать хаос впечатлений и чувств, «сообщить жизненность аморфным чувствам» [6, с. 27]. И далее: «Искусство заключается в упорядочивании опыта, а не в его природе». В концепции Г. Рида миссия художника реализуется вначале не на уровне общества, а на уровне индивида. Гармоничное развитие, интеллектуальное и психическое, каждого отдельного человека – залог благополучия на уровне общества в целом. Доступ к коллективному бессознательному, свободному от традиционных установок и норм, выработанных обществом, позволяет художнику, как никому другому показать людям, что они являются сообществом, коллективом (*community*) на самом глубинном уровне. Тогда художник

сможет выразить нечто большее, чем собственное «Я», и Г. Рид называет это «выражением жизни».

То, что описывает Р. Вильямс Г. Рид считает проявлением пропагандистской функции искусства и противопоставляет процесс «коллективизации», которым занято массовое искусство, процессу индивидуального общения между художником и читателем. Процесс коммуникации посредством искусства не может быть массовым, и Г. Рид не скрывает своей антипатии к попыткам представить художника «винтиком» этой машины. Выражение «средства массовой коммуникации» для него лишено смысла, т.к., с иронией замечает критик, «с массами не общаются, им диктуют» [6, с. 32], Процесс коммуникации посредством искусства, в представлении критика, очень индивидуален, это диалог между художником и зрителем, слушателем, читателем. Это общение происходит только тогда, когда художник не только способен прозреть сокровенную природу души, но и «найти родственную душу, в которую можно заронить семена мудрости» [6, с. 30]. Вот как он подытоживает это различие: «это различие между безличной системой или сетью коммуникаций и обменом, диалогом между человеком и человеком» [6, с. 32]. Общность создается не за счет массовости, она существует на уровне ощущений и чувств, мысли и интуиции, и ей нет нужды в искусственном навязывании путем средств массовой коммуникации. «Настоящее чувство общности рождается из личных отношений, и его внешнее проявление в любой форме и есть произведение искусства», и далее «Произведение искусства является символом взаимопонимания, а не средством массовой коммуникации» [6, с. 33]. «Очень немногие философы понимают, что искусство и общество неразрывно связаны между собой, — пишет Г. Рид, — что общество, как жизнеспособное органической целое, во многом зависит от связующей, будоражащей и вдохновляющей силы искусства».

В трактовке Г. Рида возможность диалога автора с читателем (реципиентом) обеспечивается схожестью уровней организации личности того и другого. Критик настаивает на важности такого диалогического взаимодействия, но почти не объясняет, при каких условиях оно возможно. А. Ричардс уделяет большое внимание процессу организации и протекания этого взаимодействия. Он придает первостепенное значение наличию «тесного естественного соответствия между импульсами поэта и возможными импульсами его читателя» [8, с. 24]. Чем больше психологических импульсов вызывает произведение искусства, тем оно значительнее. Его выводы базируются на достижениях экспериментальной психологии, и в главе «Анализ поэтического произведения» (*The Analysis of a Poem*) критик анализирует процесс восприятия произведения искусства и те изменения, которые происходят с человеком. «Ни одно переживание не оставляет челове-

ка прежним; его возможности меняются в той или иной степени. И среди всех средств, с помощью которых возможно расширение сферы человеческой чувствительности, искусство является самым могущественным, поскольку именно с его помощью люди могут наиболее успешно взаимодействовать; и это те впечатления, которые разум (психика) наиболее легко и с наименьшим сопротивлением организует самостоятельно» [8, с. 121].

А. Ричардс проводит параллели между коммуникацией на обыденном уровне, например, обмен впечатлениями, переживание одних и тех же событий, и коммуникацией посредством художественного произведения, например, поэтического. Поэзия, с его точки зрения, дает возможность вызывать и организовывать в человеке сложные психологические импульсы. Ключом, позволяющим автору вызвать желаемую им комбинацию импульсов, является правильно найденное слово. В этом случае важным становится контекст, в котором находится слово, вся совокупность взаимосвязанных элементов.

Механизм этого взаимодействия определяется «наложением» авторских и читательских контекстов, результатом которого становится то, что каждый читатель воспринимает произведение неповторимо, иначе, чем автор. А. Ричардс уделяет особое внимание задачам, стоящим в процессе коммуникации перед автором и читателем. Так, со стороны автора / говорящего требуется «обращение к прошлому опыту/ использование сходства в опыте прошлого и контроль над этими элементами путем использования их взаимозависимости». От реципиента требуется «способность различать, восприимчивость, свободное и ясное оживление элементов прошлого, отдельно друг от друга, и контроль над нерелевантными деталями личного характера» [8, с. 165].

У обоих исследователей прослеживается мысль о том, что специфика коммуникативной функции искусства проявляется в художественной деятельности, которая носит двусторонний характер. Со стороны автора – это процесс оформления своего уникального опыта, выбор и организация определенной системы художественных образов, своего рода «кодировка». Со стороны реципиента – активный процесс соотнесения этих художественных образов со своими взглядами, представлениями, эмоциями с последующим восприятием и трансформацией содержания.

Подводя итоги, следует сказать, что коммуникативная функция искусства, по мнению английских литературоведов Г. Рида и А. Ричардса, в первую очередь обеспечивает социальное взаимодействие людей, позволяет им обмениваться мыслями, дает возможность приобщаться к опыту других народов и других поколений, повышая духовный потенциал и об-щность человечества и, что особенно важно, предлагая не только эстетические, но и нравственные ориентиры. Предметом коммуникации они назы-

вают недискурсивный вид знания, включающий в себя различные типы символической коммуникации. В символах искусства может проявляться работа как сознательного, так и бессознательного. Художник передает свои впечатления, переживания, опыт. Для А. Ричардса первостепенное значение имеет этическая ценность этого опыта. Г. Рид больше внимания уделяет искусству упорядочить и придать форму переживаниям и впечатлениям. Оба конечной целью коммуникации видят гармонизацию чувств, впечатлений, импульсов. Коммуникация между художником и реципиентом рассматривается ими, главным образом, на индивидуальном уровне. Возможность коммуникации обеспечивает общность жизненного опыта. Восприятие произведения для обоих – это диалог, активный процесс, в котором опыт читателя, зрителя, слушателя взаимодействует с опытом художника.

В качестве перспективы дальнейшего исследования данной проблемы видится изучение специфики взглядов на коммуникативную функцию искусства американских и европейских литературоведов, и последующий сравнительный анализ их позиций.

Список использованной литературы

1. Борев Ю.Б. Эстетика : Учебник / Ю.Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511с.
2. *Кривцун О.А. Эстетика* : Учебник / *О.А. Кривцун* – М. : Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
3. Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века / Т.Н. Красавченко Т.Н. – М., 1994. – 282 с.
4. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США XX века / А. С. - Козлов. – Симферополь, 1994. – 256 с.
5. Цурганова Е. А. Панорама Западного литературоведения XX века : энциклопедия / Е. А. Цурганова. – М. : Интрада, 2004. – С. 9–20.
6. Read H. Education through Art / H. Read. – London, Faber and Faber, 1946. – 320 p.
7. Read H. Poetry and Experience / H. Read. – NY : Horizon Press, 1967. – 160 p.
8. Richards I.A. Principles of Literary Criticism / I.A. Richards. – Routledge Classics, 2001. – 285 p.

УДК 82.091:316.343.652

А. М. Меншій
(Миколаїв)
к.ф.н., доцент кафедри слов'янської філології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

Образ інтелігента у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова

М. Коцюбинський та А. Чехов – визначні постаті української та російської культур кінця XIX – початку XX ст. Їхні літературні біографії пов'язані з найважливішими художніми пошуками цієї доби. Саме ці письменники завершили процес формування стилістичних тенденцій кінця XIX ст., знайшли оригінальні форми оповідної прози, окреслили шляхи розвитку літератури XX ст.

Українська культура означеного періоду розвивалася в найтіснішому контакті з російською, співіснуючи з нею в одній державі. Відтак творчість А. Чехова, як вершинне досягнення російського письменства та театру, одразу ж стала предметом захоплення й наслідування українців: історія україномовних видань чи театральних постановок творів письменника в Україні багата яскравими подіями та іменами. Проте, дошукуючись причин особливого ставлення українців до А. Чехова, слід наголосити, що російський митець неодноразово засвідчував свої симпатії до цього краю і народу. Тривалий час він залишався одним із найбільш впливових російських письменників в Україні, а його громадянську позицію, естетичні й етичні ідеали поділяли провідні митці та пересічні читачі. У пресі, листуванні того часу багато сперечалися щодо суспільного та загальнолітературного значення його творчості. Не виняток і М. Коцюбинський. Поза тим, що українському та російському письменникам не вдалося познайомитися особисто, на початку 90х рр. XIX ст. автор «Intermezzo» був причетний до виходу друком у Львові українських перекладів оповідань російського колеги, уважно стежив за його творчістю. Прізвище А. Чехова раз у раз зринало в листах, адресованих М. Коцюбинському. Так М. Вороний, аналізуючи сучасні йому напрямки й стилі, апелював і до авторитету російського митця [9, с. 170]. Обговорюючи програму запланованих «Просвітою» культурних заходів у Чернігові, О. Стешенко згадала про можливість постановки водевілю А. Чехова «Ведмідь» в українському перекладі, здійсненому Б. Чайківським й опублікованому в 1907 р. у газеті «Буковина» [10, с. 155]. В. Тхорина подякувала М. Коцюбинському за пораду перекласти українською мовою, крім інших відомих сучасних російських

© Меншій А. М.

авторів, твори А. Чехова: «Праці я не боюся і з охотою візьмуся за діло, котре пришлось мені по душі» [10, с. 185]. До речі, сестра М. Коцюбинського Лідія переклала українською мовою оповідання «Івасик».

У зарубіжній періодиці ще за життя українського класика його доробок порівнювали із творчістю автора «Іонича» та «Людини в футлярі». Показовою є стаття польського критика А. Ґжимала-Сєдлецького «М. Коцюбинський», опублікована у журналі «Swiet Slowianski» (1907. — №35. — Т. 2.): «Якщо шукати в Коцюбинського спорідненості з російською літературою, то знайти її можна в Чехова… Як Чехов – так і Коцюбинський має дар видобування поезії з моментів найзвичайніших, часто найменш очікуваних…» [Цит. за 4, с. 99]. До речі, примірник журналу належав самому письменникові, збереглися підкреслення його рукою.

Паралелі між творами російського та українського митців виразно простежуються на тематичному та стилістичному рівнях. Так новела А. Чехова «Від нічого робити» і образок М. Коцюбинського «Поєдинок» об'єднують теми аморалізму та адюльтеру. Свого часу М. Зеров уважав «Поєдинок» прямим наслідуванням чеховського твору. Але ця думка вченого не підтверджується подальшими дослідженнями. У даному випадку є підстави говорити не про впливи, а про типологічний збіг. Натомість очевидним є зв'язок етюду «Лялечка» та новели «На підводі». Через кілька років після прем'єри «Чайки» М. Коцюбинський написав подібний за змістом, а подекуди навіть і за формою монолог письменника: йдеться про етюд «Цвіт яблуні», який часто порівнювали з монологом Тригоріна. Як зауважив сучасний дослідник, всю свою увагу М. Коцюбинський зосередив на своєму «Тригоріні», «внаслідок чого етюд-монолог тяжіє до психологічної новели, персонаж якої несподівано „прозріває", аналізуючи усе своє життя у тяжкий момент його…» [4, с. 62]. Новелу «Сон» за принципом протиставлення висот ідеалу болоту життєвої пошлості можна вважати найбільш чеховською у творчості М. Коцюбинського.

Певні паралелі між своєю творчістю і доробком російського митця проводив і сам М. Коцюбинський. У 1907 р. в розмові з М. Чернявським письменник говорив про свою епопею «Fata morgana»: «Не знаю, що робити з своїми „Мужиками"… Ніяк не можу скінчити їх» [12, с. 65]. Пишучи згаданих М. Коцюбинським «мужиків» у лапках і з великої літери, мемуарист досить виразно натякав на вплив однойменного твору російського письменника на формування та реалізацію задуму українського колеги. Проте, слушною видається думка Я. Поліщука, який зауважив, що у зрілій творчості М. Коцюбинського даремно шукати «впливів», зіставляючи його з іншими майстрами: «В ній немає безпосередніх запозичень, проте є численні інтертекстуальні паралелі, варті глибших і спеціальних досліджень» [11, с. 166].

Вплив А. Чехова на М. Коцюбинського не міг бути взаємним, адже до 1903 р. український новеліст, лише на чотири роки молодший від свого російського колеги, видрукував набагато менше від нього, і то переважно у галицькій періодиці, майже недоступній у Російській імперії. І тільки вже в останній рік життя А. Чехова М. Коцюбинський дістав змогу надіслати йому першу книжку своїх оповідань.

І українського, і російського митців об'єднував інтерес до теми інтелігенції. Лікарі, вчителі, юристи, митці, чиновники різних рівнів – незмінні персонажі їхніх творів. Це закономірно, оскільки інтелігенція завжди знаходилася у центрі уваги суспільства, виконувала роль носія справедливості, уособлювала сумління епохи, була голосом народу, представником принижених та пригноблених. М. Коцюбинський та А. Чехов мали достатньо повне уявлення про інтелігенцію, відтак, їхнє ставлення було далеко неоднозначним: в листуванні та художніх творах обох митців віднаходимо як позитивні, так і негативні характеристики.

Саме звернення до цієї теми свідчить про значимість категорії «інтелігентність» для обох письменників. Крім того, український письменник повсякчас наголошував на важливості розширення тематичних горизонтів, акцентував увагу на необхідності появи творів для інтелігентного читача: «Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності…» [7, с. 283].

Творчість українського та російського митців ґрунтовно вивчена, але й досі окремі аспекти викликають різні тлумачення та полеміку, або ж взагалі залишилися поза увагою дослідників. Особливо це стосується порівняльних студій. У зв'язку з цим, проблеми, вербалізовані у розвідці, видаються актуальними. Метою статті є аналіз основних аспектів художньої реалізації образу інтелігента у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова. Для досягнення поставленої мети проаналізовано роботи вчених, окреслено особливості відображення образів інтелігентів у творах митців. Про актуальність теми свідчить і незмінний інтерес науковців до поетики А. Чехова і, зокрема, образу чеховського інтелігента. Так, у травні 2012 р. в м. Суми успішно пройшли перші міжнародні Чеховські читання «Образ и судьба „чеховского интеллигента" в мировой литературе XIX – XXI вв.».

Питання «М. Коцюбинський та А. Чехов» має поважну історію, представлену передусім іменами відомих вітчизняних вчених. Одним із перших до неї звернувся С. Єфремов у монографії «Михайло Коцюбинський». Вивчаючи впливи російських письменників на творчість М. Коцюбинського, А. Лебідь, услід за С. Єфремовим, перш за все назвав А. Чехова [8,

с. 87]. Ґрунтовністю і вдумливістю спостережень відзначається стаття М. - Зерова «Коцюбинський і Чехов». Будуючи свої дослідження на основі висловлювань О. Грушевського, С. Єфремова, А. Лебедя та А. Шамрая стосовно «нової манери» М. Коцюбинського, М. Зеров підвів підсумки здобутків літературознавчої думки в дослідженні стильових особливостей письменника і подав ретельний текстуальний аналіз «Лялечки» М. Коцюбинського та «Мужиків» і «На підводі» А. Чехова. Зокрема дослідник виокремив спільні риси на композиційному, синтаксичному, образному та лексико-фонетичному рівнях. Науковець прийшов до висновку, що впливи А. Чехова обмежуються саме «Лялечкою» і частково «Поєдинком» та «Цвітом яблуні» [2, с. 735], що стилістичні тенденції А. Чехова виявилися для М. Коцюбинського не цілком прийнятними і явили собою лише «скоромину-щий слід» у річищі власних стильових пошуків письменника [2, с. 737]. Серед дослідників, які акцентували на близькості художніх структур М. Коцюбинського та А. Чехова виокремлюються імена П. Колесника, Н. Калениченко, Ю. Кузнєцова, О. Черненко. Віддали належне темі «М. Коцюбинський та А. Чехов» такі дослідники, як Я. Поліщук, Т. Саяпіна, К. Хаддад.

На окрему розмову заслуговує ґрунтовне дослідження В. Звиняцковського «Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського». Український дослідник зосередився на проблемах спадкоємності «чеховського жанру» у творчості М. Коцюбинського. Зокрема він зазначив, що актуалізовану проблему не можна зводити лише до того, що М. Коцюбинський брав «чеховські» форми у «готовому» вигляді і пристосовував ці форми для розвитку своєї національної прози. Дослідник наголосив, що Коцюбинський-художник не любив ходити второваними шляхами і додав: «Він був письменник-реформатор чеховського плану, в центрі уваги якого знаходилась проста людина і глобальні проблеми часу» [4, с. 8].

Нове дослідження В. Звиняцковського «Аксиография Чехова: система ценностей „чеховского интеллигента" в жизни и творчестве писателя, в современном мире и в школьном изучении» [3] – це перше вагоме осмислення ієрархії цінностей «чеховського інтелігента». Автор послідовно відстоює думку про те, що російський митець свідомо виробив і наполегливо пропагував власну систему цінностей, співвідносну з ідеалами християнства.

Для інтелігентів М. Коцюбинського та А. Чехова характерна деяка опозиційність до влади, критичні випади на адресу режиму, особливо це справедливо по відношенню до українського митця. Очевидно далися взнаки історичні реалії, відгомін подій першої російської революції. Показовими у творчості А. Чехова є повісті «Розповідь невідомої людини» та «Моє життя». Проте лакей Степан, як згодом дізнаємося дворянин Володимир Іванович, який, виконуючи завдання, вступив на службу до Орлова, щоб

стежити за його батьком, відмовляється від своєї мети. Він щиро закохується в Зінаїду Федорівну і переймається долею її осиротілої доньки. Мисаїл Полознєв не приймає цінностей суспільства, в якому змушений жити, його погляди, життєва позиція дисонують із загальноприйнятими нормами та правилами. Однак герої обох творів, хоч і висловлюються негативно на адресу різних державних інституцій, викривають вади та недоліки суспільного життя, не вдаються до рішучих дій.

Герої М. Коцюбинського значно радикальніші. Можна помітити деяку градацію. Протагоніст «Intermezzo», ставши свідком людського горя, готує себе до подальшої боротьби: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає…» [5, с. 309]. Діяльність адвоката Чубинського («Сміх») обмежується винятково палкими промовами: «Йому вдалось так просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, що мусять її брати, що навіть самому ся річ стала яснішою. І коли йому плескали, він знав, що то б'є в долоні розбуджена свідомість…» [5, с. 238]. Для «товариша Кирила», героя новели «В дорозі», життя – це винятково боротьба: «Цілий ряд жертв, загин благородних, найближчих, чад крові і танець смерті, гарячий ворожий віддих, що припадає до сліду, й те вічне „мусиш", що гнало зв'язувать там, де розірвали, розжевріти те, що пригасало» [5, с. 283]. Етюдом на тему чеховської повісті «Розповідь невідомої людини» можна вважати і новелу «Невідомий», головний герой якої в ім'я вищої справедливості здійснює терористичний акт. Поштовхом до написання твору стала подія, яка відбулася в Чернігові на початку 1906 р. Збереглася справа прокурора Київської судової палати «О покушении на убийство Черниговского губернатора Хвостова (начало 10 января 1906 г., окончено 1 февраля 1906 г.)». У цій справі привертає увагу така деталь: імені й прізвища терориста не встановлено, у слідчих документах він значиться як „невідомий". Використовуючи прийом «потоку свідомості» М. Коцюбинський розкриває ті внутрішні чинники, які змусили протагоніста здійснити кривавий злочин, що сприймається ним винятково як акт покарання, адже його жертва – це той, «… за ким курились села, за ким люди, як цьковані звірі, стікали кров'ю» [5, с. 259 — 260].

І М. Коцюбинський, і А. Чехов, відомі естети та прибічники високої культури у тому числі й побутової, розкривають малопривабливі аспекти життя своїх персонажів. Антін, герой новели «Сон», випускник університету, викладач гімназії чи не щодня «пив чай нашвидку за столом, засліджений кришками, денцями мокрих склянок та посудою, що лишилась після вечері…» [6, с. 155]. Брудно і в помешканні колишніх переконаних борців: Івана та Марії, героїв новели «В дорозі»: «… скрізь – ай, які непорядки!» [5, с. 292]. Попри прогресивну налаштованість пана Чубинського («Сміх») і репутацію ліберала, його служниця, «справжній друг», живе і працює на

кухні, в «синьому чаду», спить на твердій лаві «поміж помий, бруду й чаду». І тільки після вибуху «непереможного, п'янкого» сміху Варвари адвокат помітив те, до чого впродовж чотирьох років ставився цілком байдуже: «… босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані… як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя… синці під очима… <…>. Сумне, каламутне життя, вік у ярмі… Вік без просвітку, вік без надії… робота… робота… робота» [5, с. 245].

Кухня у новелі А. Чехова «Наречена» теж вражає своєю неохайністю і брудом: «… четверо служниць сплять просто долі, ліжок нема, замість постелі лахміття, сморід, блошиці, таргани…» [13, с. 163], – на цьому акцентує Саша, додаючи: «Ні водопроводу, ні каналізації! Я їсти за обідом гидую: на кухні бруд неймовірний…» [13, с. 168]. Однак і в його кімнаті «… було накурено, напльовано; на столі біля прохололого самовара лежала розбита тарілка з темним папірцем, і на столі, і на підлозі було безліч мертвих мух» [13, с. 174]. Саша влаштовував своє життя неохайно, жив як доведеться, з цілковитою зневагою до вигод. Промовистим є його зовнішній вигляд: «На ньому був тепер застебнутий сюртук і поношені парусинові брюки, стоптані внизу. І сорочка була непрасована , і увесь він мав якийсь несвіжий вигляд» [13, с. 162].

Ще однією характерною рисою інтелігентів українського та російського митців є неробство, небажання брати на себе будь-яку відповідальність. Однак і тут помічаємо певну диференціацію. Саша, герой новели «Наречена», справедливо звинувачує інших героїв у неробстві: «…ніхто нічого не робить. Мамаша цілісінький день тільки гуляє, мов герцогиня якась, бабуня теж нічого не робить, ви – теж… І жених, Андрій Андрійович, теж нічого не робить» [13, с. 163]. Про Андрія Андрійовича в тексті сказано небагато: «Він десять років тому закінчив в університеті філологічний факультет, але ніде не служив, певного діла не мав і тільки коли-не-коли брав участь у концертах з благодійною метою; і в місті називали його артистом» [13, с. 164]. А. Чехов лише кілька разів надає слово Андрію Андрійовичу, який на адресу свого батька говорить: «Славний старик. Добрий старик» [13, с. 164]. Промовистими є слова цього героя: «Я нічого не роблю й не можу робити. <…>. Чому мені така огидна навіть думка про те, що я коли-небудь почеплю на лоба кокарду й піду служити?» [13, с. 170].

«Дивним» виглядає і позитивний чеховський герой. У ситуації зламу та відсутності чітких орієнтирів він постійно невдоволений і не може знайти себе. Його називали «ниючим і сумуючим», однак важко не погодитися із Н. Абабіною, яка схарактеризувала чеховського героя як «людину, що замислюється» і «людину розгублену» [1, с. 9]. Художник («Будинок з мезоніном») відверто повідомляє про себе: «Приречений долею на постійну бездіяльність, я не робив анічогісінько» [13, с. 84]. Його знайомий, поміщик

Бєлокуров, молодий чоловік, який вставав дуже рано, ходив у піддьовці, вечорами пив пиво, постійно скаржився, що він ніде і ні в кому не знаходить співчуття: «… найважче за все те, що працюєш і ні в кого не зустрічаєш співчуття. Ніякісінького співчуття!» [13, с. 87]. Він багато говорить про зразкове господарство, зайнятість важливими справами, щиро захоплюється інтелігентною родиною Волчанінових, однак далі розмов справа не йде. Ще за студентських часів у нього виробилася звичка всяку розмову перетворювати на суперечку, говорив він нудно, мляво і довго, виразно демонструючи прагнення здаватися розумною і передовою людиною

Лідія Волчанінова, на перший погляд, тип прогресивного земського діяча. Вона працює вчителькою, щиро вболіває за справи земства, намагається переконати свого сусіда Бєлокурова у необхідності служіння: «Треба боротися. Молодь повинна скласти з себе міцну партію…» [13, с. 86]. Лідія приймає хворих, роздає книжки і часто ходить у село, а увечері голосно говорить про земство та школи. До героя-оповідача вона відчуває деяку антипатію. Причину цього художник вбачає в тому, що у своїх картинах він не зображував народного лиха і, як їй здавалося, був байдужим до того, у що вона так твердо вірила. Проте Лідія не приймала і не сприймала іншої думки, не реагувала на зауваження з приводу того, що «лікувати селян, не будучи лікарем, значить обманювати їх і що легко бути благодійником, коли маєш дві тисячі селян» [13, с. 88].

Протагоністи М. Коцюбинського дещо відрізняються від чеховських героїв, однак віднаходимо і схожих типів: генерала Малину та його доньку Ліду («Коні не винні»). Інші герої, як-от герої новели «Intermezzo», «В дорозі» та циклу поезій у прозі «З глибини», до якого входять мініатюри «Хмари», «Утома», «Самотній», «Сон», жодним чином не зрікаються своєї справи, вони лише потребують короткого перепочинку, можливості зібратися з думками, накреслити план дій і наполегливо рухаються далі. У мініатюрі «Хмари» письменник передає широку гаму почуттів художника, малює внутрішній портрет митця-громадянина. Темпераментні обриси хмар, накреслені персоніфікаціями, яскраво відтворюють глибину і щирість почуттів чесного митця. З глибини поетових переживань виникли мотиви перевтоми («Утома»): «Душа моя втомлена – і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця…» [5, с. 178]. Трагедію самотності громадянської людини ілюструє поезія «Самотній». Найінтимніший, найглибший мотив звучить у поезії «Сон». Сумніви, вагання, болісний пошук відчай і розчарування наповнюють внутрішній світ протагоніста.

До негативних рис інтелігентів М. Коцюбинського та А. Чехова слід віднести доктринерство та нездатність до рішучих дій. Лікар з новели «Сміх» наполегливо закликає пана Чубинського до рішучого збройного спротиву,

однак не знаходить підтримки і приходить до закономірного висновку: «То ми вміємо тільки промови говорити, а як прийде що до чого… Нє-е, голубчики, так не можна… Сидіть же собі тут, поки не накриють, як курку решетом, а я піду…» [5, с. 243].

У гротескному ключі змальовано образи інтелігентів у новелі А. Чехова «Маска». Герої новели «сиділи в читальні за великим столом і, уткнувши носи і бороди в газети, читали, куняли і, за висловом місцевого кореспондента столичних газет, дуже ліберального пана, – „мислили”» [13, с. 21]. Справедливо обурившись через нахабство чоловіка в масці, який вимагав звільнити приміщення, вони спробували покарати його. Незабаром суперечка набрала обертів. Інтелігенти голосно кричали, запросили представників влади, навіть склали протокол. Коли у бешкетникові впізнали місцевого мільйонера і фабриканта П’ятигорова: «Всі інтелігенти розгублено переглянулись і зблідли, деякі почухали потилиці» [13, с. 24]. Вони поводяться як люди, які вчинили дурницю, не вдовольнивши забаганку заможного дурисвіта: «Інтелігенти почали ходити по клубу похмурі, розгублені, винуваті, шепочучись і наче передчуваючи щось недобре…» [13, с. 24]. І лише провівши П’ятигорова до карети і переконавшись, що той не гнівається, полегшено зітхнули і підсумували: «Негідник, підла людина, але ж – благодійник! Не можна!..» [13, с. 25].

Герой «Нареченої» Саша наполегливо переконує не лише Надю, а й дружину свого приятеля залишити родину і вчитися в столиці: «… все підбиваю її, умовляю, щоб вона вчитися пішла. Хочу, щоб життя своє перевернула» [13, с. 175]. Водночас Андрій Андрійович, продовжуючи жити у світі ілюзій, запрошує свою наречену до своєрідної співтворчості: «… підемо разом на село, люба моя, будемо там працювати! Ми купимо собі невеличкий клаптик землі з садом, річкою, будемо трудитися, спостерігати життя. О, як це буде хороше!» [13, с. 170].

Дещо осторонь стоїть герой новели «Коні не винні» «демократ» і «друг народу» генерал Малина. В колі своєї родини «ліберальний» поміщик виголошує палкі промови, обстоюючи право селян на землю: «Мужики мають право на землю. Не ми обробляємо землю, а вони. Ну, от. Я і кажу се оддавна…» [6, с. 260]. Коли прийшов час рішучих дій, він відчув нерозривний зв’язок із землею і усвідомив, що ніколи не зможе віддати її добровільно. Прихід козаків у село, як гарантія недоторканості панського майна, повернув йому усвідомлення радості буття і, як завжди в ці хвилини, він відчув голод: «Він дивився на сонце, на свої ниви, на масу ніг, кінських й козацьких, що однаково сильно тупали в землю, вбирав у себе гамір пташок, фиркання коней, грубі лайки войовників і раптом відчув, що він голоден» [6, с. 273].

Становлення інтелігента у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова нерозривно пов’язане з ідеями служіння народу. Так Лідія Волчанінова

(«Будинок з мезоніном») не відходить від обраного шляху: працює у земстві, лікує селян, домагається відкриття нових лікарень та шкіл. Натомість під впливом життєвих обставин героїня М. Коцюбинського Раїса Левицька («Лялечка») певною мірою еволюціонує. На початку своєї життєвої дороги Раїса ще жила у світі ілюзій: «Вона уважала себе за щось вище од своїх подруг та й од тих людей, що були навкруги, в грудях у неї радісно билась хвиля нової сили. Вона рвалась із шкільних стін на волю, на службу „народові"» [5, с. 67]. Згодом наступає прозріння: «Тринадцять літ вчителькою! Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя; вироблялись однобічні, професіональні інтереси, поза якими вона почувала себе мухою восени» [5, с. 67]. Так само незадоволена своєю працею і героїня новели А. Чехова «На підводі»: бруд, холод, нерозуміння, низька заробітна платня, відсутність інтелігентного товариства і жодної надії на особисте щастя.

Крім окреслених вище рис М. Коцюбинський та А. Чехов говорять про особисту незрілість сучасного їм інтелігента, що виявляється в неспроможності створити родину, налагодити взаємини між чоловіком та дружиною. А. Чехов глибоко препарує подружнє життя своїх персонажів. Йдеться про такі його твори, як «Вітрогонка», «Будинок з мезоніном», «Дама з собачкою», «Моє життя», «Три роки», «Дружина» та інші. Поміщик Бєлокуров нездатний створити здорову родину. Замість того, щоб закохатися в одну із сестер Волчанінових, він потрапив у цілковиту залежність від старшої за себе на 10 років Любові Іванівни, а відлучаючись з дому, повинен був просити у неї дозволу. Оповідач характеризує її так: «… ця дама, дуже повна, пухла, поважна, схожа на відгодовану гуску, гуляла по саду в російському костюмі з намистом, завжди під парасолькою, і слуги раз у раз запрошували її або їсти, або чай пити» [13, с. 91]. Лідія Волчанінова зосередилася винятково на громадській роботі: «Школа, аптечки, книжки – все це добре, але навіщо крайності? Адже їй уже двадцять четвертий рік, пора про себе серйозно подумати. Отак за книжками й аптечками і не побачиш, як життя збіжить… Заміж треба», – хвилюється Катерина Павлівна [13, с. 91].

Антін, герой новели М. Коцюбинського «Сон», слухаючи свою дружину, занурену в буденні побутові справи, з подивом розмірковує: «Чи сподівалися ми, що за дванадцять літ по шлюбі не знайдемо інших тем до розмови, що між нас будуть падать слова, наче грузи руїни на зелену траву?» [6, с. 158]. Він прагне знищити «мертвий спокій калюжі», що панували і в їхніх душах. Відчуття неспокою передалося й дружини, вона почала уперто й затаєно ревнувати свого чоловіка до всіх і всього: «Тепер між

ними часто була незгода. Дикі, пристрасні сварки, як злива, розсікали їхнє життя, досі таке спокійне, одноманітне, „щасливе", як ще недавно думала Марта» [6, с. 177]. Після кожної сварки, вони почувалися молодими і щасливими саме через те, що їм вдалося, бодай на мить, порозумітися один з одним.

Отже, образи інтелігентів відіграють першорядну роль у творчості М. - Коцюбинського та А. Чехова. Митці не тільки схарактеризували сучасних їм інтелігентів, а й визначили причини їхніх хвороб, котрі вони вбачали не лише в зовнішніх умовах, а й в особистій недосконалості. Письменників, насамперед, цікавили герої, які втратили душевну рівновагу. Йдеться про психологічну незрілість, схильність до доктринерства, нервовість, нестійкість смаків, максималізм в бажаннях, апатію, пасивність, нездатність відповідати на суспільні виклики, відсутність волі, небажання займатися серйозними справами. Головні риси, що об'єднують інтелігентів М. Коцюбинського та А. Чехова – це втома, байдужість, почуття провини й самотність.

Проте, поруч із негативом письменникам вдалося показати й позитивні риси: тонкі душевні порухи, чесність, ділові якості і високий освітній рівень та професіоналізм, виважена громадянська позиція, прагнення відстояти демократичні свободи. М. Коцюбинський, один і з перших в українській літературі писав про інтелігентів і для інтелігентів, розширивши тематичні горизонти та коло обсервації.

Сподіваємось, результати дослідження допоможуть об'єктивному висвітленню творчого доробку письменників, сприятимуть подальшому звільненню від спрощених оцінок, стануть корисним матеріалом для поглибленого розуміння літературного процесу кін XIX – поч. XX ст., а запропонована модель інтерпретації образу інтелігентів дозволить глибше з'ясувати особливості художнього світу митців.

Список використаної літератури

1. Абабіна Н. Проза А. Чехова, І. Буніна, О. Купріна у літературно-художніх шуканнях перехідного періоду (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. Абабіна. — Херсон, 2009. — 20 с.

2. Зеров М. Коцюбинський і Чехов // Зеров М. Українське письменство / М. Зеров / Упоряд. М. Сулима ; Післям. М. Москаленка. — К. : Видво Соломії Павличко «Основи», 2002. — С. 708 — 737.

3. Звиняцковский В. Аксиография Чехова : система ценностей «чеховского интеллигента» в жизни и творчестве писателя, в современном мире и в школьном изучении : пособие для учителя / В. Я. Звиняцковский. — Винница : Нова Книга, 2012. — 410 с.

4. Звиняцковський В. Новелістика Чехова й Коцюбинського / В. Звиняцковський. — К. : Наукова думка, 1987. — 107 с.

5. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 2 : Повісті, оповідання (1897 — 1908) / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1974. — 383 с.

6. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908 — 1913) / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1974. — 432 с.

7. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 5 : Листи (1886 — 1904) / М. Коцюбинський. — К. : Наук. думка, 1974. — 432 с.

8. Лебідь А. Дорогою шукання : Нотатки // Життя й революція. — 1928. — №5. — С. 81—94.

9. Листи до Михайла Коцюбинського. У 4 т. Т. 1. — К. : Українські пропілеї, 2002. — 368 с.

10. Листи до Михайла Коцюбинського. У 4 т. Т. 3. — Чернігів : КП «Видавництво „Чернігівські обереги”», 2002. — 480 с.

11. Поліщук Я. І ката, і героя він любив… : Михайло Коцюбинський : літературний портрет / Я. Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 304 с.

12. Чернявський М. Червона лілея. Спогади про Михайла Коцюбинського / М. Чернявський // Спогади про Михайла Коцюбинського / Упоряд., післямова та прим. М. М. Потупейка. — 2 вид., доп. — К. : Дніпро, 1989. — С. 51 — 66.

13. Чехов А. Вибрані твори / А. Чехов. — Перекл. з рос. ; Вст. ст. В. - Положія. — К. : Дніпро, 1981. — 404 с.

УДК 82.09

В. А. Мешков
(Евпатория)
к.т.н., сотрудник газеты «Обозрение крымских дел»

Диккенсовские мотивы в творчестве писателя Л. Добычина

Леонид Иванович Добычин (1894–1936) на своем трудном и кратком литературном пути в основном был известен в писательской среде Ленинграда и Москвы 1920–1930-х годов. В Брянске, где он проживал с 1918 по 1934 год и служил в советских учреждениях, о его писательстве знали лишь родные и немногие знакомые. Будучи в 1934 году принят в Союз писателей, он переехал в Ленинград, но карьера профессионального литератора продлилась менее двух лет. В 1936 году на литературной дискуссии о формализме его объявили «врагом советской власти и советской литературы», после чего он пропал без вести.

Причина неприятия советским литературным официозом лежит на поверхности, Добычин мог бы повторить о себе слова Есенина: «Крайне индивидуален» [5, с. 12]. Он не был формалистом, но его талант также не вписывался в догматическое толкование метода социалистического реализма, отведенного советским писателям. По воспоминаниям В. Каверина, свое главное произведение, роман «Город Эн» Добычин считал произведением европейского масштаба. Только в годы перестройки выяснилось, что он не ошибся [7].

История советской литературы автору теперь видится другой. Чтобы процветали и считались «корифеями» угодные власти писатели, в ряду которых был Алексей Толстой, «закрывались» для литературы М. Волошин, М. Булгаков, М. Зощенко и А. Ахматов, подвергались травле Ю. Тынянов и Б. Пастернак, лишались жизни Н. Гумилев, С. Есенин, Б. Пильняк, О. Мандельштам, Д. Хармс и многие другие…

Это были наиболее талантливые, яркие индивидуальности. Мало кто из них мог реализоваться в советском обществе полностью, и менее всех Л. Добычин. Он был оторван как от мировой культуры, так и от советских литературных столиц. Но в нем жил неистребимый дух борьбы, веры, несмотря ни на что, в свое писательское предназначение. В этом и было его родство с Диккенсом, Прустом, Джойсом и другими выдающимися писателями.

Произведения Добычина в настоящее время переведены на многие языки и являются объектом интенсивного исследования филологов и литературоведов многих стран. Наиболее объемлющее исследование этого плана недавно вышло на Украине [18].

© Мешков В. А.

Однако содержательная емкость небольшого в количественном смысле наследия Добычина такова, что многие его источники, темы и мотивы далеко не исчерпаны. Известно, что Добычин был усердным читателем, он регулярно посещал библиотеки в Брянске, его переписка с К. Чуковским, М. Слонимским часто содержит оценку и обсуждение произведений зарубежной литературы.

Диккенс с детских лет входил в круг чтения Добычина. Подтверждение находим в романе «Город Эн», где писатель во многом использует автобиографические мотивы: «Я читал „Ожидания" Диккенса, и мне казалось, что и меня что-то ждет впереди *необычайное*»[1] (курсив *В.М.*).

Понятно, что имеется в виду роман Диккенса «Great Expectations» (1860), название которого можно перевести как «Большие ожидания», но более привычным для советского читателя является название «Большие надежды». Характеристика «необычайный» у Добычина в романе используется еще только раз, а вот в романе Диккенса – 19. Кроме того, там же Диккенс 5 раз использует другую близкую характеристику «необычный», а в романе Добычина она отсутствует. То же относится к характеристике «необыкновенный»: 13 раз у Диккенса и всего 2 раза у Добычина.

Такая «антиперекличка» с романом Диккенса не случайна. У Диккенса совсем другая эпоха с романтическим видением мира, с яркими личностями, с большими чувствами и страстями. Добычин рисует жизнь начала XX века в провинциальном городке российской империи, где романтически настроенный подросток не находит ничего *необычайного.* В этом возрасте привлекает занимательность романа Диккенса, его приключенческая сторона, богатая разнообразными событиями. Этой фразой Добычин заявляет о связи романа «Город Эн» с творчеством Диккенса, но связь эта не простая.

Если бы Добычин что-то прямо заимствовал или использовал из произведений Диккенса, исследователи его творчества давно бы это отметили. Но из обширной библиографии филологических работ о Добычине следует, что эта тема неразработанная, лишь о необходимости изучения в связи с творчеством Добычина «литературы о детстве», в частности западноевропейской, указывается в [15].

Романы Диккенса нельзя отнести только к этой категории, их чаще относят к категории «социальных романов» [14], с новаторскими литературными открытиями, предшествующими художественным достижениям Достоевского, Пруста, Джойса и др.

Хотя «Город Эн» и неоконченный роман, его вполне уместно сопоставлять с такими романами Диккенса, как «Большие надежды», «Дэвид Копперфилд», «Тайна Эдвина Друда». В двух первых указанных романах находят автобиографические мотивы Диккенса, но и «Город Эн» можно

рассматривать как рассказ о детстве и юности «будущего писателя». В нем обнаруживаются не только черты биографии самого Добычина, но и аналогии с биографиями Корнея Чуковского и Диккенса!

Известно, что Чуковский любил читать Диккенса, не забывал о нем, посещая Англию, занимался Диккенсом как литератор еще со времен «Всемирной литературы», переводил и редактировал переводы, писал предисловия и т.п. Сохранилось его высказывание о писателе, которым он «все время восхищался:

– Гений! Смотрите, делает, что хочет! То начинает писать откровенную галиматью – для публики. То – гениальные страницы. Какие выпуклые, пластичные фигуры! Только женщины безлики. Пустое место. Нет характеров. Правда, бабушка Дэви хороша. Потому что старая. И то в начале. А потом она становится добродетельна и сразу скучна. Дора замечательно написана. Оттого, что с жены писал» [3, с. 322].

С 1925 года Добычин бывал дома у своего «крестного литературного отца» Корнея Чуковского, и тоже мог слышать подобные отзывы о Диккенсе. К тому же Диккенс был популярен в России, и его признавали крупнейшим писателем и после революции [6]. Добычин, подобно Чуковскому, мог ощущать себя «диккенсовским героем». По этому поводу имеется запись в дневнике Корнея Ивановича:

«Вчера витиеватый Левинсон на заседании Всемирной Литературы – сказал Блоку: „Чуковский похож на какого-то диккенсовского героя". Это удивило меня своей меткостью. Я действительно чувствую себя каким-то смешным, жалким, очень милым и забавно-живописным. Даже то, как висят на мне брюки, делает меня диккенсовским героем. Но никакой поддержки, ниоткуда. Одиночество, каторга и – ничего! Живу, смеюсь, бегаю – диккенсовский герой, и да поможет мне диккенсовский Бог, тот великий Юморист, к<ото>рый сидит на диккенсовском небе» (1 декабря 1920) [17].

К сожалению, письма Чуковского к Добычину не сохранились, но и по письмам последнего можно понять, что их переписка шла в духе «диккенсовских героев», каждодневно борющихся с трудностями и невзгодами, но не теряющих чувство юмора. Сохранились рисунки Добычина, где он представил себя (мнение *В.М.*) в комичном виде как «мистера Пиквика», а другие рисунки иллюстрируют сцены из произведений Диккенса (скорее всего из «Эдвина Друда»).

Явно от Диккенса, Чуковский, а затем и Добычин, переняли манеру выделять «главные слова» фразы заглавными буквами. В письмах и рассказах Добычина находим и такие слова, и «диккенсовский» юмор. Например: «Дорогой Корней Иванович. Я предчувствовал, что мне не удастся залезть в карман к Клячке. Вы пишете про „замечательно талантливы" – это с моей стороны, – конечно, очень мило, но жаль, что ни к чему не ведет.

Тот рассказ про ситный я снова написал – теперь гораздо лучше – и послал Лежневу. Я думаю, что если его не прикроют, он напечатает. Жаль только, что он такой Бедняк. <…> Мне необходимо сорвать Шерсти Клок откуда бы то ни было. <…> Корней Иванович, поливайте от времени до времени капусту Моего Таланта своими письмами» (13 февраля <1926>)[2].

Подобным образом Добычин общался со Слонимскими. Михаила Леонидовича после первых двух-трех деловых писем он шутливо благодарил, и тут же столь же шутливо обсуждал свои писательские перспективы:

«Очень галантно Ваше упоминание о Гонораре: в „Современнике", например, мне ничего не заплатили, хотя я дважды и не без назойливости требовал.

Если Начальники не пропустят „Ерыгина", мне, увы, по-видимому, больше ничего не придется печатать: то, что я буду писать впредь, будет тоже недостойно одобрения» (10 февраля 1925)[3].

Сами письма Добычина супругам Слонимским сегодня читаются как рассказы «диккенсовского героя», живущего в России 1920–1930 годов:

«Дорогой Михаил Леонидович.

Сколько всего частей в Вашем романе? Я еще ничего не написал, все придумываю. Я очень поглупел после поездки в Петербург, и мне трудно придумывать. Все-таки, после этих двух рассказов, о которых я трублю, буду и я Писать Роман – через несколько лет». (14 марта 1926).

Играл ли Добычин в «диккенсовского героя», литературного «рыцаря без страха и упрека», или это было ему присуще? А может, и на окружающих его людей он смотрел как на «диккенсовских персонажей», оказавшихся в другое время и в другом месте?

Похоже, что «привычка» ощущать себя таким литературным героем со временем стала «второй натурой» писателя. Например, его многократные и многолетние обещания Слонимскому «Писать Роман» напоминают о встрече повзрослевших героев романа Диккенса «Большие надежды» Герберта и Пипа: «Однако, хотя мысленно Герберт уже нажил большое состояние, он вовсе им не кичился, и я даже почувствовал, что благодарен ему за такую скромность»[4]. В подобном духе мог отвечать Добычину-Герберту его более преуспевающий друг Слонимский-Пип.

Вполне логично, что роман Добычина и оказался романом «диккенсовским». Его «диккенсовский герой» – мальчик из приличной и благополучной семьи попадает в трудные условия и ему приходится самому думать о том, как «пробиться в жизни». Это напоминает «Дэвида Копперфилда», где будущий писатель остается сначала без отца, а затем и без матери во власти жестокого отчима и его сестры. По мнению английского исследователя, этот роман, более всех других впитавший автобиографический материал, характеризуется словами самого Диккенса: «Мне кажется, я

смог здесь весьма искусно переплести правду с вымыслом» [14, с. 217]. Подобное мнение о романе Добычина «Город Эн» находим у современных исследователей его творчества. С романом Добычина перекликается и такое мнение: «Написанный от первого лица, это самый сокровенный, или, как принято говорить, «психологический», роман Диккенса: предвосхищая Пруста, он воссоздает жизнь по отголоскам и подсказкам памяти» [14, с.220].

Но когда Добычина обсуждали на дискуссии о формализме, Алексеем Толстым было высказано такое утверждение: «… им восхищались, его называли советским Прустом, а так как это имя не слишком современно, его также называли Бальзаком, Франсом, Джойсом. Мало того, ему говорили, что его книга создаст эпоху, что ею он опрокинет с дюжину литературных столпов.

И он верил, и старался писать, как Пруст, как Франс и т.д.» [11, с. 23].

С этим нельзя согласиться. В писателе Л. Добычине жил дух противоречия, он никогда не «старался писать, как» кто бы то ни был. Для него не существовало авторитетов. В середине 1970-х годов, когда Добычин уже на четыре десятилетия был забыт, знавший его писатель вспоминал:

«Этот малоизвестный сейчас большинству превосходный мастер имел весьма независимый и нелицеприятный характер. Общаясь с нами – Геннадием Гором, Николаем Чуковским, Вениамином Кавериным, Евгением Соболевским, со мной, Добычин, сказать по правде, почти никого из нас не читал и не почитал – как писателей. Обижаться мы не могли: добрейший и честнейший Добычин не признавал и Бабеля, считал его парфюмерным. Из классиков Леонид Иванович ценил одного Флобера, и то больше за мученическую усидчивость, – тоже существенная деталь. Вообще Добычин любил снижать и приземлять все, о чем заходила речь или что попадалось ему на глаза. <…> Приходил и говорил:

— Видел бюсты мыслителей в нишах на фасаде Публичной библиотеки. Похожи на пупки.

Он и в прозе своей был столь же конкретен и лаконичен» [11, с. 298].

Уже по этой причине представлять Добычина эпигоном зарубежных классиков, в сравнении с ним отличавшихся многословием и творческой плодовитостью, существовавших в иное время и в иной среде, по меньшей мере, не было оснований. Например, Добычин сообщал из Брянска, где он проводил лето, тому же Рахманову: «Я прочел здесь бездну книг, Селина в том числе. Пробовал даже Бальзака, но – нет, дальше трех с половиной страниц не возмог, больно тошно» (30 июля 1935).

До настоящего времени сведений о чтении Добычиным Пруста и Джойса не имеется, как и доказательств, что он «писал как» они[5]. Анатоль Франс и Гюстав Флобер входили в круг чтения Добычина[6], но особого влияния этих писателей на творчество Добычина никем не доказано.

Судя по работам исследователей творчества Добычина [18], до сих пор не осознано, что произведения других писателей служили для него всего лишь исходным материалом, стимулом к творческому соревнованию, полемике и даже пародированию.

Ключ к пониманию дает работа Юрия Тынянова, современника Добычина. Он впервые нашел приемлемую для советской литературы формулировку, что **«всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов».** Тынянов показал это на примере Гоголя и Достоевского: от обвинений в «подражании» и «заимствовании» в ранних произведениях Достоевского до упреков в пародировании творчества и личности Гоголя в поздних [12, с. 413].

Но восприятие такой стороны творчества часто может быть субъективным или конъюнктурным, как в советское время. Как пародийность, так и ее критика может проявляться разнопланово: от доброй и юмористичной до злой и сатиричной, и даже клеветнической.

Пример последней мы находим в уже упомянутой речи Толстого по поводу «Города Эн»: «У Добычина это – серый пунктир на белом листе бумаги. <…> ни одного живого лица, ни одного вырастающего характера, включая сюда и самого героя, гимназиста, упрощенного до кретинизма… Однообразный ровный рассказ не нарушается волнениями, когда даже подходит к событиям 905 года… В первых главах по стилю – Пруст, кое-где мелькают искорки из детства Анатоля Франса, дальше конспективность сгущается и вы ясно чувствуете, что автор читал дневники Льва Толстого» [11, с. 22].

В отличие от Добычина, писатель А. Толстой к этому времени уже освоил «партийный» подход к литературе, и удивительно, что его речь иногда трактуется как «защита Добычина от обвинений в формализме» [18, с. 219–220]. На самом деле подобные обвинения в эпигонстве «буржуазным литераторам» и несостоятельности Добычина как писателя («скучная книга скучнее скучной жизни») были куда страшнее приписывания ему формализма. Вопрос о том, Мастер ли данный писатель или поэт, часто был в то время вопросом жизни и смерти.

Причина этого имела и личный характер: публично Толстой предпочел «не замечать» пародийного использования Добычиным как его творчества, так и его личности и черт характера («страшный мальчик» Серж Карманов в «Городе Эн») [8]. По мнению автора, именно Толстой являлся одним из главных закулисных организаторов травли и последующего «исчезновения» Добычина. Это опять нас приводит к «диккенсовским персонажам», но уже имеющим зловещую окраску. Толстому и его речам тоже можно найти соответствие среди этих типов[7]. Он не случайно был «главным обвинителем» Добычина, и не только из-за пародийности «Города Эн», «что-то припоминается» в связи с ним и в рассказе «Ерыгин»[8].

Но когда Добычин пародирует Диккенса, то трудно отличить это от полемичности или «переклички», ведь у Добычина «диккенсовские герои» находятся в другом времени и другой стране.

Добычин отбрасывает многословие, морализирование, риторику и «лирические отступления», свойственные как Диккенсу, так и его советским и зарубежным последователям, даже таким как Пруст и Джойс. И без этих составляющих «Город Эн» – это и «социальный роман», и «роман воспитания», и «поток сознания». Он вольно или невольно перекликается и с «Дэвидом Копперфилдом», и с «Портретом художника в юности» Джойса.

Характерно, что у Добычина в «Городе Эн» мы не узнаём имени рассказчика. Его «поток сознания», в отличие от Диккенса, Пруста и Джойса, это не «воспоминания о прошлом», это не «прошлое в настоящем», а внутренний монолог в движущемся времени. Здесь одно из художественных открытий Добычина как писателя-новатора, где он пошел дальше предшественников. В отличие от «движущегося времени» у Диккенса [1], у Добычина «движущееся время» исторично, синхронно с реальными событиями истории.

Повествование начинается, когда рассказчику чуть больше семи лет, и ограничивается только восприятием окружающего мира его глазами. Время движется, изменяется мир, и вместе с ним меняются внутренний мир героя и его отношения с внешним миром. Это «репортаж в реальном времени» о том, что видит, что чувствует, что думает повествователь на протяжении десяти лет. Подобной художественной задачи никто из предшественников Добычина осуществить даже не пытался. Отталкиваясь от концепции времени в романах Диккенса, недалеко ушедшей от викторианских представлений XIX века, Добычин приходит к другой концепции восприятия времени, требующей прерывности повествования, его кинематографичности. Эта особенность творчества Добычина на примере его рассказов рассматривается в [16].

«Типы» в романе Добычина вроде бы тоже напоминают или пародируют персонажей и Диккенса, и Гоголя, и Достоевского, но это только «добычинские типы»[9]. Если их общечеловеческие черты почти наверняка можно найти среди множества персонажей Диккенса, то преобладающее в них носит национальный и местный характер, и печать своего времени.

При этом литературные стиль и манера Добычина своеобразны и оригинальны. Его пародирование, «по Тынянову»[10], направлено *против* литературного стиля Диккенса и других писателей, в том числе современных, отличавшихся «строчкогонством» и т.п. Рассказчик в «Городе Эн»

может рассматриваться и как *пародическая личность*, и как пародия[11] по отношению к Копперфилду и к самому Диккенсу, и не ему одному. И при этом, отмечает Тынянов, «в явлении *пародической личности* мы столкнулись с тем же явлением, что и в пародийных жанрах: тонка грань, отделяющая пародию от серьезной литературы» [13, с. 306].

В романе Добычина можно найти множество случаев, пародирования эпизодов из произведений современных ему писателей, русских и зарубежных классиков, включая и Диккенса. Пародийность достигается различными средствами, одним из основных является «снижение»[12], когда содержание читаемых произведений интерпретируется по-своему ребенком, который «еще многого не понимает».

Герой романа Добычина, подобно Копперфилду, очень впечатлителен, ему присущи детские страхи, его привлекают произведения живописи, и конечно, ему свойственна любовь к книгам, к чтению.

Копперфилд у Диккенса безропотно страдает от унижений и жестоких наказаний школьного наставника (доходящих до порки). Он не помышляет о сопротивлении или отмщении, а герой Добычина уже иной. Когда он не поздоровался на улице с учителем и его посадили «в карцер на час», то он «рыдал весь тот день», а мать «подносила ему капли». После он мечтает отомстить учителю, а когда тот заболел, «желал ему смерти и молился, чтобы бог посадил его в ад». Пародийность и юмор здесь в несоизмеримости наказания с желаемой мерой отмщения, и это одновременно и пародия, и юмор в «диккенсовском» духе.

