

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДВНЗ «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ»
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
Випуск 23
Літературознавство*

Горлівка
2013

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
С92

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глущенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.Р. Габідулліна, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), д. філол. н. Г.Ю. Мережинська, д. філол. н. П.В. Михед, д. філол. н. Т.М. Марченко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. В.І. Теркулов, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. І.А. Герасименко.

*Друкується за рішенням вченої ради
Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний
педагогічний університет».
Протокол № 5 від 25.12.2013 р.*

Постановою президії ВАК України від 26.01.2011 р. № 1-05/1 збірник “Східнослов’янська філологія” внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 16869-5632ПР.

Восточнославянская филология: сб. науч. тр. / Горловский ин-т иностр. языков; Донецкий нац. ун-т. Редкол.: С.А. Кочетова и др. – Вып. 23. Литературоведение. – Горловка: Изд-во ГИИЯ ГВУЗ «ДГПУ», 2013. – 208 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем филологии. Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

Східнослов’янська філологія: зб. наук. пр. / Горлівський ін-т інозем. мов; Донецький нац. ун-т. Редкол.: С.О. Кочетова та ін. – Вип. 23. Літературознавство. – Горлівка: Вид-во ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013. – 208 с.

ISSN 1992-9196

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем філології. Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів літератури й мов у школі.

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Видавництво ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2013

Феб-жизнедавец призвал к жизни и форму и цвет.

...Ярче, чем северный день, южного месяца свет... (2; I, 187)¹.

Программний мотив «Римських елегій» состоит в том, что еротическая природа римской культуры (плоть от плоти италийской почвы) делает любовь с римлянкой путем приобщения этой культуре. Для праздного путешественника –

...В одном только храме...

...Амура... пришелец кров вожделенный найдет... (2; I, 183).

Сам Амур открывает поэту, что именно он, бог любви, был источником всех художеств античности и потому ныне служит ключом к ее постижению:

...Выше всего ты чтешь обломки статуи – наследье

Скульптора, в чьей мастерской гащевал я, и не раз.

Образы эти – творенья мои... (2; I, 190).

В результате мостом к постижению немцем культуры Италии становится роман с римлянкой. В своей мгновенно-взаимной страсти они подражают античным богам – повторяя путь рождения мира:

...Милая, каешься ты, что сдалася так скоро? Не кайся:

...В век героев, когда богини и боги любили,

К страсти взгляд приводил, страсть к наслажденью вела...

(2; I, 184).

Той же любовью продолжается история Рима как такового, когда –

...Вскормила волчица

Двух близнецов, и Рим князем земли наречен... (2; I, 184).

Ету римську историю и продолжают нынешние влюбленные, которым –

...Факел меж тем возжигает Амур, времена вспоминая,

Как триумвирам своим ту же услугу дарил...

...Счастливы будь, и в тебе древний продолжится век... (2; I, 186, 190).

Северный поэт и римлянка не просто продолжают собою древний век, но заключают его в себе:

...Цезарь и Александр... / Мне бы щедрую часть отдали славы своей,

Если бы каждому я хоть на ночь уступил это ложе... (2; I, 188).

Любовные восторги рождают эстетическое обучение немца и переплетаются с ним. Источником того и другого выступает прекрасное тело итальянки, рожденное «классической почвой»:

...я ль не учусь, когда нежную выпуклость груди

Взором слежу, а рукой вдоль по бедру провожу?

¹ Здесь и далее «Римские элегии» Гете цитируются в переводе Н. Вольпин. – А.И.

В любовной встрече немца и римлянки две равноценные национальные «автохтонии», которые обогащают друг друга – снимают в то же время недостатки обоих. С одной стороны, Гете в Италии докучны его соотечественники:

С вами... прошуся я, большого и малого круга

Люди, чья тупость меня часто вгоняла в тоску;

*В политиканстве бесцельном все тем же вторые сужденьям,
Что по Европе за мной в яркой погоне прошли...* (2; I, 183).

Если соотечественники Гете не могут и в Италии отрешиться от своей доморощенной рутины, то римлянка не только узнает от чужеземца о неведомом прежде германском севере:

...Он ей забавен, дикарь свободный и сильный, чьи речи

Горы рисуют и снег, теплый бревенчатый дом...

– но может оценить его щедрость, свойственную ее землякам:

...Что не как римлянин он – золоту счет не ведет...

Лучше стол обставлен теперь, и богаче наряды...

В итоге «варвар» вновь, как в древности, но на этот раз мирно и животворно «овладевает» Римом:

...Северным гостем своим и мать и дочка довольны...

Варваром покорены римское сердце и плоть... (2; I, 184).

В то же время поэтическая миссия римского («южного») Амура оказывается для северянина относительной:

...Был и остался плутом Амур. Доверься – обманет!..

... дал предмет, но для песен

Времени не дал. Никак мысли собрать не могу!.. (2; I, 190).

Этим подспудно готовится мотив необходимой «дисциплины чувств», с помощью которой северянин способен поэтически осмыслить античный мир, то есть сделать его своим¹. Идея взаимного «оплодотворения» двух национальных «почв» разовьется у Гете в «Эпиграммах», посвященных Венеции (1790) и образующих с «Римскими элегиями» своеобразную «дилогию». В финальной эпиграмме Гете объявляет, что лишь итальянская почва способна вдохновить немецкого поэта – но извлечь гексаметры и пентаметры дано лишь ему, северному пришельцу, который в своих песнях способен слить итальянские впечатления с мыслями и чувствами о своем, немецком прошлом и будущем:

...Сдабривал все, что встречал, я приправой воспоминаний

Или надежд. На земле слаще приправ не найти... (2; I, 215)².

Эти оппозиции кардинально меняют свои отношения в «Риме» Гоголя. Во-первых, князь, герой очерка, хотя и путешественник,

¹ О гетевской концепции мировой литературы, призванной родиться из гармонического взаимовлияния различных национальных «почв», см., напр.: 1, 122-150. Ср.: 6.

² Перевод С. Ошерова.

начинает выдвигаться древний Рим, где темной аркой, где мраморным карнизом, вделанным в стену, где порфировой почерневшей колонной, где фронтоном посреди вонючего рыбного рынка, где целым портиком перед нестаринной церковью ...» (3; III, 201-202).

Италийская почва как вечная и обыденная современность выступает катарсисом «нормативной» римской культуры:

«...Теперь ему казалась еще более согласною с... внутренними сокровищами Рима его неприглядная, потемневшая, запачканная наружность, так бранимая иностранцами...» (3; III, 204-205), где *«...самая нищета являлась в каком-то светлом виде, беззаботная, незнакомая с терзаньем и слезами...»* (3; III, 213).

Этот амбивалентный катарсис синтезируется в римском карнавале, который не только продолжает «нормативное» поведение римлянина и продолжается им (что воплощено в финале в фигуре веселого прощелыги Пепе).

В то же время италийская природа как таковая, «поглощая» собою останки древнеримской культуры, образует с ними новую гармонию, *«...прелесть соединения [отживших миров] с вечно цветущей природой...»* (3; III, 210). Это повторится в описании сада Плюшкина в первом томе «Мертвых душ»:

«...все было как-то пустынно-хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединяются вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и открытости» (3; V, 112-113).

Но в «Риме» природа, покрывая собою и снова невзначай обнажая останки римской культуры превращает ее в историческое предание / откровение и укор современному бессодержательному (читай: «парижскому») человечеству:

«...чтобы будить мир, чтобы жителю севера, как сквозь сон, представлялся иногда этот юг, чтоб мечта о нем вырывала его из среды хладной жизни... блеснув ему нежданно коллизейскою ночью при луне... чтобы хоть раз в жизни был он прекрасным человеком...» (3; III, 210).

В свою очередь, сами формы итальянской общественной жизни Средневековья и Ренессанса, в противовес «нелепости правительственных постановлений» и «бессвязной куче всяких законов» (3; III, 212) северного мира, выступают формами витальной «живости», то есть, по сути, природы, имеющей цель в самой себе:

земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе сделался город... Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Анунциаты, и таинственность судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете» (З; III, 226).

Восхождение по ступеням красоты: «Анунциата – Рим – космос» отчасти напминает платоновское восхождение к прообразам через последовательное обобщение идеала красоты – в чем и обнаруживается в финале очерка видимая Гоголю высшая миссия Рима в истории человечества.

Подведем краткие итоги. У Гете оппозиция «Север – Юг» разрешается соединением равноценных национально-культурных «автохтоний». Итальянский Юг предстает воплощением женской поэтико-гедонистической стихии, а германский Север представляет «мужскую» – разумную и нравственную волю. У Гоголя Юг предстает окончательной гармонией взаимопроникающих римской культуры и итальянской «почвы» как *природы* и продолжающей ее «вечной повседневности». Однажды создав регулярную римскую культуру, итальянская почва затем частично поглощает ее собой, играя роль катарсиса. А невзначай обнажая – превращает в историческое предание / откровение для «северной» современности. Последняя выступает как рационально-просветительская цивилизация, лишённая как почвы, так и подлинной культуры.

Такое переосмысление может быть связано с тем, что для южанина (малоросса) Гоголя антитеза «Рим – Париж» накладывалась на антитезу «Малороссия – Петербург». Рим отчасти выступал идеальной Малороссией. Неслучайно прелести Анунциаты перекликаются с описаниями украинских красавиц «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Вия», а «кипящая» гражданственность Италии весьма напоминает в описании Гоголя Запорожскую Сечь.