Не только «Город Эн», но и другие произведения Добычина вольно или невольно пародируют Диккенса. Например, Слонимскому было интересно, как Добычин продолжит свой роман до современности. Казалось бы, роман остался неоконченным, но оказывается, среди добычинских произведений «советской тематики» имеется рассказ «Ерыгин» (1924) о начинающем провинциальном писателе.

Ничто не мешает и его рассматривать как «диккенсовского героя», попавшего в иное время и иную среду. В рассказе угадываются и автобиографические мотивы: Ерыгин – мелкий советский клерк, окружающая среда и быт не вдохновляют на творчество. Можно выучиться на бухгалтера, как советует мать, и тогда «будет много получать, <…> пить пиво…». Но вот что-то дает ему толчок, «что-то припомнилось», и в его голове начинается творческая работа, возникают картины для будущего произведения, неизбежно конъюнктурного…

Этот же рассказ может рассматриваться и как пародия на «творческие муки» советского писателя (в том числе и на самого Добычина – автопародия) в сравнении с западным, в частности с тем же Диккенсом, некоторое время тоже пребывавшим клерком в конторе. Литературную преемственность Диккенсу Добычин демонстрирует явно, в манере Диккенса упоминая о «Двенадцати Произведениях Мировой Живописи» в кабинете начальника Ерыгина.

Явно к «диккенсовским типам» относится «мадмазель Вунш», переводчица с английского, человек из «прошлого времени». Не замечая Ерыгина, «уставившись подслеповатыми глазами на *светлый запад*, она мечтала» (курсив *В.М.*).

Этот рассказ Добычин с трудом опубликовал, преодолевая придирки цензуры, только в 1926 году в альманахе «Ковш». Сегодня он воспринимается как глобальная пародия или карикатура на «молодого советского писателя» 1920-х годов. Но в нем есть моменты, которые могли заставить и писателей подобных Алексею Толстому, в некотором смысле тоже «начинающему советскому писателю», увидеть карикатуру на себя.

Еще более явно выглядит карикатурой на Толстого образ «страшного мальчика» Сержа Карманова из «Города Эн». В образе рассказчика можно найти черты и биографические подробности не только Добычина, но и Корнея Чуковского. В образе Андрея Кондратьева, карикатуриста и пересмешника, узнается как прототип Юрий Тынянов.

Среди неопубликованных при жизни произведений Добычина явную полемику с диккенсовским «Оливером Твистом» содержит повесть «Шуркина родня». Если ее рассматривать, как пародию, то снова она направлена *«не на, а против»* образа Оливера Твиста. Интересно, что здесь с Диккенсом полемизирует не только сам писатель, но и действительность тех лет, потому что повесть основана на рассказах Александра (Шурки) Дроздова, ленинградского соседа Добычина, которого он даже записал в соавторы.

Если Оливер, «сирота в мире порока», защищенный от тлетворного влияния «врожденным благородством» [8, с. 67], как идеализированный персонаж, стремится к миру добра и под семейный кров, то Шурка растет в условиях деревенского семейного уклада, испытываемого на прочность войнами и революциями.

В благоприятных условиях он был бы трудолюбивым и добропорядочным человеком, но отец на войне, и матери трудно содержать и воспитывать детей. Поэтому они «шляются», а Шурка начинает подражать более взрослому родственнику, хулиганистому и вороватому Егорке: «Покуривая, они стали говорить, что здорово бы было сделаться разбойниками». Когда мать Шурки заболела и слегла, наступила нужда, и Егорка «предложил ему работать. <…> Каждый вечер они стали проводить на станции. Они сидели в „третьем классе” и высматривали, что можно украсть. У спящих они шарили в карманах. К поездам они выскакивали и шныряли по вагонам».

Но благодаря Шуркиной «добыче» семья выжила, и мать поправилась: «Она снова пекла хлеб и пироги и продавала их на станции, а Шурка помогал ей <…> ему не так хотелось теперь сделаться разбойником, как стать хорошим спекулянтом или перевозчиком и продавцом беспошлинного заграничного товара: все хвалили это дело и считали, что оно уж очень прибыльное». Не напоминает ли это нам недавние мечты школьниц о профессии «валютной проститутки», а школьников – о профессии «киллера»?

Вскоре возвращается отец, семейная жизнь вроде бы налаживается, Шурку отправляют в школу учиться, но там у него дела не ладятся. С другим товарищем он снова занимается кражами, а когда назревает конфликт с отцом, не дождавшись утра, покидает семью и поселок, чтобы «жить, разбойничать» и отправляется в Самару, в городскую жизнь. Как видим, Добычин и в этой повести полемичен как Диккенсу, так и многим советским произведениям о беспризорниках из «неблагополучных» семей или семью утративших. Здесь же дан тип будущего беспризорника из обычной семьи того времени.

Как всегда, в произведениях Добычина рассказ обрывается «открытым финалом», и читатель может сам додумывать, что будет дальше. Здесь усматривается или влияние К. Чуковского, или следствие духа противоречия, свойственного творчеству Добычина. Из дневника Чуковского [17] узнаем: «Изумительно: английские писатели не умеют кончать. Лучшие из них – к концу сбиваются на позорную пошлость. Начинают они превосходно – энергично, свежо, мускулисто, а конец у них тривиальный, сфабрикованный по готовому штампу. <…> один неподходящий мужчина в тюрьме, другой – в могиле, а третий, самый лучший, после всех препон и треволнений женится <…>. Почему все романисты считают, что самое лучшее в мире это жениться? Почему они приберегают, как по заказу, все настоящие женитьбы к концу? Я хотел бы написать статью „Концы у Диккенса”, взять все концы его романов – и укатать биологическую, социологич<ескую> и эстетическую их ценность!» (8 апреля 1922).

Можно заключить, что это мнение К. Чуковского Добычин знал и учитывал в своем творчестве. Он учился и совершенствовался как на достижениях Диккенса, так и на его недостатках и несовершенствах. К концовкам его рассказов Чуковскому придраться было труднее.

Возвращаясь к вопросу о «литературной преемственности» Добычина, мы видим, что чужое творчество, и в том числе Диккенса, служило для Добычина материалом для «разрушения старого целого и новой стройки старых элементов». Дух противоречия неизбежно приводил либо к пародийности, либо к иронической, сатирической или юмористической полемичности, либо к осознанной соревновательности, соперничеству с самыми признанными мастерами слова.

Литературная преемственность Добычина по отношению к Диккенсу оказалась сложным литературным явлением, до настоящего времени ускользавшим из поля изучения жизни и творчества писателя. Тем не менее, литературная преемственность Добычина прослеживается непосредственно от Диккенса.

Его исчезновение трагически повторило обстоятельства исчезновения Эдвина Друда из неоконченного романа Диккенса. Его единственный роман «Город Эн» тоже остался неоконченным. Обстоятельства его гибели до сих пор остаются неясными, в официальных советских изданиях (типа КЛЭ) утверждение, что он «покончил самоубийством», не основано на фактах и документах. Если помнить о Диккенсе и его позитивных героях, всегда боровшихся до конца, то в самоубийство «диккенсовского героя» Леонида Ивановича Добычина, не каявшегося и не отрекавшегося от своей правды и своего творчества, поверить нельзя [7, с. 175–181].

Примечания

[1] Здесь и далее цитаты из произведений Добычина приведены по его изданию [4].

[2] Здесь: Клячко Лев Моисеевич (1873-1934) – журналист, владелец издательства детской литературы «Радуга» (1922-1930). Исай Григорьевич Лежнев (Альтшулер; 1891-1955) – редактор журнала «Новая Россия».

[3] В рассказе «Ерыгин» имеются шутки в том же духе: «Товарищ Генералов сел в кабинет с Двенадцатью Произведениями Мировой Живописи, Ерыгин – за решетку». На самом деле, решеткой советский чиновник биржи труда Ерыгин был отделен от посетителей – безработных.

У Диккенса находим подобные шутки – фразы, допускающие неоднозначное толкование. Например, Оливер Твист, начав работать учеником гробовщика, принимает старшего ученика за посетителя и встречает его фразой: «Вам нужен гроб, сэр?». За это он получает от него нахлобучку.

[4] Здесь и далее цитаты из произведений Диккенса приведены из его собрания сочинений в 30 томах (М., ГИХЛ, 1957-1963).

[5] В связи с таким отношением к Бальзаку, трудно предположить, что Добычин мог «осилить» Пруста. В СССР его впервые издали в 1920-е годы, и в рецензии на издание первых двух книг, влиятельный тогда критик Воронский писал: «Пруста трудно читать; его нужно преодолевать упорно и терпеливо, страницу за страницей; он требует большого напряжения и подготовленности. Произведения Пруста лишены того, что принято называть беллетристикой: в них отсутствует занимательная фабула, почти нет действия, фраза изящна, но тяжеловесна» [2, с. 341]. Нечто подобное можно отнести и к Джойсу, хотя и к нему относится оценка Пруста, данная Воронским: «Мар-

сель Пруст – огромное событие в литературной жизни последней четверти века. По мощности своего таланта он должен быть поставлен наряду с признанными мастерами, и он от начала до конца своеобразен» [2, с. 341].

В середине 1930-х Воронский и ему подобные уже были или изгнаны из литературы, или истреблены. Серьезный исследователь Пруста, обоснованно учитывая политическую конъюнктуру того времени, дает объяснение нападкам Толстого: «Но слово было произнесено: начались поиски „русского Пруста" и „нашли" его в лице замечательного писателя Леонида Добычина, чей небольшой роман „Город Эн", при жизни автора так и не напечатанный (это ошибка, „Город Эн" был издан в 1935 году – *В.М.*), лишь с очень большой натяжкой может быть соотнесен с произведениями Пруста. Между тем, во время дискуссии о формализме весной 1936 г. о таких сопоставлениях говорилось. Упомянул Пруста и Горький в статье 1936 года „О формализме"» [9].

[6] Это были популярные писатели в те годы, их охотно читали и в советской провинции, в частности в Брянске, что следует из писем Добычина Слонимским. На советском экране шел фильм «Саламбо» на основе Флобера, который смотрел Добычин.

[7] Например, Сластигрох из «Тайны Эдвина Друда», возглавляющий организацию, предвосхитившую многие советские: «Ныне собравшиеся в полном составе члены „Общества воинствующих филантропов" с возмущением и негодованием, а также с презрением, омерзением и отвращением, и так далее, взирают на гнусность и низость всех не принадлежащих к „Обществу" и обязуются говорить про них всякие гадости и возводить на них самые тяжкие обвинения, не слишком считаясь с фактами».

[8] См. об этом ниже. Отметим также характерный момент – о Диккенсе Толстой не упоминает, и Добычина с ним не сравнивает. В какой-то степени он себя видел неким «советским Диккенсом», писавшим многословно, красочно и занимательно.

[9] В «Больших надеждах» Пип не понимает, «почему и за что» красавица Эстелла, «злая, надменная, капризная <…> должна отомстить всей мужской половине человечества». Юный Копперфилд в одноименном романе не понимает, что взрослые негодяи, делая вид, что разговор идет о некоем «Бруксе из Шеффилда» осмеивают его и его мать.

Подобная сцена имеется в «Городе Эн», когда друг героя Серж Карманов «был уже увлечен Александром», отдыхающим в Евпатории студентом: «Александр рассказывал нам интересные штуки. Я часто чего-нибудь не понимал. – Ты дитя, – говорил тогда Серж, – шаркни ножкой».

[10] Условия эти заключаются в том, что произведения пародирующее и пародируемое могут быть связаны не только в сходных элементах (ритме, синтаксисе, рифмах и т.д.), но и в несходных — по противоположности.

Иными словами, пародия может быть направлена не только *на* произведение, но и *против* него [13, с. 291].

[11] «…важный пункт, относительно которого следует условиться, — это вопрос о *пародичности* и *пародийности,* иначе говоря — вопрос о пародической форме и о пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, напр. тематическим и словарным, средам, — возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее» [13, с. 290].

[12] Наиболее последовательно в «Городе Эн» это делается в отношении образа Чичикова из «Мертвых душ» Гоголя.

Список использованной литературы

1. Боголепова Т.Г. Мотив движущегося времени в поздних романах Чарльза Диккенса / Т.Г. Боголепова // Speaking In Tongues. Лавка языков : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://spintongues.msk.ru/time.htm

2. Воронский А. Марсель Пруст. К вопросу о психологии художественного творчества / А. Воронский // Перевал : Литературно-художественный альманах. Сборник 6. – М. ; Л. : Гиз, 1928. – С. 341–352.

3. Грудцова О. Он был ни на кого не похож / О. Грудцова // Воспоминания о Корнее Чуковском. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 319–333.

4. Добычин Л.И. Город Эн : роман, повести, рассказы, письма / Леонид Добычин. – М. : Эксмо, 2007. – 448 с. – (Русская классика XX века).

5. Есенин С. А. Автобиография <1923> // Есенин С. А. Полное собрание сочинений : В 7 т. – М. : Наука ; Голос, 1995-2002. – Т. 7. Кн. 1. Автобиографии. Дарственные надписи. Фольклорные материалы. Литературные декларации и манифесты. – 1999. – 559 с.

6. Луначарский А. Диккенс / А. Луначарский, R.S. [Р. Шор], П. Берков // Литературная энциклопедия : в 11 т. Т.3. – М., 1930. – Стб. 284–306.

7. Мешков В.А. Писатель Леонид Добычин и русистика / В.А. Мешков / / Информационный Вестник Форума русистов Украины. Вып.16. – Симферополь : Крымский центр гуманитарных исследований, 2013. – С. 170–183.

8. Мешков В.А. Тынянов и Добычин : Что скрыто за пародией? / В.А. Мешков // Тыняновский сборник (в печати).

9. Михайлов А.Д. Русская судьба Марселя Пруста/ А.Д. Михайлов : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.libfl.ru/about/dept/bibliography/display.php?file=books/proust.html

10. Рахманов Л.Н. Старый любительский снимок / Л.Н. Рахманов // Воспоминания о Тынянове. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 294–301.

11. Толстой А.Н. Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года / А.Н. Толстой ; публикация В.С. Бахтина // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост., предисл., коммент. В. С. Бахтина. – СПб : АОЗТ «Журнал „Звезда ”», 1996. – 304 с.

12. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. – Л. : Прибой, 1929. – С. 412–455.

13. Тынянов Ю.Н. О пародии // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 284–309.

14. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса / Э. Уилсон – М. : Прогресс, 1975. – 320 с.

15. Федоров Ф.П. Десять лет Добычинских исследований / Ф.П. Федоров // Даугава (Рига). – 2001. – № 3. – С. 118–123.

16. Федоров Ф.П. О композиционном монтаже в русской прозе 1920-х годов (Ю. Тынянов, Л. Добычин, М. Зощенко) / Ф.П. Федоров // Добычинский сборник. Вып. 7. – Даугавпилс : Saule, 2011. – С. 162–175.

17. Чуковский К.И. Дневник 1901–1929 / К. Чуковский. – М. : Советский писатель, 1991. – 544 с.

18. Шеховцова Т.А. Проза Л. Добычина : маргиналии русского модернизма / Т.А. Шеховцова. – Харьков : ХНУ им. В.Н. Каразина, 2009. – 312 с.

УДК 821.133.1-32

Н. П. Науменко, И. В. Шибаева
(Симферополь)
ст. преподаватели кафедры романской и классической филологии
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

О значении «Дневника» братьев Гонкуров в мировой литературе

Цель настоящей статьи заключается в систематизации различных точек зрения отечественных и зарубежных исследователей о значении «Дневника» братьев Гонкуров в мировой литературе.

Объектом данного исследования выступает «Дневник» братьев Гонкуров, как явление многоплановое, отличающееся стилистическим своеобразием и оригинальностью, вызывающее неоднозначные оценки литературных критиков и исследователей. Это свидетельствует об актуальности и научной целесообразности интерпретации и анализа этого литературного памятника.

Предметом исследования является «Дневник: Записки о литературной жизни» братьев Гонкуров.

“Дневник” братьев Гонкуров – явление примечательное. Уже давно он завоевал репутацию интереснейшего документального памятника эпохи и талантливого литературного произведения. Наполненный огромным историко-культурным материалом, “Дневник” Гонкуров вместе с тем не мемуары в обычном смысле. Это отнюдь не отстоявшиеся, обработанные воспоминания, лишь вложенные в условную дневниковую форму, а живые свидетельства современников об их эпохе, почти синхронная запись еще не успевших остыть, свежих впечатлений, жизненных наблюдений, встреч, разговоров.

Робер Копп (Robert Kopp) в своем предисловии к изданию « Дневника» писал: «Journal littéraire , mais aussi esthétique, social, historique, snob, souvent juste, donc méchant, bien plus palpitant » [9, с. 19].

Современный французский литературовед Р. Белле (R.Bellet) отмечает: «Le journal est donc un document littéraire et un tableau de moeurs irremplaçables ; il ne se laisse pas ramener à la rhapsodie de radotages et de papotages Il y a plus : le Journal est pour les Goncourt un exercice quotidien ,une diététique, un exutoire passionnel» [8, с. 35].

По мнению многих исследователей «Дневник» является самой интересной частью их творчества. С 1851 по 1870 г.г. в основном записи делал Жюль, предварительно обсуждая с братом, а после его смерти до 1896 г. перо брата подхватил Эдмон. «В этой автобиографии, создававшейся изо

© Науменко Н. П., Шибаева И. В.

дня в день, выступают люди, случайно встретившиеся нам на нашем жизненном пути. Мы набросали портреты этих мужчин, этих женщин, изобразив их такими, каковы они были в тот день и в тот час, затем, продолжая дневник, снова возвращались к ним, снова показывали их, уже иначе, в зависимости от того, как они менялись и преображались. Мы стремились не подражать сочинителям мемуаров, у которых исторические фигуры как бы вырублены из одного куска или написаны красками, уже потускневшими от того, что встреча с этими людьми отодвинулась в далекое прошлое. Словом, мы хотели изобразить изменчивые человеческие черты такими, какими они были в тот момент, когда мы их наблюдали.

Но разве не связаны иногда перемены, заметные в людях, которые были нам близки и дороги, с переменами в нас самих? Это возможно. Мы сознаем, что были натурами страстными, нервными, болезненно впечатлительными, а потому иногда несправедливыми. Но мы можем утверждать, что если иногда и судили несправедливо, из-за предубеждения или ослепленные беспричинной антипатией, мы никогда не лгали сознательно в отношении тех, о ком мы говорили.

Итак, наши усилия были направлены к тому, чтобы воскресить наших современников для потомства, показать их с живым сходством, воскресить их посредством стенограммы пылкого разговора, воспроизведения неожиданного жеста, мельчайших проявлений страсти, в которых обнаруживается индивидуальность, и всего того непередаваемого, что придает жизнь портрету; наконец, посредством передачи какой-то доли лихорадочного волнения, свойственного напряженной парижской жизни. » [1, с. 35].

Перед исследователями творчества писателей и читателями встает целая галерея деятелей литературы и искусства, современников Гонкуров, и не только, – таких как: Флобер, Золя, Доде, Готье, Гюго, Мопассан, Мишле, Банвиль, Барбе д'Оревильи, Дюма-отец и Дюма-сын, Тэн, Ренан и др. В «Дневнике» можно найти интересные записи о русских писателях: И.С. Тургеневе, Л. Толстом, А.И. Герцене, М.А. Бакунине и др. Особое место в своем «Дневнике» Гонкуры уделяют суждениям о художниках и театральных деятелях, в том числе, и о своих современниках, среди которых: художники – отец и сын Поль и Пьер Гаварни, друзья братьев Гонкуров, знаменитая актриса Сара Бернар и др. Со многими из них они встречались на «литературных обедах» Маньи, известного французского ресторатора, или в салоне принцессы Матильды. Сама интеллектуальная и духовная атмосфера этих встреч также нашла свое отражение в «Записках литературной жизни».

Французский писатель Рони-младший в своем интервью сказал: «Un bazar étincelant. C'est en ces termes qu'en 1932 Marcel Sauvage résumait le fameux Journal d'Edmond et Jules de Goncourt. Il n'avait pas tout à fait tort, tant cette Suvre charrie, presque dans un seul et même mouvement, le meilleur

et le pire, le sublime et le vulgaire, le plus lumineux et le plus abject». Марсель Соваж сравнивал ежедневные записи Гонкуров с любимой женщиной: «Chaque soir, ils ont fait l'amour avec leur Journal, non parfois explications, sans gémissements, sans colères et sans rage» [8, с. 35]. Дневник охватывает полвека, достигая мощи почти бальзаковской. Молодой Марсель Пруст сравнивал его по своей монументальности с индийским храмом французского архитектора Facteur Cheval, который впечатляет не только своей массой, но и многочисленными разнообразными деталями [9, с. 28].

По мнению Брокгауза и Ефрона, дневник этот – в высшей степени ценный вклад в историю интимной жизни второй половины XIX века; но бесцеремонность, с которой предается гласности содержание дружеских бесед, возбудило против Эдмона Гонкура общее негодование [7, с. 186].

В своем многотомном (двадцати двухтомном) произведении [1, с. 655] Гонкуры поместили мысли, замечания, многочисленные зарисовки портретов и характеров, личные беседы с современниками замечательными историками нравов и искусства XVIII века, прекрасными биографами, компетентными коллекционерами рисунков, эстампов и т.п. Их современник Бодлер придумал слово и идею современности – «modernité». Гонкуры были действительно «modernes», и современность «Дневника» отмечают исследователи творчества Гонкуров. Критик-искусствовед Марк Фюмароли пишет: «Immense emmagasinement d'observations de Journal constitue une formidable collection de notes prises à coup de lorgnon» [9, с. 28].

Гонкуры ставили перед собой задачу быть историками своего времени: «наши усилия направлены к тому, чтобы сохранить для потомства живые изображения нашей современности путем стенографирования разговоров, точной зарисовки жестов, передачи всех оттенков душевных движений, в которых обнаруживается индивидуальность, путем фиксации тех мелочей, которые передают напряженность жизни». Эдмон де Гонкур в Предисловии к французскому изданию 1887 г. «Дневника» подчеркивает: «... мы, прежде всего, хотели, идя по горячим следам впечатления, сохранить их живыми; в этих наших набросанных строках, – ... с рискованным синтаксисом и с беспаспортными словами! – мы больше всего старались избегать академичности, которая могла бы сгладить остроту наших чувств и независимость суждений... Мы стремились сохранить живые образы наших современников, подмечая своеобразный жест, любопытную черточку, в которой страстно прорывается характер, или что-то неуловимое, в чем передается само биение жизни, и, наконец, следуя хотя бы отчасти за лихорадочным ритмом, свойственным хмельному парижскому существованию» [1, с. 36].

Таким образом, изображая в «Дневнике» многочисленные образы деятелей литературы, искусства, науки, политики, Гонкуры старались передать дух своего времени, хотя и со своей субъективной точки зрения.

Все художественное творчество Гонкуров не что иное, как непосредственное, монументальное отражение тончайших и мельчайших наблюдений во внешнем мире или в глубине своей собственной души. Писатели не останавливались перед условностями жизни, показывая правду. Французский исследователь творчества Гонкуров Г. Лансон отмечает заслугу авторов и подчеркивает, что «правда слагалась медленно, постепенно из множества случайных, разрозненных фактов, наблюдаемых изо дня в день и, под свежим впечатлением, как бы посредством моментальной фотографии, тут же заносимых автором в памятную книгу, где хранился их неисчерпаемый материал для воспроизведения современного им общества во всем бесконечном разнообразии мельчайших деталей его внутреннего и внешнего склада». Гонкуры наблюдали собственными глазами каждое условие данной среды во всех сферах общества: в «салоне», на улице, в лавке... [3, с. 362].

«Дневник» – это и своеобразная автобиография Эдмона и Жюля Гонкуров. На страницах своего произведения они предстают как люди своей эпохи: отражен не только психологический портрет, но и весь духовный мир писателей. Записи дают возможность читателю составить ясное представление о них самих – их взгляды, взаимоотношения с современниками, реакция на важнейшие события во Франции: государственный переворот, франко-прусская война, Коммуна.

Современный французский исследователь Р. Белле (R. Bellet) отмечает, что Гонкуры в своем «Дневнике» предстают перед читателями «féminins»: та нервозность, которая была присуща братьям, ею упрекали женщин [8, с. 1039]. Этого не скрывал и не отрицал Эдмон Гонкур, констатируя, что они были «существа страстные, нервные, болезненно впечатлительные, а, следовательно, порой и несправедливые» [1, с. 35].

Писатели, посвятившие всю свою жизнь литературе, включают в «Дневник» все ее аспекты, – не только литературную и интеллектуальную ауру Парижской артистической элиты, но и глубоко личные моменты, связанные с физиологией, болезнью, физическими страданиями. Подвергая себя непрерывному анализу, посвящают они целые страницы «Дневника» этой стороне своей личной биографии, не скрывая интимных ее сторон, порой не очень приятных. Для них природа и человек – это неисчерпанный материал для проницательных наблюдений и творчества. Следуя принципам точного описания, Эдмон «стенографировал» тяжелое заболевание своего брата, хотя был уверен, – и так оно и произошло, – что многие его за это осудят. Эдмон Гонкур пересиливая себя, решил опубликовать эту беспощадную зарисовку, чтобы потомки знали, как складываются судьбы писателей. Он не стал скрывать то, что тяжелое заболевание брата – сифилис. И это говорит о его правдивом изображении жизни, своей и современников.

После ухудшения состояния здоровья Жюля в январе 1870 г. Эдмон делает запись в «Дневнике»: «После многих-многих месяцев я снова берусь за перо,

выпавшее из руки моего брата. Сначала я хотел было прервать этот дневник на его последних записях, на той записи, где умирающий оглядывается на свою юность, на свое детство... К чему продолжать эту книгу? - думал я. Моя литературная карьера окончена, мои литературные замыслы умерли... Сегодня я думаю так же; но я испытываю некоторое облегчение, рассказывая самому себе об этих месяцах отчаяния, об этой агонии, – быть может, со смутным желанием увековечить ее душераздирающую муку для тех, кому дорога память о нем... И вот я снова берусь за дневник и пишу его по отрывкам, набранным в ночи, полным слез, по отрывкам, похожим на крики, в которых находит облегчение мучительная физическая боль» [1, с. 636].

В одной из записей этого периода Эдмон пишет: «... мне страшно, мне не на шутку страшно» [1, с. 638]. В издании 1888 г. к этой записи имеется примечание Э. Гонкура: «О, несомненно, найдутся люди, которые скажут, что я не любил брата, потому что страдания подлинно близких не поддаются описанию. Но меня это ничуть не задевает, я глубоко убежден, что любил с такой силой, с какой, ни один из тех, кто стал бы утверждать нечто подобное, не любил ни одно человеческое существо». Далее Гонкур пишет, что отдает себе полный отчет в том, что некоторые моменты болезни брата должны были бы остаться достоянием лишь самых близких... но, продолжает Эдмон Гонкур, - пересилив себя и осознав, насколько важно, чтобы «каждый узнал, как складываются судьбы писателей», он решил опубликовать эту «беспощадную зарисовку агонии и смерти» одной из жертв «литературной профессии и несправедливой критики» [1, с. 710].

В то же время, этот факт в очередной раз подтверждает приверженность Гонкуров эстетическим принципам натурализма. Краеугольный камень эстетики натурализма и импрессионизма Гонкуров сформулирован в их «Дневнике» в следующем афоризме: «Искусство – это увековечивание в высшей, абсолютной, окончательной форме какого-либо момента, какой-то мимолетной человеческой особенности» [1, с. 539]. Гонкуры-импрессионисты оставались верными объективной реальности, но у них «объективное» сливается с «субъективным». «Дневник» является этому подтверждением. Гонкуры видели мир через свой «бинокль, … сквозь увеличительные стекла, какими еще никто не пользовался». Этот бинокль изобрели писатели [2, с. 183].

В «Дневнике» Гонкуры размышляют об искусстве и о своей безраздельной преданности ему. Вся их жизнь была полностью посвящена книгам, рисункам, гравюрам, ничего другого для них не существовало. Гонкуры выступают здесь уже как мастера «артистического письма» – той своеобразной стилистической манеры, которая отличает их как писателей.

«Дневник» полон размышлений об искусстве. Но при этом Гонкуры не оставили никакого специального трактата, который мог бы считаться их эстетическим манифестом. Как справедливо считает В. Шор, «Дневник» с успехом заменяет его [6, с. 24].

Несомненно, что основным содержанием «Дневника» является в первую очередь – литературная жизнь. Художественный метод Гонкуров превратил «Дневник» в своеобразную записную книжку писателя. Замыслы новых произведений, подлинные случаи из жизни, ложащиеся в их основу, записи «впрок» сюжетов, тем, отдельных эпизодов, порой развертываемых в небольшие новеллы, описания уголков действительности, специально «изученных» для того или иного романа, – все это представлено в «Дневнике» настолько щедро, что читатель получает возможность проникнуть в «лабораторию» Гонкуров, познакомиться с их литературной техникой, проследить весь их писательский путь [6, с. 27].

Невозможно изучать роман XIX века, минуя Гонкуровские «Записки о литературной жизни». Авторы на его страницах формулируют принцип «документализма» творчества – один из важнейших для писателей-натуралистов.

«Современный роман, – по мнению Гонкуров, – создается по документам, рассказанным автору или наблюденным им в действительности, так же, как история создается по написанным документам». Произведения Гонкуров – точное применение этого определения на практике. Они терпят в своих романах элемент выдумки, но строят их на основании действительных фактов.

Записи из «Дневника» послужили канвой произведений братьев и трамплином их романического творчества. На страницах «Дневника» отражена литературная борьба романистов XIX века. Противоречия в идеологии отражались и в литературе. Политические взгляды Бальзака, Стендаля, Флобера, Жорж Санд, Гонкуров и других были очень не схожи, порой несовместимы, а их художественные принципы и эстетические системы - различны. Даже наиболее близкие друг другу писатели далеко не всегда могли принять эстетику и одинаково оценивать произведения своих соратников. Но, несмотря на это, существовала тесная преемственность и взаимодействие между писателями. Эдмон Гонкур так характеризует это взаимодействие: «Литературу, созданную Флобером и Гонкурами, можно было бы, мне кажется, определить как достоверное воспроизведение действительности в прозе, говорящей языком поэзии» [2, с. 220]. «Какая-то особенность роднит мой писательский почерк с писательским почерком Флобера, отдаляя нас от Золя и Доде; что же это такое? Мне кажется, вот что: как в моих, так и его произведениях нет привкуса фельетона» [2, с. 274].

Известный исследователь французского романа XIX века Б.Г. Реизов отмечал: «Непонимание было средством утверждения собственных точек зрения, в чем-то расходившихся со взглядами предшественников и современников, учителей и учеников» [5, с. 302]. Эти разногласия, дискуссии, споры, контакты мало исследованы, и в этом изучении огромную роль играет «Дневник» Гонкуров.

Выше отмечалось, что «Дневник» был «их записной книжкой» [6, с. 27]. В этом его ценность для самих авторов, поскольку он не требовал конструк-

тивности, которая необходима для формы романа, позволяя Гонкурам реализовать их устремления «стенографического» отображения. В 1863 г. Гонкуры опубликовали предварительно избранные места из дневниковых записей под названием «Мысли и ощущения». В 1870 г., незадолго до смерти, Жюль Гонкур говорил брату: «Пусть нас замалчивают сколько угодно, но, в конце концов, придется признать, что мы создали «Жермини Ласертэ» и что она явилась образцом, послужившим прототипом всему, сфабрикованному после нас под именем реализма, натурализма и т.д. [4, с. 125]».

При жизни Эдмона было опубликовано девять томов «Дневника», содержащих, по определению писателя, «приятную правду». Он подчеркивал, что абсолютная правда находится в неизданной части, которую завещал опубликовать двадцать лет спустя после его смерти, чтобы не смущать очевидцев событий содержанием «Дневника». Э. Гонкур умер в 1896г., однако в 1916 г. намеченное издание не состоялось: Министерство Просвещения Франции запретило публикацию из-за боязни нарушать «общественный порядок». «Дневник» пролежал пять лет в Национальной библиотеке Парижа.

Публикация «Дневника» вызвала гневные протесты и упреки современников. Известный критик-литератор Ипполит Тэн, прочитав первый том «Дневника», написал Гонкуру негодующее письмо. Он считал неэтичным самый факт обнародования непринужденной беседы в дружеском кругу. Тэн заявил, что может нести ответственность лишь за слова, «предназначенные для читателя». В свою очередь, писатель Людовик Галеви, не подвергая сомнению достоверность записей Гонкуров, возражал лишь против изображения своего друга академика Прево-Парадоля. Статья А.Франса в «Тан» содержала трезвый анализ и высокую оценку «Дневника», он отдавал должное искренности Гонкуров, хотя и упрекал братьев, что все созданное ими «озарено мрачным светом их пессимистического мировоззрения»[2, с. 680]. Философ Эрнест Ренан развернул настоящую газетную кампанию против Эдмона: «Tous ces récits M .de Goncourt sur les dîners , dont il n'avait aucun droit de se refaire l'historiographe, sont de complètes transformations de la vérité. Il n'a pas compris, et nous attribue ce que son esprit, fermé à toute idée générale, lui a fait croire ou entendre»[1, с. 27] .Однако главный редактор «фигаро», друг Э. Ренана, в своей статье, снисходительно поругивая «разглашения» Гонкура, пишет, что «Дневник» дышит подлинной правдой фактов [2, с. 509]. Чем был вызван такой яростный протест против публикации «Дневника»? Читательскому миру открывалось слишком многое: не только все беседы литературных деятелей о своих коллегах по перу, но и о политических деятелях, об исторических событиях, о характере государственного управления и т.п. В основном эти разговоры происходили в салоне, на «обедах» у Маньи, на «обедах пяти». Вся обстановка располагала к бурным и откровенным диалогам и спорам, и в

литературных кругах говорили о том, что Гонкур «записывает что-то под столом». Трудным обстоятельством оказалось и то, что «далеко не все одобряли стремление Гонкуров рассказать о живых или только недавно скончавшихся людях многое такое, что сами эти люди едва ли захотели бы сделать достоянием общественности» [1, с. 19].

Французский писатель-современник Гонкуров, Поль Леото (Paul Léautaud) в своем Литературном Журнале писал: «Les appréciations de Goncourt sur les gens qu'il a connus sont le plus souvent très justes. Il les voyait bien. Gourmont dit que, s'il n'y avait pas un étalage de soi poussé jusqu'aux plus petits détails, ce serait parfait» [10, с. 181].

Стремление Гонкуров к правде, изображение других так же, как и себя, невольно вызывало неприятие даже у друзей. Все хотели видеть себя только с положительной стороны, хотя с характеристиками других современников были согласны. Гонкуров обвиняли в недоброжелательности «ко всем на свете. Не поздоровилось всем!» [2, с. 519].

Эдмон Гонкур понимал, что каждый день, начиная с первых прижизненных публикаций «Дневника» у него будут «неприятности». Он получил поток писем, в том числе анонимных, с требованиями прекратить издание записей, которые не предназначались всенародной огласке.

Опубликованные рукописи разочаровали литературную общественность загромождением нового материала бытовыми мелочами, будничными и чисто личными подробностями из жизни авторов. Эдмона Гонкура обвиняли в использовании своей любви к брату в литературных целях и подвергали сомнению эту любовь [2, с.602]. Его упрекали в наивности, тщеславии, нескромности, в то время как сам Э. Гонкур, не без остроумия, не отрицал, что мемуары пишут только нескромные люди.

«Дневник» был посвящен супругам Доде, и после издания первых томов, они вежливо обратились с просьбой предоставить им право корректировать рукописи. Эдмон согласился. Но в дальнейшем Э. Гонкур писал, что «если бы до передачи рукописи в типографию поговорил со всеми, о ком писал в самых милых выражениях, но кого показал обыкновенными живыми людьми, – двенадцать томов моего «Дневника» свелись бы к двенадцати печатным листам».

Э. Гонкур принципиально не отвечал на гневные статьи в газетах, направленных против него и его рукописей. Он считал, что «пусть время свершит правосудие и покажет, что справедливо, и что несправедливо в нападках на мои произведения и на меня лично» [2, с. 603].

Роман казался Гонкурам наиболее выигрышным, заслуживающим внимания жанром, на котором они сконцентрировали свои силы, мастерство и талант. А в реальности их шедевром оказался «Дневник», именно он прославил писателей на весь мир. Яркое писательское дарование Гонкуров позволило им сделать «Дневник» не только памятником литературной жизни их дней, но и заметным явлением самой литературы [6, с. 32].

Литератор Реми Гурмон (Rémi Gourmont) отмечал: «Observateurs désintéressés, sans croyances, sans opinions sociales, ils vont dans la vie, la poitrine bravement tournée vers la lame, et ils notent, après le choc, leur sensation. Ils se font ainsi un répertoire authentique d'attestations dont ils ont éprouvé sur eux-mêmes la vérité immédiate. Que ces fiches soient rangées dans leur cerveau ou dans des boîtes, c'est là qu'ils puisent s'ils ont à dire, ressentie par un de leurs personnages, une impression analogue à celle qu'ils éprouvèrent. Aussi ils écoutaient, attentifs aux involontaires confidences, aux cris de nature, prompts à saisir la valeur significative d'un sourire, d'un regard, d'un geste. Voulant reproduire en son élémentaire véracité la langue des enfants, ils s'astreignirent à passer sur un banc des Tuileries d'immobiles après-midi, figés en un feint sommeil, pour ne pas effaroucher la piaillerie des moineaux. L'un comme l'autre, ils avaient la passion d'écouter aux portes de la vie ; ils cherchaient des secrets comme des gens cherchent de minuscules coquillages dans le sable des dunes ; le survivant garda jusqu'à sa dernière heure ce besoin de savoir ce qui se passe, de regarder par la fenêtre, de soulever les stores et les rideaux. Tout ce qui ne put logiquement trouver place dans les romans devint la matière du Journal, — ce carnet colossal d'un romancier réaliste» [10, с. 32].

«Дневник» братьев Гонкуров вызывает спорные, противоречивые мнения у критиков и исследователей и по сей день, и поэтому это произведение заслуживает дальнейшего рассмотрения, прочтения и детального изучения.

Список использованной литературы

1. Гонкур Э. де. Дневник : записки литературной жизни / Э. Гонкур, Ж. Гонкур. – М. : Худ. лит., 1964. – 712 с.
2. Гонкур Э. де. Дневник : записки литературной жизни / Э. Гонкур, Ж. Гонкур. – Т. 2. – М. : Худ. лит., 1964. – 751 с.
3. Лансон Г. История французской литературы / Г. Лансон. – С.-Пб. : Образование, 1897. – С. 216–217.
4. Михайлов К. К. Братья Гонкуры / К. К. Михайлов // Французский реалистический роман. – Л.– М. : Гос. Изд-во, 1932. – С.123–141.
5. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. – М. : Высшая школа. – 1969. – 309 с.
6. Шор В. Братья Гонкуры и их «Дневник» / В. Шор // Гонкур Э. и Ж. де. Дневник : записки литературной жизни. Т. 1. – М. : Худ. лит., 1964. – С. 3–32. 7. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Издательство : Семеновская Типолитография (И.А. Ефрон). – СПб ., 1890–1907. – Т. 9. – С. 168
8. Bellet R. Goncourt / R. Bellet // Beaumarchais J.-P., Couty D., Rey Dictionnare des littératures de langue française. En 4 volumes. V.2. – P. : Bordas, 1998. – pp. 1028–1035.
9. Magazine littéraire : Les Goncourt. – ¹ 269. – 1990. – pp. 1–62.
10. La Revue des revues : Les Goncourt. – ¹1août. – 1898. – pp. 206–211.

УДК 82-31

М. В. Норець
(Сімферополь)
к.ф.н., доцент кафедри теорії і практики перекладу і соціолінгвістики
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

Мотив «протистояння» як сюжетоутворююча одиниця «шпигунського» роману періоду «відлиги»

Постановка проблеми. У цей час спостерігається стійкий інтерес до вивчення проблеми ідеологічного впливу на взаємні уявлення народів друг про друга. Відбиття даного явища в літературному світі є актуальним й у сучасному світі, тим більше способи й методи «шпигунської» боротьби стали доступні широким масам у відкритій пресі. Таким чином, питання протистояння спецслужб різних держав та залежність конструювання сюжетів «шпигунських» романів від глибини протистояння є наявною проблемою, яка вимагає детального аналізу.

Ступінь вивченості проблеми. Питання використання шпигунського жанру як інструмента ідеологічного протиборства рідко підіймається в дослідницькій літературі. Переважна більшість робіт закордонних авторів присвячено або загальним тенденціям ідеологічної боротьби, методам і способам маніпулювання суспільною свідомістю, або носять літературно-дослідницький характер.

Мета нашої роботи - спробувати виділити основні елементи в структурі радянського шпигунського роману, та проаналізувати залежність «протистояння» між державами і формуванням та розвитком сюжету.

Досягнення поставленої мети визначає вирішення низки **завдань**:

- виділити основні елементи в структурі радянського шпигунського роману
- проаналізувати залежність «протистояння» між державами і формуванням та розвитком сюжету

Розквіт «шпигунського» роману прийшовся на період «відлиги» (цей факт дослідники зв'язують із тим, що «тоталітарні режими не дуже люблять детективні й шпигунські романи» [1].

Ми не будемо заглиблюватися в історію розвитку цього жанру (про це дає деяке уявлення короткий огляд Марини Хоста й Олександра Верховського), а зосередимося більше на його внутрішніх особливостях. Із цього погляду радянський шпигунський роман не часто ставав предметом спеціального аналізу, хоча й вживали окремі спроби виділити характерні для

© Норець М. В.

нього штампи. Можна навіть сказати, що ці штампи більш активно осмислюються літературною й фольклорною традиціями в безлічі пародій й анекдотів. Для кращого розуміння жанрової специфіки радянського шпигунського роману, що став предметом цієї посиленої рефлексії, необхідно описати його структуру в цілому [2, с. 18].

Відомі два основних типи радянського шпигунського роману: про іноземного шпигуна, який був засланий до СРСР, і про радянського розвідника в тилу ворога[3]. При всіх своїх розходженнях ці лінії мають, безсумнівно, загальний корінь і нерідко замикаються в рамках одного твору. Так, в «Помилці резидента» О. Шмельова й В. Востокова [4] є й іноземний резидент, Тул'єв, і радянський контррозвідник, що потрапив на Захід, -старший лейтенант Сініцин. Однак ми змушені поки залишити осторонь «романи про розвідників». На даній стадії роботи як основний матеріал будуть узяті два романи, які є знаковими для радянської культури й які даютьуяву про жанрову структуру в цілому: «Секретназброя» Л. Овалова (1963; завершує серію про майора Проніна) [5] і «Помилка резидента» Востокова й Шмельова (1967). Попутно будуть залучатися й інші зразки радянської «шпигунської» літератури.

Сюжет радянського «роману про шпигунів» побудований на протистоянні радянських органів безпеки й іноземних шпигунів, що наприкінці неминуче терплять поразку. Саме про цей антагонізм згадують найчастіше, говорячи про радянський шпигунський роман. Зав'язка завжди пов'язана з порушенням нормального плину життя в радянському суспільстві в цілому (засилання резидента) або в окремій радянській сім'ї, причому це порушення є закономірною випадковістю.

Центральна для радянського шпигунського роману опозиція свого і чужого характеризує й образ простору[6, с. 19]. Воно чітко ділиться по цьому принципу. Саме проникнення чужого елемента в «свій» простір стає зав'язкою сюжету, а його нейтралізація - розв'язкою. У зв'язку із цим дуже важливим єтопоскордону й мотив його перетинання. Основна дія відбувається, нарівні з конкретними, реально існуючими містами, у містах вигаданих: наприклад, у містах К, К. («Помилка резидента»). В «своєму» просторі особливе місце займає «одне з управлінь, що відповідає за питання державної безпеки». Іноді по контрасту зображується центр іноземної розвідки («Секретна зброя»). Ще один важливий топос - секретний технічний об'єкт, на який спрямована «підривна» діяльність шпигуна, (науковий інститут і т.д.). В «своєму» просторі виділяється також місце, де живе засланий шпигун (що робить його «чужим»; звичайно воно за межами міста). В «чужому» просторі важливим єтопос підземної в'язниці, де проходять випробування радянські люди, які стикнулися зі шпигунами (є й в «Секретній зброї», і в «Помилці резидента»). З викриттям шпигуна «свій» простір як би замикається, відновлюючи свою цілісність [6, с. 19].

Час, у якому розвиваються події, звичайно наближенийдо часу створення роману, що як би поєднує художній мир з реальністю читача. Конкретна дата рідко називається в тексті, звичайно даються лише прозорі натяки. Так, в «Секретній зброї» згадується вже, що вийшов на Заході роман, Пастернака «Доктор Живаго», а в «Помилці резидента» - процес над Рокотовим і Файбішенко. Однак при цьому звичайно є присутнім і військове минуле: підкреслюється зв'язок шпигунів з фашистами («Таємниця стогнучої печери», «Помилка резидента»).

Якщо ж говорити про такі якості художнього часу, як його лінійність або циклічність, то тут вони сполучаються. Час пригод шпигуна в СРСР лінійно й звичайно, час же життя радянського суспільства циклічно. Зокрема, «Секретна зброя» закінчується епізодом, що фактично дублює початок роману [7, с. 204].

Таким чином, основні події в шпигунському романі виконують ретардуючу функцію, є лише тимчасовим відхиленням від норми, що, на думку Н.Д. Тамарченко, характерно для кумулятивного сюжету в епіці [8, с. 49]. Однак цей кумулятивний ланцюжок, що руйнується наприкінці викриттям шпигуна, має циклічне обрамлення: відбувається повернення до нормального життя після найчастіше смертельно небезпечного зіткнення із представниками чужого світу, що Даніель Клугер прямо співвідносить із світом мертвих [6, с. 20]. Ймовірно, з такою побудовою сюжету почасти пов'язане зближення двох жанрів «шпигунської» літератури - роману й повісті. Найчастіше їх досить важко розмежувати.

Із сюжетоутворюючим мотивом протистояння «наших» органів і шпигунів зв'язана й цілком стійка система персонажів. Своєрідними її полюсами є представники «наших» спецслужб (звичайно є присутніми пари «начальник і підлеглий» при можливому розширенні службової ієрархії: генерал Пронін і майор Ткачьов в «Секретній зброї» Овалова, генерал Сергєєв, полковник Марков і старший лейтенант Сініцин в «Помилці резидента») і організовані по такому ж принципу представники противної сторони. В «Секретній зброї» це містер Нобл як начальство - і Роберт Джергер і майор Харбері як «рядові шпигуни». Потрібно відзначити, що в шпигунських романах 50-60-х рр. і далі (тобто періоду «холодної війни») це звичайно американські спецслужби; навіть якщо діють інші розвідки, підкреслюється, що за ними,за лаштунками знаходяться американці. Начальство рідко безпосередньо бере участь у дії; це «мозковий центр». Очевидно, у зв'язку із цим воно характеризується гранично коротко. Однак і при такій стислості чітко можна побачити протиставлення радянських начальників контррозвідки й шефів іноземних спецслужб.

Наявність повторюваних елементів на всіх основних рівнях твору говорить про те, що в радянській літературі сформувалася певна жанрова модель шпигунського роману, обумовлена багато в чому ідеологізованістю й установками на цікавість і причетність читача до дії

Таким чином, мотив «протистояння» є основною одиницею формування й розвитку сюжету «шпигунського» роману, тому що визначає його характерні риси, жанрову своєрідність й, на наш погляд, проводить чітку межу між детективним жанром й «шпигунським» романом як окремо функціонуючою одиницею.

Список використаної літератури

1. Хоста М. Шпигунський роман. Спроба короткого огляду [Електронний ресурс] / М.Хоста, А.Верховский. – Режим доступу : http://www.agentura.ru/forum/archive/4047.html.
2. Благин А.А. Холодная война на страницах английских шпионских романов (1950 – начало 1970-х гг.) / А.А. Благин // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар. – ПО "Плехановец". – 2012. – №1 (11). – С. 17–20.
3. Соколов Е.Г. Масова культура радянського періоду [Електронний ресурс] / Е.Г. Соколов, С.Г. Твердохлебов // Інститут міжнародного бізнесу й комунікації. – Режим доступу : http://www.ibci.ru/konferencia/page/statya_k06.html.
4. Шмельов О. Помилки резидента / О.Шмельов, В. Востоков. – М. – 1981.
5. Овалів Л. Секретна зброя / Л. Овалів. – М. – «Атлантида». – 2004.
6. Клугер Д. Загублений рай шпигунського роману / Д. Клугер // Реальність фантастики. – 2006. – № 8 (36). – С. 18–24.
7. Тамарченко Н.Д. Теорія художнього дискурса. Теоретична поетика. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – Т. 1. – М. – 2004. – С. 204.
8. Тамарченко Н.Д. Принцип кумуляції в історії сюжету : до постановки проблеми / Н.Д. Тамарченко// Цілісність літературного твору як проблема історичної поетики. – Кемерово. – 1986. – С. 49.

УДК 82-14 (477)

И. В. Остапенко
(Симферополь)
д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Пейзажный дискурс лирики А.Тарковского: пространственно-временная организация

Пространственно-временная организация, наряду с другими структурными элементами – субъектной, образной и сюжетной сферами – презентуют картину мира автора, сформированную авторским сознанием [4]. Пространство и время как координаты человека в физическом универсуме в художественном мире становятся параметрами картины мира, в которых пребывает лирический субъект текста. Изучение и осмысление названных компонентов текста помогают приблизиться к пониманию авторских интенций и творческих стратегий.

Пространственно-временные отношения в лирике А. Тарковского интересовали практически всех исследователей его творчества. Назовем известные нам, по крайней мере, три литературоведческие и одну лингвистическую диссертационные работы, где интересующие нас категории вынесены в название или входят в структуру изучаемого феномена: С. А. Манскова «Поэтический мир Ар. Тарковского» (1999) [2], Л.В. Мирошник «Модели времени в поэзии Арсения Тарковского» (2005) [3], И.Г. Павловская «Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского» (2007) [5], О.С. Боковели «Модель мира в философской лирике А.А. Тарковского» (2008) [1]. И.Г. Павловская сосредоточивает внимание на хронотопе, выделяя исторический, биографический, мифологический и библейский, дает отдельные характеристики и пространству, и времени, при этом не всегда четко дифференцирует категории пространства, времени и хронотопа. Л.В. Мирошник рассматривает время как фрагмент художественной картины мира и исследует циклическую, спиралевидную, историческую, линейную модели времени. О.С. Боковели считает пространственно-временные отношения одним из трех условий формирования модели мира, но тут же говорит о наличии психо-космической модели пространства. У С. А. Манскова категории пространства и времени актуализируются наряду с категорией «нулевой уровень», или «точка начала» при формировании системы отношений «я-мир». Пространственная форма, по мнению исследователя, является единственной формой существования лирического субъекта, а свой собственный мир он выстраивает, подключая категорию времени.

© Остапенко И. В.

Как видим, внимание к пространственно-временному измерению в художественном мире А. Тарковского достаточно пристальное и не исчезает в современном исследовательском поле. Это свидетельствует, в первую очередь, об актуальности данной категории в поэтике автора, ее смыслообразующей функции. Наш интерес вызывает пространственно-временной континуум лирики как координаты картины мира лирического субъекта в пейзаже. Следовательно, пространственные и временные параметры картины мира текста соотносятся с такими же измерениями мира живой природы. Мы сосредоточили внимание именно на природном пространстве и времени, семиотически зафиксированном в художественном мире А. Тарковского.

Анализ пространственно-временных образов осуществлен на материале стихотворений, написанных преимущественно в постоттепельный период 1960–1970-х гг., включенных в сборники «Вестник» (1969) и «Зимний день» (1980). Классификация осуществляется на основе типологии пейзажных образов и мотивов, предложенной М.Н. Эпштейном [7]. В работе «Природа, мир, тайник вселенной…» (1990) ученый отводит А. Тарковскому особенное место, считая его одним из законодателей в отношениях современного поэта и природы: «Тарковский возвращает в поэзию природы то волшебство, без которого она привыкла обходиться в течение десятилетий, чувство тайны, пронизывающей все живое» [7, с. 264].

Прежде чем приступить к характеристике пространственно-временных образов А. Тарковского, следует сделать еще одно уточнение. Поскольку мы ограничили материал для анализа, что обусловлено, как уже указывалось, хронологическими рамками объекта исследования, наши наблюдения несколько отличаются от тех выводов, которые содержатся в предыдущих работах ученых. В данном случае нам важно выявить особенность функционирования природных образов в лирике именно постоттепельного периода. В это время в творчестве А. Тарковского поэтическая концепция природы уже сложилась, созидательные и декларативные тенденции уже выстроились. На конец 1960-х – начало 1980-х годов у А. Тарковского приходится этап зрелого творчества. Динамику художественного мира поэта этого периода поможет выявить детальный анализ его пространственно-временного континуума.

Пространственное поле художественного мира в горизонтальной проекции представлено названиями стран и местностей (85) и ландшафтными номинациями (31). Ядерными являются обобщенно-абстрактные наименования пространства (24), среди которых повторяются «природа» (5), «мир» (7), «свет» (3). Периферийные – городские объекты (13) и «дорога»

(13), маргинальные – номинации населенных пунктов («город» (6) и «деревня» (2)) и собственные названия городов (3) и стран (3). Среди ландшафтных образов выделяются возвышенности (11), «пустыня» (7), «степь» (6), остальные встречаются один/два раза. Приведем примеры из текста:

«природа»: «Державу природы // Я должен рассечь // На песню и воды, // На сушу и речь» [6, 1, с. 285]; «Когда вступают в спор природа и словарь» [6, с. 286]; «Есть в природе притин своеволью» [6, 1, с. 332]; «Свободы нет в природе, // Ее соблазн исчез» [6, 1, с. 348];

«мир»: «Но миру своему я не дарил имен» [6, 1, с. 286]; «Видно, мир и вправду молод, // Авель вправду виноват» [6, 1, с. 305]; «И всего дороже в мире // Птицы, звезды и трава» [6, 1, с. 311]; «Есть в круге грядущего мира» [6, 1, с. 317]; «Там, в стороне от нас, от мира в стороне // Волна идет вослед волне о берег биться» [6, 1, с. 324];

собственные названия «Германия», «Сибирь», «Европа», «Москва», «Париж», «Крым» выступают здесь не маркерами пространства, а скорее знаками в пространстве текста, то есть не связаны напрямую с местом пребывания биографического автора: «Лиловая в Крыму и белая в Париже, // В Москве моя весна скромней и сердцу ближе» [6, 1, с. 301]; «Казалось, что этого дома хозяева // Навечно в своей довоенной Европе, // Что не было, нет и не будет Сараева, // И где они, эти мазурские топи?..» [6, 1, с. 290];

«свет»: «И лестницу мне опустила, // И вывела на белый свет» [6, 1, с. 329]; «Подскажи хоть ты потомку, // Как на свете надо жить» [6, 1, с. 329]; «Наилучшие люди на свете // С царской щедростью лгали в глаза» [6, 1, с. 331];

городские объекты: «До заката всем народом // Лепят ласточки дворец» [6, с. 311]; «И чья-то юность, у вокзала // От провожающих отстав» [6, 1, с. 321]; «Июнь сияет над Казенным садом» [6, 1, с. 339];

«дорога»: «И эту тень я проводил в дорогу // Последнюю – к последнему порогу» [6, 1, с. 315]; «И это не книга моя, // А в дальней дороге без весел // Идет по стремнине ладья» [6, 1, с. 323]; «Жизнь земная, моя дорога // Бредит под своей сединой» [6, 1, с. 350];

«город»: «Ванилью тянуло от города пыльного, // От пригорода – конским потом и дегтем» [6, 1, с. 290]; «Ложный слепок детства, Бедный город мой» [6, 1, с. 291]; «В городе звонят. Светает» [6, 1, с. 320];

«степь»: «Степь отворилась, и в степь как воронкой ветров // Душу втянуло мою» [6, 1, с. 306]; «Степь течет оксамитом под ноги, // Присыпает сивашскою солью // Черствый хлеб на чумацкой дороге» [6, 1, с. 332]; «Где на рогах волы качали //Степное солнце чумака» [6, 1, с. 333];

«пустыня»: «А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной // Кожу мне холодила рогожная царская риза» [6, 1, с. 287]; «Он кость от кости собственной пустыни» [6, 1, с. 326]; «Ты отчуждена — // пустыня пустынь, // пир, помянутый в пост» [6, 1, с. 315].

Как видим, вышеперечисленные пространственные образы, которые в физическом мире маркируют местопребывание человека, в художественном тексте такой роли не играют. Реальное природное пространство для лирического субъекта А. Тарковского оказывается неактуальным. Подтверждение тому находим в преобладании обобщенно-универсальных, абстрактных или метафизических обозначений пространства. В то же время физические параметры пространства оказываются востребованными в текстах-воспоминаниях, где они соотносятся с личной биографией автора или историческими событиями, к которым он был непосредственно причастен или они касались его судьбы косвенно.

Рассмотрим растительный мир (101 наименование) в поэзии А. Тарковского. Он представлен преимущественно «деревьями» (25), «травой» (14) и фрагментами растительного мира (24). Среди номинаций деревьев преобладают родовые наименования («дерево» (7)); видовые представлены таким образом: «сосна» (7), «береза» (2), «дуб» (2), и разовые упоминания – «пальма», «ель», «тополь», «лавр», «осина». «Древесный код» А. Тарковского стал общим местом в исследованиях литературоведов, наиболее подробно он рассмотрен в диссертации С. А. Манскова. Ученый констатирует архетипность образа «дерева», а также выявляет традиционные и индивидуально-авторские характеристики видовых древесных наименований. Так, в отношении «сирени» С. А. Мансков выявляет религиозную символику образа, наиболее ярко эксплицированную таким фрагментом текста: «И крестики сирени // В росе у самых глаз» [6, 1, с. 151]. Семантика сосны у А. Тарковского связана с традиционной погребальной и географической символикой, а в авторской семантике она становится двойником поэта, стоящего над миром, по аналогии с лермонтовским переводом стихотворения Г. Гейне. Образы «ивы» и «дуба» функционируют в традиционной семантике, кроме того, особенностью «ивы» является ее включенность в коммуникативное поле в роли субъектной формы «другой», а «дуб» становится двойником перволичного субъекта.

К ядерным образам у А. Тарковского также относятся номинации травы: «В желтой траве отплясали кузнечики» [6, 1, с. 288]; «Душным воздухом предгрозья // Дышит жухлая трава» [6, 1, с. 305]; «И всего дороже в мире // Птицы, звезды и трава» [6, 1, с. 311]; «Топтал чабрец родного края» [493, 1, с. 333].

Следует обратить внимание на преобладание во флористической сфере А. Тарковского образов, называющих части растений: «Все, что сбыться могло, // Мне, как лист пятипалый, // Прямо в руки легло» [6, 1, с. 303]; «Иголки черные, и сосен чешуя, // И брызжет из-под ног багровая брусника» [6, 1, с. 319]; «В рубахе погорельца // Идет мороз Кащей, // Прищелкивая тельца // Опавших желудей» [6, 1, с. 348]; «Может быть, это листок-сирота» [6, 1, с. 343].

И в противовес богатству дискретных форм семантические единства представлены в минимальных количествах. При этом и «лес», и «сад» или наполнены литературно-художественной семантикой («Я вошел // В безлиственный и безымянный лес» [6, 1, с. 355]), или, что встречается в творчестве зрелого А. Тарковского крайне редко, являются маркерами природного мира: «и дом с окошком в сад» [6, 1, с. 320]; «Дождь по саду прошел накануне» [6, 1, с. 335]; «Я и Валя // Сидим верхом на пушках у ворот // В Казенный сад» [6, 1, с. 338].

Фауна А. Тарковского еще менее численная (70 наименований), она включает образы птиц, насекомых, животных: «Не раздать бы всего, что напела мне птица» [6, 1, с. 304]; «Плачет птица об одном крыле» [6, 1, с. 307]; «А на волне звезда, и человек, и птица» [6, 1, с. 324]; «Птицы молятся, верные вере, // Тихо светят речистые речки» [6, 1, с. 332]; «О судьбах наших нет еще и речи, // Нас дома ждет парное молоко, И бабочки садятся нам на плечи, // И ласточки летают высоко» [6, 1, с. 339]; «Бабочки хохочут как безумные, // Вьются хороводы милых дур» [6, 1, с. 358]. Как видим, и зоологический код у А. Тарковского далек от выполнения функции маркирования пространственных координат лирического субъекта. Ни с «птицами» вообще, ни с «ласточками», ни даже с «бабочками» как живыми существами лирический субъект «близко не знаком». Даже если обратиться к более раннему периоду творчества и вспомнить программные тексты «Сверчок» (1940), «Верблюд» (1947), «Мотылек» (1958), то и в них мы не найдем природных примет этих животных и насекомых.

Вертикальную проекцию пространства презентуют образы, связанные с семантикой неба (43): «небо» (11), «звезды» (13), «солнце» (3), «горизонт» (3), «луна» (1), «радуга» (1): «Под воронкой черно-синей» [6, 1, с. 296]; «Под небом северным стою» [6, 1, с. 312]; «Где алмазная светится высь» [6, 1, с. 330]; «Брезжит небо синее сапфира» [6, 1, с. 332]; «Ты в созвездья других превращала» [6, 1, с. 298]; «Многозвездный венец возлагают на темя» [6, 1, с. 353]; «Перед солнечным восходом // Наклоняет лук Стрелец» [6, 1, с. 311]; «И яркий луч пробился, как в июне, Из дней грядущих в прошлое мое» [6, 1, с. 355]; «лунные башни вокруг // Зыблились и утверждались до края земли» [6, 1, с. 306]; «Павлиньи радуги плывут под каблуком» [6, 1, с. 301].

Как видим, и эти образы не имеют непосредственной связи с физическим миром, определяют координаты лирического субъекта, находящегося в другом измерении, которое нам и предстоит определить.

К пространственным образам, объединяющим вертикальную и горизонтальную проекции, относятся образы с атмосферной семантикой (58) и обозначения природных стихий (128). Среди атмосферных явлений доминирует «снег» (22), среди номинаций стихий – «земля» (79). Примечательно, что номинации атмосферных осадков – «снег» и «дождь» – маркируют физические явления: «Красный фонарик стоит на снегу <…> Может быть, это на снежную ширь // Вышел кружить красногрудый снегирь» [6, 1, с. 343]; «Снег лежит у тебя на могиле. // Снег слетает на землю при всех» [6, 1, с. 352]; «Третьи сутки дождь идет» [6, 1, с. 297]; «Светает. Дождь идет» [6, 1, с. 320].

Что касается номинаций стихий, то в некоторых случаях они являются характеристиками физического мира, но преимущественно выполняют другие функции, в частности, как и пространственно-горизонтальные образы, обозначают координаты мира прошлого лирического субъекта, предстающего в его воспоминаниях. Иногда названия стихий вообще становятся атрибутами нефизического мира: «Пой о том, как ты земную // Боль, и соль, и желчь пила» [6, 1, с. 328]; «Душным воздухом предгрозья» [6, 1, с. 305]; «Ветер, в жизнь входящий напролом» [493, 1, с. 358]; «Ветер, в жизнь входящий напролом» [6, 1, с. 326]; «Чтобы пламя твое ледяное // Синей солью стекало со лба» [6, 1, с. 298]; «Жили-были, воду пили // И пекли крапивный хлеб» [6, 1, с. 340]; «Я тень из тех теней, которые, однажды // Испив земной воды, не уголили жажды // И возвращаются на свой кремнистый путь, // Смущая сны живых, живой воды глотнуть» [6, 1, с. 351].

Для пространственного измерения картины мира, воплощенной в поэтическом тексте, актуальным является также способ восприятия мира природы. У А. Тарковского преобладают цветовые образы (72), хотя представлены все возможности восприятия мира пятью органами чувств, и даже можно выделить синестетические образы: «Когда я видел воплощенный гул» [6, 1, с. 326]; «В силы и зренье благое мое и мое осязанье» [6, 1, с. 356]; «Чуют жилами старые сосны» [6, 1, с. 347]. Предварительно отметим, что доминирование визуальных образов, с одой стороны, доказывает субъектную природу современного человека (пред-ставляющего мир как картину), с другой стороны, свидетельствует о границе, отделяющей лирического субъекта А. Тарковского от мира живой природы.

Временные координаты картины мира в пейзажном дискурсе представлены суточным и годичным природными циклами. У А. Тарковского суточный цикл исчисляется 49 образами, годичный – 76, что уже само по себе свидетельствует об активном, динамичном характере художественного мира автора.

В суточном цикле количество образов по фазам распределено почти симметрично: «день» (10), «ночь» (19), «утро» (5), «вечер» (3), «закат» (5), «рассвет» (4). Примечательно, что пограничное время – «полдень» и «полночь» – отсутствует. Приведем примеры: «день»: «День промыт, как стекло» [6, 1, с. 303]; «Белый день наболтал» [6, 1, с. 304]; «Что судьба моя и за могилой // Днем творенья, как почва, прогрета» [6, 1, с. 335]; «ночь»: «А

ночью на крылечке // Прощались» [6, 1, с. 337]; «Вдруг предстала мне в надежде // Не давать ночами спать» [6, 1, с. 341]; «И не светятся больше ночами // Два крыла у меня за плечами» [6, 1, с. 344]; «Ночь дошла до предела, // Крикнул третий петух» [6, 1, с. 345]; «утро»: «Крик идет петушиный // В первой утренней мгле» [6, 1, с. 345]; «Утром очнулся и землю землею назвал» [6, 1, с. 306]; «вечер»: «Вечер был» [6, 1, с. 341]; «закат», «рассвет»: «До заката всем народом // Лепят ласточки дворец, // Перед солнечным восходом // Наклоняет лук Стрелец» [6, 1, с. 311].

В годичном цикле представлены все времена года, но неравномерно: «зима» – 11, «лето» – 4, «весна» – 3, «осень» – 1. Притом чаще всего это временные маркеры физического мира: «Какая там свобода, // Когда зима в лесу» [6, 1, с. 349]; «Зима в детстве» [6, 1, с. 288]; «В Москве моя весна скромней и сердцу ближе» [6, 1, с. 310]; «В последний месяц осени» [6, 1, с. 355]. При четкой маркировке времен года поэт фиксирует и более короткие временные отрезки – названия месяцев встречаются в текстах интересующего нас периода 13 раз: «Им только бы земля пестрела // В последних числах ноября» [6, 1, с. 318]; «И в июле, и в августе было // Столько света в трех окна» [6, 1, с. 335]; «Мартовский снег» [6, 1, с. 350]. В более раннем творчестве достаточно часто встречалась конкретная дата – число, месяц, время суток. В зрелом творчестве тяготение к хронометрированию становится более сдержанным. Наиболее численной оказалась группа временных образов с обобщающим значением прошлого, настоящего, будущего, обеспечивающих свободную смену временных регистров. Прямые и парафрастические номинации времени как бы стремятся замедлить, остановить, удержать течение жизни, вплоть до аннулирования времени как параметра мира: «Я по каменной книге учу вневременный язык» [6, 1, с. 287]; «Есть в круге грядущего мира» [6, 1, с. 317]; «В календаре былых времен» [6, 1, с. 333]; «в одну восьмую жизни» [6, 1, с. 338]; «Из дней грядущих в прошлое мое» [6, 1, с. 355]; «Всему свой срок и свой конец» [6, 1, с. 357].

Таким образом, отметим некоторые общие тенденции в использовании пространственно-временных наименований в лирике А. Тарковского 1960-х – начала 1980-х годов. Произведенный анализ позволяет констатировать наличие сравнительно небольшого количества природных номинаций в текстах этого периода и по сравнению с ранним творчеством автора, и по сравнению с художественными мирами других поэтов, включенных в наш объект исследования. Кроме того, пространственно-временные образы почти не используются поэтом в функции маркеров физического мира, природные реалии лишь на уровне знаков действительности попадают в художественный мир А. Тарковского. Если же такие случаи и встречаются, то физический мир оказывается включенным в мир художественный ретроспективно – в текстах-воспоминаниях. И в пространственном, и

во временном поле текста большей популярностью у поэта пользуются универсально-обобщенные, абстрактные и метафизические номинации, наблюдается тенденция из отдельных фрагментов создавать целостную картину пространственных и временных предметов и явлений. При этом, в картине мира лирического субъекта имеются в наличии все важнейшие координаты мира: пространство в горизонтальной и вертикальной проекции, четыре природные стихии, время в трех ипостасях, что позволяет назвать картину мира А. Тарковского в целом гармоничной.

Список использованной литературы

1. Боковели О. С. Модель мира в философской лирике А. А. Тарковского : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Боковели Ольга Сергеевна ; [Место защиты : Хакас. гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова]. – Абакан, 2008. – 152 с.

2. Мансков С. А. Поэтический мир А. А. Тарковского : Лирический субъект; категориальность; диалог сознания : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Мансков Сергей Анатольевич. – Барнаул, 1999. – 201 с. – Библиогр. : С. 186-201.

3. Мирошник Л. В. Модели времени в поэзии Арсения Тарковского : Дисс. … канд. филол. наук : 10.02.02 / Л. В. Мирошник ; Харьковский нац. пед. ун-т имени Г. С. Сковороды. – Харьков, 2005. – 184 с. – Библиогр. : с. 166-184.

4. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира : монография / Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.

5. Павловская И. Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского : Дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Павловская Ирина Григорьевна. – Волгоград, 2007. – 201 с. – Библиогр. : с. 162-189.

6. Тарковский А. Собрание сочинений : В 3 т. / Арсений Тарковский ; [Сост. Т. Озерской-Тарковской ; Вступ. ст. К. Ковальджи, с. 5-24 ; Примеч. А. Лаврина]. – М. : Худож. лит., 1991 – . – .

Т. 1: Стихотворения. – М. : Худож. лит., 1991. – 461, [1] с., [9] л. ил.

Т. 2: Поэмы. Стихотворения разных лет. Проза. – М. : Худож. лит., 1991. – 269, [1] с., [8] л. ил., цв. ил.

7. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзаж. образов в рус. поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 302,[1] с.

УДК 82-311.1:159.964.2

Н. Ю. Панова
(Запорожья)
к.ф.н, доцент кафедры иностранных языков Института филологии и социальных коммуникаций Бердянского государственного педагогического университета

К вопросу о психоанализе в литературе: теоретический аспект

Постановка проблемы. На современном этапе развития литературоведческой науки одним из перспективных направлений является изучение теорий различных школ в литературоведении. Не стала исключением и теория психоанализа, идеи которой рассматриваются сегодня не только как одно из величайших интеллектуальных достижений человечества, они прочно вошли в медицинскую практику, психологию, психиатрию, биологию, а также используются в разных видах искусства, особенно в литературе.

Основоположником психоанализа традиционно принято считать Зигмунда Фрейда. Идеи Фрейда по – новому осветили области гуманитарного знания: философию, антропологию, социологию, этику, эстетику. Многие известные писатели и художники, современники ученого, относились к нему с огромным уважением. Среди его друзей были такие выдающиеся личности, как Томас Манн, Т. Драйзер, Р. Роллан, Ст. Цвейг, Г. Уэллс, Р.М. Рильке и многие другие. На праздновании восьмидесятилетия Зигмунда Фрейда в своей знаменитой речи Т. Манн не случайно сравнил австрийского ученого с Фаустом, который неутомим в своем стремлении к знанию и спасению человечества [7].

Мы рассматриваем идеи Зигмунда Фрейда не только как метод лечения психических расстройств, а также как специфическое средство исследования в разнообразных областях духовной жизни. Его идеи и концепции могут быть использованы при анализе художественной литературы, при выявлении мотивов творческой деятельности писателей, а также при раскрытии психологии персонажей, включенных в авторские повествования [3].

Принято считать, что психоаналитическое понимание художественной литературы является прикладным аспектом психоанализа, т. е. происходит использование материала клинической практики к исследованию литературной деятельности и ее конкретных результатов. Однако, по мнению В. Лейбина, подобная широко распространенная точка зрения не отражает истинного положения дел. В действительности речь идет о психоаналитиских идеях и концепциях, которые находят свое прикладное приме-

© Панова Н. Ю.

нение как в психоаналитической терапии, так и в других областях жизни людей, включая пласт их творческой деятельности по созданию художественной литературы [3].

По мнению В.М. Лейбина, на формирование научных взглядов З. Фрейда, а также идей, ставших основой теории психоанализа, большое влияние оказала художественная литература. Известно, что среди авторов, особенно востребованных ученым, были Теккерей, Элиот, Тассо, Филдинг, Диккенс и многие другие, включая произведения Дизраэли, Келлера, Твена, Байрона, Скотта, Гете, Гейне, Лессинга, Кальдерона, Хаггарда.

Чтение художественных произведений, особенно шедевров мировой литературы, доставляло З. Фрейду огромное эстетическое удовольствие, обогащало его мысли и давало пищу для серьезных размышлений, в том числе и тех, которые имели непосредственное отношение к рождению психоаналитических идей. Авторы художественных произведений подчас настолько глубоко вторгаются во внутренний мир человека, что их описание разнообразных конфликтов и драматических развязок нередко способствует лучшему пониманию человеческой психики, чем сухие, лишенные эмоций и логически выверенные исследования ученых [3].

Такие выдающиеся отечественные и зарубежные исследователи, как Л. Выготский, М. Бахтин, М. Афасижев, Р. Додельцев, В. Днепров, Н. Нефедов, О. Торшилова, А. Андреев, А. Козлов, Т. Красавченко, Ф. Гофман, Л. Триллинг, К. Морисон, Ф. Берри, Г. Триси, В. Хардер посвятили свои работы проблемам психоанализа в литературе.

На протяжении XX столетия и до настоящего времени сохраняется интерес к психоаналитическому исследованию художественного творчества. Ученые стремятся дать объективную оценку теории психоанализа, определить методологическое значение понятия „бессознательное” для гуманитарных наук XX столетия, охарактеризовать „разновекторную” направленность фрейдовского и юнгианского психоанализа, а также признать теории коллективного бессознательного перспективными и продуктивными. Такие тенденции имеют место в работах А. Гугнина, А. Козлова, О. Кривцуна, Н. Нефедова.

Важно отметить, что на литературу, как и на смежные литературные области – эстетику, этику, социологию, повлияли многие аспекты фрейдовского учения. Оно стимулировало новый подход ко многим конкретным проблемам науки о человеке, но самое главное – к осмыслению по-новому взаимоотношений индивида и общества, а также к новому осмыслению внутренней жизни человека как многоуровневой целостности. По мнению Б. Корвасарского, работы Фрейда объяснили причины „живучести” стереотипов мышления и поведения; они дали возможность по-другому взглянуть на процессы социализации личности, а значит – на проблему свободы и ответственности, которая также является одной из главных в литературе [8].

Обращаясь к художественным произведениям, З. Фрейд обнаружил сходства и различия в том, как работают психоаналитик и писатель. Он считал, что каждый из них черпает необходимый ему материал из одного и того же источника и имеет дело с одним и тем же объектом. Но, несмотря на то, что методы работы у них разные, в большинстве случаев наблюдается совпадение их конечных результатов. Метод психоаналитика состоит в сознательном наблюдении аномальных психических процессов у других людей, в умении раскрывать их бессознательную деятельность и формулировать свойственные ей законы. Метод писателя имеет иную направленность: он обращает внимание на бессознательное в своей собственной душе, прислушивается к особенностям его развития и выражает их в художественной форме [3, 10]

По мнению В. Лейбина, если психоаналитик выявляет законы бессознательной деятельности исходя из изучения психики пациентов, то писатель достигает того же самого на примере вслушивания в свой внутренний мир. Психоаналитик формулирует законы бессознательного, в то время как писатель, вовсе не претендуя на сознательное их понимание, в опосредованной форме отображает их в своих творениях [3, 10].

Художественное творчество с точки зрения психоанализа рассматривается как сублимированное символическое выражение изначальных психических импульсов и влечений, отвергнутых реальностью и находящих компенсаторное удовлетворение в области фантазии. Благодаря психоанализу, в истории литературы выделяется ряд устойчивых сюжетных схем, в которых автор идентифицирует себя с героем и рисует либо исполнение своих подсознательных желаний, либо их трагическое столкновение с силами социального и нравственного запрета (например, ,,Царь Эдип" Софокла, ,,Гамлет" У. Шекспира, ,,Братья Карамазовы" Ф. Достоевского. Во всех этих произведениях варьируется один мотив – мотив отцеубийства, связанный с вытесненным ,,эдиповым комплексом")[1].

Впервые применивший психоанализ в литературе и искусстве З. Фрейд предупреждал, что не следует смешивать задачи психоанализа с задачами литературы. Психоанализ рассматривает литературу только как сюжетно – иллюстративный материал, и сам по себе он не может объяснить разницу между шедевром и его пересказом, или между великим писателем и рядовым невротиком. В 20 – 30 – е годы XX века наряду с вульгарным психоанализом, который разоблачал творчество как иллюзию и сводил его к биологическим инстинктам, предпринимаются серьезные попытки использовать положения психоанализа в борьбе против формалистической и вульгарно-социологической методологии (Л. Выготский, В. Волошин, М. Бахтин), соединить психоанализ с учением о художественной форме и об общественной роли литературы (Х. Рид, Р. Фрай, К. Берк, К. Кодуэлл) [1, 10].

Такие исследователи как М.Н. Афасижев, Р.Ф. Додєльцев, А.С. Козлов, К. Моррисон, В. Сеттон, Л. Триллинг определяют четко выраженные тенденции в развитии психоаналитического направления в литературоведении и критике. В связи с этим выделяются два периода развития психоаналитической критики: первый охватывает 1910 – е – начало 1930-х гг. XX столетия, второй – длится с начала 1930 – х гг. XX столетия до начала XXI столетия.

На первом этапе свого развития психоанализ не стал отлельным направлением в литературоведении, так как не были сформулированы теоретические основы деятельности критиков-психоаналитиков. Для первого этапа характерны серьезные попытки осмыслить с помощью психоанализа практику новейших течений (дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм), найти объяснения загадочным литературным феноменам прошлого (этюды С. Цвейга о Достоевском и Г. Фон Клейсте, М. Бонапарта об Э. По, В.В. Брукса о М. Твене), применить учения К.-Г. Юнга об архетипах в исследованиях ритуально- мифологической школы (М. Бодкин). В это время появляется множество психоаналитических теорий о художественном творчестве (Г. Рид, Ф Лукас, Ф. Прескотт) [6].

На втором этапе развития психоаналитической критики психоанализ оформляется в отдельный метод в литературоведении. В это время исследователи окончательно отказываются от использования психоаналитического метода в чистом виде. Продолжается поиск возможностей соединения его с другими методами литературоведения. В 1940-е годы возникает неофрейдизм (К. Хорни, Г. Салливен, Е. Фромм.), на становление которого существенно повлияли идеи К.-Г. Юнга и А. Адлера. Дальнейшее развитие психоаналитического направления происходит в русле постфрейдизма, чья философско-эстетическая специфика связана преимущественно с соединением психоаналитических и структуралистических методов исследования. К постмодернизму относят экзистенциальный (Л. Бинсвангер, Ж.-П. Сартр, А. Мальро, С .Дубровский) и структурный психоанализ (Ж. Лакан, К. Морон, Р. Барт, Ж. Деррида) [6].

Теория ,,бессознательного" и теория «влечений», разработанные З Фрейдом и получившие свое развитие в работах его последователей и соперников – О. Ранка, А. Адлера, К-Г. Юнга – оказали большое влияние на зарубежную литературу. Учение психоанализа изменило траекторию творчества очень многих зарубежных авторов. Некоторые писатели стали использовать идеи З. Фрейда в своем творчестве. По мнению А. Козлова [4], происходит усиление интереса к психопатологии героя, к бессознательной мотивации его поступков. Социальные факторы, определяющие поведение героя в XIX веке, отодвигаются на задний план, а на первый выходят мощные силы ,,бессознательного". З. Фрейд, в свое время отмечал, что некоторые великие писатели, такие как Ф. Достоевский и У. Шекспир уже давно знали о ,,бессознательном", и что

именно они его и открыли. Человек, по мнению З. Фрейда, – ,,искатель удовольствий", а самое большое удовольствие он получает от эротики и секса [10,11]. Однако этому психологическому ,,принципу удовольствия" противостоит ,,принцип реальности". Человек должен ограничивать свою эгоистическую, врожденную страсть к удовольствиям. Ребенок в возрасте до пяти лет, по определению З. Фрейда, является ,,идеальным эротиком". Он стремится к тому, что доставляет ему удовольствие. И больше всего он получает это удовольствие от матери. Привязанность к ней сочетается с двойственным отношением к отцу – привязанность к нему соединяется с большей или меньшей враждебностью и ревностью по отношению к матери. В этих отношениях З. Фрейд увидел чисто эротическую основу. Ребенок взрослеет и начинает подчиняться ,,принципу реальности", понимая предосудительность своих влечений. Именно в этот период и начинает формироваться ,,бессознательное". Постепенно инфантильные влечения подавляются и ,,загоняются в ,,бессознательное" (З. Фрейд). Взрослый человек просто забывает о своих детских влечениях, но в качестве активной психологической силы они остаются у него на всю жизнь. Причем, по мнению З Фрейда, эти несознаваемые силы мощнее сознательных мотиваций [9, 10,11].

В ,,Очерках по психологии сексуальности" и в очерке посвященному Леонардо да Винчи, З. Фрейд пишет о чрезмерной ,,фиксации" на образе матери, которая в дальнейшем стала определяющей для всего творчества великого итальянского художника, наложив отпечаток на все созданные им женские образы.

В повседневной жизни влияние подавленных влечений, например, может проявляться в выборе мужчиной жены по образу матери. В художественном творчестве это может выражаться в неосознанном выборе темы ,,эдипова комплекса" (привязанность к матери и враждебное отношение к отцу) [4, 10, 11]. По мнению З. Фрейда, три величайших произведения мировой литературы – ,,Царь Эдип" Сафокла, ,,Гамлет" У. Шекспира и ,,Братья Карамазовы" Ф. Достоевского – -основаны на этом комплексе.

Идеи З. Фрейда быстро распространялись в литературной среде, что способствовало усилению интереса к теме эротики и секса, очень часто в их извращенном и патологическом проявлении. И как следствие этого – появление большого количества порнографической и эротической литературы. Сам З. Фрейд старался отойти от тех, кто прикрывался его именем и авторитетом, стремясь оправдать свои эротические опусы. Но даже в серьезных изданиях темы секса, садизма, патологической жестокости стали занимать значительное место, вытесняя социальную тематику, характерную для бальзаковского реализма [4, 10].

В поле зрения З. Фрейда находилась и художественная литература, связанная с именами А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Л.Н. Толстой. В своих

работах он ссылался на произведения Ф.М. Достоевского и Д.С. Мережковского. В начале 1926 г. одно из издательств предложило З. Фрейду написать введение к готовящемуся к публикации на немецком языке роману Ф.М. - Достоевского ,,Братья Карамазовы". Через год он закончил свою работу, которая вышла в свет в 1928 г. под названием ,,Достоевский и отцеубийство".

Учение З. Фрейда повлияло на художественную литературу США. Следует отметить, что теории психоанализа в Европе были встречены весьма прохладно, а в Соединенных Штатах, наоборот, аудитория оказалась более доброжелательной. Зигмунда Фрейда поддержал даже такой выдающийся психолог и философ, как У. Джеймс, разработавший знаменитую теорию ,,потока сознания", которая впоследствии оказала большое влияние на творчество многих писателей XX века.

А. Козлов, в одной из своих статей, посвященных психоанализу в зарубежной литературе, заметил, что на идеи глубинной психологии З. Фрейда так и К-Г. Юнга обратил внимание выдающийся английский писатель Д.Г. - Лоуренс. В романе ,,Сыновья и любовники" очевидны элементы фрейдистского ,,эдипова комплекса". Теории З. Фрейда подогрели интерес Д.Г. - Лоуренса к проблеме отношения полов. А.С. Козлов отмечает, что Лоуренс выдвинул концепцию ,,красивого зверя", т.е. человека, который не стеснен рамками буржуазных условностей и влиянием иссушающего интеллектуализма [4]. Теории З. Фрейда нашли свое отражение в книгах Д.Г. - Лоуренса ,,Психоанализ и бессознательное" и ,,Исследования по классической американской литературе".

В работах З. Фрейд делает акцент на то, что привязанность к родителям противоположного пола выражается не только в ,,эдиповом комплексе", но и в комплексе Электры (она подтолкнула своего брата Ореста на убийство матери). По мнению А. Козлова, тема эротических отношений между отцом и дочерью также стала весьма популярной в зарубежной литературе после смерти З. Фрейда (например, роман С. Фитцджеральда ,,Ночь нежна"). В русской литературе тема эротических отношений отца с дочерью также имеет место: в ,,Тихом Доне" М. Шолохова, Аксинью насилует отец (у С. Фицджеральда отец насилует Николь). Но следует отметить, что у Шолохова этот факт не является определяюшим для всей дальнейшей жизни героини. Что касается С. Фицджеральда, теме инцеста придается особое значение [4,10,11].

На основании изученной литературы, а также приведенных примеров, мы можем сказать, что ни один из известных писателей не использовал теорию З. Фрейда прямо. Сам З. Фрейд говорил, что ,,бессознательное" открыли писатели, а не он [10]. Литература XX века имеет глубинно – психологическую ориентацию, она стремится проникнуть в самые потаенные уголки души человека, изобразить героев не только психически

нормальных, но и больных. В этой связи следует заметить, что Ф. Достоевский повлиял на становление данной тенденции не меньше, чем З Фрейд.

Значительный вклад в развитие психоаналитической литературной критики внес А. Лоренцер [5], первым поставив вопрос о правомерности применения методов психоанализа в культурологии. По мнению ученого, при анализе литературного произведения следует использовать не клинический подход и методы, связанные с психоаналитической теорией личности, а психоаналитические методы познания. Процесс терапии формируется под влиянием личности психоаналитика и может динамично меняться. Что касается литературного текста, он напротив, имеет неизменную форму, подлежит воспроизведению, а его понимание направлено на изменения в состоянии интерпретатора [5].

Идеи психоанализа и взгляды на природу человека привлекли внимание практически всех великих писателей XX века. Несмотря на то, что не все из них одобряли идеи З. Фрейда, большое количество литературных сюжетов свидетельствуют о достаточно близком знакомстве их авторов с работами З. Фрейда.

Современные исследователи настаивают на том, что точки соприкосновения между психоанализом и литературой имеют место не только в тех случаях, когда психоанализ становится литературной темой, а психоаналитик – персонажем романа, но и в самой тематической параллельности литературы и психоанализа, которые целенаправленно реконструируют человеческие переживания и поведение в определенных условиях. Литература создает сценарии взаимодействия персонажей, используя эстетический принцип оригинальности, предлагая при этом новую развязку или динамику собственных сюжетов. Психоанализ, таким же образом, реконструирует возникшие в данных условиях сюжетные схемы. Психоанализ является частью литературного дискурса, развитие которого наметилось в эпоху романтизма и продолжается до настоящего времени [8].

Психоанализ в российском литературоведении начал применятся еще в начале века XX века (И. Бирштейн, И. Ермаков, Н. Осипов) и стал особенно популярным среди психоаналитиков ,,новой волны". Следует упомянуть работы А. Белкина, А. Куликова, В. Медведева, М. Решетникова, С. Черкасова. Так, в 1998 году в Санкт-Петербурге на базе Восточно – Европейского института психоанализа была проведена Международная конференция ,,Психоанализ, литература и искусство"», в которой приняли участие более 120 делегатов из 17 стран Америки, Азии, Африки, Австралии и Европы. Эта конференция явилась своего рода признанием роли России в современном психоаналитическом литературоведении.

Как было сказано выше, идеи З.Фрейда повлияли на творчество многих писателей и поэтов. Покажем на примере творчества Германа Гессе (1877 – 1962), знаменитого немецкого писателя, лауреата Нобелевской премии 1946

года, автора таких произведений, как ,,Игра в биссер", ,,Путешествие в страну Востока", ,,Степной волк", ,,Нарцисс и златоуст" и многих других. Елена Мюнстер [12] в статье ,,Гессе и психоанализ" рассматривает взаимосвязь учения З. Фрейда с образом жизни и литературным творчеством Германа Гессе. Поэзия и проза писателя анализируется автором не с точки зрения психической патологии, а с учетом сознательного интегрирования психоанализа в творческий процесс, способ мышления и манеру письма.

В 1916 году Гессе начал посещать сеансы психоанализа у доктора Ланге. В дальнейшем психоанализ сильно увлек Гессе. У писателя стали проявляться романтические склонности, эмоции и настроения. Страстные желания интересовали писателя больше, чем реальный мир. Психоаналитическое учение повлияло на творчество писателя, в первую очередь и на его образ жизни: его произведения приобрели необходимую глубину и законченность. Подтверждением этому – его романы ,,Курортник", ,,Нюрнбергское путешествие", „Степной волк", „Демиан". Благодаря психоанализу, Гессе увлекся живописью: сначала он делал зарисовки своих снов, а позже – яркие пейзажи. [2, 12].

Главным достижение психоанализа, по мнению Гессе, является возможность познать человеком свой внутренний мир. Путь во внутрь собственной души становится выходом для изломанных душ, а познание самого себя, поиск мира в своей собственной душе рассматривается Гессе как самая главная цель для каждого человека. Благодаря психоанализу, Гессе смог заглянуть внутрь себя, осознать самого себя, осознать свое предназначение к жизни, найти путь из кризиса [2].

Как известно, одной из существенных сторон учения о психоанализе является интерпретация сновидений. З. Фрейд утверждал, что в сновидениях нет ничего случайного, и разгадка снов заключается именно в объяснении незначительных и немотивированных деталей [9, 10]. З. Фрейд отводил сновидениям большую терапевтическую роль, считая, что "они являются устранением нарушающих сон (психических) раздражений путем галлюцинаторного удовлетворения» [10, с.84]. Все подавляемые чувства, инстинкты человека, все, что прячется под внешними проявлениями натуры человека, все, что сковано приличиями и этическими принципами – все это может найти свое отражение именно в сновидениях [9, 10]. Анализируя работу ,,Художник и психоанализ" [2] мы видим, что Гессе четко осознавал все это и записывал свои сны, ловил ускользающие при дневном свете чудесные видения, пытаясь дать им логическое обоснование и завершенность. Игра со сновидениями доставляла удовольствие Гессе. На протяжении многих лет он развивал выработанное им умение вспоминать и в мыслях востанавливать приснившиеся ему сны, а затем записывать эти сны по методу психоанализа, искать их скрытое значение и находить связь между сознательным и бессознательным [2].

Работы Зигмунда Фрейда, его последователей, и тех, кто критически переосмыслил выдвинутые им идеи (К. Г. Юнга, А. Адлера, В. Райха, Э. Фромма.), более или менее повлияли на творчество многих поэтов, писателей и литературных критиков XX века.

Мы пришли к выводу, что на рубеже XX-XXI столетий психоаналитический подход к рассмотрению художественной литературы вызвал большой интерес у ряда исследователей, специализирующихся как в сфере психоанализа, так и в области литературоведения. З Фрейд задал общее направление литературе XX – XXI столетий, устремив ее в глубинно – психологическое русло.

Список использованной литературы

1. Гессе Г. Художник и психоанализ // Собрание сочинений : В 8т. – М. : АО Изд. Группа ” Прогресс” – «Литера» ; Харьков : Фолио, 1995. Т 8 – С. 62–67.
2. Классический психоанализ и художественная литература / Сост. и общая редакция В.М. Лейбина. – СПб. : Питер, 2002. – 448с.
3. Козлов А.С. Зарубежная литература и литературоведение : Избранные статьи. / А. С. Козлов. – Симферополь : ОАО «Симферопольская городская типография», 2009. – 220с.
4. Лоренцер А. Археология психоанализа / А. Лоренцер. – М. : Прогресс – Академия. 1996. – 304с.
5. Мельниченко Т.В. Психоаналітичний напрямок у літературознавстві Англії першої половини XX століття : національний варіант і типологія розвитку : автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01.05. «Порівняльне літературознавство» / Т.В. Мильниченко. – Дніпропетровськ. – 2010. – 21с.
6. Проскурник Б.М. Художественный психологизм до и после Фрейда // Психология будущего : материалы меж вузовской научно – практической конференции, посвященной 150 – лет со дня рождения З. Фрейда, Пермский государственный университет : под ред. Шевченко Е. В., - Пермь : Изд – во Пермский государственный университет, 2008.С. 23–38.
7. Психотерапевтическая психология / под ред. Б.Д. Корвасарского. – СПб. : Питер Ком, Серия : Мастера психологии, 1998. – 752с.
8. Фрейд З. Художник и фантазирование / Зигмунд Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 601с.
9. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции / Зигмунд Фрейд. – Москва : Азбука, 2006. – 480с.
10. Фрейд.З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд. – Минск : Попурри, 2003. – 576с.

УДК 821.512.161-3

І. В. Прушковська
(Київ)
к.ф.н., доцент, доцент кафедри тюркології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

До питання ґенези турецької драми

Перші люди спробою спілкуватися один з одним у певній ситуації або події за допомогою жестів, рухів реалізували драму [10, с. 18]. „Драматичне дійство – одне з найстаріших художніх занять людини... Усі обряди й ритуали, що супроводжували вірування, життя і смерть людини, являють собою зачатки драматургії, містять у собі драматургічне зерно” [2, с.158].

Питання ґенези турецької драматургії є порівняно новим для українського сходознавства, тому на сьогодні відома лише незначна кількість спеціальних наукових розвідок у цій царині, що і зумовлює **актуальність** обраної теми. **Метою роботи** є ліквідувати лакуни у пізнанні турецької літератури класичної доби. **Об’єктом** дослідження є процес становлення й розвитку турецької драматургії до появи першої авторської драми.

Розвідками у цій сфері заявили про себе російські дослідниці І.В. Бороліна, О.І Маштакова, О.О. Оганова, сербський дослідник М.М. Ніколіч, турецькі літературознавці М. Анд, Ф. Кьопрюлю, Р. Севенгюль, Н. Севін, Б. Тунджель та ін.

Турецький дослідник Бедреттін Тунджель стверджує, що тюрки ще 4000 років тому мали уявлення про драматичне дійство, і наводить дані про існування на той час двох театральних дійств [15, с. 4]. Про ці дійства згадує й сербський дослідник М.М. Ніколіч, аналізуючи матеріал з тюркського драматичного мистецтва доісламського періоду: „Чотири тисячі років тому тюрки були великим і висококультурним народом, вони були обізнані у багатьох питаннях, серед них було багато представників родовитих сімей, рабів-простолюдинів і рабів-іноземців. Їхні правителі змогли захистити мистецтво свого народу, завдяки чому воно активно розвивалося... Фрагмент однієї з найстаріших п’єс тюркського народу зберігся донині. Це вказує на епічність початків драматургії. Тема цієї п’єси – перемога тюрків у одній з війн. Друга ж п’єса торкається часів володарювання однієї з китайських династій. Тематика п’єси спирається на події, пов’язані з війною між тюрками і китайцями. Тюркський воїн-герой вирушає на битву. Вдома у нього залишається дружина з малим дитям. До оселі вдирається китайський воїн. Він бачить жінку і намагається заволодіти нею, але жінка чинить опір. Китайський воїн ранить жінці обличчя. У цей момент воїн-тюрок повертається по талісман. Побачивши китайця, він ранить його в серце і той помирає” [12, с. 22-23].

© Прушковська І. В.

Обґрунтовуючи міркування про глибокі історичні корені тюркської драматургії турецький дослідник Нуреддін Севін, спираючись на історичні документи, доводить, що турки-сельджуки мали забаву у вигляді драматичного дійства, в процесі якого висміювали поведінку представника династії Комнинів [12, с. 24].

Драматичні вистави тюрків, що жили на території Середньої Азії, спиралися переважно на вірування, дестани та легенди. Першими прикладами тюркської народної драми можна вважати дійства, які у тюрків називалися сигир (sığır), юг (yuğ), шьолен (şölen).

Основними так званими режисерами та акторами були шамани – релігійні лідери. Виконання певних священних ритуалів у прадавніх тюрків викликало задоволення і радість, вони читали молитви над хворими, щоб ті одужали, тому вони були першими магами, вони били залізні палиці одна об одну, щоб створити певну мелодію, отже, вони були першими музиками, вони співали і танцювали – вони були першими акторами, вони так доладно говорили, що їх можна вважати першими поетами – і в усьому цьому дійстві можна було розгледіти їх як перших акторів, які представляли драму. Релігійні аїни (співи, промовляння молитов) тюрків були справжнісіньким драматичним витвором, вони вірили в шаманізм, натуризм, вони намагалися поводитися наче боги, в яких вони вірили. Під час свят вони влаштовували дійства, в яких розповідали про богів й імітували їх діями та жестами" [13, с. 56].

Згодом тюрки почали влаштовувати такі дійства вже з метою розваг, які набули статусу традиційних дійств. Одним з таких дійств можна назвати кування заліза, про яке йдеться мова в дестані „Ергенекон". На думку турецького дослідника Улу Ондера „Ергенекон" – символ мужності, незалежності, сили й успіху тюрків. Дослідники літератури вважають, що в основу створення дестану „Ергенекон" покладені історичні події [13, 57]. Деякі східні дослідники припускають, що дестан „Ергенекон" за походженням є надбанням монголів. Але переважна більшість турецьких дослідників дотримуються думки про те, що цей дестан належить саме тюркам. Доказом цього є писемні джерела китайською мовою, в яких йдеться про існування твору Решідюддіна „Джаміют-Теваріх", написаного у XIII ст. в часи правління Газана Хана, а також твору „Шеджере-і Тюрк", написаного Ебульгазі Бахадир Ханом і датованого XVII ст. В обох творах стверджується тюркське походження дестану „Ергенекон". Одним з найдавніших тюркських свят є Невруз, який припадає на 21 березня. Це свято символізує появу нового дня, нове народження, народження весни, початок нового року. Саме про цей період, про порятунок, про визволення і говорить „Ергенекон", тому багато хто з тюрків називає Невруз святом Ергенекон. Під час цього свята родина збирається разом, читає Коран, а потім декламує дестан „Ергенекон". Ритуал святкування у кожного з народів відрізняється, але несуттєво: обов'язково присутні народні забави, співи, виступи народного театру [5, с. 130].

Головна ідея дестану „Ергенекон" – нове народження гьоктюрків (небесних тюрків). У дестані розповідається про те, як двох братів – Некуза (Нюкуза) та Гияна (Кияна) та їхніх дружин розгромили татари і вони були змушені тікати. Оселившись на невеличкій місцевості Ергене Кон, розташованій на високій горі, вони продовжували свій рід. В історичних джерелах ця місцевість описана як гірська западина, оточена звідусіль по колу стрімкими гірськими пасмами пагорбів (подоба великого дзвона догори дном). Назва „крутий схил" складається зі значень слів *ергене* — крутий та *кон* — схил. За 400 років їхній рід збільшився настільки, що вони вже не вміщалися в Ергенеконі, а тому вирішили шукати собі інше місце поселення. Проводирем цього роду був Бьортечіне. За іншою версією ергенеконців почав утискати володар місцевості, а вони не мали куди тікати, бо навкруги були гори й скелі. Тому вони розпалили великі вогні, розплавили гори і врятувалися.

Перські джерела говорять про те, що предками цих людей були Нукуз, легендарний предок тюрків, який одночасно поважався тюрками як „прародич Ной" (тюркск. Нух), і Киян, якого визнавали за предка царського роду Кият-Борджигін, до якого належав сам Чингіс-Хан, що вперше об'єднав усіх тюрків і монголів Центральної Азії, а затим і всього Великого Євразійського Степу в одну „татаро-монгольску" державу. Очевидно, ця гірська країна в легендах і міфах як тюрків, так і монголів почала поважатися як їхня історична прабатьківщина. На свою прабатьківщину вказує твір „Родословное древо тюрков", датований 1906 роком): „Більше 400 років вони жили в Ергене-Кон. Їм стало затісно… Стали шукати дороги для виходу. Таким чином вони вибралися з тісняви і повернулися до юрт прабатьківських… Так через 450 років монголи помстилися за кров свою і за маєток свій і стали жити в юрті прадідів. Татари деяких регіонів, поєднавшися з монголами, почали самі себе називати монголами" [4, с. 33-34].

У дестані „Ергенекон" вимальовується незбагненна суть заліза, з якими гьоктюрки мали справу. До прийняття ісламу вони вірили в те, що в залізі живе сильний дух, який може нашкодити живим, тому вони з повагою ставилися до заліза, мали в оселі залізні предмети, щоб оберігатися від поганих людей, клали на груди померлого залізний предмет [6, с. 231].

З метою вшанування предків тюрки раз на рік влаштовували дійство на основі подій цього дестану. Вони, на чолі з головуючим, збиралися разом, розжарювали на вогні шмат заліза, клали його на ковадло і по черзі били молотками по ньому [7, с. 57].

Відомий турецький дослідник Метін Анд зазначає, що в Анатолійських тюрків існувало два види традиційного театру: сільський театр і народний те-

атр [7, с. 43]. Метін Анд, розуміючи неоднозначність і конфліктність обраних ним термінів, пояснює свій вибір таким чином: сільський театр – театр, що розвинувся в селах, які були віддалені від міст; за основу театральних дійств мали доісламські ритуали і традиції; сільський театр не мав писемних драм, професійних акторів, певного місця для дійства; мали місце перевдягання, музика, ритуальні промови тощо. До того ж, як зазначає М. Анд, протягом сотень років анатолійські села існували виокремлено від міст, тому більшість набутих від попередніх культур основ змогли зберегтися у селах якнайкраще [7, с. 9]. Народний театр – театр, що розвинувся у містах, переважно в Стамбулі, театр середнього і нижчого прошарку суспільства, зі змінними традиціями і стилями. Народний театр також був усним видом мистецтва. Саме з народного театру розвинулася авторська драматургія [7, с. 43].

Із переходом влади від турків-сельджуків до турків-османів, а також із прийняттям турками ісламу відбулися певні зміни у культурному житті народу і правителів. Турецький дослідник Фуад Кьопрюлю стверджує, що шаманські драматичні дійства мали своє продовження в орденах, створених тюрками після прийняття ісламу [8, с. 49]. Починаючи з XIII ст. турецька література отримала підґрунтя для панування і розквіту завдяки суфізму. У середньовічній турецькій літературі особливу роль відігравав рівень метамови суфійської доктрини. Під впливом іранських релігійних шкіл Хорасану, а згодом і на всій території Анатолії поширилися ордени дервішів Єсеві. Ще у XII ст. у Середній Азії з'явився орден Єсеві Агмеда (1093 – 1156). Орден Єсеві був популярним спочатку у Ташкенті, Туркістані, згодом у Хорасані, Ірані, Азербайджані, а у XIII ст. став відомим в Анатолії і на Балканах. Єсеві поєднав ісламські цінності з особливостями тюркської культури, показав, як можна жити за ісламськими правилами, не відмовляючись повністю від набутих раніше традицій та вірувань. Моменти „шаманізму" мали місце в ритуальних дійствах прихильників Ордену і після прийняття ісламу. Суфії цього ордену на пошану Аллаха виконували ритуальний зікр (восхвалання, промовляння імен Аллаха) „Ерре зікрі" [13, с. 62].

У XIII ст. сином Мевляни Джелаледдіна Румі було засновано орден Мевлеві. Суфії цього ордену також майстерно виконували зікр. Кружляння дервішів і здійснення зікру хоч і не спеціально влаштованим драматичним дійством (елемент поклоніння, духовного єднання з Богом), але зовнішньо має всі основні елементи драматургічного зерна: мелодія, рухи, промовляння фраз із Корану, зікр, дійство. Яскравим прикладом драматургічного дійства можна назвати й елементи поклоніння представників ордену Алеві – еклектичного поєднання елементів шиїтського віровчення, християнства і астральних культів [9, с. 15].

Бекташі – суфійський орден, заснований в пам'ять Хаджи Бекташі в XII ст. Близький до шиїзму і має елементи християнства. Представники

цього ордену сприймають світ за посередництвом тріади: Аллаха, Мухаммеда і Алі. У часи існування Османської імперії, і особливо на теренах Балкан, орден Бекташі був єдиним діючим орденом. Під час правління Магмуда II з'явився новий орден Накші-Бекташі. Прибічники цього ордену додали до вже існуючих ритуалів сунійські елементи. Аїни суфіїв ордену Бекташі можна назвати справжнісінькою музичною драмою. Шість століть жителі Анатолії і Румелії насолоджувалися цією драмою [13, с. 63].

Після заснування Османської імперії на весіллях падишахів, сюнетах синів падишахів, святкуваннях народження дітей султанів також мали місце певні драматичні дійства [9, с. 15]. Вже з XV ст. згадки про це ми зустрічаємо в літературних творах й історичних документах. Традиційна народна драма в Османській державі розігрувалась у трьох видах традиційного театру: в тіньовому театрі „Карагьоз" (найпопулярнішому традиційному турецькому театрі, перші згадки про який датуються 1490 р.), у театрі „Орта оюну" і „Кукла оюну" [3, с. 12]. Про появу і розвиток, вплив згаданих театрів на формування авторської драматургії існують детальні розвідки турецьких літературознавців Метіна Анда, Рефіка Севенгіля, Сабрі Сіявушгіля, угорського тюрколога Ігнаца Куноша, німецького орієнталіста Георга Якоба, французького дослідника Адольфа Талассо, російських тюркологів В.А. Гордлевського, І.В. Бороліної, О.О. Оганової.

Метін Анд зауважує, що у палацах відбувалися переважно дійства на військову тематику. Декорації встановлювалися на суші або на воді, інсценувався бій між тюрками й іншими народами, який у результаті завжди закінчувався перемогою тюрків [7 с. 15].

На початку XVIII століття у часи правління султана Агмета III (1703 – 1730) Османська імперія виявила неабиякий інтерес до Європи, європейської культури, літератури (переважно французької). До Парижа, Лондона було направлено послів. В османській державі запанувала „епоха тюльпанів", яка тривала упродовж 12 років (1718-1730).

Згадки про видовища під час правління Абдульхаміда I зустрічаємо у праці Севенгіля [12, с. 53-54]. Він говорить про комедію, яку інсценізували жінки палацу на честь народження доньки султана Рабії. Тематика п'єси була такою: Султан видав наказ, який забороняв жінкам занадто пишно вбиратися і чепуритися перед виходом на вулицю.

Ще одна хвиля оновлення суспільно-культурного життя Османської імперії пов'язана із султаном Селімом III (1761-1808). Він був умілим реформатором та правителем. "Успадкувавши султанат у рік Французької революції, по закінченні турецько-російської війни він показав себе як активний реформатор, маючи наміри довести до реального здійснення ті гіпотетичні реформаторські ідеї, які почали з'являтися в „епоху тюльпанів". Революція у Франції надала цим ідеям вирішального імпульсу [1, с. 449].

На думку Л. Кінроса, Селім ІІІ був єдиним з часів правління Сулеймана - Пишного, хто повністю присвятив своє життя справі реформування імперії за західною моделлю. Освічений правитель, безперечно, піклувався про людей і прагнув повернути Османській імперії її втрачену велич [1, с. 469]. У часи його правління широкого розвитку набула література.

Реформи султана Селіма ІІІ, а згодом і Магмуда ІІ (прав. 1808 – 1839) суттєво вплинули на політику, економіку, культуру, освіту Османської держави. До періоду реформування основним осередком освіти були медресе (реліг. школи), де навчали основам ісламу, арабської, перської, літературі дивану. У процесі реформування з'явилися нові осередки освіти – звичайні у сучасному розумінні школи, в яких виховувалося нове покоління турецької молоді з новими поглядами на культуру й літературу. Реформи стали однією з першопричин появи в турецькій класичній літературі та традиційному театрі західних елементів, які згодом сприяли появі нових літературних жанрів, докорінно змінили структуру класичної традиційної турецької драми. Письменники умовно поділилися на тих, хто дотримується норм класичної літератури, і тих, хто повністю захоплений західними літературними тенденціями [16, с. 26].

Вплив західних тенденцій на турецьку літературу став суттєво відчутним на початку XIX ст. в епоху Танзімату (епоха реформ Османської імперії). До цього на розвиток турецької літератури впливали лише канони східних країн, переважно Арабістану і Персії. Уперше за вісім століть існування класичної турецької літератури у ній почали з'являтися західні паростки завдяки опануванню турками французької мови та появі перекладів творів західних митців, переважно з французької. Культурний зв'язок Османської імперії з Європою і в першу чергу із Францією мав місце ще до реформ 1839 р. Сулеймана Аги та Їрмісекіза Челебі Мегмета Ефенді. Неабияку увагу письменників привернули нові для турецької літератури жанри – роман, авторська драма, які вони намагалися пристосувати до канонів турецької літератури. У палітрі турецької літератури почали з'являтися нові жанри, ідеї, стилі. Правитель Османської імперії Абдульмеджіт цікавився західними моделями театру, уважно слідкував за виставами західних акторів на сцені театру Бейоглу (на той час це були переважно опери), запрошував акторів до палацу [12, с. 3]. Західна музика увійшла до палацу падишаха ще 1828 р. До Стамбула було запрошено італійського композитора Джузеппе Доніцетті, який навчав талановиту турецьку молодь грі на західних музичних інструментах та італійським пісням. Він також обіймав посаду генерального інспектора оркестрів та музик Османської імперії. Доніцетті у своєму листі, датованому 1846 р. до товариша на ім'я Дольгі, що жив у передмісті Італійського містечка Бергамо, написав, як сильно падишах опікується музичним розвитком молоді [12, с. 4].

У другій половині XIX ст. до найбільших міст Османської імперії все частіше приїжджали театральні трупи з різних європейських країн [13, с. 89]. До Танзимату традиційний турецький театр не мав жодної записаної п'єси, це були традиційні дійства, які повторювалися з покоління в покоління. 1840 р. з дозволу султана було відкрито перший театр, де ставилися авторські п'єси, переважно перекладні [14, с. 155]. На думку Агмета Хамді Танпинара саме 1842 р. можна назвати початком драматургії у європейському сенсі [14, с. 155]. Перші авторські п'єси були перекладами відомих на той час європейських драматургів, але костюми, гра акторів, сцена були далекі від європейських стандартів [14, с. 156]. Незаперечним є факт існування авторських п'єс ще до Танзімату, а саме – п'єс „Вакаі Аджібе ве Хавадісі Гарібе Кешфгер Агмет" (1809) (автор невідомий), „Хікаєті Ібдаі Єнічеріян ба берекеті Пірі Бектешіан" (1810) європейця Томаса Чаберта турецькою мовою і на початку реформ – п'єса Хайруллах Бея „Хікаєі Ібрагім Паша бе Ібрагім Гюльшені" (1844 р.), яка була більше схожа на лібрето і не була надрукована. Але ці три п'єси не розглядаються турецькими дослідниками як повноцінні турецькі. 1840 р. італійцями на території османської імперії було створено театр „Боско", 1859 р. вірмени створили „Східний театр", в якому вперше за всю історію турецького театру жіночі ролі грали жінки.

Турецькі дослідники зазначають, що певні верстви населення досить негативно ставилися до того, що султан відвідує публічні розважальні місця, як от театр „Бейоглу" [11, с. 16]. Тому у 1858 році Абдюльмеджіт наказав побудувати біля палацу Долмабахче театр для правителів, і вже за рік театр було відкрито. Така зацікавленість театром і драматургією правителя надихала молодих драматургів на працю й вдосконалення [12, с. 4]. „Одруження поета" (1859) Ібрагіма Шінасі (1826–1871) стало першою ластівкою турецької авторської драми.

Отже, намагаючись розсотати клубок ґенези турецької авторської драми, наближаємося до підсумку глибоких коренів турецького драматичного дійства, що підносяться з дестанів, вірувань, ритуалів доісламського періоду, мають продовження у суфійських орденах на теренах Османської імперії, даючи паростки традиційній народній драмі, з якої й виростає авторська драма.

Список використаних джерел

1. Кинросс Л. Расцвет и упадок Османской империи : Пер. з анг. / Л. Кинросс. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. – 696 с.

2. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М.К. Наєнко. – К. : Вид. Центр «Просвіта», 2012. – 1088 с.

3. Оганова Е.А. Традиции народной драмы в современной турецкой драматурги / Е.А. Оганова – М. : ИСАА МГУ, 2006. – 272 с.

4. Родословное древо тюрков. Сочинение Абуль-Гази, Хивинского хана /перевод и предисловие Г. С. Саблукова. — Казань, 1906. – 336 с.

5. Àbdulhalûk M. Çay'ın *Türk Ergenekon Bayramı Nevrûz / M. Abdulhaluk.* – Ankara : Türk Kültürünü Ara_□!—$%!—tirma Enstitüsü, 1988. – 247 s.

6. Abdülkadir I. *Makaleler ve İncelemeler.* – Ankara : Türk Tarih Kurumu Yayınları, cilt: 1, 1987 – 729 s.

7. And M. Geleneksel Türk tiyatrosu. Köylü ve Halk tiyatrosu gelenekleri / Metin And. – İstanbul : İnkılap kitabevi, 1985. – 576 s.

8. And M. Oyun ve bügü. Türk kültüründe oyun kavramı / Metin And. – İstanbul : Yapı kredi yayınları, 2012. – 571 s.

9. Karaburgu O. Şairin ahneye düşen gölgesi. Abdülhak Hamid Tarhan'ın tiyatroları üzerine bir inceleme / Oğuzhan Karaburgu. – İstanbul : Kesit yayınları, 2012. – 611 s.

10. Özdemir N. Dram sanatı / Nutku Özdemir. – İstanbul : Kabalcı yayınevi, 1997. – 285 s.

11. Refik A. Türk tiyatrosu tarihi / Ahmet Refik. – İstanbul : Kanaat kütüphanesi, 1934. – 134 s.

12. Sevengil R.A. Tanzimat tiyatrosu / Refik Ahmet Sevengil. – İstanbul : Milli eğitim basımevi, 1961. – 220 s.

13. Şengül A. Türk drama geleneği ve tarihi oyunları / Abdul Şengül. – Ankara : Uyum ajannsı, 2001. – 174 s.

14. Tanpınar A. H. 19. asır Türk edebiyatı tarihi / Ahmet Hamdi Tanpınar. – İstanbul : Dergah yayınları, 2011. – 656 s.

15. Tuncel B. Tiyatro tarihi. Cilt 1. / Bedrettin Tuncel. – İstanbul : Devlet basımevi, 1938. – 191 s.

Ünlü M. Özcan Ö. 20.yüzyıl Türk Edebiyatı / Mahir Ünlü, Ömer Özcan. – İstanbul : İnkılap yayınevi, 1987. – 344 s.

УДК 9.2. Коротич

Л. Г. Рева
(Київ)
к.ф.н., науковий співробітник
Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського

Спроба біографічного дискурсу Віталія Коротича – письменника та публіциста

Багато хто не схвалює мого вибору писати про шістдесятника Віталія Коротича. „Прогинався" під систему, друкував свого часу книги про Радянський Союз в піднесеному тоні, про Америку – лаяв, а пізніше – змінив російськомовне середовище, і викладав у Штатівських університетах. Та наш вибір все ж – *Віталій Олексійович Коротич*.

Народився майбутній письменник 26 травня 1936 р. в м. Києві в родині медичних працівників. 1959 р. закінчив медичний інститут. Працював лікарем. Був головним редактором часописів „Ранок" (1966-68), „Всесвіт" (1979-86), „Огонек" (1986-91). 1966-69 і 1981-86 обирався секретарем правління Спілки письменників СРСР. Депутат Верховної Ради УРСР 11 скликання. Народний депутат СРСР (1989-91) від Харківського міського нац.-тер. виборчого округу № 58. Дебютував як поет першою книгою поезій „Золоті руки" (1961). Наступні збірники – „Запах неба" (1962), „Вулиця волошок" (1963), „Течія" (1965), „Поезії" (1967), „Вогонь" (1968), „Можливості" (1970), „Перевтілення" (1971), „Щоденник" (1973), „Закон землі" (1975), „Гідність" (1977), „Голоси" (1981), „Закономірність" (1983) та інші книги. Лауреат Республіканської премії ім. М. Островського. Для його поетичного мислення характерна філософська інтелектуальна думка, пошуки сенсу життя, життєствердність. Як публіцист, розкрився подорожами по США, Канаді, країнам Європи: „О, Канадо!" (1965), „Зорі та смуги" (1968), „Кубатура яйця" (1977), „Побачити зблизька" (1980) – за останні дві письменник удостоєний Державної премії ім. Т.Г. Шевченка, 1981.

В. Коротич багато подорожував країнами колишнього СРСР, написав книги: „Мандрівка на край світу" (1974), „Людина у себе вдома" (1974, премія ім. П.Г. Тичини), „Чуття єдиної родини" (1976), „Біля витоків світла" (1976). Кілька видань витримав роман „Обличчя ненависті" (1984, Державна премія СРСР, 1985) – про штучне розпалювання холодної війни, проти ядерної загрози. В. Коротич був заступником голови Українського республіканського комітету захисту миру.

В. Коротич – автор романів та повістей глибоко інтелектуального наповнення, морально-психологічних проблем. Він писав сценарії докумен

© Рева Л. Г.

тальних фільмів, виступав з гострими публіцистичними статтями політичного спрямування. Відомий як перекладач з слов'янських, грузинської та англійської мов, перекладав твори Р. Рождественського, Г. Буравкіна, Д. Чарквіані, Т. Еліота, У. Уїтмена та інших майстрів світової літератури. Лауреат премії Ю. Фучика (1984) та інших літературних премій. Його твори також перекладені багатьма мовами світу.

1991-1998 – професор Бостонського університету, регулярно дописував до російських газет – „Новий погляд". Читав лекції в університетах Канади, Австралії, Мексики.

1986 р., очоливши редколегію часопису „Огонек", виїхав з України назавжди. Подейкують, що був ображений…

Нехай розвідка – сумбур, однак, на нашу думку, біографія письменника і є немов плин вирового життя, мов його сплески. За такими „сплесками" проглядається біографія, характер, за вчинками спостерігаємо долю. За долею – історію письменника, публіциста. Історію країни… Феномен козацтва…

В. Коротич – представник славної когорти шістдесятників. Як і В. Шевчук, бурхливо „розпочався" в 70-ті, в добу пікового застою – тоді, коли з'їзди КПРС цілодобово планували наше з вами життя на чергові 5 років, і коли ніяких видимих успіхів та досягнень у країні, на наш погляд, не відбувалося.

Так звані „шістдесятники" виявили себе на літературній орбіті значно яскравіше, ніж „сімдесятники". То був вибух, а вже через десятиліття нові сили не заявили про себе так голосно, як І. Драч, Д. Павличко, В. Яворівський, Ю. Щербак… Тут мимовіль накидається думка: конкретний час породжує конкретні сплески? Адже – „геній – це сміливість, це прорив, це ламання канонів і традицій, це вихід на нові естетичні орбіти" [8, с. 87].

Рева Н., бібліограф-джерелознавець, педагог, моя мати, 1970 р. видала у Львові систематичний покажчик змісту часопису „Життя й революція", з закресленими на сторінках прізвищами письменників та їх творів (оскільки – недозволені). Але покажчик був опублікований, а її дисертація з цього питання – захищена у Київському університеті імені Тараса Шевченка. У Києві його друкувати злякалися. У Львові – ні. А через два роки його поява була б неможливою і там.

В 70-х роках, виходить, застій виявився не сплеском „відлиги", а вже чимось іншим, що ще окресленіше дав себе знати в наступні, 80-ті. Але вже в 70-і роки біографіка звертається до гуманізаційних процесів. Людина стає об'єктом дослідження в многогранях свого єства. Причому тут з'являються цікаві розвідки, які, „чіпляючись" за твори попередників, все з відчутнішим „наступом" завойовують літературознавчий Олімп, опановуючи і переносячи на сучасний ґрунт надбання класиків-гуманістів XVII-XVIII

ст.: Л. Барановича, А. Радивиловського, І. Галятовського. В їх полі зору – людина з її слабкостями і, навпаки, здобутками. Життя і творчість І. Федорова припадає на добу Ренесансу, нехай і незначного й запізнілого в Україні, та Реформації. У ті часи культура прагнула вивільнитися від середньовічних утисків і догм. Акценти зосередилися на боротьбі за людину (в ідеалі її „всебічного розвитку"), оживала, одухотворювалася природа. Вся творчість – художня, мистецька й інша – набували нового змісту. Епоха середньовіччя закінчувалася, поставала нова доба. Щось подібне відбулося і в другій половині XX ст.

В „застійний" період, ніби вслід за книгою Д. Лихачова „Человек в литературе Древней Руси" (1958; 2-е вид. – 1970), з'являється книга М. Жулинського – „Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру" [5]. У розділі „Гуманістична концепція людини і сучасний літературний процес" [5, с. 190-274], говориться: „Найталановитіша проза прагне закріпитися на народнопоетичних основах творчості, бути активною силою в духовному самопізнанні народу, „захоплюючи" багатющий досвід традицій, переосмислюючи народні легенди, перекази, повір'я, фантастичні сюжети, казки – найхарактерніші витоки і русла художньо-поетичного мислення народу" [5, с. 194].

Тобто, в історії літератури, а також – біографіці, іде „злам" і перетворення звичних „правильних" процесів, відмова від заскорузлості, заангажованості, – натомість зростає потреба у вивільненні героїв від догм – у позапартійне русло, в простори свободи – не відрікаючись, проте, від досвіду традицій.

Однак, зауважимо, і в часи „застою" пошуки істини не припинялися. „Могутня сила слова. Вона може утверджувати істину і облагороджувати людину, та може цю істину компрометувати, а людину принижувати. Для нас найважливішим здається те, як слово може художньо синтезувати враження від світу, утверджувати концепцію героя" [5, с. 247].

На широкому матеріалі наявність індивідуальних та національних характерів, незмінність та розвиток їх показував Б. Буряк („Художній ідеал і характер", 1967), досліджував їх еволюцію та взаємодію В. Фащенко („У глибинах людського буття", 1981). А основою для спостережень були художні шукання О. Гончара і М. Стельмаха, В. Земляка й А. Дімарова, В. Міняйла та Є. Гуцала, Б. Харчука й Григора Тютюнника, В. Близнеця й І. Чендея та Р. Федорова [9, с. 197].

Поза межами материкової України залишався величезний і повчальний досвід Д. Чижевського, Ю. Бойка, Ю. Шевельова, Ю. Лавріненка, Є. Маланюка, У. Самчука, В. Барки, І. Багряного, Ю. Липи, Ю. Клена та ін. Навіть письменники-дисиденти – В. Стус, В. Чорновіл, І. Світличний, І. Калинець – залишалися поза літературою. „І все ж: міліли „штучні моря" ідей догматиків, флібустьєрів

винародовлення, та не міліли русла національно-гуманістичної самосвідомості суспільства й найкращої частини літератури" [9, с. 197].

З одного боку – ще сильний вплив „режиму", з іншого – одкровенна лібералізація суспільства. „Обращение к истории, к истокам, к корням духовности и нравственности, осмысление вечно волнующих цивилизацию основополагающих истин и категорий диктуется возрастающей потребностью сохранить, а иногда и восстановить душевный лад и нравственную чистоту в интенсивном потоке быстроизменяющейся действительности" [6, с. 184].

Ю. Мушкетик, голова Спілки письменників України, послуговувався у своїй творчості тематикою життя села – „Серце і камінь", „Біль", „Позиція", „Рубіж", а також міста – „Крапля крові", „Біла тінь", „На круті гори", „Вернися в свій дім", оспівував сучасників, людей хліборобської праці – „Старий в задумі" … Письменник ставив перед собою питання: герої, що перебувають у гострому душевному конфлікті перед совістю, і вибором: як жити далі, що обрати – яку дорогу; чи можливе нове життя – так, як розумів його Ю. Мушкетик у застійних роках? Для цього не потрібна світова революція, потрібні лише зміни в собі (побуту, розвою своїх думок, переосмислення духовних цінностей (наскільки це було можливо на той час) тощо. Але новатором Ю. Мушкетик виступив у тому, що зміг подолати встановлену діалектику не лише фізичного існування, але й свідомості, душевного стану своїх героїв, що в сукупності може і повинно змінити спосіб життя суспільства вцілому. Тобто, прагнення до змалювання людини праведної, досконалої в усьому – є ідеалом письменника, а значить – дивись глибше й ширше – спонукає у своїй творчості звернутись до витоків українства – „Голубиної книги", до її „Правди і Кривди", де, зрештою, перемагає перша, хоч їй і важче. Нагадаємо, що до космогонії цієї Книги додано ще сон українського князя Київського Володимира Великого про *Правду і Кривду*. Це – цікава тема про те, яка лежить в основі людського життя моральна ідея? І відповідь Книги та, що в основі людського життя лежить відвічна боротьба двох моральних начал – добра і зла, Правди і Кривди, і висновок той, що в світі між людьми на землі панує тільки Кривда, зло, беззаконня, гріх, а Правда поступилась перед Кривдою і відійшла на небо, до Бога. І та людина, що намагається жити по правді, теж буде взята на небо, а злі люди, що живуть тільки Кривдою, будуть вічно мучитись у пеклі.

Важливо, що Мушкетик, концентруючи увагу на драматичних моментах буття та „присмерках" психіки, моралі навіть високоосвічених чи сановних сучасників, на духовній пауперизації тих, що вискакують на чільні місця в суспільстві, думають про себе, як про керманичів народу, але в історичній ретроспективі є його аутсайдерами, злиденними парвеню, – не згущує фарб. Адже відомо: навіть за дві хвилини до чорнобильської трагедії учасники експерименту думали не про людей, землю, природу, народ, а про „інтереси науки" та власну будучину, – пише П. Кононенко [9, с. 199].

В творах Ю. Щербака „Чорнобиль" та В. Яворівського „Марія з полином в кінці століття", герої діяли в екстремальних умовах національної техногенної трагедії, змальовуючи технократичну політику урядовців, які тривалий час замовчували про катастрофу, цинічно радячи добре мити руки та зволожувати ганчірку перед оселею, а також психіку їх освічених виконавців.

Проза історична – явище цілком природнє на ґрунті спадкоємності. Це – твори О. Ільченка („Козацькому роду нема переводу"), В. Земляка (дилогія „Лебедина зграя", 1971 та „Зелені млини", 1976; Держ. пр. ім. Т. Шевченка, 1978), В. Шевчука („Дім на горі"), С. Пушика, Є. Гуцала („Мертва зона", 1967; „З вогню воскресли", 1978)…

Суворий, стефаніківського типу, реалізм у змалюванні героїв Г. Тютюнника поєднаний на сильній, романтично-піднесеній любові й повазі до людини (інколи абсолютно не привабливої), що запозичується від Т. Шевченка, Г. Сковороди; а В. Шевчук та В. Яворівський – навпаки, ефективно проймаються міфологією та міфологізмом як методом, який допомагає змалювати героїв, їхню сутність, у сучасному світлі, проте, ніби законсервованих тисячоліттями, огорнутих традиційними мотивами. У кожному образі їхніх творів – всі етапи розвитку індивіда, родини, побуту, зрештою, – народу, людства.

Звідси – література як відкриття, епопея про характери людські, типажі, сутність та свідомість нації в історичному вимірі – від праглибин, проте – поколінню наступному.

І. Іваничук у книзі „Чистий метал людського слова" (К.: Рад. письменник, 1991), не зміг подолати в собі почуття „нігера" – хоч і напередодні незалежності, – проте – поглядом у вчора, писав: „Івана Франка породив його час. На переломі віків, коли старий бундючний світ тріщав, ламався, коли трагедія „Титаніка" стала символом краху прогнилого світу, передові письменники Європи, у т. ч. і Франко, були покликані розпізнати той час, проаналізувати, вивчити й виконати історичну функцію – розчистити плац у авгієвих стайнях імперій для діяльності нового революційного покоління" [9, с. 17]. Ніби трагедія „Титаніка" – то не стихійне лихо людства, а лише – свідчення „прогнилості" капіталістичної системи як ладу… Причому показово, що „наші" трагедії цілковито або ж замовчувалися, або наявно применшувалися в масштабах. Така свідомість тліла цілком інертно – впродовж і до кінця XX ст. З одного боку, в свідомості українця відбувався так званий рух уперед, з іншого – погляд радянської людини, звернений у минуле, ніби крадькома оглядаючись.

Пригадався сценарій кінофільму „Білий птах з чорною ознакою" (І. Миколайчук у співавт. з Ю. Іллєнком):

– Чув, як мій півень співає на дві держави? [13, с. 15].

Один півень – держави – дві: в нашому розумінні: радянська, і – нова, тобто – відродження.

Але ж перу І. Іваничука належить і роман „Орда", що дає сподіватися, – кризу подолано в „нігера", закріпачену свідомість та понівечену психіку українця література здатна і повинна відновити.

Працюючи у шкільній бібліотеці в 80-х роках ХХ ст., я „вловила" ту розбіжність світів, і зробила книговиставку з наочністю – „Світ Джоконди і світ гангстерів". Тоді, закінчуючи університет (1982), мене неодноразово картали за зміст виховання молоді (мовляв, треба стриманіше). Але ж істина одна. Лише дороги до неї у кожного різні.

1987 р., у рік смерті мого батька, виходить наш з мамою, Ревою Ніною Максимівною систематичний покажчик змісту „Поезія Радянської України: 1981-1985", де ліричний герой – людина в усіх своїх страстях.

Це був час, коли – з одного боку – катували Д. Стуса та його прибічників у мордовській в'язниці, а з іншого – почали відкривати „відкрито" Захід із його архівами, новими іменами, творами тощо. Хоча архіви КДБ – по-старому, закриті.

Перехід від однієї системи до іншої в 90ті роки був травматичний настільки, наскільки він був необхідний. „Внутрішня" проблема цього переходу полягала в тому, що розбалансованість культурної динаміки України в ХХ ст. перешкоджає „переживанню" літератури як органічної даності та цілісності. Її переосмислення щойно почалося. Тому часто енергія старих конфліктів переганяє зусилля нових синтезів.

В 1992 р., захищаючи кандидатську дисертацію „Творчість Платона Воронька. Особливості поетики" (тему обрала свідомо, оскільки Воронько „почався" зі шляхів війни, а мій батько – Рева Григорій Семенович – Ленінградський блокадник – також писав вірші, і був моїм учителем, просто не піарився з цим). І знову-таки – два полярних начала: війна як смерть, і лірика – немеркнуче життя – існують разом. Блискуче захистивши, стала науковцем підрозділу стародруків НБУВ, почала торувати одвічну тему – письменник - час. Проблеми – ті ж самі. Часи завжди були важкими, проте відповіді на філософські питання інколи змінювалися. Звідси – комплекси проблем: „зовнішня" – неминуче в сучасних умовах зіткнення і співмірювання з іншими культурними реальностями, насамперед, західними, а також мутації суспільства під впливом цієї зустрічі. З одного боку – письменник і читач – більше не симбіотичне ціле, коли громадянське суспільство ідентифікувалося з культурою опозиції; з другого – як не парадоксально, західна культура на цьому першому колі зближення виявила насамперед свій омологаційний потенціал. Незмінно залишається проблема нового „колоніалізму" конфлікту між елітарною та масовою культурою, протистояння влади та опозиції, необхідної для виживання культури. Це стосується не лише письменника, а і політика, біографа, конкретної людини, і всієї держави. І козацького сліду…

В. Коротич в 70ті роки був ніби поза простором і поза часом. На відповідальній (як і кожна!) посаді головного редактора часопису „Всесвіт" він звертався до оприлюднення на його шпальтах сучасної, не підтримуваної, як виявилося, режимом, класики, і друкував мафіозну епопею М. П'юзо „Хрещений батько". А перед цим українська культурна еліта зачитувалася повістю Е. Сігала „Історія кохання". Часопис порвав на той час усі ліміти, а головний редактор – „згори" отримав втик за „не можна". Чи – помиляюсь?

Державні мужі, що безславно пішли в небуття, не залишили по собі нічого, окрім знизування плечима. Накопичивши собі певні статки, згромадивши гроші на рахунках. Руїна поглиблювалась. Їх соціальний лад, побудований на крові та брехні, так і почив у Бозі.

Скільки доль вони поламали?

В кольоровому альбомі „Україна – любов моя: Фотокнига. – К.: ТОВ "Спалах", 2005, В. Коротич написав вступну статтю. В пропонованих купюрах – його палке серце патріота, славного козацького нащадка. Причому, слова – не випадкові:

„Україна існує на планеті дуже давно, але чимало сучасників не навчилися її вирізняти ані на географічних картах, ані на історичному овиді. Час від часу ми були дуже помітні, однак траплялося, Україну століттями вперто не помічали й виштовхували на околицю цивілізованого життя. Але народові нашому з давніх давен притаманна неметушлива гідність, споконвічне прагнення миру і співпраці з усіма народами світу" [14, с. 7].

„…є два поняття, що далеко не тотожні. Одне з них – Батьківщина, а друге – держава" [14, с.7]. „Батьківщина – поняття вічне, як океан, в якому злилося безліч річок – історії, культури, мови, природної краси, – годі їх рахувати. А держава – політична структура, що діє певний час на Батьківщині" [14, с. 7].

„Коли йдеться про європейський вибір України як щось нове, не варто забувати, що вибір той бував і литовським, і польським, і російським, і навіть турецьким, коли після знищення Запорозької Січі чимало козаків подалися за Дунай. Бував той вибір і заокеанським, коли від біди люди з України емігрували до Канади, Сполучених Штатів чи Австралії" [14, с. 7].

„Ми були і добрими учнями, й мудрими вчителями. Навіть у манерах, в українській багатомовності й багатокультур'ї – сліди спілкування з десятками народів. У нашій багатющій мові часом заплелися тюркські, російські, німецькі, польські елементи, які й зробили нас більш зрозумілими для інших і для самих себе…" [14, с. 7-8].

„На жаль, ми не тільки набували, але і втрачали. Історія подарувала Україні відцентрову долю, неповоротно розкидаючи її багатства та її людей

світами. Наші співаки й композитори, полководці і художники століттями вели перед у Відні, Москві, Санкт-Петербурзі чи Варшаві, де потроху забували свій родовід, губилися у чужинських безмежжях простору і часу. Та лишалася земля, лишалася мова, народ. Безсмертя України полягає саме в умінні відродитися й зберегти себе попри всі знегоди. Забуваються імена й родоводи, але лишається доробок" [14, с. 8].

В Києві В. Коротич прожив перші 50 років і який протягом 10 років не відвідував. Він очолив редакційну раду тижневика „Бульвар", і в кожне число пише колонки. „Ви міркуєте, що це комусь потрібно?"

В книзі *„Двадцать лет спустя"* письменник дає відомості про своє походження та розкриває біографічні деталі (тут і далі – подаємо за оригіналом):

„Моя мать – из старинного русского дворянского рода, а отец – из украинских крестьян. Оба они были беспартийными профессорами-биологами, которые с детства объясняли мне, что ни от природы, ни от людей ничего нельзя добиться насилием. Я рос и формировался среди профессионалов высокого класса, где речь прежде всего шла об умении реализовать себя в деле" [10, с. 6].

„Мы [Р.Л.: коллектив „Огонька"] пытались проникнуться опытом предшественников, читали и публиковали многое из не читанного раньше, забытого и утерянного до срока. Люди трудно врастают в переменчивые обстоятельства, во многих случаях они пробуют утянуть за собой привычные, но давно прошедшие времена и сохранить их возле себя навечно. Читая в редакции кипы готовых к публикации рукописей, я натолкнулся в „Дневнике" у Корнея Чуковского на забавную запись о жилом доме, построенном в начале 1930-х годов XX века для бывших царских политкаторжан. Корней Иванович с удивлением отмечает, что те настояли, дабы дом был возведен по всем канонам тюремной архитектуры и в окна были вделаны решетки. Согласно свидетельству автора „Мойдодыра", такое жилье заслуженным каторжанам и построили. Нам очень не хотелось возводить новый дом для „Огонька", чтобы в нем все было как в старом, неудобном, но привычном" [10, с. 7].

Английскому писателю Дэвиду Корнуэллу (псевд.: Ле Карре):

„– Почему у Вас в Москве все – как толпа, ищущая выход из лабиринта?

– …Представь себе, что в твоей Британии разом расстреляли всю королевскую семью, всю палату лордов, весь или почти весь офицерский корпус, разогнали парламент, разграбили имущество миллионов людей, в том числе твое лично, ограбили и разрушили соборы всех религий, а самую мыслящую часть интеллигенции упекли в тюрьмы или вытолкали в эмиграцию. У крестьян-кормильцев отняли землю. Затем вас заставили пожить в таком состоянии лет 75, а после посоветовали восстановить все

как было. Сколько вам, леди и джентльмены, понадобилось бы времени для восстановления не то чтобы изящных манер, а подобия человеческой жизни?" [10, с. 11].

В книзі *Коротич В. Мост: Размышления в путешествиях с пятнадцатью отступлениями. – М.: Сов. писатель, 1981. – 224 с.* письменник розповідає про нафтопровід „Дружба", про його роль в економіці соціалістичних країн. Нафта – „в конечном счете очень многое в жизни связано с ней. Или – книга о жизни, в которой очень много связано с нефтью".

А в книзі письменника *„Жили-были – ели-пили". – Х.: „Фолио", 2005. – 317 с.* автор побачив нас з несподіваного ракурсу, з-за накритого стола, знаходячись в колі найнесподіваніших співтрапезників, про те, як наші предки в різні часи жили – були – їли – пили і при цьому спілкувалися поміж собою. Висновки прості: стиль життя, навіть те, як люди ходять у гості та приймають гостей у себе, що і як вони їдять та п'ють, як при цьому себе поводять, – достатньо чітко характеризує стан суспільства. А нам здається, що ці витяги достатньо характеризують автора:

„Всегда следует различать времена, выделять законы, по которым развиваются в них человеческие судьбы, и отмечать юбилеи, так как они дают почву для раздумий. Времена вовсе не беспамятны; каждая эпоха из прожитого опыта выбирает то, что ей ближе и поучительнее" [11, с. 229-230].

„Элиту величали у нас по-разному, иногда называли аристократией, понимая этот термин как нечто духовное. Аристократами были странствующий философ Григорий Сковорода, потомок чернокожего слуги Александр Пушкин, недавний крепостной Тарас Шевченко, незаконный помещичий сын Александр Герцен и представитель древнего рода граф Лев Толстой. Принадлежность к аристократии надлежало выстрадать и постоянно подтверждать своим чувством справедливости, желанием эту справедливость бесстрашно отстаивать. Поскольку никакими классовыми критериями здесь и не пахло, аристократов любого рода, бедных и богатых, духовных и потомственных, большевики расстреливали и гноили с остервенением людей, занимавшихся самозащитой. Удалось: искоренили" [11, с. 262-263].

„Общение – слово однокорневое с „обществом"… [11, с. 282].

Багато книг В. Коротича містять чимало автобіографічного матеріалу: книга „От первого лица: Колонки, опубликованные в еженедельнике „Бульвар"*: 1998-2005* – друкує спогади про перебування письменника в якості викладача в західних університетах: Джорджтаунський університет присудив В. Коротичу та міліардерові Тернерові премії – 7 тисяч доларів. Довго вони сиділи, очікуючи, щоб сказати завдячливу промову. „Тернер то и дело делал лодочки. Затем расправлял бумагу, и снова делал. Наконец речь произнесена. Тернер извинился за дела, и ушел, не оставшись на банкет. В. Коротич взял бумажку, с которой тот делал лодочку. А это – премиальный

банковский счет. Для владельца телеимперии CNN – это была мелочь… Нам еще предстоит вырастить таких богатых и сберечь их". („Богатые тоже плачут". – [12, с. 10].

„Ощущение возраста постоянно меняется, и важно хорошо себя чувствовать, быть интересным другим людям именно в своем собственном возрасте. Это труднее всего". [12, с. 79-80].

„Очень важно слышать весь мир" [12, с. 82].

„Когда-то Чехов призывал по капле выдавливать из себя раба. Выдавливание из себя хама должно стать занятием не менее всенародным и постоянным" [12, с. 88].

„В канун выборов можно узнать множество новостей о ком угодно" [12, с. 95].

„Человек себя обязательно выдает именно образом поведения. Я, например, узнаю наших эмигрантов где угодно, в любой стране мира и даже со спины. Они ходят особенно, они по-особому носят шарфики и шляпы, они узнаваемо разговаривают" [12, с. 49].

„…преемственность времен всегда существует, но общество особенно полноценно, когда оно возмещает в себе как можно больше разных слоев" [12, с. 51].

Із В. Набокова: „Портреты руководителей никогда не превышали размеров почтовой марки".

„Надо перечитывать старые книги… Знания, приобретаемые с опытом, вообще полнее раскрывают мир по очень многим параметрам…" [12, с. 211].

„Когда-то великий немецкий художник Альбрехт Дюрер писал: „О, Господи, дай мне сил изменить то, что изменить можно, и дай терпение вынести то, чего изменить нельзя". За полтысячи лет, истекших со времени, когда это было сказано, мир не стал ласковее и добродушнее" [12, с. 232].

„…вся проблема демократического общества в том, чтобы люди научились выслушивать все точки зрения и не подавлять инакомыслящих…" [12, с. 242].

Для розуміння постаті В. Коротича ми звернулися не тільки до його творів – своєрідних першоджерел, а й до оцінки його творчості літерними критиками:

В. Здоровега роздумує: чому лікар, науковий працівник стає поетом? Випадково чи закономірно. В чому своєрідність лірики і політичної прози лауреата Державної премії СРСР і Державної премії імені Тараса Шевченка? Яке його місце в сучасному літературному процесі? Своєрідність творчої лабораторії і творчого темпераменту, таємниці і основні риси літературної майстерності – предмет дослідження книги.

Закінчив 1953 р. київську школу – колишню колегію П. Галагана. Твір з української літератури на тему Тичинівського „Партія веде" був надрукований у газеті „Вечірній Київ". Мати вже була доктором наук, а батько вважався незамінимим. „Життя моє склалося не те, щоб складно, але незвично. Я потрапив у світ, якого не знав. Від початку був у мене якийсь авторитет у цьому світі, але не було знань у плані суто людського спілкування, де контрастність зі щойно полишеним лікарським світом була разючою. Там від першого дня була чіткою ієрархія відповідно до професійного вміння, але легко доводилось, було наочним, отже, й критерії були зрозумілими. Там не можна було сказати навіть за спиною в доброго лікаря, що він нічого не вартий. А якщо хтось і казав таке, то всі розуміли неправдивість його, бо лікар – весь на виду, і хворі його теж свідчать про лікареву кваліфікацію. Перший час в літературі головною проблемою було саме це – вироблення стійкості проти групівщини, непіддатливості шепітливим майстрам „коридорних класифікацій". Згодом, коли поступово відчував, що доходжу „свого зросту і сили", боротьба з випадковими оцінками, приятелями, що лиш засмічують душу, стала одним із життєвих принципів. Причому: насамперед внутрішня боротьба, самовідмежування від нещирості й нечесності, чіткість у критеріях. Тільки виборовши, вистраждавши чітку й щиру власну позицію, можна здобутися на людську повагу" [7, с. 14-15].

Вважав, що це – добре: зустріч з Л. Новиченком та М. Бажаном.

Спробуємо тепер за витягами з іншого відомого філософа, Бахтіна Михайла Михайловича, також киянина, „підійти" до особи художника, майстра слова.

Бахтін Михайло Михайлович, також киянин, (5.11.1895-7.03.1975), якого письменник цінує, говорив: „В лирике автор наиболее формалистичен. [Он] растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем" („Автор и герой в эстетической действительности: Фрагмент первой главы". – [3, с. 13]. Так само сталося і з В. Коротичем. Але тоді, в юності. Коли він переходив через майдан…

„Наделяя слова всем, что свойственно культуре, т.е. всеми культурными значимостями, – познавательными, этическими и эстетическими, – весьма легко приходят затем к выводу, что, кроме слова, в культуре вообще ничего нет, что вся культура есть не что иное, как явление языка, что ученый и поэт в одинаковой степени имеют дело только со словом" („Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве". – [3, с. 62]. І тут – правий філософ. Нічого, окрім слова. Словом можна вбити, а можна й возвеличити. Але ж спочатку було Слово!

„Гуманитарные науки – науки о человеке в его специфике… Там, где человек изучается вне текста и независимо от него, это уже не гуманитарные науки" [3, с. 477-478].

Наука про людину і для людини – це тоді, уже з XVII століття. За М. Бахтіним, у В. Коротича – все органічно. Він не лиже співпереживає, але й міркує над тим, як зробити все, щоб було краще.

„Редакция „Нового мира" обратилась ко мне [Р.Л.: до М. Бахтіна] с вопросом о том, как я оцениваю состояние литературоведения в наши дни… Наше литературоведение располагает большими возможностями: у нас много серьезных и талантливых литературоведов… Но… наше литературоведение последних лет (…всего последнего десятилетия)… в общем не реализует этих возможностей и не отвечает тем требованиям, которые мы вправе к нему предъявить" (ответ на вопрос редакции „Нового мира". – [3, с. 501].

Це – найголовніше: інертність рівнозначна смерті. Не було ніколи в козацтва такого, щоб стояти на середині: або – пан, або – пропав. У В. Коротича – так само.

„Нет смелой постановки общих проблем, нет открытий новых областей или отдельных значительных явлений в необозримом мире литературы, нет настоящей и здоровой борьбы научных направлений, господствует какая-то боязнь исследовательского риска, боязнь гипотез". – [3, с. 501].

„Современный кризис… в основе своей есть кризис современного поступка. Образовалась бездна между мотивом поступка и его продуктом" [1, с. 52].

А оце вже, за філософом, роз'яснення нашої проблеми. В усякому разі – намагання.

„Жизнь может быть осознана только в конкретной ответственности. Философия жизни может быть только нравственной философией. Можно осознать жизнь только как событие, а не как бытие – данность. Отпавшая от ответственности жизнь не может иметь философии: она принципиально случайна и неукоренима" [4, с. 53]. Невже ж це – характеристика Руїни? А де ж козацтво? Зліквідоване навіки імператрицею Катериною, сплюндрована Запорізька Січ? Невже ж усі до єдиного – „на всіх язиках все мовчить"?

„Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своей социально напряженной жизнью…" [4, с. 106].

У В. Коротича – в точності, так. Козацька струна душі то вирує, то змовкає. Але не мовчить зовсім. Прислухається, щоб оповісти світові нове міркування, нову дію, шляхи, напрямки… Але ні в якому разі – не поучати.

„Положительный", „светлый", „высокий" смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор). Этот смех, несовместимый со смехом сатирика, и определяет главное в творчестве Гоголя. Можно сказать, что внутренняя природа влекла его смеяться, „как Боги", но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени" [4, с. 491].

А тут – письменник зі словом – поза просторовим часом. Слово, як і душа, має вічну оболонку. Навіть думка – і та є матеріальною. Що вже говорити про сміх, плач… У В. Коротича – ще й про вчинки.

„…даже мысль и чувство, есть мой поступок" [2, с. 24]. А це вже – органічніше.

„Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, нации и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур…, сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается только на уровне большого времени" [2, с. 135].

XVII і XXI століття… А поміж ними – Україна, козацтво, нація…

„Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее). Даже прошлые, т. е., рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными… – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога" [2, с. 138].

Філософ знову правий. Простіше й значиміше сказати дуже важко. В. Коротич, мешкаючи в Москві – все ж українець, не забуває за свої корені, об'їздив увесь світ, репрезентуючи Україну. Та й звісно: немає різниці, де твоя домівка, важливо інше: твою ментальність перекроїти неможливо: можна нашарувати на неї всілякі домішки, а-от переробити неможливо. Буде фальшивка.

Феномен… Одним словом, не здолати.

Таким чином, постать Віталія Коротича ніяким чином не випадає з літературного процесу України. Навпаки, додає інтелектуальної спромоги, філософії, набутої століттями, всій українській культурі. В „Додатку" ми пропонуємо ще один штрих до літературного портрета В. Коротича, надрукованому в газеті „Сегодня" з нагоди його дня народження (19.07.2013 р.).

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. „Ars vetus – Ars nova" : М. Бахтін [Текст] / М. Бахтин – К. : Гнозис, 1997. – 216 с. (лат. : „Старе мистецтво – новому мистецтву").
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. Бахтин – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи [Текст] / М. Бахтин / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
4. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов [Текст] / М. Бахтин. – К. : „Next", 1994. – 384 с. // К 100-летию со дня рождения Михаила Михайловича Бахтина.
5. Жулинський М. Людина як міра часу : Концепція людини і проблема характеру [Текст] / М. Жулинський. – К. : Дніпро, 1979. – 275 с.
6. Жулинский Н. Г. Человек в литературе : Общественные ценности и проблема художественного характера [Текст] / Н. Жулинский. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 184.

7. Здоровега В. Віталій Коротич : Літ-крит. нарис [Текст] / В. Здоровега. – К. : Рад. письменник, 1986. – 212 с.

8. Козуля О. Жінки в історії України [Текст] / О. Козуля. – К. : Укр. центр духовної культури, 1993. – С. 87.

9. Кононенко П. Українська література. Проблеми розвитку. [Текст] / П. Кононенко. – К. : Либідь, 1994. – С. 197.

10. Коротич В. Двадцать лет спустя [Текст] / В. Коротич. – М. : Издат. дом „Огонек" – Терра – Книжный клуб, 2008. – 31 с.

11. Коротич В. Жили-были – ели-пили [Текст] / В. Коротич – Х. : „Фолио", 2005. – 317 с.

12. Коротич В. От первого лица : Колонки, опубликованные в еженедельнике „Бульвар" : 1998–2005 [Текст] / В. Коротич – К. : "Схили Дніпра", 2005. – 782 с.

13. Миколайчук І. Білий птах з чорною ознакою: Іван Миколайчук : Спогади, інтерв'ю, сценарії [Текст] / І. Миколайчук, Ю. Іллєнко. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 15.

14. Україна – любов моя: Фотокнига [Текст]. – К. : ТОВ "Спалах", 2005 / [Авт. вступної статті : В. Коротич; Автор підтікстівок : Д. Малаков]. – 240 с.

Додаток :

В. Коротич. Газета "Сегодня". – 19.07. –2013.

1. Мечта – быть полезным людям и независимым от дураков. Я – из врачебной семьи, и врачебная профессия казалась мне именно такой, где можно менее всего зависеть от анкетных благодатей. Убедился со временем, что болтовня о рабоче-крестьянском государстве была демагогической, выталкивая в советской жизни наверх далеко не самых талантливых, самых умных и образованных. Общество должно повседневно беречь свою порядочность, хранить свою репутацию, как зеницу ока. Есть такая американская грубоватая поговорка, что если смешать десять фунтов лучшего джема и фунт дерьма, то в итоге получится одиннадцать фунтов дерьма. У нас до сих пор немало явных жуликов на верхних этажах власти и как-то принято терпеть их, не думая, что это пятно на всех нас. Не работают „социальные лифты", нет системы отбора самых умных и честных, а их выход на верхи общества – гарантия ухода именно от этой опасной смеси. Формальное образование – не самое важное, но все-таки неслучайно, что даже по официальной статистике перед войной у нас среди членов ЦК, секретарей горкомов и обкомов меньше половины имели даже простое среднее образование. Сейчас с этим получше, но, как писал Твардовский „но все же, все же, все же...". Литература наша вся была построена на защите „гнаних голодних", „униженных и оскорбленных", но оказалось, что самые лютые хамы и держиморды вышли именно из этих рядов. Обидно, что я унизил врачебную профессию, избрав ее за „самозащитность", но я мечтал всю жизнь зависеть от своего умения, сохраняя достоинство и быть полезным людям, не унижая их. Та же мечта и сейчас – делать то, что умею, не унижая других и не позволяя унижать себя.

2. Самым важным было окончание школы – первая перегрызенная пуповина, первый шаг в самостоятельность. Это в юности. Сейчас? Смотрю, как растут сын и внук, радуюсь их успехам. Только что в издательстве „Криниця" вышла большущая книга „Избранного" – это было счастьем, которое умножится, если книгу будут читать.

3. Самым горьким была нищета военных лет, украденное детство. В дальнейшем? Смерть родителей. Смерть двоих сыновей из трех. Не проходящая боль от этих утрат.

4. Сейчас больше всего радует, что незнакомые люди на улице говорят хорошие слова и благодарят за что-то из сделанного мною. Радует, что есть верные друзья в Киеве и вне Киева.

СОВЕТ ЧИТАТЕЛЯМ. Не унижайтесь. Цена будет неадекватна любому высокому положению, если пробираться на него довелось ползком. А получив что-то ценой унижения, не искать самооправданий, а склонить голову и хоть как-то отмывать душу.

89УДК 821.111-311.3.09

И. В. Русских
(Днепропетровск)
преподаватель кафедры перевода и иностранных языков Национальной металлургической академии Украины.

Поэтика культуры в «Путешествии по Франции и Италии» Т.Дж. Смоллетта: новые исследовательские версии

«Путешествие по Франции и Италии» Т.Дж. Смоллетта, вышедшее в свет в 1766 г., – произведение яркое, вызвавшее интерес современников писателя, не затерявшееся в ряду книг Аддисона, Дефо, Филдинга, Стерна и Джонсона[1], описывающих опыт пребывания в другой стране, знакомства с нравами иноязычной среды. Появившееся спустя год после возвращения Смоллетта из южной Европы, где он находился в течение двух лет, с июня 1763 по июль 1765 гг., «Путешествие» не оставило равнодушными читателей, упрекавших в излишнем однообразии и поверхностности тексты других сочинителей, работавших в этом жанре [15, с. 21]. Содержащие объемную информацию о географических, социальных, культурных реалиях Франции и Италии записки о путешествии, где освещались трудности нахождения в дороге, поиска гостиниц, отношение с трактирщиками и смотрителями почтовых станций[2], были представлены как следствие переписки автора с определенными адресатами [12, с. 230].

Вероятно, стоит напомнить печальные обстоятельства создания книги. Вопреки сложившемуся позже мнению о «Путешествии» как о проходном тексте в писательской биографии Смоллетта, появившимся в печати в интервале между созданием «Ланселота Гривза» (1760–1761) и «Хамфри Клинкера» (1771), время его написания совпало с драматическими событиями жизни автора. Испытывая духовные и физические страдания, вызванные утратой горячо любимой дочери[3], изматывающей его болезнью[4] и проигранными политическими баталиями[5], Смоллетт уезжает в Европу не только, чтобы успокоить свои душевные раны, но и для активной деятельности, в качестве багажа взяв с собой 65 томов необходимых ему книг, которые, в силу их большого количества, были изъяты на таможне[6], среди них: 25 томов трудов Вольтера, все выпуски «Критического обозрения» (12 томов) и «Британского журнала» (4 тома), коллекцию изданий собственных романов (12 томов), «Полную Историю Англии» (8 томов),

© Русских И. В.

произведения Шекспира (8 томов), Гомера, Софокла, Вергилия, Горация, Ювенала, Тибулла, Конгрива, а также «Дон Кихота» Сервантеса (по-испански), словари и справочные издания [12, с. 231; 1, с. 255–256]. Поражает не только широта интересов художника, но и его невероятная работоспособность, которой восхищаются и первые биографы Смоллетта, отметившие его «неистовое пристрастие к сочинительству», а также удивительную разностороннюю одаренность. Так, перед поездкой во Францию Смоллетт готовит к изданию переводы книг Вольтера, в 1762 г. завершает четвертый том «Продолжения полной истории Англии», в Ницце создает пятую книгу исторического цикла и одновременно сочиняет памфлет-аллегорию «История Атома», продолжает работать над трактатом «Современное состояние наций» [10, с. 8–9].

Долгое время «Путешествие по Франции и Италии» воспринималось как «история», собрание фактов [9, с. 14], дневник пребывания Смоллетта на континенте[7], куда он направился по настоянию друзей (Джона Мура, Джона Армстронга, Уильяма Хантера, братьев Макали), предложивших ему форму заметок о буднях путешественников, «заинтересованных в сведениях о гостиницах, общем уровне цен, транспортных возможностях» [6, с. 22]. Существовала легенда о том, что адресатами его корреспонденции были реальные люди, среди которых называли историка Кэтрин Макали, доктора Джона Мура и его жену [14, с. 187–188; 6, с. 22]. Мрачный тон, излишне вызывающие суждения о Франции как о «том неиссякаемом кладезе, откуда различные королевства и государства Европы черпают дурной вкус, распущенность и сумасбродство» [2, с. 236; 12, с. 235] начали связывать с особым типом мизантропической натуры Смоллетта, резкой, неуживчивой, конфликтной, увидели в Смоллетте героя записок, а в «Путешествии» – «меланхолическое доказательство влияния телесного недуга на характер» (Р. - Андерсон, 1811), что предопределило судьбу «одной из тех необычных книг, которые поначалу привлекают к себе внимание, затем исчезают, чтобы появиться спустя столетие в статусе классического произведения» [5, с. 25]. Вплоть до 40-х гг. XX ст. «наиболее уязвимое сочинение» Смоллетта [9, с. 13] было позабыто, о нем, как о неудачном, недостаточно оригинальном тексте, предпочитали умалчивать, оттесняя его в тень других работ писателя.

Написанные от имени некоего «common traveler», протестанта по вероисповеданию и человека желчного ума, критично оценивавшего светские нравы, на первый взгляд, письма являли собой бытовые заметки личного характера и едва ли позиция их создателя совпадала с мнением самого Смоллетта, что не сразу было замечено публикой. Вероятно, поэтому «Путешествие по Франции и Италии» воспринималось столь неоднозначно: им то восхищались, то не принимали, и «полезную» информацию о той повседневной жизни, в которую погружались путешественники по Европе (Джон Беркенхот) [15, с. 21], читали с интересом[8], судачили, как и

сочинитель записок, о моде, развлечениях, степени гостеприимства различных народов [2, с. 220, 228–229]. В то же время, пронизанная духом конфронтации, отчасти нацеленная на журналисткий скандал, книга вызвала критику из-за излишней откровенности суждений и тенденциозности взглядов, что отнюдь не улучшало европейский светский климат общения, складывавшийся в XVIII ст. «Путешествие» подверглось нападкам в связи со случайно брошенными репликами о «жадности и скупости» итальянцев, «ветренности и легкомыслии» французов, их предрасположенности к «духу безделья и праздности», склонности совершать «поступки самые вздорные» [2, с. 230–231, 239]. Многие англичане, а среди них, вспомним, был и Лоренс Стерн, не приняли придирчивых и субъективных мнений «неистового Смельфунгуса», прямолинейного, критичного обозревателя чужого жизненного уклада, обвинив Смоллетта в излишней язвительности[9] и отказав ему в праве «давать характеристику тем людям, с которыми он не сидел за одним столом» (Филипп Сикнесс) [10, с. 41].

Благодаря усилиям литераторов и исследователей – А. Беннетта, Дж.М. Карла, Л. Брэндера, Д. Гранта – уже в XX в. «Путешествие по Франции и Италии» вернется в читательский и научный обиход, заслужив если не самую высокую, то «самую последовательную похвалу» [5, с. 143]. Не отрицая документальную направленность текста Смоллетта, филологи, увидевшие в нем совмещение фактуального и литературного, некое срединное звено между журналистикой и романистикой писателя [10], отделят героя-рассказчика от биографического автора, определят его как «анонимного корреспондента» [14, с. 179], не совпадающего со Смоллетом, и оценят его как лицо вымышленное, выступающее, скорее, как персонаж, близкий обличительным героям Ювенала и не отказывающий себе в нападках и критике несовершенства мира сатирик [10, с. 8]. Позже своеобразным литературным двойником повествователя назовут Мэтью Брамбла из «Хамфри Клинкера», который рассуждает о своем сложном неуживчивом характере**,** раздражительных свойствах натуры.

В текущие десятилетия выходят в свет работы У.Л. Гибсона «Искусство и деньги в сочинениях Смоллетта» (2007) и Р.Дж. Джоунса «Тобайас Смоллетт в контексте Просвещения: путешествие по Франции, Италии и Шотландии» (2011), продолжающие традицию, рожденную в начале XX в., восстановления справедливого восприятия записок как значительного текста и в наследии Смоллетта, и в английской культуре [7; 10]. Осуществленные в рамках одной поисковой научной программы университета Бакнелл, где доминантой становится попытка не только представить яркость эпохи, в которой шел процесс становления британскости, но и увидеть универсальный характер дарований Смоллетта, человека уникальных возможностей, сочетавшего в себе удивительно разнообразные таланты:

значительного писателя, драматурга, поэта, переводчика, врачевателя, журналиста, историка, создавшего труды, соперничавшие с работами Д. Юма, – они свидетельствуют о нарастании интереса к «Путешествию по Франции и Италии» Смоллетта. Действительно, по подходам и методологии книги У. Гибсона и Р. Джоунса во многом близки, в духе «Cultural Studies» к творчеству Смоллетта обращаются из перспективы разнообразных социокультурных тенденций эпохи, однако темы, которые избирают авторы монографий, все же различны.

У. Гибсон посвятит ряд разделов монографии проблемам смещения эстетических ценностей в эпоху рынка, слома традиций аристократического патроната и возникновения литературно-критической журналистики, оценивающей достоинство работ литераторов, художников, архитекторов, скульпторов. Исследователь обратится к судьбе Смоллетта как свидетеля драматического рождения феномена коммерциализации искусства, участника текущих литературных дискуссий, его деятельности на посту редактора «Критического обозрения» (1756–1763), значимость и влияние которого даст возможность их создателю занять положение литературного критика, равноценного Сэмюэлу Джонсону, когда, следуя рекомендациям Смоллетта, публичные библиотеки Англии пополнялись новыми экземплярами книг. У. Гибсон посчитает необходимым привлечь внимание читателя не только к профессии коносьеров[10], но и к созданному Смоллеттом «портрету художника», вошедшему в роман «Приключения Перегрина Пикля» (1751), путешествующего по Европе, вынужденного приспосабливаться к миру литературного рынка и сохранять в себе высокие эстетические установки. Автор убедительно покажет, что мир искусства и литературы, его любители, профессионалы, поклонники, критики, праздная публика не только заполнят пространство прозы Смоллетта, но и косвенно привлекут внимание к представлениям писателя о творчестве, теме, к которой он не единожды будет возвращаться и в «Путешествии по Франции и Италии» (1766), и в «Хамфри Клинкере» (1771).

Обратившись к спорам вокруг «Путешествия» Смоллетта, У. Гибсон увидит в откровенном и пристрастном описании рассказчиком Франциии и Италии не столько образовательный текст в духе Grand Tour[11] путешественника, расширяющего свой кругозор и настоенного на приятное времяпрепровождение, сколько «иконоборческое путешествие» [7, с. 133], создателю которого чужды пресыщенность и снобизм праздных соотечественников, привыкших восхищаться европейскими шедеврами искусства. «Противопоставив себя знатокам и ценителям искусства, или тем, которые претендуют быть таковыми» [7, с. 107], Смоллетт ополчается против бездумности принятия устоявшихся мнений об артефактах европейской культуры XVIII ст., спорит с Аддисоном о достоинствах скульптурного

образа Венеры Медицейской, в которой видит не идеальный канон: «изящные пропорции», «непередаваемые плавность и красоту тела, хрупкость форм, безошибочность исполнения» (Аддисон), – а эротизм и упоение магией телесности [7, с. 110, 114]. Разрушая «алтари» поклонения европейцев, автор записок испытывает разочарование от созерцания Пантеона, оценивает его как «мрачное», отталкивающее сооружение, служившее «ареной для борьбы» и «местом погребения» [7, с. 117, 120–121], являясь поклонником мастерства Рафаэля, не соглашается с рядом его художественных решений[12].

Во многом, продолжая У. Гибсона, Р. Джоунс, оценивая смоллеттовское сочинение как более позднюю работу в чреде других текстов о путешествиях, направленную против сложившихся в жанре клише и стереотипов, уточнит поэтику и семантику записок через их близость к шотландскому просветительству и комплексу идей, с ним связанному. Он вернется к шотландским корням Смоллетта, который гордился принадлежностью славному дворянскому роду и особенно именем деда, сэром Джеймсом Смоллеттом, известным юристом, способствовавшим подписанию унии о соединении Шотландии с Англией, яростном защитнике революции, возведенном Вильямом III в рыцарское звание и даровавшим ему пожизненное место в парламенте (Современник, 1855). Однако Смоллетт всегда ощущал себя «шотландцем, вынужденным писать на английском языке» [10, с. 5]. О драматизме двух составляющих шотландской и английской культур в романисте заявят достаточно рано биографы, Дж. Мур и Р. Андерсон, эту тему подхватят литературные критики XX в., – М. Голдберг, Д. Грант, Дж. Бизли – и многие свойства его эстетики: склонность к эмпирицизму, здравомыслие, трезвость мироощущения Смоллетта, предубеждение к идеализации различных сторон жизни, как его «интеллектуальную прямолинейность» [9, с. 107] и пылкость[13] – будут объяснять шотландскими корнями. В Смоллетте увидят шотландского художника, прожившего все же в Англии, Челси («Scottish-born and London-made»), направление мыслей, многие интересы которого определяли сложные отношения между Англией и Шотландией в период становления единого государства [11, с. 7].

Отметим, что еще в 1959 г. М. Голдберг сделал тему шотландскости и английскости в мироощущении Смоллетта предметом обстоятельного размышления, заметив в авторе сближение двух начал, возможность диалога и компромиссного сосуществования между ними. В конце XX ст. Дж. Бизли обратит внимание на проблему алиенации Смоллетта и ту «горечь отчуждения», которую он ощущал как шотландец [4, с. 7]. Полемизируя с М. Голдбергом, Р. Джоунс подчеркнет в Смоллетте дисгармоничность культурного многоголосия, драматизм смешения шотландской и английской среды в художнике, пишущем на английском, но помнящем о Шотландии,

ведь даже снежные пейзажи, о которых он тоскует, открывая окно в гостинице Монпелье, кажутся ему шотландскими [10, с. 1].

Становление британской идентичности, по мнению исследователей, наиболее остро ощущается именно в «Путешествии по Франции и Италии» Смоллетта, где его непримиримость и жесткость по отношению к европейской изнеженности, обусловленные иконоборческим протестантизмом, войдут как одна из составляющих в нарождающийся феномен британскости. Так, смоллеттовские записки иногда прочитывают как текст, «написанный заграницей англосаксом» с позиции имперских интересов, в котором отражаются «экспансионистские стремления Британии XVIII в.» [14, с. 181]. В отличие от Р. Янг, рассматривающего «Путешествие» Смоллетта, скорее, как заметки британца, для Р. Джоунса важным окажется принадлежность их именно выходцу из Шотландии, отнюдь не благожелательно воспринимавшемуся на континенте как изгнанник и сторонник Карла Эдуарда Стюарта (1720–1788), якобитского претендента на английский престол [10, с. 1]. Р. Джоунс покажет, что, критика Смоллетта как свидетеля рождения феномена британскости, не принимающего высокомерие и учительство европейцев, носит мотивированный характер, с другой стороны, будучи человеком, энциклопедически образованным, взвешенным, Смоллетт воссоздаст на страницах «Путешествия» тип мироощущения, связанный с линией шотландского просветительства.

Р. Джоунс подчеркнет близость «Путешествия» идеям шотландского просвещения, увидит его не только как энциклопедию нравов, но и «карманный справочник в духе Вольтера», неожиданно оказавшийся «трактатом о естественной истории и бальнеологии, рассуждениями об эстетике, дебатами о театре, обзором религиозных верований, историей Англии, отчетом о коммерции и политике Британии» [10, с. 136]. Рассматриваемое сквозь призму разнородных дарований Смоллетта и тех многочисленных ролей, которые он с упехом исполнял, а именно: «врачующего джентльмена», «влиятельного критика», «знатока театра» и историка, – на что обратит внимание Р. Джоунс, озаглавив разделы своей монографии, исходя из различных граней его деятельности, – «Путешествие» возвращает современному читателю не только панорамный взгляд на стремительно меняющуюся европейскую культуру XVIII в., но и образ художника-интеллектуала, обеспокоенного проблемами своего времени, реформатора, стремящегося влиять на реальность и ее изменить, что было свойственно поколению просветителей, для которых полнота жизни соотносилась с активной социальной деятельностью.

Яркие, убедительные труды У. Гибсона и Р. Джоунса, принадлежащие текущему десятилетию, представляют собой новую стадию видения Смоллетта и отношения к его литературному наследию. Осуществленные в меж-

дисциплинарном пространстве ‘Cultural Studies’, где литературоведческая проблематика подчинена социокультурной реконструкции эпохи, они делают необратимым процессы углубления взглядов на Смоллетта, который, как верно заметил Р. Гиддингс (1995), все еще «ждет своего исследователя, активно сопротивляясь ему». Обращение к романному творчеству художника через оптику, оформившуюся в постмодернистскую эпоху, позволит понять основы трансформации его эстетики, что станет задачей, к которой автор вернется в следующей своей работе, посвященной Смоллетту.

Примечания

[1] См.: «Заметки о Северной Италии» Аддисона (1705), «Путешествие по всему острову Великобритании» Дефо (1724–1726), «Дневник путешествия в Лиссабон» Филдинга (1755), «Сентиментальное путешествие» Стерна (1768), «Путешествие к западным островам Шотландии» Джонсона (1775).

[2] «Вместо того, чтобы подойти к дверям и пригласить вас войти, как это было бы в Англии, они словно вас не замечают, предоставляя вам самому отыскать кухню или узнать, как туда пройти… во Франции с вами любезны все, кроме хозяев гостиниц; в Англии, напротив, если по отношению к вам и проявят любезность, то лишь на постоялом дворе» [2, с. 228–229].

[3] Смоллетты «лишились своего единственного чада, прелестной девочки пятнадцати лет» в апреле 1763 г. Утрата болевшей туберкулезом Элизабет, пишет Смоллетт в письме к Ричарду Смиту (Лондон, 8 мая, 1763), «принесла мне и моей жене невыносимые страдания» [1, с. 254; 12, с. 229].

[4] Так, в письме У. Хантеру (Ницца, 6 февраля, 1764) Смоллетт жалуется на приступы астмы и лихорадки, длительный кашель, ревматические боли, потерю в весе [1, с. 258, 260]. Более того, мучения его усиливаются из-за незаживающей на правой руке раны, «уменьшающейся или увеличивающейся в зависимости от состояния здоровья» [12, с. 241].

[5] Непродолжительное участие Смоллетта в политической борьбе, поддержавшего министерство лорда Бьюта после вступления на престол Георга III, позиция издаваемого им журнала «Британец» и его соперничество с враждебным министерству журналом «Северный Британец» с участием Уилкса, лишь увеличило количество врагов Смоллетта, «заставило испытать неблагодарность тех людей, для защиты которых он жертвовал своим спокойствием и здоровьем» (Современник, 1855).

[6] По прибытии Смоллетта в Булонь у него были отобраны книги и отправлены в Амьен для изучения их содержания. В письме к лорду Хертфорду, английскому послу во Франции с 1763 по 1765 гг., Смоллетт уверяет, что эти произведения «не несут никакой угрозы ни религии, ни государственности Франции» [1, с. 254–255].

[7] По своему составу «Путешествие» представляет собой собрание писем, их насчитывают более сорока, адресованных близкому кругу единомышленников и тематически разделенных на несколько блоков. В первых пяти посланиях, в манере Хогарта, с откровенной предвзятостью, описывается город Булонь и его жители. Вторая группа (6 – 12) посвящена поездке из Булони в Ниццу через Париж, Лион, Монпеллье. В письмах 13 – 24 Смоллетт подробно изображает достопримечательности Ниццы, а затем (в письмах 25 – 41) делится своими впечатлениями о знакомстве с Италией и особенностях возвращения на родину.

[8] Читательская рецепция смоллеттовского сочинения была настолько высокой, что очень скоро потребовалось его переиздание [15, с. 20]. Положительные отзывы появились в прессе: «The London Magazine», «The Royal Magazine», «Monthly Review». «Критическое обозрение», преданное своему основателю, также хвалебно отозвалось о «Путешествии», заметив, что «оно оказало Великобритании большую услугу, чем пятьдесят парламентских актов, запретив ввоз иностранных товаров, экспорт дураков, щеголей и пижонов» [12, с. 251; 15, с. 21].

[9] Известно, что во Франции «Путешествие по Франции и Италии» встретили враждебно. Болезненно была воспринята ироничная реплика Смоллетта о том, что «французы называют себя нацией философов лишь потому, что в этой стране родились Декарт, Мопертьюи, Реомюр, Бюффон» [10, с. 41]. Филипп Сикнесс, автор «Наблюдений над обычаями и нравами французской нации», вышедших в том же 1766 г., возражая Смоллетту, называл его «ревнителем военной выправки в литературе» («Toby, the martinet in literature») [12, с. 252; 15, с. 21], а его записки – «Недоразумениями и ссорами во время пребывания во Франции и Италии» («Quarrels through France and Italy, for the Cure of a Pulmonic Disorder») [10, с. 42; 12, с. 252].

[10] Ими могли быть профессиональные художники, литераторы, писатели, образованные интеллектуалы, которым свойственно было «знать европейских мастеров живописи, демонстрируя особый интерес к итальянским работам, быть знакомым с критической литературой, уметь высказывать эстетические суждения об отдельных произведениях искусства, быть их ценителем и судьей» [3, с. 28–29]. Следует отметить, что после своего возвращения из Франции Смоллетт предложит читателю обзоры работ из журнала «Английский коносьер» (1766), выберет и прокомментирует те из них, «оригиналы которых были доступны широкой аудитории», чтобы столкнуть взгляды подлинных знатоков искусства и «мнимых энтузиастов, чье понимание красоты не включало в себя критериев объективного восприятия» [10, с. 59–60].

[11] Grand Tour стал необходимой частью образования английской элиты, эстетического, политического, социального, поскольку путешествен-

ник, узнавая о европейской культуре, становился коносьером, демонстрирующим знания архитектуры, искусства, истории, иностранных языков и «утонченной чувствительности», оценивая незнакомые художественные творения (P. Smethurst, 2009).

[12] Смоллетт – известный спорщик, который стремится сохранить за собой свободу восприятия произведений искусства. Размышляя над картиной Рафаэля «Мадонна делла Седия», известной еще как «Мадонна в кресле» (ок. 1513–1515 гг., Питти, Флоренция), восхищаясь совершенством работы, он, быть может, провокационно, но упорно отказывается принять в решении образа Мадонны ее пленительность и жизненную полноту [7, с. 125].

[13] Различия между Англией и Шотландией в понимании ценностей истории были огромными. В то время как англичанин уже размышлял о единой стране, где важными оказывались порядок, нормы, обязанности перед нарождающимся обществом, то, что поддерживал доктор Джонсон, то для шотландцев, помнящих о героическом прошлом, «независимости Роб Роя и принца Чарли», XVIII в. представлялся «полной героики и приключений эпохой», которую следовало соотносить с нормами общежития в едином государственном пространстве [9, с. 106].

Список использованной литературы

1. Тобайас Джордж Смоллетт. Письма / [сост., вступ. ст. и прим. А. Ливерганта] // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 222–263.
2. Факт или вымысел? : Антология : эссе, дневники, письма, воспоминания, афоризмы английских писателей / [сост., вступ. ст. и коммент. А. Ливерганта]. – М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2008. – 1125 с.
3. Хогарт У. Анализ красоты / У. Хогарт ; [пер. с англ. П. В. Мелковой] ; вступ. ст., прим. М. П. Алексеева. – Л. : Искусство, 1987. – 241 с.
4. Beasley J. C. Tobias Smollett Novelist / J. C. Beasley. – Athens, Lnd. : University of Georgia Press, 1998. – 259 p.
5. Boege F. W. Smollett's Reputation as a Novelist / F. W. Boege. – Princeton, N. Y. : Princeton University Press, 1947. – 175 p.
6. Brander L. Tobias Smollett / L. Brander. – London, New York, Toronto : Longman, 1951. – 36 p.
7. Gibson W. L. Art and Money in the Writings of Tobias Smollett / W. L. Gibson. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2007. – 227 p.
8. Goldberg M. A. Smollett and the Scottish School. Studies in eighteenth-century thought / M. A. Goldberg. – Albuquerque : University of New Mexico Press, 1959. – 191 p.
9. Grant D. Tobias Smollett. A Study in Style / D. Grant. – Manchester : Manchester University Press, 1977. – 232 p.

10. Jones R. J. Tobias Smollett in the Enlightenment : Travels through France, Italy, and Scotland / R. J. Jones. – Lewisburg : Bucknell University Press, 2011. – 221 p.
11. Keough M. Tobias Smollett or, How a Gentleman of Scotland and London Experienced the Formation of the British Identity – Режим доступа : http://repository.asu.edu/attachments/56799/content/Keough_asu_0010N_10669.pdf
12. Lewis J. Tobias Smollett / J. Lewis. – Lnd. : Jonathan Cape, 2003. – 316 p.
13. Ross I. C. When Smelfungus Met Yorick : Tobias Smollett and Laurence Sterne in the South of France, 1763 / I. C. Ross // Tobias Smollett, Scotland's First Novelist : new essays in memory of Paul-Gabriel Bouce / [Ed. by O. M. Brack]. – Newark : University of Delaware Press, 2007. – P. 74–93
14. Skinner J. Constructions of Smollett : a Study of Genre and Gender / J. Skinner. – Newark, Lnd. : University of Delaware Press, 1996. – 267 p.
15. Tobias Smollett. The Critical Heritage / [Ed. by L. Kelly]. – Lnd., N.Y. : Routledge and Kegan Paul, 1987. – 380 p.
16. Young R. The Scenic Route to Humphry Clinker : Smollett's 'Travels Through France and Italy' / R. Young // The Bottle Imp. – 2012. – # 11 (May). – Режим доступа: http://www.arts.gla.ac.uk/ScotLit/ASLS/SWE/TBI/TBIIssue11/Young3.html

УДК 811.111-31(73).09

З. А.-Г. Сафарова
(Сімферополь)
викладач кафедри української філології історико-філологічного факультету РВНЗ «Кримського інженерно-педагогічного університету»

Категорія феномену «поля невизначеності» в романах Генрі Джеймса

Творчість Генрі Джеймса займає особливе місце в літературі як Америки, так і Європи. Його по праву називають трансатлантичним письменником. Визначено, що романи "Посли" і "Золота чаша" вважаються пізніми. В них спостерігається констатація домінантної зосередженості автора на колізіях внутрішнього життя персонажів, яка зазвичай трансформується в аналіз змісту їхніх переживань, переосмислення ними власної долі та пріоритетних цінностей, але не переходить на з'ясування того, яким чином це впливає на власне художню сторону романів, їхнє поетикальне новаторство. Власне це і формує іншу, відмінну структуру образу персонажа (якщо порівнювати з "ранніми" творами письменника, де структура образу персонажа чітко простежується і розкривається через поведінкові аспекти).

Важливу роль у структурі образу персонажа відіграють «поля невизначеності», тобто певні місця в тексті твору, що містять у собі неясності щодо сюжетних дій, характеру персонажа, часопросторової організації тощо і тому викликають нерозуміння читача або його неоднозначну інтерпретацію. Інколи термін "поля невизначеності" порівнюють з майже рівнозначним терміном «епістемологічної невпевненості» («epistemological uncertainty»). Останній деякі вчені відносять до постмодерністської концепції, а інші - до модерністської. Оскільки ми визначаємо постмодернізм як продовження тенденцій модернізму, то поняття "епістемологічна непевність" використовується нами як рівнозначне "полям невизначеності".

Характеристику феномену поетикальної невизначеності (точніше, амбівалентності) подає в своїй монографії Ш. Риммон «Концепт амбівалентності: приклад Джеймса». Дослідниця відрізняє літературну, оповідальну або словесну двозначність від двозначності, що виникає на основі множинності суб'єктивних інтерпретацій твору мистецтва. Суть розходження полягає в тому, що «суб'єктивне сприйняття тексту залежить головним чином від особливостей психології читача, тоді як літературна двозначність — це факт тексту, вона являє собою систему взаємовиключних пояснень…» [284, с. 11]. У «двозначному» творі є чіткий зв'язок двох гіпотез, що взаємно виключають одна іншу.

© Сафарова З. А.-Г.

Художня двозначність пов'язана із загадкою, що свідомо вкладається автором у текст і, як правило, залишається нерозв'язаною. Але причина криється не в тому, що твір не дає на неї відповіді, а в тому, що пропонуються дві відповіді, що мають однаковий ступінь переконливості й водночас виключають одна одну. Основною одиницею, що створює таку ситуацію, є "герменевтичний ключ", що виступає у формі слова, речення, абзацу, події, опису.

Загадка в розповіді виникає внаслідок свідомого використання в сюжеті тих або інших інформаційних "пробілів". Самі по собі пробіли ще не ведуть до появи невизначеності або навіть загадки. Пробіл — один з основних засобів перетворення фабули в сюжет; письменники використовують цей прийом постійно.

Способи заповнення пробілів можуть бути різні. Всі вони засновані, як каже Ш. Риммон, на "законах імовірності" [284, с. 49], але одні заповнюються читачем інтуїтивно, автоматично або принаймні без особливих зусиль, інші ж передбачають уведення автором у текст спеціальних ключів. Двозначність створюється такими пробілами, які є в даному тексті центральними, постійними, що перебувають як на рівні сюжету, так і на рівні фабули; їх неможливо заповнити, тому що текст містить дві несумісні системи ключів" [284, с. 50].

Свою концепцію Ш. Риммон будує на аналізі чотирьох творів Джеймса — оповідання "Урок майстра", "Візерунок килима", повість "Поворот гвинта" і роман "Священне джерело". Ми ж зосередимо свою увагу на романах «Жіночий портрет», «Посли» і «Золота чаша», маючи на увазі, що в ранніх романах Джеймса «поля невизначеності» займають небагато місця і заповнюються за допомогою «підказок» оповідача та інших персонажів, як основних та другорядних.

Так, на перший погляд в характері Ізабелли Арчер з роману «Жіночий портрет» є багато неясного, а в її поведінці немотивованого. На це можна відповісти, що автор свідомо не наділяє характер своєї героїні соціально детермінованими рисами, і навіть етична складова її поведінки також завуальовується. Автор (точніше, наратор чи суб'єкт розповіді) уникає прямих, безпосередніх проникнень у її психологію, частіше залишаючись «зовнішнім спостерігачем» і «фіксуючою інстанцією».

Наприклад, ситуація одруження Ізабелли Арчер з Озмондом: чому вона обрала саме його, незважаючи на те, що були й інші,більш достойні претенденти на її руку і серце. Тим не менше ту чи іншу версію нескладно обґрунтувати посиланнями на текст. Деякі дослідники й критики (такі, як Ч. П. Сноу й А. Кеттл) відзначають, що «авторові не вдалося переконливо показати, чому така жінка, як місс Арчер, вийшла заміж за Озмонда» [див.: 121, с. 60]. Інші дослідники (Т.Л. Селітріна [121], М.П. Ніколенко [101]) вважають, що у поведінці Ізабелли є своя логіка, що мотивується не лише

особливостями її характеру, а й соціально-історичними обставинами, хоч і поданими наратором неочевидно, опосередковано.

На думку М. П. Ніколенко, на рішення Ізабелли вплинуло насамперед її естетичне почуття. Вона вийшла заміж за Гілберта Озмонда саме тому, що він — блискучий джентльмен, колекціонер, представник віками усталеної культури, чий стародавній флорентійський особняк наповнений «ніби виставленими напоказ» («frankly proclaimed») «скарбами»: картинами, барельєфами, гобеленами... Ця людина здається Ізабеллі втіленням усього кращого, що може дати їй Європа, і тому він, із його холодною чарівністю, затьмарює в її очах трьох інших щиро люблячих її чоловіків. Його усамітнене життя серед творів мистецтва в якийсь момент представляється героїні ідеалом свободи [101, с. 196].

Як бачимо, в структурі образу Ізабелли Арчер чинники поведінки не прописані чітко, і складові цієї структури постають у несподіваних комбінаціях й переплетіннях, де соціальне начало не відіграє ключової ролі, як то було у реалістичному романі.

Дещо по-іншому формуються «пробіли» і «поля невизначеності» в романі «Посли». Ця функція переноситься головним чином у діалоги. Вони представляють собою обмін неясними натяками й недомовками між персонажами, які тім не менше якимось загадковим чином виявляються здатними не лише витягати зі своїх численних розмов зміст, що стосується стосунків фігурантів центральної сюжетної події, але навіть робити філософські висновки про сутність людини, закономірності її цивілізаційного розвитку, зіставляти різні культурно-історичні варіанти й шляхи існування людства.

У романі «Золота чаша» «поля невизначеності» переносяться головним чином у сферу свідомості персонажа. Візьмемо, до прикладу, наближені до потоку свідомості рефлексії Адама Вервера, коли він намагається осягнути своє колекціонерство і можливі варіанти місця цього феномену в його житті. Міркування героя завершуються напівіронічними запитаннями до самого себе про те, як би все могло скластися, якби доля розпорядилася інакше, і дружина не пішла б з життя так рано: «Would she have led him altogether, attached as he was to her, into the wilderness of mere mistakes? Would she have prevented him from ever scaling the vertiginous Peak?- or would she, otherwise, have been able to accompany him to that eminence, where he might have pointed out to her, as Cortez to his companions, the revelation vouchsafed? [232]. Далі автор нібито приводить свого героя до подоби смислової визначеності, що виражається в заключному висновку: «No companion of Cortez had presumably been a real lady: Mr Verver allowed that historic fact to determine his inference» [232].

Як пише О. Анциферова, «смислова завершеність глави й заключного іронічного пасажу, побудованого на літературній алюзії, формально вира-

жена досить явно. Разом з тим, чітко суб'єктивний, прагматичний характер зробленого висновку, по суті, знецінює смислову завершеність, позбавляє цю неодмінну рису текстів класичного реалізму визначеності. Якщо й можна спробувати виявити тут якусь істину, якийсь більш-менш однозначний зміст, то він може прийняти такий вигляд: телеологія власного життя прихована від людини. І якщо вона і є, то тільки в тому вигляді, в якому її виробляє сама людина. Тільки людина може бути творцем смислів свого існування, однак істинність цих сконструйованих смислів завжди залишиться питанням відкритим. І людині варто прийняти це з іронічною смиренністю…» [9, с. 306].

У пізніх романах Джеймса органічно взаємодіють «голоси» і «точки зору» багатьох персонажів, створюючи єдину розповідну картину і стильову тональність, являючи собою, по суті, багатопланову поліфонію. В її основі, як стверджував М. М. Бахтін і що незліченну кількість разів підтвердилося практикою художнього розвитку у XX ст., лежить ідея множинності голосів і свідомостей, а також принцип діалогізації. Цей принцип, крім іншого, передбачає, що в одній свідомості можуть співіснувати «голоси» і свідомості різних героїв — так, в кожному окремому випадку внутрішнє мовлення Князя, Адама Вервера, Меггі містить у собі «чужі слова», що належать іншим персонажам.

Як бачимо, порівняно з ранніми творами у пізніх романах Джеймса розмивається і чіткість сюжетних перипетій (наприклад, достовірність/недостовірність факту адюльтеру в «Золотій чаші»), і структура самої свідомості людини. Відтінки думок, почуттів, настроїв героїв стають такими швидкоплинними, невловимими і так тонко (через миттєві асоціативні зв'язки й ускладнені синтаксичні конструкції) переводяться у сферу натяків і недомовок, що однозначні відповіді на ті чи інші запитання стають неможливими.

Поля невизначеності («пробіли») виявляються особливо очевидно на рівні сюжетних чинників свідомості персонажа. Наприклад, у «Послах» чітко проголошено причину приїзду Ламберта Стрезера до Парижа, але нічого не сказано про сутність справи, заради якої слід повернути Чеда Ньюсема на батьківщину (читач так і не дізнається, яку ж продукцію виробляє фабрика, власницею якої є місіс Ньюсем). Ніяк не вмотивовано рішення Стрезера повернутися до Америки, адже у «новому» своєму стані він є повною протилежністю менталітету Вулета.

Окрім сюжетного вираження, поля невизначеності складають специфіку власне текстового масиву твору, де спостерігаються помітні розриви між означенням і означуваним, довільний зв'язок між планом змісту і планом вираження.

Характерними в цьому сенсі є так звані «туманні» метафори Джеймса – наприклад, архітектурні метафори й образи кола, обтічності в міркуваннях Адама Вервера про Князя в «Золотій чаші», метафори жертви в «Крилах голубки».

Заповнення сфер невизначеності, інакше кажучи, своєрідне розкодування «темних» місць і дефрагментація свідомості персонажа, очевидно, має здійснюватися за «законом вірогідності» і за умови підвищеної читацької активності.

Таким чином, структура образу персонажа в пізніх романах Г. Джеймса суттєво ускладнюється як порівняно з попередніми творами автора, так і з реалістичною традицією загалом. Основним принципом творення образу стає асоціативна калейдоскопічність. Відтак розуміння характерів головних героїв і процесів відкриття ними внутрішньої свободи потребує іншого принципу читацької рецепції, який можна назвати дефрагментизацією прихованої цілісності характеру персонажа. Саме про такі аспекти просторовості у художній формі модерністського роману йдеться в концепції Дж. Френка, і структура образу персонажа в пізніх романах Г. Джеймса наочно підтверджує цю концепцію.

Список використаних джерел

1. Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса : Дисс. … д. филол. н. : Спец. 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы) / Ольга Юрьевна Анцыферова; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М., 2002. — 400 с.
2. Анцыферова О. Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса : от истоков к свершениям / О. Ю. Анцыферова. — Иваново, 1998. — 210 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
4. Николенко М. П. «Женский портрет» Генри Джеймса в свете проблемы кризиса авторства / М. П. Николенко // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». — 2011. — № 1(9). — С. 186—202.
5. Николенко М. П. И. С. Тургенев и Г. Джеймс : к проблеме художественного завершения в психологическом романе / М. П. Николенко // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — Т. 13. — № 2 (3). — 2011. — С. 693—697.
6. Селитрина Т. Л. Г. Джеймс и проблемы английского романа 1880-1890-х гг. / Тамара Львовна Селитрина. — Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. — 128 с.

7. Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе / Джозеф Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М. : МГУ, 1987. — С. 194—213.
8. James H. The Ambassadors : novel / Henry James. — [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www.gutenberg.org/files/432/432—h/432—h.htm
9. James H. The Golden Bowl : novel / Henry James. — [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www.gutenberg.org/files/4264/4264—h/4264—h.htm
10. James H. The Portrait of a Lady. Volume 1 / Henry James // [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/portrait1.html.
11. James H. The Portrait of a Lady. Volume 2 / Henry James // [Електронний ресурс] Режим доступу : http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/portrait2.html.
12. Rimmon Sh. The concept of ambiguity : the example of James / Sh. Rimmon. — Chicago; L. : Univ. of Chigago press, 1977. — XIII, 257 p.

УДК 821. 111 – 2.09

Н. Н.Семейкина

(Харьков)

к.ф.н., доцент, доцент кафедры искусствоведения, литературоведения, языкознания Харьковской государственной академии культуры

Любовь и предательство пьесе Д. Хэйра «Поцелуй Иуды»

Постановка проблемы. В украинском литературоведении имя и творчество Дэвида Хэйра (род.1947г.), давно признанного в Европе и Америке современного английского драматурга, автора более 20 пьес, кино и телесценариев, режиссера, чьи произведения с успехом идет на сценах мира в течение 30 лет, еще мало известно. В 2000 году в киевском издательстве «Радуга» была напечатала лишь одна из его пьес «Небесный свет» (2000г.) В России в последнее десятилетие интерес к произведениям Д. Хэйра заметно вырос: на русский язык переведены: «Поцелуй Иуды», «Голубая комната, «Дыхание жизни», «Залив в Ницце», киносценарий «Часы», некоторые из этих пьес ставятся на сценах ведущих российских театров. Имя Д. Хэйра упоминается в ряде российских диссертаций, но в основном как соавторе Х. Брентона, либо как представителе «сатирической драмы» или «театрального истеблишмента». Другое отношение к нему на Западе: о творчестве Д. Хэйре написано немало статей, рецензий и монографий, его называют мэтром английского театра, он награжден многими престижными премиями, в спектаклях по его пьесам выступают известные актеры мира.

Д. Хэйр родился в г.Сент-Леонардс (графство Сассекс), закончил с золотой медалью в 1968 году Иезуитский колледж Кембриджского университета. В год окончания университета создал экспериментальный «Передвижной театр» с Т. Бикетом, обратившись к инсценировке писем Кафки, а потом начал ставить (до 1971г.) свои произведения.

В истории английского театра начало карьеры Дэвида Хэйра связывают с «новой радикальной драмой» 70 – 80 –х г.г. XX в., которую представляли Х. Брентон, Т. Гриффитс, Д.Эдгар, молодые «левые» с повышенным чувством социальной справедливости и желанием реформ. Они критиковали «тэтчеризм», компромиссы лейбористской партии, политику Англии по отношению к Ольстеру. Однако «буржуазная идеология, которой бросался вызов как «потребительской», а также невозмутимая лондонская публика того времени, были лишь чуть-чуть задеты» [3, с. 628].

Д. Хэйр с самого начала заметно выделялся на фоне своих товарищей по цеху как способный драматург и самостоятельно думающий человек.

© Семейкина Н. Н.

Впоследствии он вырос в зрелого художника, умного аналитика, тонкого психолога и хорошего стилиста. Д. Хэйр остается верен своим социалистическим взглядам, но не марксистского толка. Откликается на все болевые вопросы современности как неравнодушный гражданин и писатель. Живя в обществе потребления и засилья «массовой» культуры, художник постоянно задается вечным вопросом: «Как изменить мир?» и «А если мы не сможем изменить мир, как мы будем в нем жить?» Хотя постановка таких вопросов не превращает его в сурового разрушителя основ общества, скептика и пессимиста или, напротив, в безнадежного мечтателя. Скорее придает его произведениям социальную остроту, иронический подтекст, настраивает зрителя на размышление о собственном экзистенциальном и, главное, нравственном выборе, о гражданской позиции. Драматург, как отмечает критика, создает «градус британской морали» средствами театра. В одной из ранних пьес «Изобилие»(Plenty,1978) Д. Хэйр заострено внимание на сложной судьбе героини Второй мировой войны, отторгнутой обществом. В пьесе – монологе «Крестный путь» (Via Dolorosa, 1998) дана оценка и выражено отношение к израильско-палестинскому конфликту. Трилогия «Демоны расизма» (Racing Demons, 1990), «Бормочущие судьи» (Murmuring Judges, 1991) и «Без войны» (Absenceof War, 1993) посвящена деятельности общественных институтов Англии. Пьесы «Дело дрянь» (StuffHappens, 2004) и «Час вертикали»)(The Vertical Hour, 2006) затрагивала войну в Ираке и т.д. Именно злободневность, политическая острота, документальность многих пьес выделяет его на фоне остальной английской современной драмы, в частности, представителей модернизма и постмодернизма, от которых он себя отмежёвывает. В одном из своих интервью Д. Хэйр заявил, что взгляд С. Беккетана жизнь «противоположен моему»[5]. Д. Хэйру близка «новая драма» рубежа Ибсена, Б.Шоу, Чехова, а также драматургия «рассерженных молодых людей» 50 – 60-х г.г. Д. Хэйр даже признался однажды, что обожает Дж. Осборна. В целом его драматургия развивается в традициях реалистического искусства, преломляя продуктивные открытия других направлений, в том числе и постмодернизма. Писатель на протяжении всего своего творчества четко придерживается определённого взгляда на искусство. «Что поражает в Хэйре, – отмечает Майкл Биллингтон, – его устойчивое убеждение в том, что писатели должны следовать бальзаковскому правилу отражать все, что происходит вокруг них, а моральный долг театра – поднимать большие проблемы общественной жизни»[2].

В творчестве Д. Хэйра социально-политическая проблематика сочетается с морально – этической, политические сюжеты с более романтическими и общечеловеческими. Это позволяет английским исследователям утверждать, что в Д. Хэйре парадоксально сочетается «романтик со

скальпелем хирурга» [2]. Так, драматурга глубоко волновала вечная проблема любви и предательства, которые объединили три необычайно популярные на Западе пьесы: «Голубая комната»(The Blue Room, 1998), «Поцелуй Иуды» (The Judas Kiss, 1998), «С точки зрения Эми» (Amy's View,1998). Эти произведения рассматриваются как «триптих», хотя они разные по содержанию, жанровой направленности, форме. Самая яркая и показательная в этом плане пьеса «Поцелуй Иуды», в которой тема любви и предательства рассматривается на материале судьбы одного из выдающихся ирландских писателей – О.Уайльда.

Актуальность. Введение в обиход отечественного литературоведения имени Д. Хэйра, одной из популярных его пьес позволяет расширить и углубить представление о развития современной английской драмы в целом.

Цель работы. Исследовать содержательные и структурные особенности пьесы «Поцелуй Иуды», характерные для художественных поисков английского драматурга Д. Хэйра.

Текст. Двухактная пьеса «Поцелуй Иуды» посвящена, по словам самого драматурга, «жертвенной любви», которая часто не требует ответа или простой благодарности. Но тот, кому она адресована, вправе принять и оценить подобную жертву или отречься от нее, а в худшем случае предать ее. Несомненно, Д. Хэйра больше всего волновал нравственный аспект этой вечной проблемы. И в то же время в рамках короткой пьесы автор постарался сказать намного больше.

Главный герой пьесы «Поцелуй Иуды» – выдающийся ирландский писатель, драматург, парадоксалист Оскар Уайльд. Центральным событием произведения являются трагические последствия «садомитской любви» Оскара Уайльда к молодому, красивому юноше - лорду Альфреду Дугласу (Бози), известному в свое время поэту и переводчику. Уайльд попытался защищать свое право на такую любовь в английском суде, получив обвинение от отца Бози, маркиза Куисберри. Но английский суд, отличающийся особым консерватизмом в нравственных вопросах, превратил Уайльда из защитника в преступника и приговорил к двум годам каторжных работ. Не понравилась судьям излишняя независимость и смелость Уайльда в отстаивании своих прав, в чем усматривалось проявление типичного ирландского характера.

История этой «нетрадиционной» любви широко растиражирована в эпоху постмодернизма, к ней обращались П. Акройд в «Завещании Оскара Уайльда», Р.Перси в «Трус, убивающий поцелуем» и другие. Все авторы основывались на материалах скандального судебного процесса, а также на письме к Дугласу – «De Profundis», написанном О.Уайльдом в тюрьме, и поэме «Баллада Редингской тюрьмы», единственной опубликованной после выхода писателя на свободу. В последней были такие строки:

«Каждый – сам убийца своей любви... Поцелуй – это орудие убийства предателя / Меч – это орудие убийства храброго воина». По-видимому, эти строки, а также свидетельство того, что в тюрьме Уайльд читал Библию, назвав ее «единственной стоящей книгой», подтолкнули Д. Хэйра посмотреть на жизненную драму Уайльда через призму всем известного библейского сюжета о Христе и Иуде с его глубоким моральным подтекстом. Однако неординарность личности избранного героя пьесы, а также радикализм взглядов самого Хэйра придали центральному конфликту пьесы более острый социальный характер. Он прочитывался как бунт гения против толпы и общепринятой морали, консервативности, косности и лицемерия общественной системы, которая отомстила писателю не только за его гомосексуальный выбор, но и за независимый ирландский характер. Сам герой пьесы Уайльд видит причину обрушившегося на него судебного преследования и гонений в лицемерии и антигуманизме английской политической системы: «Их решения всегда ведут к одному. Что вы хотите – Англия. Все кончается виселицей!»[1, с. 155] или «в Англии священник читает молитвы у подножия виселицы, а затем идет обедать с палачом» [1, с. 156]. И далее: «Они придают национальности такое же значение, как классовой принадлежности. И вот, наконец, их объединила ненависть к иностранцу. Ведь я ирландец» [1, с.155]. «Вся нация сплотилась. Меня слишком долго терпели. В этой стране ни у кого нет прав – только временные лицензии. Мою в конце концов решено было отозвать» [1, с.150].

В пьесе Д.Хэйра существует два плана: внешний и внутренний. Внешний план выдержан в традициях реалистической драмы и представляет реконструкцию главных эпизодов последнего периода жизни О.Уайльда, трактуемых в контексте библейского сюжета. Целью этой реконструкции, которую Д.Хэйр определял, как «stagepoetry», являлось воссоздание подлинных отношений между Уайльдом и Бози, причин их разрыва, создание психологически убедительного драматического характера главного персонажа, схваченного в момент его душевного кризиса.

Внутренний план пьесы намного сложнее. Автор, пользуясь приемом интертекстуальности, излагает те же события через призму восприятия своего героя, подает ее как своеобразный уайльдовский текст или метатекст. Последний обнаруживается в умелой имитации афористичного и парадоксального стиля самого Уайльда, цитирование его сентенций об искусстве, красоте, авторстве и т.д. Вводя этот внутренний план, Д. Хэйр, не будучи поклонником эстетической теории своего предшественника и видя ее уязвимые места, ведет своеобразный гипотетический спор, демонстрируя в финале пьесы то, как на практике эстетическая теория Уайльда мстит своему адепту. Текст и метатекст существуют параллель-

но, иногда пересекаясь в отдельных сценах, что является одной из отличительных черт пьесы Д. Хэйра.

Библейские аллюзии и символы в тексте Хэйра придают рассказанной истории более обобщенный характер, ставят ее в ранг подобных. Пьеса начинается с несколько эпатажной, но глубоко символической сцены. Под звуки романтической музыки изображается любовная страсть между молодыми людьми Фиби и Артуром, слугами гостиницы, описанная в ремарке следующим образом: «Она … медленно поднимается во весь рост, раскинув руки, как на распятии, а он, коленопреклоненный, приникает лицом к ее ногам. Ренессансная картина: белеющие среди пышных драпировок нагое тело, выражающее страсть через мученичество» [1, с. 135]. Романтическую идиллию прерывает сначала «деликатный», а потом «настойчивый стук». Эта сцена воспринимается как метафора судьбы главного героя, чья жизнь неожиданно разделилась на «до» и «после», а его запретная любовь, гедонистический образ жизни привели его на Голгофу. Символ распятия – крест станет сквозным в произведении, а аллюзии из Библии смыслообразующим центром всей пьесы. Такую же роль выполняют два эпиграфа из поэтов Сапфо и Рильке.

События первого акта происходят в лондонском отеле, а второго – в Неаполе спустя два года. Каждый из них сюжетно и композиционно завершен и мог бы рассматриваться, как самостоятельная одноактная пьеса. Но в целом они составляют две половины одной человеческой драмы, имеющей свою завязку, кульминацию и развязку.

Подзаголовок первого акта – «Решение остаться», второго – «Решение оставить» звучат как лейтмотивы и несут конкретные смысловые акценты. Начало пьесы – 1895 год, гостиница, обеденное время. Собравшиеся друзья Уайльда – Росс, Морффат, слуги суетятся вокруг Оскара, настойчиво уговаривают его бежать в Париж, пока не пришла полиция его арестовывать. Менее всего этого желает Бози. Взгляд на Бози в «двух текстах» Хэйра и Уайльда различен. Оскар вначале смотрит на своего друга с нежностью, отеческим покровительством, всепрощением. Хэйр, напротив, не пытается найти смягчающие краски своему персонажу, представляя его эгоистичным, завистливым, трусливым, неискренним, наделяя его такими чертами, как истеричность, говорит в ремарке о его визгливом голосе. Некоторые критики писали о несколько предвзятом отношении Д. Хэйра к Альфреду Дугласу, который прожил долгую жизнь и слыл известным поэтом. Хотя в одном из своих интервью драматург, возражая на это, подчеркнул, что Бози слишком любит себя и поглощен собой, чтобы воспринимать его серьезно [4]. В поступке Уайльда, его решимости остаться, а не трусливо бежать за границу драматург видит проявление благородства и высокой порядочности своего героя, который больше

всего переживает о том, что своим бегством он навредил бы Бози: «Я действовал из любви. Я защищал нашу любовь, как мог….самое чистое, что было в моей жизни»[1, с. 162], – произносит Уайльд. Он поступает, по словам Морффата, как «настоящий джентльмен»[1, с. 15].

Во втором акте, озаглавленном «Решение оставить», действие происходит спустя два года в солнечном Неаполе. Сюда по приглашению Бози, который продолжает вести разгульный образ жизни с новыми дружками, приезжает Уайльд после страшных месяцев пребывания в Редингской тюрьме. Это уже другой человек, постаревший и погрузневший, глубоко одинокий, умудренный новым для него опытом. Он совершенно не двигается, буквально пригвожден к креслу, которое воспринимается как символ все того же креста. Определенную печать наложили на него не только перенесенные годы страданий, но и нынешнее унизительное положение: новые любовные увлечения Бози, отсутствие денег, отказ издателей печать его произведения, угрозы жены. «Мои пьесы не ставят, меня чураются как прокаженного, и дело не в моем грехе – нет, грех тут ни при чем! – а в том, что я отказываюсь усвоить этот урок морали. Переменить мой образ жизни значило бы признать, что я был не прав» [1, с. 183].

Однако последний удар наносит ему Бози, который желает окончательного разрыва их отношений. Он признается: «Я ведь не рожден быть бунтарем». Такого поворота Уайльд страшился более всего, но принимает его с достоинством, поскольку давно прозрел и внутренне был к этому готов: «Я словно в угаре», – говорят любовники, как будто их куда-то завлекли обманом. А когда роман заканчивается, когда они разлюбили, то говорят: «Мои иллюзии развеялись, теперь я вижу его так ясно» [1, с.188]. Он обращается к Бози тоном учителя и старшего товарища: «Для меня в жизни главенствующим принципом всегда была любовь. А для тебя власть…Мне жаль тебя, Бози»[1, с.198].

Д. Хэйр доводит внешнюю библейскую сюжетную линию до ее логического конца, вводя сначала мотив о монетах, а затем о знаменитом поцелуе. Семейство Бози неожиданно вспоминает о своих обязательствах перед Уайльдом, именуя их «долгом чести», который «конкретизируется» выплатой жертве пятисот фунтов в два приема. Эта неожиданная пропозиция заставляет Оскара даже приподняться из своего кресла, у него комок в горле не от чувств, а «просто горло сдавила петля». Но все же, сохраняя самообладание, он произносит: «Строго говоря, серебряные деньги причитаются тебе, а получу их я. Ты свободен. Ты всегда был свободен. Ступай»[1, с.197]. И далее он просит у Бози только одного поцелуя: «Это поцелуй Иуды, краткий миг. На губах Уайльда довольная улыбка – ритуал совершен». Ремаркой подчеркивается нарочитая театральность происходящей сцены. А главный герой констатирует: «Христа предает Иуда, чело-

век почти посторонний. Христос его толком не знает. Было бы художественно убедительнее, если бы его предал Иоанн. Любимый ученик»[1, с.198]. Круг библейских аллюзий получает вполне традиционное завершение, но герой пьесы – великий парадоксалист, поэтому возникает сравнение Иоанна и Иуды, подчеркивается тем самым глубина пережитого им предательства и сила его жертвенной любви.

Если внешний план пьесы отражает драму Уайльда – человека, то внутренний план, условно названный нами «уайльдовский текст» или метатекст передает драму художника, чья эстетическая теория прошла испытание его собственным жизненным опытом и личной драмой. Убежденный сторонник идей эстетизма, он, провозглашая культ красоты, утверждал, что не искусство отражает действительность, а реальность подражает искусству, маска интереснее живого человека, театр реальнее самой жизни, художник - создатель своей истории, своего творения, а законы искусства не совпадают с законами морали. Поэтому Уайльд в пьесе Д. Хэйра почти не действует, в отличие от других персонажей, которые суетятся, приходят, уходят, волнуются. На нем якобы маска стороннего наблюдателя, внешне спокойного и расслабленного, произносящего мудрые сентенции в тот момент, когда ситуация максимально напряжена и драматична. Это, скорее, маска гедониста, который даже в самый критический момент вспоминает о приятном, не отказывает себе в удовольствии хорошо пообедать, например, лобстером или тимбалем. «А лангустов у вас, конечно, не найдется?» – спрашивает он владельца гостиницы [1, с.156].

Все происходящее с ним и вокруг него главный герой комментирует как автор собственной пьесы, оставаясь драматургом увлекательного сюжета под названием «моя жизнь». Например, в первом акте он произносит такие слова: «У меня есть роль. Пьеса давно написана. Как я ее разыграю – всего лишь дело вкуса. Игра актера не может повлиять на действие» [1, с.155]. Или: «Я угодил в сюжетную ловушку. Пьеса развивается по собственным законам, двигаясь к неизбежной развязке: мое бесчестие…мое изгнание… Я могу выбрать маску по своему усмотрению: трагическая…вызывающая…жалкая…безучастная». «Поезд тронулся. Это отъезжает жизнь, которую мы не прожили»[1, с.155]. Несколько отстранённо или как бы извне он воспринимает лихорадочное поведение Бози, его нежелание отвечать на прямые вопросы, его безразличный поцелуй и поспешное бегство из гостиницы перед приходом полиции: «То, чего мы боимся, в конце концов и происходит», – резюмирует Уайльд. В «уайльдовском тексте», в отличие от основного, название первого акта «Решение остаться» обретает несколько иной смысл: Уайльд не только хочет обезопасить Бози от неприятностей, но он настолько увлечен просмотром своей «новой» пьесы, что хочет досмотреть ее до конца.

Во втором акте Уайльд из автора собственного произведения превращается в ее главного участника, перед нами скорее не маска, а уже реальный человек, страдающий и больной, жизнь которого неумолимо движется к своему концу. Он погружен в осмысление своего прежнего опыта и настоящего, только изредка ирония и самоирония напоминают о его желании довести действие до финала, смысл которого заключен в словах «Решение оставить». Отношения с Бози неуклонно идут к разрыву. Глубинная причина этого разрыва обнаруживается в контексте представлений Уайльда о красоте и морали, искусстве и природе. Пройдя через страшные испытания, Уайльд все же остается верен своей главной идее: «Красота во всем и превыше всего» [1, с.171]. Для Уайльда красота Бози затмевает его низость и подлость. Эта мысль звучит в эпиграфе из Сапфо: «По-моему же, то прекрасно, что кому любо».

И все же самым страшным открытием для Оскара стала обнажившаяся для него внезапно пропасть между красотой Бози и его подлой сущностью, между его прекрасной внешностью и полной безнравственностью: «…Пока не перестрадал, твои идеи не более, чем догадки»[1, с.171], – констатирует он. Красота, которую могут ценить только избранные, больно поразила своей откровенной аморальностью. История, некогда рассказанная в романе Уайльда «Портрет Дориана Грея», стала реальной историей самого автора. Проблема любви и предательства в этом свете приобрела иную интерпретацию. Любовь к Бози была по сути любовью Уайльда к его красоте, которая придавала ему силы и определяла смысл его существования. Утрата веры в эту любовь обернулась для Уайльда самой страшной бедой – потерей писательского таланта: «Ты добился своего. Я замолчал», – делает признание Оскар, а далее продолжает: «Потерять жизнь - не велика беда. Но потерять мое искусство…» [1, с.198]. Именно в этом необратимые для Уайльда последствия предательства его друга, как это видится спустя десятилетия другому писателю Д. Хэйру.

Если первый акт – это опосредованная демонстрация многих постулатов эстетической теории ирландского писателя, то второй акт воспринимается как переоценка героем многих своих прежних представлений. В своем эссе «Упадок искусства лжи», О.Уайльд, как известно, утверждал, что «природа вовсе не великая мать, родившая нас… Она сама наше создание». В финале пьесы Хэйра эта сентенция перефразируется и звучит совсем иначе: «В обществе, каким мы его создали, для меня нет места, ему нечего предложить; но у Природы….найдутся у меня расщелины в скалах… Она омоет меня в своих водах и уврачует горькими травами»[1, с.199]. Герой вынужден признать, что Природа все же торжествует над искусством. И только вера в то, что «красота остается превыше всего», неизменна для ирландского драматурга. Поэтому в завершающей ремарке пьесы

говорится, что звучит красивая музыка, «над морем поднимается сверкающее солнце».

Выводы. Пьеса «Поцелуй Иуды» – это современное прочтение судьбы гениального ирландского художника, поданной в контексте известного библейского сюжета о любви и предательстве. Оскар Уайльд предстает в интерпретации Д. Хэйра как романтический индивидуалист и трагическая жертва и в то же время благородный, порядочный человек и незаурядная творческая личность, возвышающаяся над толпой. Восходя к традициям интеллектуальной «новой драмы» рубежа Х1Х – ХХ веков с ее повышенным интересом к социально – нравственной проблематике, психологизму, символизму, пьеса вместе с тем несет некоторые черты постмодернистской драмы, что проявилось в своеобразном соединении двух планов, сочетании текста и метатекста, элементов интертекстуальности и цитирования.

Перспектива дальнейшего исследования. Творчество Д. Хэйра, одного из заметных и одаренных драматургов и сценаристов Англии второй половины ХХ и начала ХХІ века, заслуживает углубленного изучения отечественным литературоведением.

Список использованной литературы

1. Хэйр Д. Поцелуй Иуды / Д. Хэйр // Иностранная литература ; [пер. с англ. С. Таски]. – №5. – 2007.

2. Billington M. The Guardian profile : Sir David Hare. [Электронная версия] – The Guardian. – Friday 13 February, 2004. – Режим доступа к статье : www.theguardian.com/stage/2004/feb/13/theatre.politicsan

3. Sanders C. A. The Short Oxford History of English Literature / C. A. Sanders. – Clarendon Press Oxford. – Revised edition. — 1996. — 740p.

4. Sommer E. The Judas Kiss [Электронная версия] / E. Sommer // A *Curtain Up* Review. – Reviewed 4/30/98 by Elyse Sommer. – Режим доступа к статье : http://www.curtainup.com/judas.html.

5. The John Tusa Interviews [Электронная версия] / Transcript of the John Tusa Interview with David Hare. – Режим доступа к статье : http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hare_transcript.shtml.

УДК 82.0

В. В. Силин
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, доцент кафедры теории и практики перевода и социолингвистики факультета иностранной филологии
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Два уровня содержания романа Рашида Буджедры „Идеальная топография для характерного убийства”

Алжирской франкоязычной литературе *имманентно* присущ диалог восточной и западной культур, так как с момента зарождения эта литература обращалась к французскому читателю и стремилась показать отличие традиций алжирцев от традиций европейцев, делая акцент на экзотических аспектах национальной жизни. Вместе с тем, эта литература вначале не отличалась оригинальностью, поскольку писатели копировали форму произведения любимых европейских авторов. Поэтому первый период развития алжирской литературы (1920-1945) называют *экзотическим* или *подражательным*. С 1945 по 1954 литература алжирцев получает название *этнографической*, так как основное внимание в ней уделяется описанию национальных особенностей их бытовой жизни. Диалог культур в литературе этого периода, как отмечал Жан Дежё, содержал в себе „разоблачение и сопротивление” [5, с. 37]. И.Д. Никифорова подчеркнула, что „уже само по себе любовное воспроизведение традиционного уклада, на который покушался колониализм с его политикой ассимиляции, свидетельствовало в ту пору об оппозиционности писателя” [2, с. 187]. С началом национально-освободительной войны начинается *военный* период (1954-1962) в развитии алжирской литературы, в которой диалог культур проявляется не только в острой критике колониализма, но и в переживаниях алжирских интеллигентов, отвергающих насилие в национально-освободительной борьбе. После обретения независимости франкоязычная литература алжирцев продолжает развиваться. По замечанию Шарля Бонна, эта литература „не знает кризиса”, так как пополняется новым поколением писателей. [3, с. 7]. В произведениях молодых диалог культур происходит, в основном, в двух направлениях. Чаще всего писатели обвиняют западную цивилизацию в насаждении в Алжире в годы колониализма европейского образа жизни, который противоречит их мусульманской культуре. Но у некоторых диалог культур принимает более сложные формы и неоднозначное идеологическое значение. Именно ко второму направлению относится творчество Рашида Буджедры.

© Силин В. В.

В статье поставлена **цель** – исследовать своеобразие формы диалога культур в романе Рашида Буджедры „Идеальная топография для характерного убийства" (1975), в котором Восток и Запад представлены различными противопоставленными друг другу поэтическими образами, и определить идейное содержание романа.

Новизна исследования состоит в доказательстве, что диалог культур романа Рашида Буджедры, выраженный в синтагматическом плане в двойных структурах, образует два семантических уровня – типический, в котором выявляется социальная критика межкультурных отношений, и универсальный, в котором на примере диалога восточной и западной культур обсуждается идейный конфликт, касающийся любого человека вне зависимости от его культурной принадлежности. **Актуальность** исследования заключается в том, что определение двух семантических уровней в романе Буджедры способствует более адекватной интерпретации идейного содержания произведений с двойными структурами.

Интрига романа „Идеальная топография" очень проста. Она описывает историю безымянного неграмотного алжирца, который приехал в Париж на заработки. Для этого он пересек Средиземное море на пароходе, из Марселя добрался до Парижа на поезде, и, наконец, оказался в метро, чтобы доехать до станции „площадь Бастилии", так как в этом районе ему был обещан приют. Задача, казалось бы, простая, но герой проехал в метро почти целый день, и не достиг цели, потому что не понимал объяснений попутчиков, когда показывал им листок бумаги с названием нужной ему станции. Он несколько раз проезжал мимо нужной станции, а поздно вечером в безлюдном переходе был убит расистами-скинхедами, потому что не смог выбраться из метро в город. Об этом сообщается почти в самом начале романа. Интрига совершенно невероятная, потому что выйти из парижского метро довольно легко, но невероятность свидетельствует о том, что интрига *условная*. Она специально редуцирована до *архетипической* ситуации, чтобы показать, что любой человек может оказаться на месте героя, и что подобное может произойти, где угодно.

Синтагматика романа на разных уровнях представлена двойными структурами. Во-первых, в романе двуплановое повествование: всезнающий повествователь раздваивается на *диегетического*, передающего субъективный внутренний монолог безымянного героя, который рассматривает метро, с трудом пытаясь разобраться в его устройстве, и вспоминает друзей, оставшихся в родном селе; и на *экзегетического*, который представляет объективное и бесстрастное описание метро и такое же объективное воссоздание диалогов инспектора полиции, который ведет расследование убийства алжирца, со свидетелями. Всезнающий повествователь предстает посредником между Востоком и Западом, передавая поочередно субъективное мировосприятие неграмотного алжирца и объективное описание действительности, сделанное образованным повествователем. При этом субъективное повествование анонимного героя персонифицировано, а объективное анонимно. Перемещения героя в метро экзегетический повествователь описывает с документальной точностью, но это не имеет большого значения для сюжета, так как приключенческий элемент в нем отсутствует. Эти перемещения постоянно повторяются, кажутся излишними и превращаются в бессмысленное блуждание в безвыходном лабиринте, которое неизбежно ведет к гибели. Повторяемость событий, наблюдаемое в „Идеальной топографии для характерного убийства", не развивает архетипическую ситуацию, а сосредотачивает повествование на ее осмыслении.

Следует обратить внимание на то, что восприятие мира здесь *контрастно*: алжирец видит незнакомый ему окружающий мир в искаженном виде, а некий неизвестный европеец дает „правильное", объективное описание того, что видит алжирец, и того, что он не видит – расследование его убийства. Алжирец, например, боится эскалатора и не понимает функции рекламы, принимая многочисленные рекламные панно за украшение метро. Он принимает за такое украшение изображение карапуза, сидящего на горшке, в сочетании с цветком лилии в углу картины. Только сторонний объективный повествователь объясняет, что это реклама туалетной бумаги, а лилия – логотип производителя. Он также дает детальное описание технического оснащения метро, используя для этого многочисленные термины, которые неграмотный алжирец, конечно, никогда не слышал. Контрастное повествование хорошо демонстрирует искаженное мировосприятие неграмотного иностранца и показывает, как растерянность алжирца перед агрессивностью окружающей его среды постепенно трансформируется в ужас. Причину этой трансформации хорошо охарактеризовал Матьё Гале: по его мнению, алжирец был атакован „эротизмом рекламы, шумом, людьми, страхом, ужасом, одиночеством, головокружением" [7, с. 20].

В романе Буджедры просматривается двойное пространство: родное село алжирца, олицетворяющее Восток, находится на вершине горы Питон, поэтому открытость его пространства и расположение высоко над уровнем моря противопоставляются замкнутому и подземному пространству метро, представляющему в романе западную цивилизацию. Поскольку воспоминания о селе нечасты во внутреннем монологе алжирца, сконцентрированного на восприятии непонятного ему метро, то они предстают в нечетких *субъективных* впечатлениях. Такое впечатления также противостоят *объективному* описанию метро, в котором отмечаются всеми технические подробности, четко фиксируются названия станций, которые проезжает герой, и даже композиция романа имитирует структуру метро, так как текст романа разделен на 5 частей в соответствии с 5 линиями

метро, по которым проезжал алжирец. Детальное описание метро занимает значительную часть романа, и в этом просматривается влияние французского „нового романа" на творчество Буджедры. Недаром Клод Прево отметил в этом произведении „тщательность, характерную для Роб-Грийе" [9, с. 28]. Однако, несмотря на детальную описательность, за которую Буджедру кое-кто обвиняет в „формализме", исследователь считает, что этот роман совсем „не банален" [9, с. 27]. Сам Буджедра видит в объективном описании возможность сделать реальность непостижимой и абсурдной путем утрирования и пародирования такого описания, и заявляет, что занимается „подрывной деятельностью в литературе" [6, с. 10].

Время романа также двойное: во внутреннем монологе алжирца оно субъективное и *неопределенное*, так как быстро сменяющиеся впечатления героя невозможно зафиксировать во времени; события, происходящие в метро, напротив, хронологически *определенны* и объективны, распределяясь на один световой день.

Второстепенные персонажи романа делятся на две группы. Друзья из села *не равнодушны* к судьбе героя, они советовали ему не ехать во Францию, и вздыхали, когда он настаивал на своем. Теперь же герой обзывает их про себя „lascars » (подлецами) и обвиняет в том, что они его не предупредили о проблемах. В метро попутчики вежливы, но *равнодушны* к нему, в том числе и земляки. Они все объясняли ему, как доехать до станции „площадь Бастилии", но не учитывали, что их объяснения не помогут ему ориентироваться в метро, так как он неграмотный. Последующее расследование показало, что все попутчики были заняты собственными делами, и проблемы алжирца им были безразличны.

Двойные структуры в романе Буджедры гармонично сочетаются между собой: субъективному внутреннему монологу алжирца соответствует неопределенный хронотоп, объективному повествованию присуща определенность времени и пространства; к внутреннему монологу относится также нечеткое описание „ласкаров", к объективному повествованию – четкое воссоздание образов попутчиков героя и инспектора полиции.

Наконец, в романе Буджедры обнаруживаются два мифа. Античный миф проявляет себя *имплицитно* благодаря детальному воссозданию пространства метро, когда экзегетический повествователь с большой тщательностью описывает станции, переходы, поезда, эскалаторы, схемы линий метро; приводит различные цифры, данные, коэффициенты; передает все цвета и запахи; везде подчеркивает идеальную структуру метро, его безукоризненное функционирование и, как особую примету, совершенную симметрия „идеальной топографии" подземной среды. Но поскольку экзегетический повествователь старается не упустить мельчайшие детали, фиксируя их в очень длинных фразах, которые часто прерываются различными уточнениями и объяснениями в скобках, восприятие пространства становится все более и более трудным, и реальность превращается во что-то непостижимое, фантастическое, абсурдное и агрессивное, несмотря на то, что многочисленные перечисления и большое число технических терминов подчеркивают объективность и „научный" характер описания. Ввиду такого чрезмерно детального описания метро понемногу превращается из „геометрической среды" в „лабиринт", затем в „подземную западню" и в „линейную пространственную фантасмагорию".

Подобное описание позволяет сделать вывод, что в романе Буджедры метро сопоставляется с лабиринтом Минотавра, и, соответственно, сюжет романа сопоставляется с мифом о лабиринте. В результате такого сопоставления обнаруживается одно важное структурное различие, состоящее в том, что судьба алжирца, оказавшегося в лабиринте парижского метро, радикально отличается от судьбы Икара: алжирец погибает, а Икар выходит невредимым из лабиринта. При этом алжирца окружали равнодушные люди, а Икару помогла выбраться нить Ариадны. Сопоставление сюжета об алжирце, изложенного *эксплицитно*, с сюжетом античного мифа превращает его из *анекдота* в современный *миф* (термины Ю. М. Лотмана), а их структурное противопоставление выполняет важную функцию в формировании идейного содержания романа.

В семантике романа Буджедры также можно выделить два уровня. Первый из них является *социально-критическим*, так как в *анекдоте* выделяется *типическая* тема жизни алжирских эмигрантов во Франции: нелегальное трудоустройство, нищенская зарплата, жизнь в трущобах, постоянный полицейский контроль. Но наибольшим злом, с которым сталкиваются эмигранты во Франции, является расизм. Чтобы доказать, что убийство его героя не исключение, писатель предъявляет документальные свидетельства: список убитых эмигрантов, опубликованный Содружеством алжирцев в Европе, и официальное коммюнике алжирского правительства, которое принимает решение приостановить эмиграцию во Францию в знак протеста против очередной волны расизма.

Буджедра выражает также протест против равнодушия, которое царит, по его мнению, в западном обществе. Равнодушие проявляется вначале в маленьких сценах попыток алжирца установить контакты с прохожими, занятыми собственными мелочными проблемами, а затем в их показаниях, данных следователю. Отношение писателя к свидетелям ироническое ввиду незначительности проблем, которые их волнуют. Но он не иронизирует, когда описывает полицейского. Этот антипатичный персонаж, который не скрывает своей ненависти к алжирцу, раздражен, потому что преступление было совершено в его квартале и что именно он обязан проводить расследование.

Монологи свидетелей излагаются постепенно, один за другим, прерывая описания метро. Они помогают следователю, а одновременно и читателю, следовать за алжирцем и восстанавливать события. Эти монологи фрагментарны и выражают различные точки зрения на одну проблему. Но информация персонажей не имеет никакого значения, так как их монологи свидетелей, как и высказывания полицейского в большей степени служат их собственной негативной характеристике. Если неодушевленное пространство метро является в романе главным олицетворением западной цивилизации, агрессивной своим безразличием к *другому*, то безразличные персонажи предстают органической частью этого враждебного пространства. Именно в такой жесткой форме проявляется диалог восточной и западной культур на уровне социальной критики.

Другой семантический уровень романа – *универсальный*, так как жизненная ситуация романа, представляющая единичный социально-типичный конфликт, на этом уровне превращается в современный миф и приобретает общечеловеческое значение. Это значит, что безвыходная ситуация, в которой оказался безымянный алжирец, предстает в романе *архетипической*, то есть постоянно повторяющейся и касающейся всех людей без исключения. Недаром Клод Мориак написал: „Этот горец в метро, это мы все в жизни" [8, с. 15]. Но на этом уровне роман Буджедры выходит за пределы традиционного для алжирской литературы диалога восточной и западной культур ввиду универсальной обобщенности ситуации, в которой оказался алжирец.

На универсальном идейном уровне в романе Буджедры создан *макродиалог*, основные признаки которого были описаны в книге М. М. Бахтина „Проблемы поэтики Достоевского" (1963). В его теории он назван „большим диалогом" и представлен особой формой обсуждения идейного конфликта произведения, в которой равноправные идейные позиции противопоставлены друг другу в *бинарной оппозиции*. У Буджедры макродиалог проявляется в противопоставлении концепции современного мифа, выражающей идею полного одиночества *любого* человека, окруженного безразличными к нему людьми, концепции античного мифа с его идеей взаимопомощи *любому* человеку.

Макродиалог является интратекстуальным, интерсубъективным и идеологическим, обобщающим все формы обсуждения идейного конфликта – открытый „композиционно выраженный диалог" и „микродиалог", то есть заочный воображаемый диалог с другими „голосами": „Таким образом, внешний композиционно выраженный диалог неразрывно связан с диалогом внутренним, то есть с микродиалогом, и в известной мере на него опирается. И оба они так же неразрывно связаны с объемлющим их большим диалогом романа в его целом" [2, с. 357]. Интерсубъективность

является важной особенностью макродиалога, так как он основан на „персонификации идей", главном положении теории Бахтина. Поэтому в романе Буджедры идейные концепции распределены между всезнающим эксплицитным повествователем (разделенным на диегетического и экзегетического), представляющим современную концепцию, и *имплицитным* повествователем, иносказательно выражающим концепцию античного мифа. Введение такого условного повествователя является необходимым, так как идейную концепцию мифа о лабиринте невозможно отнести к всезнающему повествователю, который только воссоздает внутренний монолог алжирца и описывает пространство метро с объективной сторонней точки зрения.

На социально-критическом уровне идейный конфликт романа решается, однозначно выражая протест автора против актов расизма, которым подвергаются его земляки во Франции. Но универсальный идейный конфликт романа Буджедры остается *нерешенным*, он просто прекращается, так как макродиалог предполагает, вместо однозначной идеи, выдвигать *альтернативу* идей. Альтернативность возможна только на основе обязательного для макродиалога *равноправного* противопоставления идей. У Буджедры альтернатива равноправных идей состоит в противопоставлении антигуманистической, но реально существующей ситуации одиночества современного человека, который вынужден в одиночку решать собственные проблемы, и гуманистической, но фантастической ситуации древнего мифа, в которой человек опирается на помощь других людей. Нерешенность идейного конфликта формирует особую коммуникативную направленность произведения.

В прагматике литературного произведения важную роль играет авторская идейная позиция, которая обычно адресована читателю. Однако в макродиалоге формируется особая повествовательная перспектива, которая исключает из произведения авторскую идейную позицию, создавая *авторскую дистанцию*. В романе Буджедры эта дистанция определяется тем, что равноправные идеи современного и античного мифов распределены между равноправными повествователями – эксплицитным и имплицитным, и идейный конфликт остается нерешенным. В таких условиях совершенно невозможно определить, какая идея и какого повествователя принадлежит автору. Это значит, что макродиалог радикально меняет традиционную коммуникативную направленность произведения, предлагая читателю, вместо определенной авторской идеи, альтернативу двух равноправно противопоставленных идей, которая вызывает *сомнение*, и заставляет его самостоятельно осмыслить идейный конфликт романа.

Таким образом, в романе „Идеальная топография для характерного убийства" Рашид Буджедра выходит за пределы диалога восточной и за-

падной культур, придав типичному идейному конфликту универсальный характер благодаря введению в произведение античного мифа и формированию макродиалога, который представляет противопоставленные идейные концепции современного и античного мифов и их выразителей – эксплицитного и имплицитного повествователей, равноправными, а конфликт идей нерешенным.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – изд. 2-е, перераб. и доп. – М. : Сов. писатель, 1963. – 361 с.
2. Никифорова И. Д. Африканский роман / И. Д. Никифорова. – М. : Наука, 1977. – 237 с.
3. Bonn Ch. La littйrature algйrienne de langue franзaise et ses lectures / Ch. Bonn. – Sherbrooke : Naaman, 1974. – 216 p.
4. Boudjedra R. Topographie idйale pour une agression caractйrisйe / R. Boudjedra. – Paris : Denoлl, 1975. – 243 p.
5. Dйjeux J. Littйrature maghrйbine de langue franзaise / J. Dйjeux. – Sherbrooke : Naaman, 1980. – 495 p.
6. Gafaпti H. Boudjedra ou la passion de la modernitй / H. Gafaпti. – Paris : Denoлl, 1987. – 152 p.
7. Galey M. Rachid Boudjedra : le Minotaure du mйtro // L'Express, 15-21.09.1975, №1262. – p. 20-21.
8. Mauriac C. Un montagnard dans le mйtro : Boudjedra // Le Figaro, 20-21.09.1975. – p. 15.
9. Prйvost C. Dans le labyrinthe // France nouvelle, 2.02.1976, № 1577. – p. 27-28.

УДК 398.2.811-81

С. А. Скороходько, А. С. Музыка
(Симферополь)
к.ф.н., доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского
студентка 3-го курса факультета иностранной филологии
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Формульность фольклорного текста в переводе

Данная статья посвящена рассмотрению традиционных формул английской волшебной сказки с точки зрения перевода. Цель нашей работы – выявить адекватные пути воссоздания сказочных традиционных формул в переводе. Мы полагаем, что достижению данной цели может способствовать использование прагматического подхода, поскольку он учитывает коммуникативный характер переводческой деятельности и обеспечивает сохранение в переводе национально-культурного компонента высказывания.

Специфика фольклорного текста определяется в первую очередь следующими его основными чертами: устной формой его бытования, а также тем, что он является продуктом коллективного творчества, т.е. коллективно создается и коллективно распространяется. Такой текст ориентирован на многократное воспроизведение разными сказителями, варьирующими текст в духе верности традиции, которая одновременно ограничивает исполнителя, но и дает ему свободу.

Устойчивость фольклорной традиции обеспечивается рядом факторов, проявляющихся прежде всего на сюжетном, композиционном, образном и языковом уровнях фольклорного текста. В произведении фольклора всё выражено средствами, способствующими формированию такой устойчивости, а также легкости запоминания текста сказителями и передачи его слушателям. Именно поэтому одной из важнейших особенностей языка фольклора является формульность. Под формульностью фольклорного текста понимается использование большого количества устойчивых оборотов, клише, общих мест (loci communes), повторяющихся как внутри текстов, принадлежащих одному жанру, так и в текстах разных жанров.

Формульность уже хорошо изучена фольклористами. Ее рассматривают как проявление традиционности [5, с. 228; 7], и поэтому „как основное, определяющее свойство фольклора", и как „важнейшую черту языковой специфики фольклора" [11, с. 126;], как элемент поэтики фольклорного текста [14], как одно из „технических средств", используемых сказителем [6].

© Скороходько С. А., Музвка А. С.

Существует множество работ, в которых анализируются общефольклорные формулы и формулы, принадлежащие тому или иному фольклорному жанру, в том числе волшебной сказке [1; 2; 8]. Ученые предпринимали попытки выявить национальную специфику сказочных формул [1; 2; 8; 10], проанализировать особенности использования фольклорных формул сказителем. Так, А. Б. Лорд, говоря о роли сказителя в сохранении и передаче фольклорного текста, указывает на два способа появления устойчивых фольклорных формул: сказитель либо помнит уже существующую формулу, либо образует ее по аналогии с другими, причем, как отмечает исследователь, эти два способа не всегда можно разграничить [6, с. 56]. Английские фольклористы особое внимание обращают на рифмованные устойчивые формулы [12].

В фольклористике традиционные формулы классифицируются по нескольким критериям. В первую очередь разделяют общефольклорные традиционные формулы и формулы, характерные для того или иного жанра. С точки зрения композиционного положения в тексте, традиционные формулы подразделяются на инициальные, медиальные и финальные. Критерий функции в тексте позволяет выделить формулы, используемые для привлечения или переключения внимания, „перенесения" слушателя в вымышленный мир, противопоставляемый реальному миру сказки, выделяются также формулы, служащие связками. Что касается классификаций сказочных традиционных формул, то подавляющее большинство таких классификаций относится к волшебной сказке [1; 2; 8; 10; 13]. Ценным вкладом в работу по классификации сказочных устойчивых формул стала диссертация О. А. Егоровой [4], выполненная в русле типологического культуроведения и посвященная сопоставлению традиционных формул русской и английской народной сказки. Классифицируя сказочные формулы, исследовательница выделяет семь типов таких формул. Автор исследования не ограничивается кросскультурным подходом и анализирует способы перевода русских традиционных формул на английский язык и английских – на русский. Это единственная известная нам работа, в которой реализуется переводческий подход к сказочным формулам, однако рассмотрение их с переводческой точки зрения является лишь попутной задачей российской исследовательницы, и потому затронутая проблема требует более глубокого изучения. Что же касается классификации, предложенной О. А. Егоровой, то ей, на наш взгляд, недостает четкости, поскольку в ее основе лежит несколько разных критериев. Так, например, в одном ряду оказываются композиционные (начальные, медиальные и финальные) формулы, постоянные сказочные эпитеты и сравнения, характерологические формулы, не выделяемые исследовательницей в отдельную группу, а также повторы, некоторые из которых вряд ли можно отнести к устойчивым формулам.

Представляя собой своеобразные скрепы сказочного текста, устойчивые формулы позволяют передавать его от поколения к поколению и являются таким образом одним из важнейших средств, обеспечивающих само существование фольклорной традиции. Устойчивые формулы входят в число наиболее репрезентативных единиц, характеризующих фольклорные жанры. Учитывая названные факторы, а также недостаточную разработанность проблем перевода фольклора и волшебной сказки в частности, мы поставили перед собой следующие задачи: охарактеризовать традиционные формулы волшебной сказки, дать их переводческую классификацию, выявить трудности перевода устойчивых формул английской волшебной сказки на русский язык и предложить переводческие стратегии, позволяющие разрешить эти трудности.

Анализируя устойчивые формулы английских сказок с точки зрения перевода, мы пришли к выводу, что применение традиционных фольклорных классификаций в данном случае оказывается малоэффективным, поскольку далеко не всегда позволяет установить зависимость между типом формулы и способом/способами ее адекватного перевода. Мы полагаем, что переводчику могут оказаться полезными следующие две классификации сказочных формул: фольклористическая классификация, основанная на композиционном критерии, и собственно переводческая классификация.

Первая классификация, выделяя, в частности, инициальные и финальные loci communes, обращает внимание переводчика на формулы, начинающие и завершающие текст. Во-первых, эти рамочные формулы помогают четко разграничить сказочное, волшебное, пространство, с одной стороны, и реальное пространство, с другой, что представляется важным с точки зрения и сказителя, и слушателя. Во-вторых, инициальные и финальные устойчивые формулы приобретают особое значение в силу того, что занимают в тексте „ударную" позицию, и, следовательно, требуют внимательного отношения (их нужно обязательно сохранить в переводе) и взвешенных переводческих решений. Наконец, в-третьих, как и все loci communes, они принадлежат не только той сказке, с которой переводчик работает в данный момент, но и всему корпусу сказочных текстов, а ряд устойчивых формул функционирует и в других фольклорных жанрах. Данное обстоятельство включает механизм интертекстуальных связей и регламентирует действия переводчика: он должен учитывать то, каким образом уже была переведена та или иная формула ранее в других сказках переводимого сборника, в других сборниках сказок, и, желательно, в других фольклорных сборниках. Что касается медиальных формул, то они в волшебной сказке могут использоваться в системе повторов (от двоичного до пятиричного в английской сказке и троичный повтор в сказке русской), а это также определенным образом влияет на выбор переводчика.

Собственно переводческая классификация основана на критерии доминирующей переводческой трудности, возникающей при переводе той или иной формулы. Переводчику нужно учитывать то, что все фольклорные формулы, в том числе и сказочные, обладают в большей или меньшей степени выраженным национально-культурным фоном. В зависимости от того, какие компоненты сказочных формул являются носителями фоновой информации, их можно разделить на три группы. Первую группу составляют формулы, включающие фоновую лексику, вторую – те, в которых носителями фонов становятся грамматические средства, а третью – такие формулы, которые становятся окрашенными в силу принадлежности к фольклорному тексту.

К первой из выделенных нами групп относятся формулы, содержащие имена собственные (антропонимы, имена вымышленных существ, топонимы, именующие реальные и вымышленные объекты), реалии, фразеологизмы с национально-культурным компонентом, диалектизмы, устаревшие слова и архаизмы, народно-поэтические и просторечные слова и выражения, например:

*Long before **Arthur** and **the Knights of the Round Table**, there reigned in the eastern part of **England** a king who kept his Court at **Colchester*** [15, 138];

I went into **t'garden** to get a bit **o' thyme**;

*I've **telled** my tale, **thee** tell **thine**.* [9, 116];

*... **an'** she never saw it **noo** more* [9, 138].

Из формул первой группы особое внимание следует обратить на те, которые именуют сказочных героев. За каждым таким героем закреплена определенная, хорошо известная своим читателям (точнее слушателям!) характерная сущность и внешность: англичанин прекрасно знает, как выглядят, например, pixies или banshees, где они обитают, чем занимаются, каков их характер, и, наконец, как нужно с ними себя вести. Фольклорный текст дает описание сказочных героев, однако это описание никогда не бывает пространным, напротив, оно всегда формульно, сжато и в готовом виде возникает в памяти своего слушателя. Задача переводчика, не нарушая сжатость и стереотипность формул, дать читателю живое представление о каждом из сказочных типов.

Для формул второй группы характерно использование устаревших грамматических форм, синтаксиса устной и фольклорной речи (избыточность, повторы, эллипс, параллелизмы):

*Once upon a **time**, and a very good **time it was**, though **it was**n't in my **time**, nor in your **time**, nor any one else's **time**, there was a girl* [15, 134].

In Norraway, langsyne, there lived a widow with three dochters. [9, 210]

К третьей группе принадлежат все остальные формулы, функционирующие в тексте волшебной сказки. Их связь с фольклором может проявляться по-разному. В первую очередь отметим наличие в устойчивых формулах ритма или ритма и рифмы, которые являются важным средством создания фольклорного стиля и сказочного колорита:

Be bow bend it,
My tale's ended.
If you don't like it,
You may mend it
[9, 106].

Формулы, принадлежащие всем трем группам, могут обладать ассоциативностью.

Приоритетной задачей при переводе устойчивых формул английской волшебной сказки является воссоздание сказочного и национального колорита. С этой точки зрения важно адекватно передать единицы фонетического, лексического, грамматического и стилистического уровней, обладающие национально-культурным фоном.

Поскольку мы исходим из того, что первым и одним из важнейших признаков сказочных фольклорных формул является их устойчивость, и рассматриваем такие формулы как единое целое, может возникнуть справедливый вопрос: нужно ли при анализе переводческих трудностей выделять те элементы, которые, входя в состав loci communes, создают фольклорный и сказочный колорит. На наш взгляд, это может оказаться полезным в первую очередь начинающему переводчику, а также переводчику, впервые обратившемуся к фольклорным жанрам. Однако важнее все же другое: четкое представление о том, какие элементы устойчивых формул участвуют в создании национально-культурного фона и сказочного колорита, помогает переводчику определить тот фонд, из которого можно черпать средства для компенсации непереведенных или воссозданных не в полном объеме формул, а также увидеть те средства, с помощью которых можно попытаться создать квазифольклорные и квазисказочные формулы, имитирующие аутентичные единицы. Так, например, зная, что синонимические и тавтологические повторы являются характерной чертой фольклорного текста, переводчик не будет стремиться избегать повторов (особенно тавтологических), а, напротив, следить за тем, чтобы максимальное их число было сохранено в переводе.

Подчеркнем, что к этому уже отобранному фонду фольклорных единиц, которые могут быть использованы при переводе, нужно относиться избирательно. Чтобы успешно справиться со своей задачей, переводчику следует использовать в качестве переводческих соответствий только те фольклорные средства, которые не имеют выраженного национально-куль-

турного фона и ассоциаций. Следующий пример демонстрирует некорректное использование фоновой лексики:

Once upon a time, and a very good time it was, though it was neither in my time nor in your time nor in any one else's time, there was ***an old man and an old woman****, and they had one son, and they lived in* ***a great forest*** [15, 52].

В доброе старое время - а оно и правда было доброе время, хотя было оно не мое время и не ваше время да и ничье-то время, - жили ***в дремучем лесу старик со старухой****, и был у них один-единственный сын по имени* ***Джек*** [3, 262].

Здесь выражения *„дремучий лес"* и *„старик со старухой"*, ассоциирующиеся с русской сказкой, резко контрастируют с английским именем собственным, нарушая аутентичность сказочного текста. Таким образом, одну из важнейших рекомендаций переводчику фольклорной сказки можно сформулировать следующим образом: следует избегать использования соответствий, обладающих национально-культурной окраской, свойственной принимающей традиции.

В то же время использование фольклорных универсалий позволяет добиться адекватного перевода. В следующем случае воссоздание ритма и рифмы позволяет сохранить сказочность и фольклорность в переводе:

...and they all lived happy and died happy, and never drank out of a dry cappy [15, 127].

Счастливо жили
Далеко ли, близко,
Никогда не ели
Из пустой миски
[3, 50].

Фольклорные жанры и волшебная сказка в частности дают переводчику достаточно широкие возможности использования компенсации: воссоздания функции той или иной единицы, если эта единица не была переведена, другими средствами или в другом фрагменте текста. Например, функция опущенной в переводе реалии или диалектизма может быть воссоздана через использование в переводном тексте характерных для фольклора лексических (устаревшие слова, имена собственные, лексические повторы) или грамматических (параллельные конструкции, повторы и др.) средств. Причем, не обязательно, чтобы средство компенсации занимало в переводном тексте место опущенной единицы. Отметим, что возможности компенсации в фольклоре не столь разнообразны, как в литературе в первую очередь вследствие того, что фольклорные жанры носят формульный характер. Однако в то же время такое свойство фольклорного текста,

как вариативность, позволяет использовать компенсацию достаточно интенсивно. Вариативность фольклора позволяет также вместо одной устойчивой формулы использовать в переводе другую, близкую ей по семантике или функции. Так, нечастотную, а значит труднораспознаваемую читателем и теряющую вследствие этого фольклорность и ассоциативность формулу можно заменить другой, более узнаваемой.

Наконец, переводчик не должен забывать о том, что многие устойчивые формулы повторяются во всех текстах того или иного фольклорного жанра, становясь таким образом узнаваемыми, и позволяя слушателю распознать соответствующий жанр. Поэтому переводчику стоит придерживаться уже сложившейся традиции передачи устойчивых формул. С другой стороны, вариативность, дающая возможность переводить одну и ту же формулу поразному, позволяет отказаться от использования соответствий пусть и ставших традиционными, однако не являющихся адекватными аналогами.

Перевод – это кросскультурное взаимодействие, а взгляд переводчика – всегда взгляд „с двух берегов". Переводчик должен быть не только, как минимум, двуязычным, но и бикультурным: знать оба языка и обе культуры, участвующие в переводе, в сопоставительном, кросскультурном аспекте. Важно уметь распознать псевдоравнозначные единицы, которые нельзя использовать в качестве взаимозаменяемых соответствий при переводе. Так, например, для английской волшебной сказки характерно достаточно интенсивное использование ритмизованных и рифмованных устойчивых формул, в то время как в русской сказке они менее употребимы, поэтому такие формулы можно считать несимметричным стилистическим средством русской и английской фольклорных традиций.

В заключение обозначим перспективы исследования. Перспективными, на наш взгляд, могут стать разработка переводческих стратегий в отношении псевдоравнозначных фольклорных формул, фольклорных универсалий, а также влияние на переводческое решение факторов, обусловленных двойственной природой фольклорного текста, который, с одной стороны, будучи формульным, регламентирует действия переводчика, но, с другой стороны, являясь вариативным, дает ему значительную свободу.

Список использованной литературы

1. Герасимова Н. М. Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки / Н. М. Герасимова // Русский фольклор. — 1978. — Т. XVIII. — С. 173—180.

2. Герасимова Н. М. Формулы русской волшебной сказки (к проблеме стереотипности и вариативности традиционной культуры) / Н. М. Герасимова // Советская этнография. — 1978. — №5. — С. 18—28.

3. Джек и золотая табакерка : Сказки народов Великобритании и Северной Ирландии / [сост. Е. Нестеровой, пер. с англ. М. Литвиновой]. — М. : Дет. лит., 1989. — 295 с.

4. Егорова О. А. Традиционные формулы как явление народной культуры : на материале рус. и англ. фольклор. сказки : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Егорова Ольга Арсеновна. — М., 2002. — 259 с.

5. Лещенко О. И. Типологические аспекты авторского представления хронотопа сказочных событий в дистантных языках / О. И. Лещенко // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. — 2004. — № 3. — С. 228—236.

6. Лорд А. Б. Сказитель / А. Б. Лорд. — М. : Восточная литература РАН, 1994. — 269 с.

7. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г. И. Мальцев. — Л. : Наука, 1989. — 167 с.

8. Медриш Д. Н. О своеобразии русской сказочной традиции (национальная специфика сказочных формул) / Д. Н. Медриш // Фольклорная традиция в русской литературе. — Волгоград, 1980. — С. 66—91.

9. Народные сказки Британских островов : [сб. / сост. Дж. Риордан]. — М. : Радуга, 1987. — 368 с.

10. Новиков Н. В. К художественной специфике восточнославянской волшебной сказки (Начальные и заключительные формулы) / Н. В. Новиков // Отражение межэтнических процессов в устной прозе : Сб. статей. — М., 1979. — С. 19—43.

11. Петенева З. М. Формульность как определяющая черта стилистики / фольклорного текста / З. М. Петенева // Вопросы стилистики. Стилистика художественной речи. — Саратов, 1988. — С. 126—134.

12. Петрова А. А. Фольклорная рифма как прием : синтактика, семантика, прагматика / А. А. Петрова. — Франкфурт : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. — 264 с.

13. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки / Н. Рошияну. — М. : Наука, 1974. — 216 с.

14. Хроленко А. Т. Поэтическая фразеология русской народной лирической песни / А. Т. Хроленко . Воронеж : Воронежский ун—т, 1981. — 163 с.

15. Jacobs J. English Fairy Tales / J. Jacobs. — Pennsylvania : The Pennsylvania State University, 2005. — 169 p.

УДК 82.0

О. В. Тимченко
(Горловка)
аспирант кафедры ткории литературы и истории украинской литературы Горловского педагогического института иностранных

Особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова

В практике литературоведческого анализа текста понятие «граница» относится к широко используемым. Сущность и функции границы определяет присущая ей двойственность: граница может выступать как преграда, ограничение, предел, а также связь, переход; она отделяет и одновременно связывает.

В качестве категории литературоведческого анализа «граница» наиболее прямо соотнесена с пространственной картиной мира, формируемой текстом. В частности, в статье «Литературного энциклопедического словаря» (1987), посвященной художественному пространству и времени, кратко поясняется, что в художественном произведении «граница» функционирует как один из традиционных пространственных ориентиров, которые издавна являются точками приложения осмысляющих сил в художественных моделях мира, наряду с «домом» (образом замкнутого пространства) и «дорогой» (образом открытого пространства) [8, с. 487]. На традиционность «границы» как слагаемого художественного текста указывает Н. Рымарь, отмечая, что на тематическом уровне художественных произведений проблематика границы касается ряда архетипических мотивов содержащих в своей внутренней смысловой структуре опыт границы [12, с. 20]. Таковы мотивы рождения и смерти, подъёма и спуска, реки, леса, встречи, дороги, дома, ночи, зеркала и др. Мотив границы – это архетип, напоминающий о древнейших, базовых константах онтологической и гносеологической картины мира. Представляя собой переход, стык, пересечение, встречу, граница изначально связана с переживанием кризисных моментов в судьбе героя, обуславливающих изменение его внешнего и внутреннего статуса.

Исследование архетипических мотивов брюсовской малой прозы мы не случайно начали с мотива «границы». Прежде всего присутствие данного мотива объясняется характером эпохи конца XIX - начала XX веков – периода сдвигов и потрясений. Проблема границ воображаемого и реального, познание собственного «я» через «другое» или в «другом», является одной из центральных в философии, эстетике, а, также, в художественной литературе данного периода. Как известно, рубеж XIX-XX века был

© Тимченко О. В.

переломным моментом российской истории: конец одного мира и рождение другого, «эпоха магии и чудес», которые ощущались почти реальными благодаря двойственности сознания художников слова, рожденных этим временем. Как отметил историк литературы Е. Эткинд, для поэтов «серебряного века» мир являлся безнадежным, обрекающим человека на одиночество и скорбь, на безумие и смерть [14, с. 190]. Символисты отвергали окружающую реальность, противопоставляя ей, возвышенный мир творчества – мир мечты и фантазии, где личность обретает полную свободу самовыражения. Земная жизнь для символистов лишь сон, бледное отражение высшего, идеального мира гармонии. Из надежного, логичного, единого для них мир становится алогичным. В него добавляется новое бессознательное, мистическое измерение. В это время завязывается узел проблем, мысль о повторяемости исторических циклов: смена старого новым, или, всходы новой жизни на руинах старой. Трагизм, неизвестность пути, смысла жизни – характерная черта мироощущения в переходные эпохи. Развитие этой темы, поиск путей выхода из кризиса воплотились в творчестве В. Брюсова, а именно в книге «Земная ось» и в сборнике «Ночи и дни».

Итак, мотив «границы» обращает на себя внимание в одноактной пьесе писателя «Путник» (1910). Действие драмы отражается лишь в монологах героини Юлии, которая разговаривает с молодым человеком, оставшимся в доме лесника дождливой ночью. Она осознает, что Путник немой, однако все слышит и понимает ее. А в финале героиня обнаруживает, что ее таинственный безымянный гость, сидя в кресле и завернувшись в плед, мертв. Так, конфликт пьесы заключается в противостоянии двух миров – реальной рутинной жизни российской глубинки, в котором дочь лесника может ожидать только невеселая судьба, и мира мечтаний и надежд Юлии, пусть даже они возникли по ассоциациям с бульварными романами. Мир фантазии героини наделяется той же степенью реальности, что и действительный мир.

В финальном монологе достигается наиболее полное психологическое раскрытие образа героини, отражается стремление автора «всмотреться в особенности психологии женской души» [1, с. 3]. Монолог превращается в сжатый пересказ длинной цепи событий, которые вполне могли бы произойти в реальности. Мгновенно вспыхнувшее чувство, желание принести себя в жертву, готовность к тому, что утром возлюбленный, Путник, легко оставит ее и пойдет своей дорогой, – все эти оттенки переживаний звучат в настоящем потоке эмоций. С другой стороны, в пьесе намечается скрытая взаимосвязь между бурным порывом чувств Юлии и смертью Путника. Как отмечает Э. Даниелян, В. Брюсов сумел наглядно показать, что если весь мир замещается любовью, то человек выпадает из времени,

из жизни [3, с. 34]. С нарастанием страсти у девушки уходит жизнь из Путника, и если весь смысл жизни в любви, то человеку («путнику» в жизни), образно говоря, «некуда идти». Таким образом, через раскрытие психологического портрета героев «Путника», В. Брюсову удалось показать, как легко пересекается граница и объективный мир вытесняется субъективным, со всей свойственной последнему произвольностью.

Тематические комплексы «невозможность преодоления границы», «разрыв между иллюзией и реальностью», «судьба талантливой личности», «одиночество одаренного, духовно богатого человека» получили свое развитие в брюсовском рассказе «Моцарт» (1915). В произведении речь идет о скрипаче и композиторе Латыгине, которого в насмешку прозвали «Моцартом». Не лишенный дарования музыкант живет в нищите и страдает от унижений и непонимания. Лелея надежду, что он действительно талантлив, Латыгин создает для себя мир фантазий, в котором существует, надеясь, что его дар когда-нибудь будет оценен по заслугам. Однако в ходе повествования автор постепенно развенчивает своего героя, обнажая в нем все больше низкого и мелочного человека. Лживость, нерешительность, неумение Латыгина отвечать за свои поступки заставляют страдать его дочь и жену, терпеливо переносящую вместе с ним все тяготы безрадостного и жалкого существования. Женщины преклоняются перед талантливым музыкантом, но в его жизни нет настоящей любви. Несмотря на то, что одна из героинь рассказа, Ада, готова бросить все и следовать за своим избранником, Латыгин не решается бросить семью и начать новую жизнь. Финал произведения отягощен ощущением безысходности и бесперспективности. Музыкант не может пересечь границу опостылевшего ему круга, он осознает, что остается лишь оплакивать несбывшиеся надежды, с горечью осознавая, что не в силах прорваться к другой жизни. Герой В. Брюсова не смог реализовать свой талант и не добился никаких успехов в музыке, он погряз в житейских проблемах и любовных интригах.

В произведении граница разделяет и противопоставляет два мира, деля пространства на «свое», которое является хаотичным, неосвященным, герой не может найти приминение своему таланту в жизни, его творчество остается невостребованным, а одаренная личность не понятой окружающими и «чужое» – упорядоченное, освященное, где он оказывается мыслями уходя из реальной действительности.

Важно отметить, что мотив границы может присутствовать в художественной структуре имплицитно. В произведениях В. Брюсова одним из феноменов, который имманентно включает в себя понятие границы, является сон, который традиционно понимается как переход или граница. Как известно, связь между реальным и ирреальным, действительным и воображаемым, вариации на тему «жизнь есть сон» и «смерть есть сон» явля-

ются важными составляющими символистского видения мира. Вмешательство потустороннего в жизнь человека, незримое существование некой другой действительности, которая, также, реальна, как окружающий мир и является лишь его оборотной стороной, составляет одну из тематических доминант рассказа «Элули, сын Элули» (1915). В повествовании говорится о том, что талантливый ученый Дютрейль посвятил свою жизнь служению науке. Мечтая внести свой вклад в развитие финикологии, ученый не остановился даже перед заклинанием древнего финикийца против тех, кто когда-нибудь осмелится нарушить его покой. Дютрейль уверен, что миссия истинного ученого состоит в воскрешении прошлого, и поэтому бескорыстность его целей оправдывает нарушение покоя усопших. Контраст сна и пробуждения разрешается в движении истории, которое находит свое образное воплощение в мотивах прогресса и цивилизации. Однако, его мужество и целеустремленность оказались бессильны перед действием потусторонней силы. Дух умершего финикийца мстит раскопавшим его могилу. Ученые погибают, так и не сумев сделать свои открытия достоянием человечества. Ученый акцентирует внимание на следующей вариации границы в системе сюжета: земной (реальный) мир – мистический (загробный) мир. Талант ученых, бескорыстное служение во благо развития науки оказываются бессильны перед действием мистических сил, незримо присутствующих в жизни человека. За счет 3-частной композиции, где крайние части повествуют о событиях, происходящих в реальном мире, а средняя посвящена происшествиям, несущим оттенок мистики, подчеркивается идея произведения – за явно видимым «прозревается» истинность случившегося.

Преодоление границы влечет за собой перелом, изменение сознания человека и определения его места в мире. В кризисный период «рубежа веков» возрастает значимость творческой личности. Художники слова ищут «нового» человека в мире искусства, которое является «зеркалом» реальности. В новелле «В зеркале» (1902) мотив границы реализуется именно в образе зеркала, который носит символический характер и играет структурообразующую роль в сюжетике и архитектонике произведения. Основной образ произведения рассматривается как символичное, знаковое явление. Зеркало традиционно воспринимают как границу между земным и потусторонним миром. С образом зеркала связано представление об опасности, подстерегающей человека. В произведении зеркало является воплощением иного мира, куда героиня проникает в своем больном воображении. Сюжетное пространство делится на две части – до и после попадения в зеркало. Причем писатель изображает «особую реальность» довольно педантически, где обосновывает все фантастическое. С другой стороны, подчеркивается, что мир ирреальный представляет собой все-таки инобытие и потому не может быть равен действительности. Героиня рас-

сказа не может довольствоваться жизнью в потустороннем мире, потому что все там лишено своей телесной оболочки, нет реальных людей, есть лишь отблески сознания, ищущие свою форму, чтобы заполнить ее. Следует отметить, что действительный мир в рассказе не занимает привилигированного положения по отношению к миру зеркальному: в последних строках произведения, после длительной борьбы с нереальным, возникает тревожный вопрос героини о реальности того мира в котором она находится. Напряженность вопроса раскрывает заинтересованность автора в устойчивости именно реального мира. Этот акцент подчеркивает подзаголовок рассказа – «из архива психиатра», который устанавливает и усиливает дистанцию между автором и персонажем, ослабляет возможность их отождествления: автор не скрывает болезненность психики рассказчика, а, наоборот, делает ее хорошо видной читателю. Таким образом, В. Брюсов не разделяет «действительность внутреннюю» и «действительность внешнюю», а «второй мир» выступает у писателя как другая сторона той же самой действительности, того же самого реального мира, в котором живет и действует его героиня.

В рассказе «В башне» (1907), также, происходит бинарное разбиение пространства. Прием «удвоение действительности» сочетается с приемом «игры со временем». Особый сон, не подчиненный законам физического мира, дает герою призрачную власть и позволяет пересекать границу, перемещаясь во времени и пространстве. Так, юноша переносится во сне в XIII век (период борьбы между русскими и немецкими рыцарями), становится узником средневекового замка и легко там ассимилируется. Герой спорит с монахами о схоластических вопросах, предвкушая более совершенное знание, не приемлет рыцарей, привыкших к убийствам, а видит возможность иного, более утонченного существования. Наконец, влюбляется и мечтает с невестой о счастливом будущем, забывая, что они дети разных народов, которые воюют между собой. Прошлое, в которое перемещается герой, выполняет роль потустороннего мира. Мир иллюзий ощущается героями В. Брюсова как мир второстепенный, вернее, таково их первоначальное восприятие. Герой не уверен в реальности одного мира и ирреальности другого: повествование сообщает, что действие происходит во сне, герой жертвует собой и страдает, также, веря в пробуждение, вера дает ему силы переносить муки, и, вдруг, проснувшись, сидя за своим столом и записывая сон, к нему приходит мысль о том, что именно тот мир, в котором он находится и может быть сном. К. Мачульский считает, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между «сном» и «явью», «жизнью» и «фантазией». То, что мы считаем воображаемым, – может быть высшая реальность мира, а всеми признанная реальность – может быть самый страшный бред» [9, с. 419]. Итак, во-

ображение и сон воплощают в себе «второй мир», позволяя жить герою в прошлом. Сновидения, как и творческая фантазия, воображение и память становятся мостом между материальным и духовным. Это – область свободы творчества, свободы от физических законов, от обусловленности человеческого сознания категориями времени и пространства.

Отход от плоско эмпирического познания мира сопрягался у В. Брюсова с интересом к трансцендентным сущностным началам жизни. Роковая магия запредельного с новеллистической остротой передается писателем в рассказе 1915 года «Элули, сын Элули». Устрашающие слова охранительного заклинания, найденного при раскопках богатой усыпальницы, сбываются, оборачиваясь предначертанной из глубины веков гибелью. Нечто, лежащее за пределами понимания и составляющее некую таинственную суть мира, мучительно влечет к себе как чудо. В рассказе, таким образом, человек живет в русле суровой предначертанности, когда ему говорят века и направляют его путь.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в сложной исторической ситуации русской действительности рубежа веков, В. Брюсов подвергает сомнению установившуюся в тот период исторического развития систему ценностей, и, в первую очередь, – незыблемость реального мира. Двоемирие в произведениях является одним из важных отличительных мировоззренческих признаков писателя, которое достигается за счет фантазии, обращения к мотиву безумия, поэтике сна, а, также, идее вмешательства таинственных сил в реальную жизнь. Герои писателя раздвоены: в своем сознании они пересекают границу, перемещаясь из мира реального в мир призрачный. Это могут быть зеркальное существование, особенные впечатления, душевные переживания. Этот мир объективируется, наделяется бытием, у него появляются свои пространственные и временные характеристики. Ощущение полной свободы в мире ирреальном, которую дает рациональное знание того факта, что все там – ненастоящее, предоставляет героям возможность проявить себя иначе, чем в действительности. Сон, мечта символизируют собой реализацию той сущности, которая оказалась невостребованной миром реальности. Именно этим и привлекает мир иллюзий, он становится, также необходим, как и мир реальный. Для писателя крайне важна мысль о том, что человек сложен, неоднозначен, не равен самому себе. Меняется пространство, время и меняется вместе с ними герой В. Брюсова, проявляя одну из многочисленных граней своего характера. Человек не может быть всегда одинаков, неизменен, и дело не в его эволюции, а в изначально заложенной сложности. По В. Брюсову, в человеке есть множество скрытых возможностей, и все они соотнесены по принципу контраста, не отменяющему цельность “Я”, как сон не отменяет реальность. Потенций всегда намного больше,

чем конкретных реализаций, а действительность – как бы некий ограничитель, не дающий проявиться человеку полностью. Мир сна, мечты, с одной стороны, вторичен по отношению к реальности, он – лишь плод фантазии и ним можно управлять. С другой стороны, он сам может управлять человеком. Граница между действительностью и фантазией есть, но она относительна, ее невозможно определить рациональным путем.

Отметим, что в некоторых анализируемых рассказах («В зеркале», «В башне») появляется еще один прием – фабульный контраст. Неожиданный финал, как правило, связан с сомнением героев в том, что они находятся не в контролируемом мире, а в ирреальной действительности. Однако ирреальность не разрешает коллизий, а наоборот, усугубляет их – «раздвоенный» герой меняет свои качества с каждым новым моментом пересечения границ пространства и времени. По В. Брюсову личность может обрести гармонию в этой «множественной реальности» лишь в мире творчества, освободившись от обыденности, так как именно художник творит собственную вселенную, не принимая и отвергая окружающую действительность.

Таким образом, писатель акцентирует внимание на возможных вариациях границы в системе сюжета произведений: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический, быт – фантазия и др. В системе художественных представлений границы выявляем ценностную разнокачественность пространства, разделенность его на «своё» и «чужое», в свою очередь, указывая на то, что граница является легко проницаемой.

Поскольку изучение мотивной организации произведений В. Брюсова только начинается, пока не сформирована методология анализа мотивов. Отдельные исследования не могут решить все возникающие вопросы, но интерес брюсоведов к данной научной проблеме убеждает нас в её актуальности и перспективности. Очевидно, что она не может быть решена в рамках одной работы. Каждое исследование является лишь приближением к поставленной цели. Перспективы дальнейших исследований, мы видим, в том числе, и в создании словаря-справочника мотивов произведений В. Брюсова, – что, в свою очередь, принесёт значительную пользу не только учёным-интерпретаторам творчества В. Брюсова, но и читателям.

Список использованной литературы

1. Брюсов В. Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен / В. Брюсов. — М. : Скорпион, 1913. — 352 с.

2. Брюсов В. Проза. Том 1 / В. Брюсов. – М. : Библиосфера, 1997. — 528 с. : ил.

3. Даниелян Э. С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества / Э. С. Даниелян . — Ереван : Лингва, 2002. — 175 с.

4. Ильев С. П. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как цикличес-кое единство / С. П. Ильев / Брюсовские чтения 1973 года. — Ереван : Ай-стан, 1976. — С. 94–105.

5. Карабегова Е. В. Пьеса В. Я. Брюсова «Путник» в контексте за-падноевропейской одноактной драматургии // Брюсовские чтения : сб. науч. ст. — Ереван : Лингва, 2007. — С. 288–296.

6. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубе-жа XIX-XX веков / Л. А. Колобаева. — М. : Изд. МГУ, 1990. — 336 с.

7. Кочетова С. А. Гоголевские традиции в малой прозе В. Брюсова (Поэтика сна) // Література в контекст культури. Збірник наукових праць. Вип. 8. — Дніпропетровськ, 2002. — С. 184-192.

8. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М-. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.

9. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. — М. : “Республика”, 1997. — С. 375–439.

10. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века : модер-низм, постмодернизм : Дис. ... док. филол. н. : спец. 10.01.01. — «Русская литература» / Н. А. Нагорная. — Москва, 2004. — 414 с.

11. Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). — Ереван : Лингва, 2005. — 444 с.

12. Рымарь Н. Т. О функциях границы в художест-венном языке [Текст] / Н. Т. Рымарь // Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 2 / научн. ред. Н. Т. Рымарь. — Самара : Самарская гуманитарная академия , 2004. — С. 28—42.

13. Страшкова О.К. Творческие замыслы и свершения В. Брюсова – драматурга (по архивным материалам) // Сборник материалов Междуна-родной научной конференции Брюсовские чтения (Кавминводы, 2009). — Пятигорск : Издательство ПГЛУ, 2009. С. — 50-66.

14. Эткинд Е.Г. Единство «Серебряного века» / Е.Г. Эткинд // Звезда. — 1989. — № 12. — С. 185–194.

УДК 811‘373.234:811.11-115

Т. А. Цебровская
(Симферополь)
аспирант кафедры теории язика и литературы
Таврического национального университета им. В. И. Вернадского

Особенности перевода этнонимов

Постановка проблемы. Выдающийся мыслитель второй половины XX века, основатель герменевтики Ганс-Георг Гадамер утверждал: «Всякий переводчик – интерпретатор. Всякий перевод уже является истолкованием» [1]. Традиции эпохи определяют подход к пониманию, интерпретации и переводу на основе «предварительного понимания» (*Vorverstandnis*) данного текста, обусловленного исторически. Для характеристики предварительного понимания Г.-Г. Гадамер использует понятие «предрассудок», которое трактуется философом как дорефлексивная установка сознания, предшествующая рассуждению и размышлению. Полный отход от предрассудка не представляется возможным, тем не менее, человек обладает достаточным количеством ресурсов, чтобы привести его во взвешенное состояние [2].

Именно поиск баланса между «предварительным пониманием» текста, содержащего отрицательно маркированные этнонимы, предрассудками эпохи, попытками подобрать эквивалентные этноминации в русском языке и беспристрастным взглядом на современные этнорасовые проблемы определил задачи данного исследования.

Понятие «этноним» происходит от греческого *ïthnos «народ, народность»* и *упота «имя»* – это «… название этнической общности: нации, народа, народности, племени и т. п.» [3, с. 598].

Термин «этнофолизм» (*ethnophaulism / ethnic slur*) в Западной традиции (в отечественном языкознании принята формулировка «экспрессивный этноним» (с отрицательной коннотацией / «дерогативно маркированный этноним») введен американским психологом и лингвистом Авраамом Ароном Робаком в словаре *A Dictionary of International Slurs (Ethnophaulisms),* изданном в Кэмбридже в 1944 году, и трактуется им как ***foreign disparaging allusions*** –«иноязычные пренебрежительные аллюзии» [4, с. 13].

Исследование проблем функционирования этнонимов и этнической идентичности нашло отражение в работах зарубежных ученых: А.А. Робака, У.Г. Самнера, И.С. Кон, Г.Л. Менкен, М.Б. Брюэра, Д.Т. Кэмпбелла, Э. Партриджа, И.Л. Аллена, Г.В. Олспорта; отечественных лингвистов: А.И. Грищенко, Е.Ю. Горшуновой, К. Скидановой, Ю.В. Бромлей, М.Ф. Коцур, Т.М. Антонченко, Л.П. Крысина, Г.У. Кцоевой и др.

© Цебровская Т. А.

Л. Гумплович, Дж. Фарлей, Т. Шибутани, К. Кван, Р.Р. Галлямов, В.И. Затеев, В.И. Ильин, К.Б. Митупов, И.И. Осинский, Ю.Б. Рандалов, Н.Г. Скворцов, Д.Л. Хилханов исследовали связь этнонимики с историческими, социально-экономическими и культурно-яыковыми факторами развития общества.

По мнению профессора Д.Л. Хилханова, «Этническая идентичность – это разделяемые в той или иной мере членами данной этнической группы общие представления, которые формируются в процессе взаимодействия с другими народами. Значительная часть этих представлений является результатом осознания общей истории, культуры, традиций, места происхождения (территории) и, в определенной степени, государственности. Общее знание связывает членов группы и служит основой ее отличия от других этнических групп. Вместе с тем, этническая идентичность – это не только осознание своей тождественности с этнической общностью, но и оценка значимости членства в ней». [5, с. 3].

Все этносы имеют разные ментальные карты (образ мышления на основе ассоциаций, отправной точкой которых становится центральный объект [6]), и, соответственно, ряд образов, ассоциируемых с данным этнонимом, также варьируется, сужаясь или расширяясь.

Американский вариант английского языка представляется наиболее интересным для переводчика, специализирующегося на дерогативно маркированных этноминациям в силу ряда социально-экономических причин, обусловивших богатую этнорасовую вариативность, и, как результат, разные ментальные карты, а также варьирующиеся ряды образов, ассоциируемых с тем или иным этносом. Этнонимы *Quadroon* [7] – «квартерон» – афроамериканец на j часть; *dago* [8] – даго, паршивый итальяшка; *Chink, Chinkie* [8] – «чинк», «узкоглазый»; *Chinkichanga* – «чинкичанга» – выходец из Филиппин (сложение слов *Chinki* + *Chimichanga* (популярная латиноамериканская кухня)) указывают на вариативность ментальных образов в рамках этнонрасовой оппозиции «свой-чужой».

В связи с политикой политкорректности, последнее десятилетие свидетельствует об активном использовании языковых новообразований – закодированных расовых оскорблений как в СМИ и в разговорной речи американцев. Это новое для США явление представляет значительный интерес для этнолингвистических и культурологических исследований, ознаменовав начало нового этапа борьбы за потикорректность и этнорасовую толерантность. Так, в июле 2012 года, полицейский из Бостона назвал бейсболиста Карла Крофорда *Monday* – «понедельник» [9]. На сайте *Urban Dictionary*, который специализируется на генерированных пользователями дефинициях сленговых понятий, *Monday* трактуется как *another way of saying [the N-word] without getting caught* [8]. Данная дефиниция *Monday*

впервые зафиксирована в *Urban Dictionary* в 2006 году, а двумя годами ранее впервые появилась в Интернете на сайте *Racial Slur Database* [7]. Комедийный актер Рассел Питерс первым публично использовал данное кодифицированное этнонимическое новообразование в январе 2008 года в стэндап шоу. Питерс назвал афроамериканцев *Mondays* в контексте фразы "*Nobody likes Mondays… White people are getting really clever with their racism*," («Никто не любит «понедельников»… Белые люди начали пользоваться расизмом по-умному») [10].

В 2006 году Комиссия по соблюдению равноправия при трудоустройстве в США подала в суд на клинику, которая назвала сотрудника-афроамериканца *reggin*, что является зеркальным отражением дерогативно маркированного этнонима *nigger*. Позже появились такие закодированные этнические оскорбления, как *boy, drug dealer, you people, cotton pickin'* и *thug* (афроамериканцы), *full-blooded Americans* (иммигранты из Латинской Америки) [8; 11]. По данным *Urban Dictionary, Nigpie (a racial/ degrading insult describing a person who fakes something completely unbeliveable, and or repetatively does a small action that pisses a person off. a good* ***coded*** *word for nigger or nig or any other african american racial* ***slur*** [8]**)** также является закодированным расовым оскорблением и описывает афроамериканца, раздражающего кого-либо своим поведением.

Известны некоторые другие случаи использования кодифицированных этнонимов в США. В 2004 году социологи Дениэл Дёркс и Стивен К. Райс опубликовали исследование *"Dining while Black: Racial Rituals and the Black American Restaurant Experience*", в котором проанализировали особенности употребления расово оскорбительной лексики официантами. Наиболее популярное кодифицированное слово для обозначения афроамериканцев – *Canadians* – «канадцы» объясняется стереотипом о том, что канадцы и афроамериканцы скупы на чаевые. Другие кодифицированные этнонимы для обозначения темнокожих американцев, зафиксированные Д. Дёрксом и С.К. Райсом, включают *cousins* – «двоюродные братья» и *white people* – «белые» [9].

Евреи также часто подвергаются стереотипизации и кодифицированным оскорблениям, например, использование дерогативного этнонима *Eskimo* – «эскимос» для обозначения еврея созвучно с южноафриканским *Ikey Moe* (сокращенно от *Isaac Moses* – «Моисей»). Евреи также были известны как *Peruvians* – «перуанцы» в конце XIX века в Южной Африке. Согласно одной из теорий, данная этнономинация происходит от акронима, расшифровывающегося как *Polish and Russian Union* – сообщество, которое оказывало помощь иммигрантам, прибывшим в Южную Афику во времена Золотой лихорадки [9].

Рассматривая этимологию и семантику этнонимов, следует подробнее остановиться на стереотипизации. Под стереотипом принято пони-

мать устойчивое представление о чем-либо. Соответственно, стереотипизация в контексте этнономинаций – это восприятие, классификация и оценка на основе выработанных социальной группой представлений о данном этносе. Стереотипные представления основываются как на вербально, так и на невербально считываемой информации о субъекте стереотипизации. Поэтому отрицательно маркированные этнонимы обладают свойством коммуницировать сведения для описания типичной внешности, особенностей характера и поведения, условий жизни, а также релевантных исторических событий, повлиявших на становление представителей данного этноса. Стереоитипизация, зачастую, представляет собой усредненное, ироничное, гиперболизированное представление об объекте: *Bean Bandit* – «бобовый бандит», M*oustache Pete* – «усатый Пит»; *Crow* (*досл.* «ворона») – «афроамериканец»; *Frog* (*досл.* «лягушка») – «француз»; *Chopstick* («палочки для еды») – «азиат»; *Pepper belly* «перцовое брюхо» (о мексиканцах); *Slope* (*досл.* «покатый» из-за формы черепа) – «азиат»; *Greasy* – «сальный» (об итальянцах); *Bootlips* – «губища» (об афроамериканцах); *Bog-trotter* – «болотный житель» (об ирландцах); *Grape-stomper* – «топтатель винограда» (об итальянцах); *Boche* – «кочерыжка» (о немцах) (из французского сленга *alboche*, представляющего собой бленд прилагательного *allemande* – «немецкий» и существительного *caboche* – «голова; кочан капусты», т.е. *досл*. «немецкий кочан»); *Wie-wie* – «француз» (звукоподражательный пиджинизм, от фр. *oui-oui* – «да-да», использовавшимся французами на островах Океании); S*heeny* – «еврей» (звукоподражание нем. слова *schцn* – «прекрасный», которое торговцы-евреи использовали, привлекая покупателей) [8].

В некоторых случаях этнонимы, несущие стереотипную информацию, приобретают новое коннотативное значение для описания определенных черт индивида, не принадлежащего к данному этносу, но напоминающего его представителей особенностями поведения. Так, аффиксы *–ize* и *-fy* имеют значение «придавать какое-либо свойство» (*Americanize* – «американизировать», *Polonize* – «полонизировать», *Orientalize* – «придавать или приобретать восточный, азиатский характер», *Russify* – «русифицировать», *Anglify, Anglicize* – «англизировать») [12, с. 271].

Итак, стереотипные формы мышления представляют собой важный аспект проблематики исследования этнонимов в английском языке. Аффиксация, являясь продуктивным способом словообразования маркированных этнонимических единиц, способствует языковой диверсификации.

Полисемия текста часто позволяет переводчику трактовать суть сказанного по-своему, представляя, таким образом, значительный интерес для исследования с позиций субъективности интерпретации языковой ситуации и вопроса о корректности перевода английских отрицательно маркированных этнонимов на русский и украинский языки. Так, в декабре 2012 года украинский политик назвал голливудскую актрису украинского происхождения Милу Кунис «жидовкой». Западные СМИ восприняли это как этническое оскорбление из-за перевода на английский язык *dirty Jew* [13].

Позже политик заявил, что этноним «жидовка» распространен в Украине и не несет отрицательную коннотацию, в то время как английский этноним *dirty Jew* является оскорблением и искажает смысл сказанного, иными словами, в данном случае полисемия текста и социально-исторические условия определили субъективную трактовку этнонима переводчиком.

Еще один украинский политик получил пятое место в международном рейтинге главных антисемитов 2012 года за высказывание «Московско-еврейская мафия» [14], которое было переведено в зарубежных СМИ как *Muscovite Jewish Mafia*. Рейтинг опубликован 28 декабря 2012 года Центром Симона Визенталя в США – Всемирной еврейской организацией по борьбе с антисемитизмом [15].

Выводы и перспективы исследования. В понимании В. фон Гумбольдта, язык – это отдельный мир с собственными законами и свойствами. Находясь в непрерывной связи с человеком, язык нуждается в поддержании чистоты и бережном обращении.

Изложенный выше материал позволяет аргументировать тезис о том, что задача переводчика, занимающегося дерогативно маркированными этнонимами, состоит в продуманном, максимально объективном переводе, учитывая социально-экономические особенности, а также традиции языка и культуры.

Перспективы исследования состоят в разработке англо-русского глоссария дерогативно маркированных, а также кодифицированных этнонимы английского языка.

Список использованной литературы

1. Antimason [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – М., 2010–2012. – Режим доступа : http://www.antimason.ru/filosofija/print:page,1,1508-hans-georg-gadamer.html

2. Электронная библиотека по философии [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – Таганрог, 2001–2012. – Режим доступа : http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/st067.shtml

3. Лингвистический энциклопедический словарь / [Под ред. В. Н. Ярцевой]. — М. : Сов. энцикл., 1990. — 682 с.

4. Roback A.A. A Dictionary of International Slurs (Ethnophaulisms) / A. A. Roback. – Cambridge, 1944.

5. Хилханов Д.Л. Этническая идентичность : роль хозяйственно-экономических и культурно-языковых факторов : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора соц. наук. – Улан-Удэ, 2007. – 42 с.

6. Образовательный портал BZZN.ru [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – М., 2011–2012. – Режим доступа : http://bzzn.ru/article/mentalnie_karti_-_chto_eto

7. The Racial Slur Database [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – San Francisco, 1999–2012. – Режим доступа : http://www.rsdb.org/

8. Urban Dictionary [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – San Francisco, 1999–2012. – Режим доступа : http://www.urbandictionary.com/

9. The Boston Globe [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – Boston, 2013. – Режим доступа : http://www.bostonglobe.com/ideas/2012/07/28/how-did-monday-become-racist-slur-how-did-monday-become-racist-slur/Mf4fQEVcXabGKHFaDMZ4NO/story.html

10. You Tube [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – 2005–2013. – Режим доступа : http://www.youtube.com/watch?v=nnc6Asflzq8

11. What-When-How (In Depth Tutorials Information) [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – Режим доступа : http://what-when-how.com/social-sciences/racial-slurs-social-science/

12. Рябинина Д.А. Словообразовательные потенции английских этнонимов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена № 58, 2008. – С. 270–273.

13. International Business Times [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр., 2013. – Режим доступа : http://www.ibtimes.co.uk/articles/417682/20121221/mila-kunis-dirty-jew-slur.htm

14. Униан [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – К., 2013. – Режим доступа : http://www.unian.net/news/533604-amerikanskie-pravozaschitniki-obespokoenyi-uspehom-svobodyi.html

15. Подробности [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – К., 2013. – Режим доступа : http://podrobnosti.ua/society/2012/12/29/879657.html?cid=4367529

16. Allen I. L. The Language of Ethnic Conflict : Social Organization and Lexical Culture / I.L. Allen. – N.Y. : Columbia University Press, 1983.

17. Грищенко А.И. Источники возникновения экспрессивных этнонимов (этнофолизмов) в современном русском и английском языках : этимологический, мотивационный и деривационный аспекты // Активные процессы в современной лексике и фразеологии: Материалы международной конференции 8-9 июня 2007 г. Памяти Л.В. Николенко и Ю.П. Солодуба (МПГУ) / [Гл. ред. Н.А. Николина]. — М.-Ярославль : Ремдер, 2007. — С. 40-52.

18. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. Изд. 2-е, доп. / Ю.В. Бромлей. – М. : ЛКИ, 2008. – 440 с.

УДК 82-95; 821.111(73)

М. Ю. Шкуропат
(Горловка)
к.ф.н., доцент кафедры теории литературы и истории украинской литературы факультета английского языка Горловского института иностранных языков, ГВУЗ «Донбасский педагогический университет»

Роман Персиваля Эверетта «Erasure» как пример авторской художественной критики

Современный американский писатель, Персиваль Эверетт не пишет художественной критики. По его убеждению, писатель имеет возможность в рамках художественного произведения высказаться не только на волнующие темы жизни общества, но и осветить вопросы, касающиеся как личного творчества, так и творчества других авторов. Наиболее репрезентативным с этой точки зрения является его роман *Erasure* (2001г), который еще не издавался на постсоветском пространстве, поэтому остается мало известным украинской профессионально читающей аудитории.

Интерес к творчеству Эверетта вообще и к роману *Erasure* в частности устойчиво растет, хотя, сами американцы с сожалением признают: “Everett remains virtually unread by the masses and academics (Эверетт остается практически нечитаемым как массовым читателем, так и учеными)[1]” [9, с. 50]. По признанию критиков, П. Эверетт заслуживает самого пристального внимания как серьезный автор литературы постмодерна. Как пишет Майкл Найт “His fiction is genuinely intellectual without being pompous or deliberately difficult, without losing sight of the fact that what comes first in any artful piece of writing is the need to engage your reader on the level of the sublime. Plus, he’s pretty funny. (Его проза по-настоящему интеллектуальна, без напыщенности или намеренной трудности, причем не стоит упускать из виду то, что в первую очередь отличает любое высокохудожественное письмо – это вовлеченность читателя на уровне возвышенного. Кроме того, он довольно забавен.)” [7, с. 292]. О романе *Erasure*, Дэвид МакГой пишет: «This is not a good book by the Black writer, nor it is a Black book by a good writer; it is a remarkable work of fiction that transcends labels (Это и не хорошая книга чернокожего писателя, и не «черная» книга хорошего писателя, это просто замечательное произведение художественной литературы, которое выше любых ярлыков)» [Цит. по: 1, с. 51]. Нам представляется интересным проследить, как писатель выражает свою литературно-критическую позицию, включая ее положения в художественное содержание своего произведения.

[1]Здесь и далее перевод англоязычных источников наш. – М.Ш

© Шкуропат М. Ю.

По наблюдению С.А. Кочетовой, критические высказывания в тексте художественных произведений представляют собой не только своеобразное продолжение творчества мастеров слова, но и становятся опытом творческого переосмысления «чужого» наследия [1, с. 204]. Она выделяет следующие формы проявления критики в художественных произведениях: применение стилистических ходов, характерных для пера другого художника, образы литераторов, возникающие в результате согласия/несогласия с позицией определенных писателей, полемика «кого-то с кем-то», «чужой» текст и его оценка, самоцитирование, самооценка. В романе *Erasure*, благодаря особенностям изложения и композиции, а именно присутствию «романа в романе», мы можем проследить проявления явных и скрытых критических высказываний. Автор, с одной стороны, сатирически пародирует содержание и стилистику отдельных произведений своих предшественников, а с другой стороны, напрямую высказывает критическую оценку художественных достоинств других авторов. Кроме этого, он жестко критикует как издательскую политику и позицию СМИ относительно литературы, так и позицию американских академических кругов, которые выдвигают в качестве основного оценочного критерия литературы не ее эстетические качества и художественные достоинства, а коммерческий успех, тем самым способствуют формированию низменных вкусов у массового читателя.

Формой повествования в романе выбрана форма личного журнала (journal) или дневника. Как известно, дневник, это особый жанр: «Дневники не сочиняются, а ведутся. В них мы имеем дело не с посредниками, не с "заменителями" личности автора, а с самой личностью в ее глубинах и основах. Дневник не отражает, не рисует образ человека – он часть его самого, деталь души, поступков, характера» [Цит. по: 1, с. 179]. Повествование начинается открытым заявлением: "My journal is a private affair" (Мой дневник – это мое личное дело) [6, с. 1]. Поскольку дневник – это уникальная форма самоисследования, ведения саморефлексии, диалога с самим собой, читатель дневника вправе ожидать максимальной открытости и откровенности ведущего дневник. Традиционно, ведущий дневник не воображает перед собой конкретного адресата, он пишет для себя. Однако герой Эверетта предвидит, что страницы его дневника будут доступны для чтения, но выражает свое безразличие к личности будущего читателя тем, что к тому времени он уже все равно уйдет из жизни: "I am afraid that others will see these pages. Since however I will be dead, it should not much matter to me who sees what or when" [6, с. 1]. Далее лицо, ведущее дневник называет себя: «My name is Thelonious Ellison. And I am a writer of fiction. <…> Call me Monk[2] (Меня зовут Тесалониус Эллисон. И я автор художественной прозы. <…> Зовите меня Монк».) [6, с. 1]. Писатель Монк

[2]Прозвище Монк, с англ. monk – монах, можно понимать как тот, кто не в миру, или не с миром.

осознает, что читателя может оттолкнуть повествование, в котором главный герой писатель, и сообщает, что это не единственное его "я", поэтому его личность будет представлена в нескольких формах существования, а именно в ролях сына, брата, рыбака, ценителя искусства и плотника, каждая из которых отражает статус или привязанность героя: "So, I will claim to be something else, if not instead, then in addition, and that shall be a son, a brother, a fisherman, an art lover, a woodwoker» [6, с. 1]. Таким образом, он как бы очерчивает свою личную территорию, давая читателю представление о том, кем он является и кем не является. В то же время, этим выстраивается субъектная организация повествования. Каждая ипостась героя, хотя и выражает его самого, но представляет различные точки зрения даже при не меняющемся на протяжении всего текста субъекте речи, поскольку повествование идет от первого лица. Эклектичная форма дневниковых записей, ведущихся поочередно от разных форм существования героя, оправдывает фрагментарность повествования, характерную для поэтики постмодернистского текста. Динамика точек зрения играет активную роль в формировании содержательного слоя произведения. Есть еще один особо важный момент в самопрезентации героя – это его рассовая принадлежность. На основании его антропометрических данных – темнокоричневая кожа, курчавые волосы, широкий нос – общество, в котором он проживает считает его черным: "the society in which I live tells me I am black; that is my race" [6, с. 1]. Расовая принадлежность становится меркой, по которой общество оценивает Монка как писателя, в чем заключается суть дальнейшего конфликта.

Кроме того, в данном произведении дневник является не просто формой изложения, но представляет собой дневник писателя, а дневник писателя это уже жанровая форма литературной критики, с определенными жанровыми закономерностями, к которым относятся, по наблюдениям С.В. Рудзиевской «произвольная логика творческого процесса, спонтанность, элементы потока сознания, автокоммуникативность, открытость текста читательскому со-творчеству, самокритика текста, этюдность» [3, с. 13]. Но если дневник писателя является бессюжетным жанром, то в художественном дневнике писателя, основная сюжетная линия, в которой выражаются литературно-критические мысли, развивается и разрешается конфликт писателя с издательской индустрией, поддерживается его творческим Я, а ослабленная сюжетная линия, в которой герою приходится справляться с рутинными семейными проблемами, поддерживается другими формами его сознания. Между обеими сюжетными линиями, безусловно, есть точки пересечения и точки наложения в эпизодах, где происходят эмоционально-смысловые разрядки. Для обеих сюжетных линий характерна прерывистость, монтажность изображения, произвольное включение различных по длине и смысловой насыщенности фрагментов, которые изобилуют массой прямых и скрытых цитат, иноязычных вкраплений, в частности на латыни, афористичных умозаключений автора. В результате по-

лучается достаточно сложная композиция, в которую включены ретроспективные вставки, фрагменты других произведений, роман в романе "My Pafology" и целый ряд мини-диалогов между историческими персоналиями, такими как Гитлер и Экхарт, теоретиками литературы и философами, например Дерридой и Витгенштейном, художниками Поллоком и Муром, писателями прошлого Уайльдом и Джойсом, и многими другими лицами. Все они выстраивают целую сеть «причинно-смысловых "сцеплений"», представляющих реальную загадку для читателя [4, с. 312]. Осмысление значения ассоциативных связей между этими фрагментами и их значения для общей концепции произведения еще предстоит литературоведам. Нас будут интересовать фрагменты, позволяющие выявить в произведении моменты литературной критики.

Сюжет произведения, коротко, состоит в следующем: главный герой – писатель-интеллектуал Телониус Эллисон, по прозвищу Монк, чьи произведения, в силу их сложности, не доступны широкому кругу читателей, приходит в ярость от бурного коммерческого успеха книги некой Хуаниты Мэй Дженкинс "*We's Lives In Da Ghetto*", в которой он не находит никаких художественных достоинств. В качестве творческого протеста против популяризации СМИ массовой литературы низкого качества и диктата «белых» издательств, Монк решает развлечься пародией, высмеивающей так называемую "гетто-культуру" и подписывает ее псевдонимом. Ироничная вещица, фальшивая история громилы из гетто, написанная на "black slang" (черном слэнге) оценивается издательством как "real thing (настоящая вещь)" мгновенно принимается в печать за внушительную сумму, быстро становится бестселлером и оказывается в числе номинантов на национальную литературную премию. Писатель Монк остается перед выбором: оставаться и далее самим собой, со своими творческими принципами и интересами или стать коммерческим автором.

Зачем писателю Эверетту нужен был писатель Монк? Автор всегда присутствует на страницах своего произведения, как известно, но в случае с *Erasure* мы это видим более чем ясно, несмотря на обилие присутствующих в повествовании точек зрения. На обложке романа *Erasure* можно прочитать коментарий Джозефины Хампфрейз: «*Erasure* is just that – a revelation, the heart and mind of a writer laid bare (*Erasure* – это просто откровение, обнаженные сердце и ум писателя)» [6], а исследователь Дэвид МакГой отмечает, что в романе присутствует доминирующий голос самого Эверетта ("There is the prevailing voice of Everett" [Цит. по: 9, с. 51].). Дневник писателя Монка позволяет автору заняться изолированной саморефлексией. Эверетт выражает через него свое писательское сознание, сокращая таким образом расстояние между «личным и публичным», и формулирует свой протест против стереотипной политики «белых» издательств в отношении афроамериканских авторов. Писатель Монк во многом автобиографичен, практически во всем, за исключением семейной истории. П.Эверетт, как нам кажется, не без удовольствия включает элементы собственной биографии в произведение. Его герой Монк, как и П.Эверетт [8, с. 293-294], проживает в Лос-Анджелесе и преподает в университете литературу и литературную теорию («teaching a bunch of green California intellects about Russian formalism (рассказываю группке зеленых калифорнийских умов о русском формализме)» [6, с. 3]), что, естественным образом формирует «раздвоенную перспективу» (split perrspective) [8, с. 294] видения американского литературного процесса: с точки зрения художника и с точки зрения представителя научных кругов. Яркое свидетельство теоретической эрудиции автора *Erasure* – провокационное выступление профессора Телониуса Эллисона – Монка на научной конференции в Вашингтоне, содержание которого на деле является ни чем иным, как пародией на французских постструктуралистов, а именно Ролана Барта. В одном из интервью, на вопрос, насколько реальный опыт писателя Эверетта, автора экспериментальной прозы, включен в сознание главного героя, Эверетт дает ясный ответ, что его Монк – это во многом он сам [9, с. 70]. Конфронтация с издательствами, в том числе семнадцать отказов в публикации одного произведения, по причине того, что его автор «недостаточно черен» ("you aren't black enough") [6, с. 43] и низкие продажи его книг, взяты из его жизни [9, с. 70-74]. Из личного опыта и с большой долей горькой иронии написан эпизод романа, в котором писатель Монк заходит в книжный магазин, чтобы посмотреть есть ли там его книги и, не увидев их ни в секции «Литература», ни в секции «Современная проза», случайно обнаружил четыре свои книги "arranged alphabetically and neatly, read *undisturbed* (опрятненько выстроенные в алфавитном порядке, читай *нетронутые*)" [6, с. 28] в секции African American Studies «Исследования по афроамериканистике». Герой-писатель недоумевает, какое отношение к афроамериканистике может иметь его роман *Persians (Персы* – прямая отсылка к ранним романам Эверетта на тему греческих мифов «For her Dark Skin», «Frenzy»), разве что фотографией чернокожего автора на задней обложке, и выражает свое недовольство нелогичностью выкладки в магазине: "that fucking store was taking the food from my table (проклятый магазин просто тянет еду с моего стола)" [6, с. 28], имея ввиду, что сегрегация по литературы расовому признаку автора точно никак не увеличивает его благосостояние. Писателю Эверетту, подобно Монку, приходилось не раз выслушивать рекомендации издателей заняться описанием настоящей, жесткой жизни чернокожих, чтобы значительно повысить продажи своих книг, и перестать пересказывать Эврипида и писать пародии на французских постструктуралистов [6, с. 2]. Другими словами, разнообразие тематики, творческие эксперименты и интеллектуальные упражнения как Монка, так и самого Эверетта не сильно интересуют современную Америку. Кроме всего вышесказанного, портретная характеристика

Монка и весь набор его привязанностей, увлечений и антипатий, прямиком из биографии автора: увлечение рыболовлей, неспособность к танцам и баскетболу, нелюбовь к хип-хопу и рэпу, а предпочтение джаза и блюзового вокала, саксофоновой музыки и акустической гитары.

Твердая творческая позиция создала герою романа *Erasure* репутацию серьезного автора и бескомпромиссного критика. В романе он обособлен, не ладит с молодыми авторами авангардного направления, выражает пренебрежительное отношение к их творчеству просто тем, что предпочитает его не комментировать и упорно игнорировать: «I don't even think about you guys, much less write about you…<>I don't mean to disparage or belittle what you do. I don't know what you do (Я даже не думаю о вас, ребята, и еще меньше пишу о вас…<>Я не хочу принизить или приуменьшить то, что вы делаете. Я просто не знаю, что вы делаете)» [6, с. 36-37], чем и провоцирует конфликт: "They all hated me. For a couple of reasons: One was that I published and had moderate success with a realistic novel some years earlier, and Two I made no secret, in print or radio interviews, what I thought of their work. Finally, however, I was hated because the French, whom they so adored, seemed to hold my work in high regard. To me, a mere strange footnote to my obscure literary career. To them, a slap in the face perhaps (Все они ненавидели меня. По нескольким причинам: Во-первых за то, что я публиковался и добился умеренного успеха с реалистическим романом пару лет назад, а Во-вторых, я не скрывал, в печати или радио-интервью, что я думаю о их работе. И наконец, меня ненавидели за то, что французы, которых они так обожают, казалось, с большим уважением относились к моей работе. Для меня это было просто странным примечанием к моей невразумительной литературной карьере. Для них, возможно, пощечиной.)" [6, с. 11]. Тем не менее, профессиональная репутация в дальнейшем приводит Монка в жюри национального литературного конкурса.

Эверетт показывает, что критическое мышление относительно литературы у его героя сформировалось в детстве, в интеллигентной семье врачей, где обычным делом были застольные беседы о прочитанных книгах: «"Ever since I began to read serious literature, he (father) had forces the rest of the family to endure our discussions at the table.When I was eleven, he would prod me with simple questions, get me tied up and laugh a bit at me. When I was fourteen, he would bait me, twist me up, confuse me, then laugh a bit at me. At eighteen, he honestly seemed to believe I could add something to his understanding of novels and stories" (С тех пор как я начал читать серьезную литературу, он (отец) заставлял остальных членов семьи терпеть наше обсуждение за столом. Когда мне было одиннадцать лет, он, бывало, подкалывал меня простыми вопросами, озадачивал и немного посмеивался. Когда мне было четырнадцать, он, бывало, приманивал меня вопросами, скручивал, смущал, потом немного

смеялся надо мной. Зато в восемнадцать лет он честно, казалось, верил, что я смогу добавить что-то к его пониманию романов и повестей» [6, с. 184]. Уже тогда, в двенадцатилетнем возрасте будущий писатель Монк сформулировал свои эстетические ориентиры: «"I'm going to write serious things. <> I want to write *Crime and Punishment*" *(*Я намерен писать серьезные вещи <> Я хочу написать *Преступление и наказание)*» [6, с. 142]. В другой дневниковой записи Эверетт приводит рассуждения Монка-студента о прозе Джеймса Джойса, в частности об одном из его самых сложных романов, *Finnegan's Wake*. Заключив, что роман переоценен критиками ("I think it's overrated"), Монк так характеризует его художественное своеобразие: «"In spite of the obvious exploitation of alphabetic and lexical space in the *Wake* and in spite of whatever typological or structural gestures one might focus on, the most important feature of the book is the way it actually conforms the conventional narrative. The way it layers, using such devices as metaphor and symbol. What's different is that each sentence, each word calls attention to the devices. So, the work really reaffirms what it seams to expose. It is the thing it is, perhaps twice, and depends on the currency of conventional narrative for its experimental validity" (Несмотря на очевидную эксплуатацию алфавитного и лексического пространства в *Wake* и, несмотря на все типологические или структурные жесты, на которых можно сосредоточиться, наиболее важной особенностью книги является то, как она на самом деле использует обычный тип повествования. То, как она наслаивается пластами с помощью таких приемов, как метафора и символ. Если что и отличается, так это то, что каждое предложение, каждое слово привлекает внимание к художественным приемам. Таким образом, произведение действительно подтверждает то, что, казалось бы, разоблачает. Это так как есть, возможно, дважды, и зависит от частоты распространенности обычного повествования для возможности отметить его экспериментальную состоятельность)» [6, с. 184]. Так, в сомнениях и спорах формировалось критическое мышление и художественный вкус героя.

В романе *Erasure* П. Эверетт ясно выделяет три категории литературы: высокая (интеллектуальная), добротная массовая литература, и низкопробное литературное «чтиво». Через автобиографического героя Эверетт не только вычерчивают свои интеллектуальные и эстетические предпочтения в литературе, но и выстраивает систему критериев оценивания каждой категории. Автор упоминает имена многих действительных и вымышленных писателей. К примеру, названных выше авторов и их творчество герой Эверетта безоговорочно относит к литературному верху. Творчество авторов многих бестселлеров Джона Гришема, Тома Кланси и Джона Макдоналда, работающих, соответственно, в жанрах юридического триллера, технотриллера и научной фантастики и детектива, Монк характеризует, как технически качественно написанную литературу, хотя и не находит

там ни глубины художественной экспрессии, ни иронии, ни игры с языком или идеями “although I did not find any depth of artistic expression or any abundance of irony or play with language or ideas, I found them well enough written, the way a technical manual can be well enough written” [6, с. 215]. Имеется ввиду, что книги этой категории соответствуют законам конкретного жанра и жанровым ожиданиям публики, удобны в чтении, как может быть удобна техническая инструкция, не оставляют неясных вопросов. Каждая из подобных книг не претендовала в содержательном плане на нечто большее, чем была. Герой Эверетта приводит ироничное сравнение с критериями, с которыми подходили к его собственным книгам: «”because Tom Clancy was not trying to sell his book to me by suggesting that the crew of his high tech submarine was a representation of race” (потому что Том Кланси не пытался мне продать свои книги под предлогом того, что команда на его сверхтехнологичной субмарины выступает репрезентацией расовых проблем)» [6, с. 215]. Как следует из приведенных рассуждений, высокая литература должна обладать теми характеристиками, которые Монк не нашел в добротной популярной литературе, а именно: обладать глубиной художественной экспрессии, особым образом обыгрывать язык и идеи, изобиловать иронией и оставлять читателя с массой интеллектуальных загадок, на которые ему придется искать ответ.

Если авторов качественной литературы Эверетт открыто называет, то все авторы литературного «чтива», рассчитанного на непритязательного читателя, объединены в собирательный образ Хуаниты Мэй Дженкинс, автора бестселлера *We's Lives In Da Ghetto*. Произведения массовой жанровой литературы не вызывают у писателя Монка отрицательных эмоций, однако на выход и публичный успех “runaway-bestseller-soon-to-be-a-major-motion-picture (пользующегося-большим-спросом-и-готового-скоро-стать-грандиозной-кинокартиной)” бестселлера Хуаниты Мэй Дженкинс Монк реагирует крайне болезненно: «“Why did Juanita Mae Jenkins send me running for the toilet?” (Почему при упоминании Хуаниты Мэй Дженкинс мне хотелось бежать в туалет?)» [6, с. 214]. Он горько констатирует в дневнике: «“The reality of popular culture was nothing new. The truth of the world landing on me daily or hourly, was nothing I didn't expect. But this book was a real slap in the face (В реалиях популярной культуры не было ничего нового. Не было ничего неожиданного в той правде о мире, которая обрушивалась на меня ежедневно или ежечасно. Но эта книга была настоящей пощечиной)”» [6, с. 29]. Писатель недоумевает, что признание СМИ и большие гонорары получил автор, который вообще не умеет писать: «“She is a hack. She is not even a hack. A hack can actually write a little bit (Она просто писака. Она даже не писака. Писака, вообще-то, хоть как-то умеет писать)”» [6, с. 42]. Монка особенно возмущает не выход низкопробного романа как такового. Как художник слова, он оскорблен хвалебной рецензией в ведущей газете, где бестселлер на-

зван «шедевром афроамериканской литературы (“a masterpiece of African American literature”)» [6, с. 39] не за особые эстетические качества, или выгодное отличие от другой современной литературы игрой интеллекта, или неожиданным подходом к художественному предмету, а просто за то, что очень натуралистично изображает «типично черную жизнь» в негритянском гетто «a typical Black life in an unnamed ghetto in America» [6, с. 39]. Свою внутреннюю реакцию на рецензию писатель сравнивает с поражением чумой: «“a plague that was eating me away from the inside” (чума, которая начала разъедать меня изнутри)» [6, с. 40]. Успех бестселлера проходил на фоне собственного творческого унижения писателя Монка очередным отказом в публикации его серьезного романа, при высокой оценке критикой художественных достоинств произведения «“It shows brilliant intellect, certainly. It's challenging and masterfully written and constructed, but who wants to read this shit? It's too difficult for the market” (Он демонстрирует блестящий интеллект, безусловно. Он многообещающий, мастерски написанный и композиционно выстроенный, но кто хочет читать подобное? Он слишком труден для рынка)» [6, с. 42].

В дальнейшем Эверетт выстраивает оппозицию в системе оценок «искусство – не искусство»: на хвалебные отзывы критики в отношении тривиальной литературы, автор предлагает критически адекватную оценку своего героя-писателя, тем самым открыто высмеивая позицию коммерчески заангажированных критиков, издателей и ученых. Например, когда издатель называет его роман-фальшивку «изумительно грубо натуральным и честным (“magnificently raw and honest”)», «такой книгой, которую будут еще тридцать лет изучать в средней школе (“the kind of book that they will be reading in high school thirty years from now”)», оценка Монка звучит прямо противоположно: “demeaning and soul destroying book” (книга унижающая и разрушающая душу) [6, с. 137]. Хвалебной рецензии в *New York Times* романа *Fuc*k, претендента на национальную премию в области литературы «”The characters are so well drawn that one forgets that *Fuc*k is a novel…The writing is dazzling, the dialogue as true as dialogue gets and it is simply honest. *Fuc*k is a must read for every sensitive person…” (Герои настолько хорошо прорисованы, что человек забывает, что *Fuc*k – это роман ... Сочинение ослепительно, диалоги достоверны, как и должны быть диалоги и просто честные. *Fuc*k – это обязательное чтение для каждого чувствительного человека...)» [6, с. 260], герой противопоставляет собственную объективную оценку произведения “It's not that it's a bad novel. It's no novel at all. It's a failed conception, an unformed fetus, seed cast into the sand, a hand without fingers, a word with no vowels. It's offensive, poorly written, racist and mindless” (“Нельзя сказать, что это плохой роман. Это не роман вообще. Это не удавшаяся концепция, неоформленный плод, семя, бро-

шенное в песок, рука без пальцев, слово без гласных. Он оскорбительный, плохо написанный, расистский и бессмысленный" [6, с. 261]) и заключает "It's no art at all" (Это совершенно не искусство») [6, с. 261]).

Монк выдерживает эту оппозицию «"piece of shit novel" – my art" ("дерьмовый роман" и мое искусство)» как внутренний творческий стержень. Его постоянно мучает мысль о том, что какая-нибудь мелочь в вышедшем романе – пародии, выдаст его, серьезного писателя, как автора «"idiotic pretentious bullshit" (идиотской претензиозной фигни)» и ему придется столкнуться с открытым обвинением против самого себя ("the real accusation staring me in the face")[6, с. 160], что для него равнялось бы пытке.

Отдельной записью в дневнике Эверетт включает сложные рассуждения писателя о собственном творчестве: "In considering my novels, not including the one frightening effort that brought in some money, I find myself sadly a stereotype of the radical railing against something, calling it tradition perhaps, claiming to seek out new narrative territory, to knock at the boundaries of the very form that calls me and allows my artistic existence. It is the case, however, that not all radicalism is forward looking, and maybe I have misunderstood my experiments all along, propping up, as if propping up is needed, the artistic traditions that I have pretended to challenge"(«Если рассматривать мои романы, не считая одной пугающей попытки, которая была написана ради денег, я могу с грустью утверждать, что представляю собой стереотип радикала, бунтующего против чего-то, можно назвать это традицией, и заявляя, что ищу новые территории повествования, стучусь о границы самой формы, которая зовет меня и позволяет осуществиться моему художественному существованию. Это тот случай, однако, когда не весь радикализм смотрит в будущее, и возможно, я неправильно понял все свои эксперименты, поддерживая, будто моя поддержка была им нужна, художественные традиции, которым я делал вид, что бросаю вызов») [6, с. 261]. Эта запись демонстрирует личные сомнения автора о своем месте в литературном процессе. Он задается вопросом: кто он, продолжатель традиций своих вдающихся предшественников, или разрушитель традиций? Нетрудно заметить, что отношения автобиографического героя *Erasure* и авторов культовых для афроамериканской литературы XX в. романов *Native So*n Ричарда Райта, *The Color Purple* Элис Вокер и *Invisible Man* Ральфа Эллисона складываются сложно. Т. Элиот писал, что художник всегда включается в традицию литературы собственной страны, предполагая, что у любого художника должно быть чувство истории [5, с. 158]. Вместе с тем, Х.Ортега-и-Гассет указывает, что прошлое способно влиять как положительно, так и отрицательно: «Художник либо почувствует свою близость к прошлому и увидит себя его порождением, его наследником и совершенствователем, либо в той или иной мере ощутит непроизволь-

ную, непревзойденную антипатию к художникам-традиционалистам, признанным и задающим тон. И если в первом случае он испытает немалое удовлетворение, заключив себя в рамки условностей и повторив некоторые из освященных ими художественных жестов, то втором он создаст произведение, отличное от признанных, и вдобавок получит не меньше, чем его собрат, удовольствие, придав этому произведению характер агрессивный, обращенный против господствующих норм» [2, с. 255]. В романе *Erasure* рассматривается ситуация, когда современная массовая литература берет за образец произведение, однажды оцененное критиками и читателями как исключительное, и штампует подобные по его шаблону, предвидя гарантированный успех. Серьезный автор, каким представляется биографический герой, автор с собственным творческим лицом, становится заложником традиции. Интеллектуальные литературные опыты мало интересуют как издателей, так и читателей, вкусы которых формируются коньюктурными обзорами в СМИ. Жесткая пародия *My Pafology*, позже переименованная в *Fuck*, по оценкам критиков романа *Erasure* направлена главным образом против романа *Native So*n Ричарда Райта, точнее не против самого произведения, а против заложенной в нем традиции гетто романа [2, с. 255]. Выходит, что современные авторы афроамериканцы обречены на подражание проблематике негритянских гетто, беспрестанную эксплуатацию тематики расовой конфронтации в угоду издательской политике и читательским ожиданиям. В то же время герой-писатель в романе *Erasure* отстаивает свое право на творчество без оглядки на расовую принадлежность, он открыто заявляет: «"…I hardly ever think about race.<>I don't believe in race" (Я почти никогда не думаю о расе. <> Я не верю в расу)» [6, с. 2], тем самым утверждая, что должны доминировать художественные достоинства произведения литературы, а не расовые предрассудки. Плохую службу для формирования читательских и издательских ожиданий служит даже практика размещения фото автора на задней странице обложки, о чем свидетельствует диалог писателя и агента из романа:

"The line is, you're nor black enough," my agent said.

"What's that mean, Yul? How do they even know I'm black? Why does it matter?"

"We've been over this before. They know because of the photo on your first book. They know because they've seen you. They know because you're black for crying out loud" [6, с. 43]

Вместе с тем, роман *Invisible Man* Ральфа Эллисона присутствует в романе *Erasure* как метатекст. Автор обращается к нему со всей долей уважения, кодируя кульминацию романа *Erasure* цитатами и аллюзиями на текст предшественник. Эта тема требует дополнительного исследования и будет раскрыта в нашей последующей работе.

В романе *Erasure* поднимается вопрос о художественном вкусе читателя и критика, и его ответственности за популяризацию низкопробной литературы. Традиционно считается, что серьезную литературу читает высокообразованная публика, а тривиальная – удел неподготовленных читателей. В романе *Erasure* как раз представители академических кругов – члены жюри национального литературного конкурса отвергли массу достойных высокой оценки произведений (“ranking that most disgusting of novels as clearly superior to its opponents”) и отдали первенство низкопробной фальшивке Стэга Лея – к ужасу писателя Монка: «”Who in his right mind would consider giving that novel an award”(Кому в здравом уме могла прийти идея присудить награду этому роману)» [6, с. 234]. Выступая членом жюри, сам Монк руководствуется простыми и ясными критериями оценивания «”simply good, well-crafted, serious, thoughtful” (просто хорошие, ладно скроенные, серьезные и продуманные)» [6, с. 234], в то время как другие члены жюри пользуются критериями типа «”because Rita is a good friend of mine and because she got such a scathing review in the *NY Times*” (потому что Рита – мой хороший друг и ей дали такую разгромную рецензию в Нью Йорк Таймс)» [6, с. 234].

В то же время, автор приводит встречу своего героя с вдумчивой читательницей, которая получает удовольствие от серьезных и непростых книг, в частности обсуждались художественные достоинства важных для афроамериканской литературы произведений *Their Eyes Were Watching God* Зоры Нил Херстон, и *Cane* Джина Тумера.. Ирония состоит в том, что беседа происходит в приемном отделении больницы беднейшего района столицы, и собеседница Монка, молодая мать, даже не окончила школы [6, с. 21].

Таким образом, роман П.Эверетта *Erasure* можно рассматривать, как пример писательской критики, представленной в форме художественного дневника писателя, в котором автобиографический герой выражает критическое отношение к литературе, предлагает критерии оценивания произведений разных ценностных категорий, поднимает вопрос об ответственности профессиональных критиков и СМИ за формирование читательского вкуса. Дальнейший интерес для исследования представляют интертекстуальные связи романа *Erasure* с текстами-предшественниками, в частности с романом *Invisible Man* Ральфа Эллисона.

Список использованной литературы

1. Кочетова С.А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий : уч. пос. / С.А. Кочетова. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2009. –344 с.

2. Ортега-и-Гассет Х. Отрицательное влияние пришлого / Х. Ортега-и-Гассет // Самопознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.

3. Рудзиевская С.В. Дневник писателя в контексте культуры XX века / С.В. Рудзиевская // Филологические науки. – 2002. – №2. – С. 12–19.

4. Хализев В.Е. Теория литературы : учебник / В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 473 с.

5. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. / Т.С. Элиот. – Киев : AirLand, 1997. – 352с.

6. Everett P. Erasure / P. Everett. – Minneapolis : Graywolf Pres, 2001. – 265 p.

7. Knight M. My Friend, Percival / M. Knight // Callaloo. Vol. 28, November 2, Spring 2005. – pp. 292–296.

8. Stewart A. Uncategorizable Is Still a Category : An Interview with Percival Everett / A. Stewart // Canadian Review of American Studies. – Vol. 37. – November 3, 2007. – pp. 293–324.

9. Cannon U. T. Against the Grain : Black Masculine Narrative Insurgency in Contemporary Fiction / U. T. Cannon. – Greensboro : USA today, 2004. – 178 с.

УДК 82.0

О. Г. Щербакова
(Горловка)
Старший преподаватель кафедры английской филологии
Горловского института иностранных языков ДВНЗ "ДДПУ"

Символы времени и пространства в романе В. Вулф «Волны»

Литературное наследие известной английской писательницы, классика литературы XX века, Вирджинии Вулф (Virginia Woolf, 1882–1941) является предметом пристального внимания многих зарубежных и отечественных исследователей (А. Аствацатуров, Е. Брежнева, К. Белл, Н. Бушманова, В. Ивашева, Н. Михальская, П. Роуз, Т. Красавченко, С. Богатова, Р. Фридман и многие другие). Немало работ посвящено различным проблемам творчества писательницы, что говорит, с одной стороны, о сложившейся литературоведческой традиции в области изучения прозы В. Вулф, а также о том, насколько сложен сам объект исследования. Наибольший интерес для учёных представляют так называемые «экспериментальные романы» писательницы ("Комната Джейкоба", "Миссис Дэллоуэй", "На маяк", «Орландо» и "Между актами"), в которых автору удалось реализовать своё видение того, каким должен быть современный роман.

Пространственно-временная организация в произведении «Волны» («The Waves») отличается скрупулёзной продуманностью и смысловой насыщенностью. Особенную роль в хронотопной перспективе произведения играют композиционное строение и «хронотопически насыщенные» символические образы, подчиненные общему повествовательному плану.

Согласно Я. Зунделович «под композицией в широком смысле этого слова следует понимать совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, приемов, создающих общий рисунок этого последнего, распорядок отдельных его частей, переходов между ними и т. п. Сущность композиционных приемов сводится, таким образом, к созданию некоторого сложного единства, сложного целого и значение их определяется той ролью, которую они играют на фоне этого целого в соподчинении его частей» [7, т. 1, стлб. 371–374]. Очевидно, что при анализе пространственно-временной перспективы романа В. Вулф «Волны» («The Waves») необходимо учитывать все компоненты композиционной структуры произведения.

© Щербакова О. Г.

Девять структурных частей романа соответствуют основным этапам жизни человека. Шаг за шагом автор переходит от одного периода жизни человека к другому, дополняя их «подпериодами». Целостная картина жизни среднестатистического человека представлена в параллели с переходом ото дня к ночи, а также и в развитии годового цикла весны, лета, осени и зимы. Очевидность и традиционность для мировой литературы подобных аналогий усиливается за счёт удвоения сравнения. Так, стареющий Невил рассуждает о Роде и Луисе: «Зачем, как Луис, во всём искать смысл, зачем, как Рода, нестись в далёкую рощу и, разводя ветки лавров, разглядывать статуи? Они говорят, что надо бить крыльями против ветра, что там, за ненастьем, сияет солнце; солнце падает отвесно в пруды, опушенные ивами. (Сейчас ноябрь; бедолаги протягив*ают навстречу спичечные коробки в корявых обветренных пальцах» [6, с. 628] (Why ask, like Louis, for a reason, or fly like Rhoda to some far grove and part the leaves of the laurels and look for statues? They say that one must beat one's wings against the storm in the belief that beyond this welter the sun shines; the sun falls sheer into pools that are fledged with willows. (Here it is November; the poor hold out matchboxes in wind-bitten fingers.)* ([11, с. 731]), «Каждый день полон риска. На поверхности мягкие, мы внутри тверды, как свернувшаяся змея. Предположим, мы читаем "Таймс"; или мы спорим. Все равно интересно. Предположим, зима. Снег давит на крыши, запер нас вместе в красной пещере. Лопнули трубы» [6, с. 637] (Each day is dangerous. Smooth on the surface, we are all bone beneath like snakes coiling. Suppose we read The Times; suppose we argue. It is an experience. Suppose it is winter. The snow falling loads down the roof and seals us together in a red cave. The pipes have burst.) ([11, с. 738]);

Ведущей идеей применения подобной структуры в повествовании, безусловно, является мысль о цикличности развития всего сущего. Как сутки сменяются сутками, как на смену одному году приходит новый период, имеющий свою весну, лето, осень и зиму, так и на смену одной истории человеческой жизни приходит новая человеческая жизнь. Интересным, на наш взгляд, является соединение в концовке романа в контексте умирания двойного образа волны волны чувств в душе героя и морской волны («Поднимается и во мне волна. Набухает; выгибает спину. <…> Волны разбились о берег» [6, с. 690] ('And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. <…> The waves broke on the shore.) ([11, с. 779]).

В целом, необходимо отметить особенную роль образа волн в произведении, поскольку в данном образе, метафорически представлена жизнь гипотетического человека. Обращение писательницы к использованию принципа сходства (волна человек) в данном случае обеспечивается мыслью о сменяемости поколений людей как набегающих на берег волн. Та-

ким образом, даже отдельные примеры демонстрируют установленный факт: образ волны выполняет несколько художественных функций и соединяет в себе параметры пространства и времени. Образ волны в романе В. Вулф представляет собой модель хронотопного образа, контаминирующего в себе разновекторные (вертикаль и горизонталь) характеристики художественного мира.

Постулирование цикличности развития мира, его единства и протяжённости во времени прослеживается в мотиве единения отдельных личностей Бернарда, Сьюзен, Роды, Невила, Джинни, Луиса, Персивала. Каждый герой представляет собой отдельный целостный мир: «…Я не как вы, единичные, цельные» [6, с. 584] (I am not single and entire as you are.) ([11, с. 697]), «…я здесь, за этим столом, держу в ладонях всю свою жизнь и вам ее представляю как нечто цельное и законченное» [6, с. 685] (I come to shape here at this table between my hands the story of my life and set it before you as a complete thing) ([11, с. 775]).

Осознавая свою индивидуальность, герои, тем не менее, постоянно возвращаются к осознанию их единства. Люди, находящихся на протяжении многих лет во взаимосвязи, одновременно и привязаны друг к другу, и стремятся очертить границы своих индивидуальных миров. Межличностные отношения героев проецируются на пространственную перспективу, выстраиваемую автором в повествовании. Мысль о границе / стирании границ поддерживается художественным образом хрустального шара. Хрустальный шар одновременно имеет предел в пространстве и не имеет этих границ в силу его прозрачности, а, следовательно, «продлённости» пространства и «вовлеченности» в окружающий пространственный мир. «Этот хрустальный шар, этот, так сказать, глобус жизни, будучи отнюдь не холодным и твердым на ощупь, имеет стенки из тончайшего воздуха. Надавишь - и все разлетится. Какое бы сужденье я ни вытащил в целости и сохранности из котла - всегда это всего только связка из шести маленьких рыбок, которые ловятся, тогда как миллионы других прыгают, обжигают, заставляют котел бурлить, как кипящее серебро, и ускользают у меня между пальцев» [6, с. 664 " 665] ('The crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard and cold to the touch, has walls of thinnest air. If I press them all will burst. Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers.) ([11, с. 759]).

Аналогичную функцию ограничения пространства и принадлежности заявленного пространства мировому пространству выполняет ещё один образ, разрабатываемый В. Вулф в произведении образ капли. Как и в случае с образом хрустального шара, образ капли символизирует одновременную принадлежность к миру «внутри границ» и миру «вне границ»:

«Капля падает; достигнута новая фаза. Одна фаза следует за другой. Но почему этим фазам положен предел? И куда они ведут? К какому концу?» [6, с. 621] (The drop falls; another stage has been reached. Stage upon stage. And why should there be an end of stages? and where do they lead? To what conclusion?) ([11, с. 726) , «Но вы только послушайте, " Луис говорил, " как мир проходит пучинами пространства. Оно гремит; мимо мелькают освещенные полосы прошлого, наши короли, королевы; мы ушли; наша цивилизация; Нил; и вся жизнь. Мы растворились " отдельные капли; мы вымерли, потерялись в пучинах времени, в темноте» [6, с. 645] ('But listen,' said Louis, 'to the world moving through abysses of infinite space. It roars; the lighted strip of history is past and our Kings and Queens; we are gone; our civilization; the Nile; and all life. Our separate drops are dissolved; we are extinct, lost in the abysses of time, in the darkness.') ([11, с. 744]). Ограниченность пространства дополняется ограниченностью во времени пространственный образ капли наделён функцией делимитатора времени. Пространство и время сходится в одной точке, хронотопный синтез активизирует идею единства всего сущего. Таким образом, каплю в повествовательной структуре романа можно рассматривать как пространственно-временной символ.

Функция характеристики временного континуума повествования реализована через два флористических образа " семилепесткового / шестилепесткового цветка и дерева, что отражает мысль о существовании «преходящих» и «вечных» констант. Именно разработка образа дерева позволяет показательно соединить художественное пространство и художественное время. Вспомним, что каждый описываемый автором период жизни героев представляет собой нагромождение монологических высказываний, не вплетающихся в целостный диалог. Эффект целостности во многом достигается благодаря разработке указанного лейтмотивного образа дерева.

Последняя часть истории монолог Бернарда органично продолжает тему вырастания растения / человека), их врастания в видимый физический мир. Законы растительного мира проецируются на цикл жизни человека. Уход в небытие, увядание с возможным воскресением и воплощением в новом качестве через лейтмотив дерева циклически возвращает героя к воспоминаниям о детстве. Ассоциации с растительным миром приводят героя к философским умозаключениям: «Так вот нас и стригут, <…> состригают, срезают и сваливают рядами; и лежим мы все вместе в сырых лугах, цветущие ветки, засохшие. Зато больше не надо дрожать на голых изгородях под ветром и снегом; и держаться прямо под штормом, и высоко нести свою ношу; и терпеть безропотно блеклые полдни, когда птица подкрадывается вплотную к кусту и лист делается белесым от сырости. Нас стригут, срезают, мы падаем. Мы становимся частью той равнодушной природы, которая спит, когда мы разгуляемся, и бушует, когда мы ус-

нули.» [6, с. 680] (So we are cut and laid in swaths, I said; so we lie side by side on the damp meadows, withered branches and flowering. We have no more to expose ourselves on the bare hedges to the wind and snow; no more to carry ourselves erect when the gale sweeps, to bear our burden upheld; or stay, unmurmuring, on those pallid noondays when the bird creeps close to the bough and the damp whitens the leaf. We are cut, we are fallen. We are become part of that unfeeling universe that sleeps when we are at our quickest and burns red when we lie asleep.) ([11, с. 771]).

Предпринятый нами выше анализ художественных образов, «отвечающих» за пространственно-временную структуру повествования в романе «Волны», демонстрирует чётко продуманную образную систему. «Внутренний» и «внешний» хронотоп героев образует собой сложное переплетение. Присутствие героев во «внешнем» времени и пространстве прерывается «выпадением» героев из подобного хротопа во «внутреннее» время и пространство. Так, Сьюзен рассказывает, как для неё необходим уход в своё личностное пространство, уход в себя: «Мне нужно дарить, и получать, и мне нужно уединение, чтобы в тишине разглядывать мои сокровища. И я побреду обратно, дрожащими тропами, под тенью орешника. <…>Я вернусь задами, и увижу кудрявые листья капусты в крапе росы, и в саду увижу слепой от занавешенных окон дом. Поднимусь к себе в комнату и стану перебирать свои заботливо схороненные в шкафу вещи: мои раковины; мои птичьи яйца; мои редкие травы. Покормлю моих голубей, мою белку. Пойду к конуре и причешу моего спаниеля. И так, понемножку, я выдавлю из себя то жесткое, что наросло во мне и теснит» [6, с. 540] (I want to give, to be given, and solitude in which to unfold my possessions. ‘Then I shall come back through the trembling lanes under the arches of the nut leaves. <…> I shall come back through the kitchen garden, and see the curved leaves of the cabbages pebbled with dew, and the house in the garden, blind with curtained windows. I shall go upstairs to my room, and turn over my own things, locked carefully in the wardrobe: my shells; my eggs; my curious grasses. I shall feed my doves and my squirrel. I shall go to the kennel and comb my spaniel. So gradually I shall turn over the hard thing that has grown here in my side.) ([11, с. 662]).

«Внутренний» хронотоп органично вовлечён во «внешний». Отмеченная включённость обеспечивает взаимосвязь времён и пространств, преемственность законов и традиций, предыдущих и будущих поколений.

Список использованной литературы

1. Аствацатуров А. Вирджиния Вулф : метаморфозы бестелесной энергии // Аствацатуров А. Феноменология текста : Игра и репрессия. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – С. 62–101.

2. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста : учебник, практикум / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильева, Ю.В. Казарин. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 495 с.

3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234"407.

4. Богатова С.М. Концепт “дом” как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04 – Германские языки. “ Омск, 2006. ” 176 с.

5. Бушманова Н.И. Проблема интертекста в литературе английского модернизма : Проза Д. Х. Лоренса и В. Вулф : дис. ... докт. филол. наук : 10.01.05 – Литературы народов Европы, Америки и Австралии. “ Москва,1996. ” 401 с.

6. Вулф В. Малое собрание сочинений. – СПб. : Издательская Группа «Азбука “ классика», 2010. – 925 с.

7. Зунделович Я. Композиция // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : В 2-х т. Т. 1. М. ; Л.; 1925. Стлб. 371–374.

8. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка / Е.С. Кубрякова // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1997. – С. 22–31.

9. Михальская Н.П. Роман Вирджинии Вулф “Миссис Дэллоуэй” в литературном процессе 1920-х годов // Художественное произведение в литературном процессе (на материале литературы Англии). “М., 1985.

10. Силантьев И. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская / И. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

11. Woolf V. Selected Works of Virginia Woolf. – London : Wordsworth Editions, 2005. – 1019 p.

АННОТАЦИИ
АНОТАЦІЇ
SUMMARIES

Абдуллах С.Х. Роман Р. Киплинга «Наулака» как «история Востока и Запада»

Статья посвящена культурно-историческому и тематическому анализу «американского» романа Р. Киплинга «Наулака», который еще не становился предметом литературоведческих студий в отечественном дискурсе.

Ключевые слова: Р. Киплинг, «Наулака», литературное соавторство, индийский вестерн.

Абдуллах С.Х. Роман Р. Кіплінга «Наулака» як «історія Сходу та Заходу»

Стаття присвячена культурно-історичному та тематичним аналізу «американського» роману Р. Кіплінга «Наулака», який ще не ставав предметом літературознавчих студій у вітчизняному дискурсі.

Ключові слова: Р. Кіплінг, «Наулака», літературне співавторство, індійський вестерн.

Abdullah S. H. Kipling's Novel "Naulakha" as "the Story of East and West".

The article is devoted to the historical, cultural and theme analysis of the "American" novel of R. Kipling "Naulakha" that is done in the domestic literary criticism for the first time.

Key words: R. Kipling, "Naulakha", literary co-authorship, Indian western.

Алаеттин Шахин. Элементы аудиальной поэтики и их роль в создании «островного» мироощущения в рассказах С.Ф. Абасыяныка

Статья посвящена изучению особенностей поэтики аудиальности в рассказах выдающегося турецкого писателя С.Ф. Абасыяныка. Исследование проводилось на материале рассказов «Sivriada Geceleri» («Ночи на острове Сивриада»), «Sivriada Sabahı» («Утро на острове Сивриада»), «Bir kaya parçası gibi» («Словно часть скалы»), «Son Kuşlar» («Последние птицы»). Автор приходит к выводу о том, что звуковая семантика в рассказах писателя подчинена идее и способствует формированию целостной смысловой структуры художественного произведения.

Ключевые слова: рассказ, художественная целостность, поэтика аудиальности, типология звуков, «островное» мироощущение героя.

Алаеттін Шахін. Елементи аудіальної поетики та їх роль у створенні «острівного» світовідчуття в оповіданнях С.Ф. Абасияника

Стаття присвячена вивченню особливостей поетики аудіальності в оповіданнях видатного турецького письменника С.Ф. Абасияника. Дослідження проводилося на матеріалі оповідань «Sivriada Geceleri» («Ночі на острові Сівріада»), «Sivriada Sabahı» («Ранок на острові Сівріада»), «Bir kaya

parçası gibi» («Немов частина скелі»), «Son Kuşlar» («Останні птахи»). Автор доходить висновку про те, що звукова семантика в оповіданнях письменника відповідає ідеї твору й сприяє формуванню цілісної смислової структури художнього твору.

Ключові слова: оповідання, художня цілісність, поетика аудіальності, типологія звуків, «острівне» світовідчування героя.

Alaettin Shahin. Auditory Elements of Poetics and their Role in the Studies of Said Faik Abasiyanik

The article deals with analysis of auditory poetics features of the stories of prominent Turkish writer Said Faik Abasiyanik. For the research we used short stories «Sivriada Geceleri» («Nights on the island Sivriada »),«Sivriada Sabahı»(«Morning on the island Sivriada»),«Bir kaya parçası gibi» («Like a piece of rock»),«Son Kuşlar» («Last birds»).

***Key words*:** story, artistic integrity, auditory poetics, typology of sounds.

Антонова Я.О. Лингвокультурологический аспект перевода рекламных текстов рекреационной и туристической тематики.

В статье предпринимается попытка рассмотреть особенности перевода рекламных текстов рекреационной и туристической тематики в лингвокультурологическом аспекте, обосновывается их значимость и определяются перспективы исследования.

Ключевые слова*:* лингвокультурология, рекламный текст, реалия, колорит, менталитет

Антонова Я.О. Лінгвокультурологічний аспект перекладу рекламних текстів рекреаціоної і туристичної тематики.

У статті робиться спроба розглянути особливості перекладу рекламних текстів рекреаціоної і туристичної тематики в лінгвокультурологічному аспекті, обгрунтовується їх значущість і визначаються перспективи дослідження.

Ключові слова: лінгвокультурологія, рекламний текст, реалія, колорит, менталітет.

Antonova Y. O. Translation of Advertising Texts in the Sphere of Recreation and Tourism in the Light of Cultural Linguistics.

The article focuses on the peculiarities of the translation of advertising texts in the sphere of recreation and tourism in the light of cultural linguistics, proves its significance and defines the prospects of research.

Key words: cultural linguistics, advertising text, realia, colouration, mentality

Бескровная Е.Н. Еврейский сентиментализм творчества Давида Фришмана.

В статье рассматривается процесс влияния сентиментализма как литературоведческого течения на творчество еврейского писателя Давида Фришмана.

Ключевые слова: социальная жизнь еврейского народа, хасидизм, жанровое своеобразие Устной Торы.

Бескровная О.Н. Єврейській сентименталізм у творчості Давида Фрішмана

У статті розглядається процес впливу сентименталізму як літературознавчьої течії на творчість єврейського письменника Давіда Фрішмана.

Ключові слова: соціальне життя єврейського народу, хасидизм, жанрова своєрідність Устної Тори.

Beskrovna O. The Herew Sentumentalism in the Creative Works of David Frishman.

In the article we are looking to the influence the Sentimantalism in the creative works of David Frishman.

Key words: the social life of the Hebrew folks**,** Xasidism, the genre originality of the Torah.

Вєлілаєва Л. Р. Українська наукова школа та сучасні проблеми еміграціоністики.

Стаття присвячена вивченню та систематизації сучасних наукових досліджень з еміграційної літератури вітчизняних науковців, класифікації різних наукових підходів з досліджень еміграційної літератури, визначенню специфіки української наукової школи у питаннях еміграціоністики (на матеріалі авторефератів кандидатських та докторських дисертацій).

Ключові слова: еміграція, письменник-емігрант, творчість письменника-емігранта, еміграційна література.

Велилаева Л. Р. Украинская научная школа и современные проблемы эмиграционистики

Статья посвящена изучению и систематизации современных научных исследований по эмиграционной литературе отечественных ученых, классификации различных научных подходов в исследованиях эмиграционной литературы, определению специфики украинской научной школы в вопросах эмиграционистики (на материале авторефератов кандидатских и докторских диссертаций).

Ключевые слова: эмиграция, писатель-эмигрант, творчество писателя-эмигранта, эмиграционная литература.

Velilaeva L. R. Ukrainian Scientific School and Problems of Modern Emigration Studies.

The paper deals with the study and systematization of modern scientific researches of emigration made by scientists of our country, different science-based approaches classifications in analysis of emigration literature, identification of Ukrainian scientific school characteristics in the questions of emigration studies (based on the candidate and doctoral dissertations material).

Key words: emigration, writer-emigrant, writer-emigrant's works, emigration literature.

Ганошенко Ю.А. Генологічна специфіка інтелектуального роману.

Стаття присвячена проблемі становлення жанру українського інтелектуального роману в контексті загальносвітового розвитку жанрового різновиду. Аналізується архітектоніка інтелектуальної романістики на тлі модерністського оновлення жанру.

Ключові слова: модернізм, інтелектуальний роман, структура, образ, ідея, інтертекст.

Ганошенко Ю.А. Генологическая специфика интеллектуального романа.

Статья посвящена проблеме становления жанра украинского интеллектуального романа в контексте мирового развития жанровой разновидности. Анализируется архитектоника интеллектуальной романистики на фоне модернистского обновления жанра.

Ключевые слова: модернизм, интеллектуальный роман, структура, образ, идея, интертекст.

Ganosheko Yu. A. Genre specific of intellectual novel.

This article is devoted to the problem of formation of genre of the Ukrainian intellectual novel in the context of global development the genre variety. The architectonics of intellectual novel in line of modernist update of the genre are analyzed in the article.

Key words: modernism, intellectual novel, structure, image, idea, intertext.

Гольтер І.М. Культурологічна та знакова складові художнього твору як теоретична проблема.

У статті розглядається теоретичний аспект культурологічної і знакової складової художнього твору, аналізуються підходи до інтерпретації творів літератури у контексті культури.

Ключові слова: літературний твір, культурологічна та знакова складові, культурний контекст, інтертекстуальність, символ, алюзія.

Гольтер И.М. Культурологическая и знаковая составляющие художественного произведения: теоретическая проблема.

В статье рассматривается теоретический аспект культурологической и знаковой составляющей художественного произведения, анализируются подходы к интерпретации произведений литературы в контексте культуры.

Ключевые слова: литературное произведение, культурологическая и знаковая составляющие, культурный контекст, интертекстуальность, символ, аллюзия.

Golter I.M. Culturological and Sign Components of the Literary Work: Theoretical Problem.

In the article the theoretical aspect of culturological and sign components of the literary work is considered and approaches to the interpretation of literary works in the context of culture are analyzed.

Keywords: literary work, culturological and sign components, cultural context, intertextuality, symbol, allusion.

Джапарова Э.К. Ритуально-мифологические мотивы в творчестве Роберта Грейвса.

В статье рассматриваются особенности интерпретации ритуально-мифологических мотивов в критических работах и художественных произведениях выдающегося английского писателя XX столетия Роберта Грейвса. В результате анализа выявлено, что в основе его исследований лежит антропологический подход к мифу и развиваются идеи представителей ритуально-мифологической школы.

***Ключевые слова*:** миф, ритуал, интерпретация, традиция, концепция.

ДжапароваЭ.К. Рітуально-мифологични мотиві у творчості Роберта Грейвса.

У статті розглядаються особливости інтерпретації рітуально-міфологічні мотиві в критичних працях та художественных произведениях видатного английского списателя XX століття Роберта Грейвса. В результаті аналізу виявлено, что в основе его досліджень лежит антропологічний підхід к мифу и розвиваються идеи представителей рітуально-міфологичной школі.

Ключові слова: міф, ритуал, интерпретация, традиція, концепція.

Dzhaparova E.K. Ritual and Mythological Motives in the Creativity of Robert Graves.

The article deals with the peculiarity of ritual and mythological motives' interpretation in critical works and fiction of outstanding English writer Robert Graves. As a result it has been found out that on the basis of his investigations is the anthropological approach to myth and the ideas of ritual and mythological school representatives are developed.

Key words: myth, ritual, interpretation, tradition, concept.

Доміненко Н. В. Епістолярна творчість англійських романтиків: історія публікацій і вивчення.

У статті розглядається історія публікацій і вивчення листів англійських романтиків. Незважаючи на ряд цікавих робіт, що з'явилися за останні роки, присвячених творчості англійських романтиків, у великій літературі англійського романтизму недосліджених сторінок залишається ще немало. Втрачені або, виявилися недоступні дослідникам рукописні варіанти деяких відомих творів; мало вивчені відгуки сучасників про твори романтиків в пресі, в мемуарній літературі Британії, а також інших країн.

Ключові слова: англійські романтики, епістолярна творчість, біографічний коментар, авторський коментар, публікація, листування.

Доминенко Н. В. Эпистолярное творчество английских романтиков: история публикаций и изучения.

В статье рассматривается история публикаций и изучения писем английских романтиков. Несмотря на ряд появившихся за последние годы интересных работ, посвященных творчеству английских романтиков, в обширной литературе английского романтизма неисследованных страниц остается еще немало. Утрачены или, оказались недоступны исследователям рукописные варианты некоторых известных произведений; мало изучены отзывы современников о произведениях романтиков в прессе, в мемуарной литературе Британии, а также других стран.

Ключевые слова: английские романтики, эпистолярное творчество, биографический комментарий, авторский комментарий, публикация, переписка.

Dominenko N. V. The Epistolary Creativity of English Romanticists: the History of Publishing and Study.

The given article considers the history of publishing and study of the letters of English romanticists. Despite a number of interesting works in recent years dedicated to the literary work of English romanticists, in the vast literature of English Romanticism a lot of pages have not been explored yet. Handwritten versions of some famous works have been lost or unavailable to researchers; contemporaries' reviews of the romanticists' works in the press, in the memoir literature of Britain and other countries have not been fully studied.

Key words: English romanticists, epistolary works, biographical comment, the author's comment, publication, correspondence.

Жаданов Ю.А. Особенности современной англоязычной антиутопии.

В статье рассматривается процессы зарождения и развития в XX веке жанра негативной утопии. Отмечено, что новаторские приёмы и способы изображения возможного и даже неизбежного будущего носят ярко выраженный злободневный характер и обусловлены противоречиями современной (конца XX – начала XXI веков) жизни.

Ключевые слова: негативная утопия, феминистская антиутопия, киберпанк, экотопия.

Жаданов Ю.А. Особливості сучасної англомовної антиутопії.

У статті розглядаються процеси зародження й розвитку в XX столітті жанру негативної утопії. Відзначено, що новаторські прийоми й способи зображення можливого й навіть неминучого майбутнього носять яскраво виражений злободенний характер і зумовлені протиріччями сучасного (кінця XX – початку XX століть) життя.

Ключові слова: негативна утопія, феміністська антиутопія, кіберпанк, екотопія.

Zhadanov Y.A. Features of modern English dystopia.

In article it is considered processes of origin and development in the XX-th century of a genre of a negative utopia. It is noticed, that innovative receptions and ways of the image possible and even the inevitable future have strongly pronounced topical character and are caused by contradictions modern lives of (XX – XXI-st centuries).

Key words: negative utopia, feministic antiutopia, cyberpunk, ecotopia.

Жила Н. В. Філософське підґрунтя художнього світу Е. Штріттматтера.

У науковій роботі розкрито вплив ідей мислителів світу (Лао-цзи, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, І. Канта, Р. Емерсона) на формування художнього світу письменника.

Ключові слова: Е. Штріттматтер, художній світ, образ, мотив, , романтизм, натуралізм, реалізм, модернізм, постмодернізм.

Жила Н. В. Философская основа художественного мира Э. Штриттматтера.

В научной работе раскрыто влияние идей мыслителей мира (Лао-цзы, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Л. Толстого, Ж.-Ж. Руссо, И. Канта, Р. Эмерсона) на формирование художественного мира писателя.

Ключевые слова: Э. Штриттматтер, художественный мир, образ, мотив, романтизм, натурализм, реализм, модернизм, постмодернизм.

Zhyla N.V. The Philosophical Foundation of the Aart World of E. Shtrittmatter.

The influence of world thinkers' ideas (Lao-Tzu, F. Nitsher, A. Schopenhauer, L. Tolstoy, Zh.-Zh. Russo, I. Kant, R. Emerson) on the formation of writer's artistic world has been revealed in the work.

Keywords: E. Shtrittmatter, artistic world, image, motive, romanticism, naturalism, realism, modernism, postmodernism.

Зябрева Г. А. Традиция Ф. М. Достоевского в романистике Л. Н. Андреева.

В статье прослежены разноуровневые связи Л. Н. Андреева как автора романов «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны» с Ф. М. Достоевским, создателем «Великого пятикнижия», «Записок из Мертвого дома», «Дневника писателя».

Ключевые слова: интертекст, мотив, концепт, революция, народ, жертвенность, Бог, христианство, сатана.

Зябрєва Г. О. Традиція Ф. М. Достоєвського в романістиці Л. Н. Андрєєва.

У статті простежено різнорівневі зв'язки Л. Н. Андрєєва як автора романів «Сашко Жегулєв» і «Щоденник Сатани» з Ф. М. Достоєвським, автором «Великого п'ятикнижжя», «Записок з Мертвого дому», «Щоденника письменника».

Ключові слова: інтертекст, мотив, концепт; революція, народ, жертовність; Бог, християнство, сатана.

G.A. Zyabreva. F.M. Dostoevsky's Tradition in L.N. Andreyev's Novels

The article investigates the multilevel ties between L. N. Andreyev as the author the novels *Sashka Zhigulyov* and *Satan's Diary* and F.M. Dostoyevsky being the author of *The Great Pentateuch*, *The House of the Dead* and *A Writer's Diary*.

***Key words*:** intertext, motif, concept, revolution, people, self-sacrificingness, God, Christianity, Satan.

Істоміна О. М. Історична правда та художній вимисел у романі Ґ. Ґрасса «Моє століття»

У статті йдеться про особливості відтворення автором історичного минулого у постмодерністському художньому творі. Прослідковується на окремих прикладах співвіднесення історичної правди та художнього вимислу у романі Ґ. Ґрасса «Моє століття», трансформація реальної дійсності у художню, поєднання су'єктивної оповіді з об'єктивною розповіддю.

Ключові слова: Ґ. Ґрасс, постмодерністський роман, історична правда, художній вимисел, часово-просторові зсуви.

Истомина О. Н. Историческая правда и художественный вымысел в романе Г. Грасса «Моё столетие»

В статье речь идет о специфике отображения писателем исторического прошлого в постмодернистском художественном произведении. Прослеживается на отдельных примерах соотношение исторической правды и художественного вымысла в романе Г. Грасса «Мое столетие», трансформация реальной действительности в художественную, синтез субъективного и объективного повествования.

Ключевые слова: Г. Грасс, постмодернистский роман, историческая правда, художественный вымысел, смещения во времени и пространстве.

Istomina O. M. The historical truth and the art fiction in the novel of G. Grass "My century".

The article focuses on the specifics of writer's representation of the historical past in postmodern literature work. The correlation of historical truth and of art fiction in the novel of G. Grass "My century", the transformation of the real fact to the art one, the synthesis of subjective and objective narration are deduced on the separate examples.

Key words: G. Grass, postmodern novel, historical truth, fiction, displacements in time and space.

Казарин В. П., Ширинская Л. А., Батрак И. С. В. А. Жуковский в Крыму: в поисках второй родины.

В статье предложено новое объяснение причин поездки В. А. Жуковского в Крым в сентябре 1837 года.

Ключевые слова: Жуковский, Сальха, Пушкин, Крым, тюркская культура, «Бахчисарайский фонтан».

Казарін В. П., Ширинская Л. А., Батрак І. С. В. А. Жуковський в Криму: у пошуках другої батьківщини.

У статті запропоновано нове пояснення причин поїздки В. А. Жуковського до Криму у вересні 1837 року.

Ключові слова: Жуковський, Сальха, Пушкін, Крим, тюркська культура, «Бахчисарайський фонтан».

Kazarin V.P., Shirinskaya L.A., Batrak I. S. V. A. Zhukovsky in Crimea: searching the second motherland

The article focuses on the new explanation of the reasons of V. A. Zhukovsky's travelling to Crimea in September 1837.

Key words: Zhukovsky, Salha, Pushkin, Crimea, Turkic culture, "The Fountain of Bakhchisaray".

Керасиди Н. Х. Роль исторических примеров в утешительных посланиях Сенеки

В утешительных посланиях Сенеки по поводу потери близкого человека исторические примеры рассматриваются как образец достойного поведения для адресата.

Ключевые слова: скорбь, мужество, поведение, достоинство, пример.

Керасіді Н. Х. Роль історичних прикладів в утішних посланнях Сенекі

У заспокійливих посланнях Сенеки з приводу втрати близької людини історичні приклади розглядається як приклад зразкової поведінки для адресанту.

Ключові слова: сум, мужність, поведінка, достойність.

N. Kh. Kerasidi. The Role of Historical Examples in Seneca's Consoling Epistles

In Seneca's consoling epistles historical examples are treated as the model of worthy behaviour.

Key words: grief, courage, behaviour, dignity, example.

КислицынаН.Н.. Функционирование термина коннотация в специализированных текстах.

В статье демонстрируется возможность использования контекстуального анализа для установления сочетаемостных закономерностей терми-

на коннотация. Анализ систематизированного языкового материала позволил не только подтвердить, что наиболее значимыми свойствами коннотации являются ее связь с системой ценностей, оценкой и социокультурными факторами, но и предложить в качестве перспективных направлений изучения коннотации следующие: исследование соотношения концепта и коннотации, коннотации и стилистической окраски слова, коннотации и ассоциации, проведение сопоставительных исследований коннотации на материале различных языков.

Ключевые слова: коннотация, контекстуальный анализ, сочетаемость, валентность.

Кислицина Н.М. Функціонування терміну конотація у спеціалізованих текстах.

У статті демонструється можливість використання контекстуального аналізу для встановлення сочетаємостних закономірностей терміну конотація. Аналіз систематизованого мовного матеріалу дав можливість не лише підтвердити, що найбільш важливими властивостями коннотації є її зв'язок з системою цінностей, оцінкою та соціокультурними факторами, але і запропонувати як перспективні наступні напрямки вивчення конотації: дослідження співвідношення концепту і конотації, конотациії і стилістичного забарвлення слова, конотациії та асоціації, проведення порівняльних досліджень конотації на матеріалі різних мов.

Ключові слова: конотація, контекстуальний аналіз, сполучуваність, валентність.

Kyslytsyna N. Functioning of the Term Connotation in the Specialized Texts.

The article reveals the possibility of the contextual analysis use in order to establish the collocation peculiarities of the term connotation.

The analysis of the selected and systematized collocations allowed not only to confirm that the most meaningful properties of connotation are its connection with the system of values, evaluation and sociocultural factors, but also to suggest several very promising and perspective directions of connotation study, such as: research of correlation of concept and connotation, connotation and word's stylistic coloring, connotation and associations, the comparative research of connotation on the material of different languages.

Keywords: connotation, contextual analysis, collocability, valency.

Коноваленко Т.В. Время и пространство в романах Джона Фаулза

Статья посвящена анализу временно-пространственной организации произведений Джона Фаулза. Рассматриваются детали сюжета, композиции и стилистики романов писателя и их влияния на читателя.

Ключевые слова: Время, пространство, временно-пространственная организация романа, интертекстуальность, сюжет.

Коноваленко Т.В. Час і простір у романах Джона Фаулза

Статтю присвячено аналізу просторово-часової організації творів Джона Фаулза. Розглядаються деталі сюжету, композиції і стилістики романів письменника та їх впливу на читача.

Ключові слова: Час, простір, просторово-часової організація роману, інтертекстуальність, сюжет.

Konovalenko T.V. Time and Space in John Fowles' Novels

The article deals with the analysis of time and space structure of John Fowles' novels. The plot, composition and stylistic details of the writer's novels and their influence on the reader are studied.

Key words: Time, space, time and space structure of the novel, intertextuality, plot.

Кравець О. М. Авторський міф у романній творчості Дж. Апдайка.

Статтю присвячено виявленню специфіки ідіостилю Дж. Апдайка на матеріалі романів «Кентавр», «Бразилія», «Іствікські відьми», «Іствікські вдови».

Простежено специфіку творення Апдайкового неоміфу з фактуального матеріалу. Диференційовано такі поняття, як первісний (архаїчний міф), масовий та авторський міф («вторинний» міф або «неоміф»). Виявлено еволюцію неоміфологізму Дж. Апдайка на різних етапах його творчості в залежності від зміни історико-культурних домінант популярної американської літератури.

Ключові слова: авторський міф, неоміфологізм, роман.

Кравец Е. Н. Авторский миф в романном творчестве Дж. Апдайка.

Статья посвящена выявлению специфики идиостиля Дж. Апдайка на материале романов «Кентавр», «Бразилия», «Иствикские ведьмы», «Иствикские вдовы».

Прослежена специфика создания Апдайковского неомифа из фактуального материала. Дифференцированы такие понятия, как первичный (архаический миф), массовый и авторский миф («вторичный» миф или «неомиф»). Выявлена эволюция неомифологизма Дж. Апдайка на разных этапах его творчества в зависимости от изменения историко-культурных доминант популярной американской литературы.

Ключевые слова: авторский миф, неомифологизм, роман.

Kravets E. N. The Authorial Myth in J. Updike's Novel Work.

The article is devoted to the revelation of specifity of J. Updike's idiostyle on the material of novels "Centaur", "Brazil", "The Witches of Eastwick", "The Widows of Eastwick".

The specifity of creation of Updike's neomyth from factual material is investigated. Such concepts as a primitive (archaic myth), mass myth and

authorial ("secondary" myth or "neomyth") are differentiated. The evolution of J. Updike's neomythologism is discovered on the different stages of his work depending on the change of historical and cultural dominants of popular American literature.

Key words: the Authorial myth, neomythologism, novel.

Кравинская Ю.Ю. Автоэтнографичность как базисная линия постколониального романа в сравнительном аспекте на примере произведений Салли Морган "My Place" и Кери Хьюм "The Bone People"

В статье рассматривается эволюция автоэтнографического метода от научного инструментария до литературного приема. В начале статьи даны теоретические понятия и представлены основные отличительные признаки автоэтнографии в литературе. Автором проводится сравнительный анализ произведений с целью показать ключевую позицию автоэтнографического элемента в постколониальной литературе. Выполнен сравнительный анализ на различных сюжетно-структурных уровней произведений.

Ключевые слова: автоэтнографический метод, сравнительный анализ, личный опыт, постколониальная литература, сюжет.

Кравинська Ю.Ю. Автоетнографічність як базисна лінія постколоніального роману в порівняльному аспекті на прикладі творів Салі Морган "My Place" і Кері Х'юм "The Bone People"

У статті розглядається еволюція автоетнографічного методу від наукового інструментарію до літературного прийому. У началі статті дані теоретичні поняття та представлені основні відмітні ознаки автоетнографії у літературі. Автором проводиться порівняльний аналіз творів з метою показати ключову позицію автоетнографічного елемента в постколоніальної літературі. Був виконаний порівняльний аналіз на різних сюжетних та структурних рівнях творів.

Ключеві слова: автоетнографічний метод, порівняльний аналіз, особистий досвід, постколоніальна література, сюжет.

Kravinska Y.Y. Autoethnography as a Basic Line of Postcolonial Novel in Comparative Aspect on the Example of Literary Works Sally Morgan "My Place" and Keri Hulme "The Bone People"

The evolution of the autoethnographic method from scientific instrument of research up to the literary device has been considered in the article. In the beginning of the article the theoretic notions have been given and the main distinctive features of autoethnography in the fiction. The author has fulfilled the comparative analysis of the literary works in order to show the key position of autoethnographic element in postcolonial literature. The comparative analysis has been conducted on the various structural levels of the novels.

Key words: autoethnographic method, comparative analysis, personal experience, postcolonial literature, plot.

Макеева Л. Н.Лингвопсихологический аспект концептуальной основы семантических сфер в языке науки

Рассмотрение реализации характерных признаков в семантической структуре ассоциативного поля позволяет выявить прототип образа, стоящего за тем или иным понятием, а ситуационный компонент смысла представлен в виде информации о некоем фрагменте действительности. Основная связь, лежащая в основе всякого знания, состоит в ассоциации между объектами, однако в действительности помимо простой ассимиляции происходит ассимиляция объектов по определенным схемам, которые присущи субъекту.

В ходе взаимодействия индивида с окружающим его миром образы слов усваиваются и наличествуют в лексиконе, как члены определенных групп. «Ментальный» словарь, функционирующий в индивидуальном сознании, организован иначе, чем ин-формация в толковом словаре.

Тезаурусы отдельных людей никогда не совпадают полностью, но в них имеется некоторая общая часть, опираясь на которую люди достигают взаимопонимания.

Тезаурусный подход к лексике расширяет число возможных «точек доступа» к словарному составу языка.

Ключевые слова: семантическая структура, признак, компонент смысла, ассо-циация, ментальный, ассимиляция, субъект, объект, лексикон, тезаурус.

Макєева Л.М. Лінгвопсихологічний аспект концептуальної основи семантичних сфер в науковій мові

Розгляд реалізації характерних ознак в семантичній структурі асоціативного поля дозволяє визначити прототип образу, яким стоїть за тим чи іншим поняттям, тоді як ситуаційний компонент змісту репрезентован в вигляді інформації про якість фрагмент дійсності.

Основний зв'язок, що полягає в основі будь якого знання, складається в асоціації між об'єктами.

Однак цього недостатньо, зважаючи на те, що проста асоціація заперечує активність суб'єкта, а це не відповідає дійсності, так як в дійсності окрім простої асоціації відбувається асиміляція об'єктів за певними схемами, які притаманні суб'єкту.

Ментальний словник, функціонуючий у окремої людини складається інакше, ніж інформація у толковому словнику. Тезарауси окремих людей ніколи не збігаються повністю, але в них існує якась загальна частина опираючись на яку, люди досягають взаемопоразуміння.

Ключові слова: семантична структура, ознака, компонент змісту, асоціація, ментальний, асиміляція, суб'єкт, об'єкт, лексикон, тезараурус.

Makeyeva L.N. Linguopsychological Aspect of the Conceptual Basis of the Semantic Spheres in the Language of Science

The main links and correlations forming the basis of any type of cognition imply the association between the objects.

Yet it's not sufficient, because simple association rejects the subject activity, and this is not true to fact, as in reality, besides simple assimilation there occurs the assimilation of the objects according to certain patterns, specific for this or that subject.

Many scholars doing research in linguistics pointed out the existence of the vocabulary in human mind and the context of this vocabulary is compiled on the principle of the communicative competence.

The thesauri of different people never coincide exactly. But there is a common part in them, backing on which people achieve mutual understanding.

Key words: semantic structure, sign, component of the meaning, association, mental, assimilation, subject, object, lexicon, thesaurus.

Мацюк А. А. Поэтика экфрасиса в романе П. Киньяра „Терраса в Риме".

Статья освещает поэтику экфрасиса в романе П. Киньяра „Терраса в Риме". Экфрастические описания коррелируют с образно-тематическими лейтмотивами поэтики барокко, выполняют сюжетообразующую, характерологическую, хронотопную, эмоционально-экспрессивную функции. „Вымышленный" экфрасис у П. Киньяра выступает и как один из способов создания игрового модуса постмодернистского текста.

Ключевые слова: П. Киньяр, интермедиальность, экфрасис, поэтика барокко, „немиметический" экфрасис.

Мацюк А. А. Поетика екфрасису в романі П. Кіньяра „Тераса в Римі".

Стаття висвітлює поетику екфрасису в романі П. Кіньяра „Тераса в Римі". Екфрастичні описи корелюють з образно-тематичними лейтмотивами поетики бароко, виконують сюжетотворчу, характерологічну, хронотопну, емоційно-експресивну функції. „Неміметичний" екфрасис у П. Кіньяра постає і як один із засобів створення ігрового модусу постмодерністського тексту.

Ключові слова: П. Кіньяр, інтермедіальність, екфрасис, поетика бароко, „неміметичний" екфрасис.

Matsiuk A. A. The Poetics of Ekphrasis of P. Quignard's Novel „Terrace in Rome".

The article elucidates the poetics of ekphrasis of P. Quignard's novel „Terrace in Rome". Ekphrasis descriptions correlate with figurative and thematic leitmotifs of baroque's poetics, fulfil plot-forming, characterological, chronotop, emotionally-expressive functions. „Fictional" ekphrasis of P. Quignard acts as one of the ways to create a game mode of the postmodern text.

Key words: P. Quignard, intermediality, ekphrasis, baroque poetics, „fictional" ekphrasis.

Мельниченко Т.В. Коммуникативная функция искусства.

В статье анализируются взгляды на коммуникативную функцию искусства, изложенные английскими литературоведами Г. Ридом и А. Ричардсом, определяется специфика позиции каждого теоретика в контексте разработанных ими теорий художественного творчества, проводится сравнительный анализ их подходов к решению данной проблемы.

Ключевые слова: коммуникативная функция, искусство, предмет коммуникации, художественное творчество, А. Ричардс, Г. Рид.

Мельниченко Т. В. Комунікативна функція мистецтва.

У статті аналізуються погляди на комунікативну функцію мистецтва англійських літературознавців Г. Ріда та А. Річардса, визначається специфіка позиції кожного теоретика у контексті розроблених німі теорій художньої творчості, проводиться порівняльний аналіз їхніх підходів до рішення даної проблеми.

Ключові слова: комунікативна функція, мистецтво, предмет комунікації, художня творчість, А. іРРРррр Річардс, Г. Рід.

Melnichenko T.V. Communicative Function of Art.

The study presents the analysis and assessment of theoretical issues of the communicative function of art suggested by English literary critics H. Read and I. Richards in their general theories of art. Their views are analyzed and compared in the broad historic and cultural context.

Key words: communicative function, art, the object of communication, creative activity, I. Richards, H. Read.

Менший А. Н. Образ интеллигента в творчестве М. Коцюбинского и А. Чехова.

Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть особенности художественной реализации образов интеллигентов в творчестве М. Коцюбинского и А. Чехова и доказывает, что писатели не только указали на разные характерологические и мировоззренческие черты интеллигенции, изобразили целостную картину их жизни, но и актуализировали вопрос о роли, природе, социальной сущности, места интеллигенции в обществе.

Ключевые слова: образ интеллигента, интертекстуальные параллели, тематический и стилистический уровни.

Меншій А. М. Образ інтелігента у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова.

Автор статті аналізує особливості художньої реалізації образів інтелігентів у творчості М. Коцюбинського та А. Чехова і зазначає, що письменники не лише вказали на різні характерологічні та світоглядні риси інтелігентів, художньо відтворили цілісну й виважену картину їхнього життя, а й

актуалізували питання про роль, природу, соціальну сутність, місце інтелігенції в суспільстві.

Ключові слова: образ інтелігента, інтертекстуальні паралелі, тематичний та стилістичний рівні,

Menshiy A. The Image of the Intellectual in M. Kotsubinskiy' and A. Chekhov' Oeuvre

The author makes an attempt to analyze the features of the fictional image realization of the intellectuals in M. Kotsubinskiy' and A. Chekhov' oeuvre. It was made the conclusion that the writers not only indicated the difference in characterological features and world outlook, but also actualized the questions about the role, nature, social essence and place of the intellectual in the society.

Key words: the image of the intellectual, intertextual parallels, thematic and stylistic levels.

Мешков В.А. Диккенсовские мотивы в творчестве писателя Л. Добычина

Исследуется связь жизни и творчества Леонида Добычина с произведениями и персонажами романов Чарльза Диккенса. Показан сложный пародийный характер этой связи. На основе работ Ю. Тынянова выявляется литературная преемственность Добычина по отношению к Диккенсу.

Ключевые слова*:* социальный роман, диккенсовский герой, движущееся время, пародическая личность.

Мешков В.О. Діккенсовські мотиви в творчості письменника Л. Добичіна

Досліджується звязок життя і творчості Леоніда Добичіна з творами та персонажами романів Чарльза Діккенса. Показаний складний пародійний характер цього звязку. На основі робіт Ю. Тинянова виявляється літературна спадкоємність Добичіна по відношенню до Діккенсу.

Ключові слова: соціальний роман, діккенсівський герой, що рухається час, пародическая особистість.

Meshkov V.A. Dickens Motives in the Works of the Writer L. Dobychin.

The relationship between life and creativity Leonid Dobychin is investigated with the works and characters of the novels of Charles Dickens. The complex parody nature of this relationship is shows. Literary succession Dobychin towards Dickens is detected on base of the works of Yu. Tynyanov.

Key words*:* social novel, Dickens hero, moving time, personality of parody form.

Науменко Н.П., Шибаева И.В. О значении «Дневника» братьев Гонкуров в мировой литературе

В статье рассматривается жанровое своеобразие, история написания, тематическая многоплановость уникального произведения братьев Эдмона

и Жюля Гонкуров – «Дневник: Записки о литературной жизни». Неоднозначность оценки этого художественного произведения в литературной критике отечественных и зарубежных авторов обуславливает важность его детального изучения и по сей день.

***Ключевые слова*:** дневник, эстетические принципы, жанровое своеобразие, художественное творчество.

Науменко Н.П., Шибаева І.В. Про значення «Щоденника» братів Гонкурів у світовій літературі

У статті розглядаються жанрова своєрідність, історія написання, тематична багатоплановість унікального твору братів Едмона та Жюля Гонкурів «Щоденник: Записки про літературне життя». Неоднозначність оцінки цього художнього твору в літературній критиці зумовлює важливість його детального вивчення.

Ключові слова: щоденник, естетичні принципи, жанрова своєрідність, художня творчість .

Naumenko N.P., Shybayeva I.V. About the Meaning of «the Goncourt Brothers Journals» in the World Literature.

In the article one analyses the genre peculiarities, history of creation, thematic features of the unique literary work by brothers Edmond and Jules de Goncourt «Journals: Notes about literary life». Complicated character of the estimation of the belles-lettres work in the literary criticism proves the problem of the topicality of its detail analysis.

***Key words**:* diary, aesthetic principles, genre originality, belles-lettres works.

Норец М. В. Мотив «противостояния» как сюжетообразующая единица шпионского романа периода «оттепели»

В работе предпринимается попытка рассмотреть мотив «противостояния» спецслужб иностранных государств как сюжетообразующую единицу «шпионского» романа, а также, выделить основне элементы в архитектоникесоветского «шпионского» романа.

Ключевые слова: шпионский роман, противостояние, сюжетообразующая единица.

Норець М.В. Мотив «протистояння» як сюжетоутворююча одиниця «шпигунського» роману періоду «відлиги».

У роботі здійснюється спробарозглянути мотив «протистояння» спецслужб іноземних держав як сюжетоутворюючу одиницю «шпигунського» роману, також виділити основні елементи у архітектоніці радянського «шпигунського» роману.

Ключові слові: шпигунський роман, протистояння, сюжетоутворююча одиниця.

Norets M.V. The motive of controversy as the plot-building component of spy novel during the "thaw" period.

In this work the motive of "confrontation" of intelligent services of foreign countries functioning as plot-forming unity of "spy" novel is under consideration as well as defining the basic elements in the composition of the soviet "spy" novel. Nowadays, constant interest to studying the problem of ideological influence on mutual vision of peoples can be observed. Reflection of the mentioned above in soviet and contemporary literature is up-to-date and causes no doubt of its further development.

The question of typology of "spy" novel is also touched upon. There exist two types: a foreign spy sent to the USSR and soviet spy sent to foreign countries. Consequently, the compositional structure of this genre changes in accord with the type.

Key words: "spy" novel, confrontation, plot-forming unity.

Остапенко І. В. Пейзажний дискурс лірики А. Тарковського: просторово-часова організація.

У пейзажному дискурсі А. Тарковського просторово-часові образи використані не так у функції маркерів фізичного світу, як потрапляють до художнього світу в ролі знаків дійсності. Більшою популярністю в поета користуються універсально-узагальнені, абстрактні й метафізичні номінації, що дозволяє назвати картину світу А. Тарковського в цілому гармонічною.

***Ключові слова*:** пейзажний дикурс, картина світу, маркери фізичного світу, природні номінації, простір, час.

Остапенко И. В. Пейзажный дискурс лирики А.Тарковского пространственно-временная организация.

В пейзажном дискурсе А. Тарковского пространственно-временные образы использованы не столько в функции маркеров физического мира, сколько попадают в художественный мир в роли знаков действительности. Большей популярностью у поэта пользуются универсально-обобщенные, абстрактные и метафизические номинации, что позволяет назвать картину мира А. Тарковского в целом гармоничной.

***Ключевые слова*:** пейзажный дикурс, картина мира, маркеры физического мира, природные номинации, пространство, время.

Ostapenko I. V. Landscape Discourse of A. Tarkovsky's Lyrics. Space-time Organization

The article focuses on the space-time images in A. Tarkovsky's landscape discourse which are used rather in a role of the marks of reality than physical world markers. Due to the universal, abstract and metaphysical nominations' domination in A. Tarkovsky's works, his picture of the world is allowed to be called harmonious in general.

Keywords: landscape discourse, picture of the world, physical world markers, physical nominations, space, time.

Панова Н. Ю. К вопросу о психоанализе в литературе: теоретический аспект.

Главная идея статьи осветить проблему психоанализа в литературе. В работе рассмотрены труды отечественных и зарубежных ученых посвященные проблеме психоанализа в литературе, а также точки зрения различных литературоведов по данной теме.

Ключевые слов: психоанализ**,** психоаналитические теории, бессознательное, внутренний мир человека.

Панова Н. Ю. До питання про психоаналіз в літературі: теоретичний аспект.

Головна ідея статті висвітлити проблему психоаналізу в літературі. В роботі розглянуті праці вітчизняних і зарубіжних вчених присвячені проблемі психоаналізу в літературі, а також точки зору різних літературознавців з даної теми.

Ключові слова: психоаналіз, психоаналітичні теорії, несвідоме, внутрішній світ людини.

Panova N. Y. To the Question about Psychoanalysis in Literature: Theoretical Aspect.

The main idea of the article is to define the place of the psychoanalysis in literature. The influence of the psychoanalysis on the foreign and Russian literature has been considered in the work. There have been considered different scientists' points of view as for psychological analysis in literature

Key words: psychoanalysis, psychoanalytical theories, unconscious, man's inner world, literature.

Прушковська І.В. До питання ґенези турецької драми.

У статті розглянуто ґенезу турецької драми, виділено етапи формування драматичного дійства власне у драму, проаналізовано історію розвитку турецької драматургії від початку і до становлення авторської драматургії.

Ключові слова: ґенеза, дійство, ритуал, суфізм, драма.

Прушковская И.В. К вопросу ґенезиса турецкой драмы.

В статье рассмотрен генезис турецкой драмы, выделены этапы формирования драматического действа в драму, проанализирована история развития турецкой драматургии от истоков и до становления авторской драматургии.

Ключевые слова: генезис, действ**о**, ритуал, суфизм, драма.

Prushkovska I.V. On the Question of the Genesis of the Turkish Drama.

The article considers the origins of the Turkish drama, highlighted stages of the dramatic performance in their own drama, analyzed the history of the Turkish drama from the beginning to the time of formation of the author's drama.

Key words: genesis, performance, ritual, Sufism, drama.

Рева Л.Г. Спроба біографічного дискурсу Віталія Коротича —письменника та публіциста

В статті Реви Л. йдеться про життєпис В. Коротича, лікаря за фахом, який, уславившись на посаді головного редактора часопису „Огонек", продовжив кращі традиції української публіцистичної прози. І хоча зараз письменник мешкає у Москві, він є членом редколегії київського тижневика „Бульвар Гордона", де друкує філософські колонки.

Ключові слова: В. Коротич, лікар, філософські роздуми, перекладач.

Рева Л.Г. Попытка биографического дискурса Виталия Коротича – писателя и публициста

В статье Ревы Л. говорится о жизненном пути В. Коротича, врача по профессии, который, прославившись на должности главного редактора журнала „Огонек", продолжил лучшие традиции украинской публицистической прозы. И хотя писатель сейчас проживает в Москве, он является членом редколлегии киевского еженедельника „Бульвар Гордона", где печатает философские колонки.

Ключевые слова: В. Коротич, врач, философские размышления, переводчик.

Reva L.G. Trying biographical discourse Vitaly Korotich - writer and journalist

Article L. Reva is said about the life Korotich, a doctor by profession, who become famous as a chief editor of „Spark", continued the best traditions of Ukrainian journalistic prose. And although the writer lives in Moscow, he is a member of the editorial board of the Kiev weekly „Gordon Boulevard", where prints philosophical column.

Key words: V. Korotych, doctor, philosophy considerations.

Русских И.В. Поэтика культуры в «Путешествии по Франции и Италии» Т.Дж. Смоллетта: новые исследовательские версии.

Сопоставляются современные научные прочтения «Путешествия по Франции и Италии» Т.Дж. Смоллетта, произведения, историко-литературная судьба которого пока еще остается предметом споров исследователей.

Ключевые слова: коммерциализация искусства, литературный рынок, проблема расслоения вкуса, коносьер, образовательное путешествие, досуг, европейский классический канон ценностей культуры, шотландское просветительство, британскость.

Руських І.В. Поетика культури у «Подорожі по Франції та Італії» Т.Дж. Смоллета: нові дослідницькі версії.

Зіставляються сучасні наукові прочитання «Подорожі по Франції та Італії» Т.Дж. Смоллета, твору, історико-літературна доля якого все ще залишається предметом дискусій для дослідників.

Ключові слова: комерціалізація мистецтва, літературний ринок, проблема розшарування смаку, конос'єр, освітня подорож, дозвілля, євро-

пейський класичний канон цінностей культури, шотландське просвітництво, британськість.

Russkikh I.V. The Poetics of Culture in T.G. Smollett's «Travels Through France and Italy»: New Scientific Versions.

Modern scientific interpretations of T.G. Smollett's «Travels through France and Italy» are compared. The historical and literary destiny of the book having been still the subject of debate is given special attention.

Key words: commercial art market, the issue of taste and its differentiation, connoisseur, Grand Tour, leisure-time, European classical canon of cultural treasures, Scottish Enlightenment, British identity.

Сафарова З. А.-Г. Категория феномена «поля неопределенности» в романах Генри Джеймса

В статье рассмотрена одна из таких особенностей структуры образа персонажа, как «поля неопределенности». В романах Генри Джеймса они занимают особое место. Это те факты, события, места в произведении, которые сознательно скрыты автором. В «ранних» романах «поля неопределенности» не так важны, не так подчеркиваются автором. В романах «Послы» и «Золотая чаша» пробелы проявляются в сознании героев и в мотивах их поступков. Основным принципом создания образа становится ассоциативная калейдоскопичность.

Ключевые слова: «поля неопределенности», структура образа персонажа, «пробелы».

Сафарова З. А.-Г. Категорія феномену «поля невизначеності» в романах Генрі Джеймса

У статті розглянута одна з особливостей структури образу персонажа, як «поля невизначеності». У романах Генрі Джеймса вони займають особливе місце. Це ті місця, події, факти у творі, які свідомо автор приховав. У «ранніх» романах «поля невизначеності» не так важливі, не так підкреслюються автором. У романах «Посли» і «Золота чаша» прогалини проявляються у свідомості героїв і в мотивах їх вчинків. Основним принципом створення образу стає асоціативна калейдоскопичность.

Ключові слова: «поля невизначеності», структура образу персонажа, «прогалини».

Safarova Z. A.-G. The Category of the Phenomenon "Field of Uncertainty" in Henry James' Novels

The article discusses one of the features of the character structure of the image as a "field of uncertainty." In the novels of Henry James, they occupy a special place. These are facts, actions, and places in the text which the author hides consciously. In the "early" novels "uncertainty field" is not so important, is not the author stresses. In the novel "The Ambassadors" and "The Golden

Bowl" gaps appear in the minds of the characters and the motives of their actions. The basic principle of creating an image becomes associative kaleidoscopic.

Key words: "field of uncertainty", the structure of the image of the character, "gaps".

Семейкина Н.Н. Любовь и предательство в пьесе Д. Хэйра «Поцелуй Иуды»

В статье рассматриваются проблематика и некоторые особенности драматургического метода Д. Хэйра на материале пьесы «Поцелуй Иуды».

***Ключевые слова*:** Д. Хэйр, реконструкция, библейские аллюзии, метатекст, красота.

Сімейкіна Н.М. Любов та зрада у п'єсі Д.Хейра «Поцілунок Іуди».

У статті розглядаються проблематика та деякі особливості драматургічного методу Д. Хейра на матеріалі п'єси «Поцілунок Іуди».

***Ключові слова*:** Д. Хейр, реконструкція, біблійні алюзії, метатекст, красота.

Simeykina N.N. Love and Betray in D. Hare's play «The Judas Kiss».

The range of problems and some peculiarities of D. Hare's dramatic style in his play «The Judas Kiss» are under consideration in the paper.

***Keywords*:** D. Hare, reconstruction, Bible allusions, metatext, beauty.

Силин В. В. Два уровня содержания романа Рашида Буджедры „Идеальная топография для характерного убийства"

В статье было доказано, что благодаря своим двойным структурам роман Рашида Буджедры „Идеальная топография для характерного убийства" имеет два уровня идейного содержания – типический, в котором выявляется критика франко-алжирских отношений, и универсальный, в котором на примере этих отношений определяется конфликт двух различных, но равноправных идейных концепций существования любого человека вне его культурной принадлежности.

Ключевые слова: диалог культур, архетипическая ситуация, экзегетический повествователь, диегетический повествователь, хронотоп.

Силін В. В. Два рівні змісту роману Рашида Буджедри „ Ідеальна топографія для характерного вбивства".

В статті було доведено, що дякуючи своїх подвійних структур роман Рашида Буджедри „ Ідеальна топографія для характерного убивства " має два рівні ідейного змісту – типовий, в якому виявляється критика франко-алжирських відносин, та універсальний, в якому на прикладі цих відносин визначається конфлікт двох різних, але рівноправних ідейних концепцій існування кожної людини поза його культурної належності.

Ключові слова: діалог культур, архетипова ситуація, екзегетичний розповідач, дієгетичний розповідач, хронотоп.

Silin V. Two Levels of Meaning in the Novel by Rachid Boudjedra „Topographie idйale pour une agression caractйrisйe“

In this article it was proved that due to its double structures the novel by Rachid Boudjedra „ Topographie idйale pour une agression caractйrisйe ” has two levels of ideological meaning – a typical one which reveals the critics of franco-algerian relations, and a universal one that determinates, on the example of these relations, the conflict of two different, but equitable ideological conceptions concerning the life of every man beyond any culture he belongs to.

Key words: dialogue of cultures, archetypical situation, exegetical narrator, diegetical narrator, chronotopos.

Скороходько С. А., Музыка А. С. Формульность фольклорного текста в переводе.

В статье реализован функциональный (прагматический) подход к переводу фольклорного текста. Традиционные формулы английской волшебной сказки проанализированы с переводоведческой точки зрения, что позволило выявить адекватные пути их воссоздания в переводе.

Ключевые слова: волшебная фольклорная сказка, английская волшебная сказка, формульность, традиционные сказочные формулы, перевод, прагматика.

Скороходько С. О., Музика О. С. Формульність фольклорного тексту в перекладі.

У статті реалізується функціональний (прагматичний) підхід до перекладу фольклорного тексту. Традиційні формули англійської чарівної казки проаналізовані з перекладацької точки зору, що дозволило виявити адекватні шляхи їх відтворення в перекладі.

Ключові слова: чарівна фольклорна казка, англійська чарівна казка, формульність, традиційні казкові формули, переклад, прагматика

Skorokhodko S. A., Muzyka A. S. Translating Formulas of Folklore Text.

In the article functional (pragmatical) approach to the translation of the folklore text is implemented. Traditional formulas of the English fairy tale are examined from the point of view of translation that has allowed to reveal the appropriate ways of translating them.

Key words: fairy tale, English fairy tale, formulaicity, fairy tale's formulas, translation, pragmatics.

Тимченко О.В. Особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова.

Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть особенности функционирования мотива границы в малой прозе В. Брюсова. Акцентирует внимание на таких вариациях границы в системе сюжета брюсовских рассказов, как: земля – небо, земной мир – небесный мир, сакральный мир – демонический, быт – фантазия и др. В системе художественных представлений границы выявляет ценностную разнокачественность пространства, разделенность его на «своё» и «чужое», в свою очередь, подчёркивая мысль о том, что граница является легко проницаемой.

***Ключевые слова**:* граница, мотив, новелла, художественный прием, фабула, действительность, «двоемирие», «своё» и «чужое», символ.

Тимченко О.В. Особливості функціонування мотиву межі в малій прозі В. Брюсова.

Автор статті намагається розглянути особливості функціонування мотиву межі в малій прозі В. Брюсова. Акцентує увагу на таких варіаціях межі в системі сюжету брюсовських оповідань, як: земля – небо, земний світ – небесний, сакральний – демонічний, побут – фантазія та ін. У системі художніх уявлень межі виявляє ціннісну різноякісність простору, розділеність його на «своє» і «чуже», в свою чергу, підкреслюючи думку про те, що межа є легко проникною.

Ключові слова: межа, мотив, новела, художній прийом, фабула, «подвійна дійсність», «своє» і «чуже», символ.

Timchenko O.V. Features Functioning of the Motif of Border in the Short Stories of V.Ya. Bryusov.

The article focuses on attempts to examine the features of the functioning of the motif of border in the small prose of V. Bryusov. Focuses on such variations in the system boundaries of the plot of Brusov's stories as: land – sky, earth world – heavenly peace, sacred world – the demonic one, life – fantasy and other. In the artistic representations of the system of boundaries reveals heterogeneity of values of space, dividing it into "their" and "alien", emphasizing the idea that the boundary is easily permeable.

Key words: border, motive, short story, artistic reception, plot of a story, doubling reality, "their" and "alien", character.

Цебровская Т.А. Особенности перевода этнонимов.

В статье рассмотрены особенности перевода дерогативно маркированных этнонимов в контексте необходимости учета исторических и социально-экономических условий, а также соблюдения объективности и «прозрачности» перевода.

***Ключевые слова**:* этноним, кодифицированный этноним, перевод, этническая идентичность, стереотипизация.

Цебровська Т.О. Особливості перекладу етнонімів.

У статті розглядаються особливості перекладу дерогативно маркованих етнонімів у контексті необхідності урахування історичних та соціаль-

Світова література на перехресті культур і цивілізацій Вип. 7(2), 2013

но-економічних умов, а також дотримання об'єктивності та «прозорості» перекладу.

Ключові слова: етнонім, кодифікований етнонім, переклад, етнічна ідентичність, стереотипізація.

Tsebrovskaya T.A. Translation Peculiarities of Ethnonyms.

The article focuses on consideration of translation peculiarities of the derogatory marked ethnonyms in the context of accounting historical and socio-economic terms, and necessity of adherence to impartiality and transparency in the course of translation.

Key words: ethnonym, codified ethnonym, translation, ethnic identity, stereotyping.

Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Эверетта «Erasure» как пример авторской художественной критики.

Автор статьи предпринимает попытку рассмотреть в романе *Erasure* критические высказывания в отношении литературных произведений разных ценностных категорий, а именно высокой интеллектуальной прозы, жанровой массовой литературы и тривиальной литературы, а так же проследить критерии, по которым предлагается относить литературу к той или иной ценностной категории.

Ключевые слова*:* литературная критика, дневник писателя, критерии художественности, эстетическая оценка.

Шкуропат М.Ю. Роман Персиваля Еверета «Erasure» як зразок авторської художньої критики.

Автор статті намагається розглянути в романі Erasure критичні висловлювання стосовно літературних творів різних ціннісних категорій, а саме високої інтелектуальної прози, жанрової масової літератури і тривіальної літератури, а також простежити критерії, за якими пропонується відносити літературу до тієї чи іншої ціннісної категорії.

Ключові слова: літературна критика, щоденник письменника, критерії художності, естетична оцінка.

Shkuropat M. Y. Novel Erasure by Percival Everett as an Example of the Author's Literary Criticism.

The paper focuses on the novel *Erasure* by Percival Everett as the expression of literary criticism referring to literary works of different aesthetic value categories, namely high intellectual prose, genre mass literature and trivial literature. We also trace the criteria by which literature can be refered to this or that value category.

Key words: literary criticism, writer's journal, artistic criteria, esthetic assessment.

Щербакова О.Г. Символи часу та простору в романі В. Вульф «Хвилі».

У статті розглядається складна система часових та просторових координат, що представлена в романі В. Вульф «Хвилі». Літературний твір В. Вульф є багаторівневою структурою, в якій прийоми організації простору та часу відзначені детальною продуманістю та відіграють значну роль в організації оповіді.

Ключові слова: хронотоп, простір, час, символ, делімітатор.

Щербакова О.Г. Символы времени и пространства в романе В. Вульф «Волны».

В статье рассматривается сложная система временных и пространственных символов, представленная в романе В. Вульф «Волны». Литературное произведение В. Вульф является многоуровневой структурой, в которой приёмы организации пространства и времени отличаются детальной продуманностью и играют значительную роль в структуре повествования.

Ключевые слова: хронотоп, пространство, время, символ, делимитатор, образ.

Shcherbakova O. G. Space and its Organization in the Novel "The Waves" by V. Woolf .

The article deals with the complex system of temporal and spatial symbols, presented in the novel "The Waves" by V. Woolf. Woolf's literary work is of multilevel structure, in which methods of organization of space and time are notable for their detailed consideration and play a significant role in the narrative.

Key words: chronotope, space, time, symbol, delimitator.

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА НА ПЕРЕХРЕСТІ КУЛЬТУР І ЦИВІЛІЗАЦІЙ

Збірник наукових праць

Випуск 7
Частина ІІ

(*українською, російською та англійською мовами*)

Комп'ютерна верстка **Ю. Мітроченкова**

Підписано до друку з оригінал-макету 26.12.2013
Формат. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура «Times New Roman».
Ум.-вид. арк. 10. Замовлення 1. Тираж 300 прим.

Віддруковано з оригінал-макету у типографії «Арти-ЮК»
95000, м. Сімферополь, вул. Дзюбанова, 3.

ПП «Видавництво «Бізнес-Інформ»
95034 м. Сімферополь, вул. Київська, 76.
Телефони: (0652) 24-61-96, 53-01-44, 050-3971-286.
E-mail: bisnesinform@mail.ru
http: // bookcrimea.com