В начале XX века, под гром пушек Первой мировой войны, Томас Манн в своих «Размышлениях аполитичного» по-своему заново объединит значения старонемецкой оппозиции «Германия – Италия» и гоголевской «Рим – Париж». Антитезу «культура – цивилизация» Манн развернет по оси уже не «Север – Юг», а «Восток – Запад», где Германия воплотит гармонию почвы и питаемой ею культуры, а Франция полностью унаследует у гоголевского Парижа значение лишённой корней и потому бессодержательной цивилизации. Но это будет уже другая, а точнее, третья история.

Ключові слова: порівняльне літературознавство, проблематика, поетика, образ Рима.

SUMMARY

Ivanitsky A. I. Rome by Goethe and by Gogol: the evolution of the meaning of national – cultural «ground».

Gogol's fragment «Rome» develops the antithesis of Italian and Nordic national-cultural worlds, which was introduced in European Literature by J. W. Goethe in his «Roman Elegy». In Goethe's text Italian South and German Nord are united as the female element of the poetry and hedonism – and the masculine rational and moral will. The «South» in Gogol's fragment is a whole harmony of the Roman culture, Italian nature and national character. And European «Nord» shows itself as the Civilization of «Enlightenment» without national roots and real culture.

Key words: comparative literature studies, subject matter, poetics, the image of Rome.

*С.А. Кочетова
(Горловка)*

УДК 82.0

МОТИВНАЯ СТРУКТУРА РОМАНА Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

Смысловое содержание, идейная насыщенность романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки» формируется с помощью тщательно продуманной мотивной структуры. Целостность комплекса вариантов одного мотива-инварианта обеспечена кругом тем и проблем, разрабатываемых автором произведения.

Так, представленная автором в романе тема двойничества «коренится» в целой группе вариантов инвариантного мотива игры, который является доминантным и репрезентирует сложную систему фабульных вариантов данного мотива. Изучение фабульных мотивов является в нашем случае, по И. Силантьеву, «анализ мотива, заключающийся в определении его фабульных вариантов и последующем их сравнении, в результате которого выявляется инвариант мотива и система дифференциальных признаков, семантически варьирующих данный мотив» [5, с. 20]. Тем более, что, как подчёркивает И. Силантьев, вслед за А.Н. Веселовским, А.Л. Бемом, О.М. Фрейденом и Ю. Лотманом, семантическая целостность мотива не исключает анализ структуры мотива. Комплекс вариантов мотива игры включает такие мотивы, как «болезнь как игра природы»

поворота его головы в Петиных руках менялось выражение его лица: от хитрого до ехидного, от весёлого до пьяно-забубённого» [3, с. 104].

Петрушка – кукла интернациональная, кукла мира. Мальчику Пете Казимир Матвеевич, рассказывая историю Петрушки, говорил: «...У этого типа много имён: Панч, Гансвурст, Кашпарек, Полишинель, Пульчинелла... В какой стране он появляется, шут гороховый, пакостник, □ там у него обязательно своё имя» [3, с. 107]. Кукла Петрушка имеет свои национальные варианты: итальянский Пульчинелла, французский Полишинель, английский Панч, турецкий Карагёз, немецкий Гансвурст, испанский Дон Кристобаль и других. Близким «родственником» Петрушки, как перчаточной куклы, в отличие от названных выше марионеточных кукол, является французский Гиньоль, появившийся в Лионе в начале XIX века.

Следующим сюжетообразующим мотивом в романе является мотив кукольника, выстроенный на персонажном образе центрального героя Петра. Отметим, что О.М. Фрейденберг в книге «Поэтика сюжета и жанра» подчёркивала взаимообусловленную связь персонажа с мотивом: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нём получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [6, с. 221-222]. Романый образ кукольника Петра распадается на образ петрушечника и собственно актёра кукольного театра.

Пётр с детства был одержим куклами, обладал особенным талантом создавать и «оживлять» куклы. С детских лет он разыгрывал спектакли, сценки так органично, что другого занятия, казалось, и не могло быть в его жизни: «Он был замкнут и скрытен □ во всем, что не касалось главного: его зачарованности куклами, какой-то обезумелой погруженности, безжалостной □ и я сказал бы, тиранической – влюбленности в ирреальное пространство кукольного мира» [3, с. 39]. Несомненно, Петр выражал себя через куклу, «преодолевая частичный аутизм» [3, с. 39] и рассматривая её как «способ как-то обратиться к миру» [3, с. 39]. Главный герой во время работы с куклой преображается. Когда берет куклу в руки, и если работает не за ширмой, а на сцене, в открытую, то – «при своем-то небольшом росте, сутулости и отнюдь не классической фигуре □ кажется более высоким, необъяснимо более *значительным* и – да что там! – становится по-настоящему неотразим» [3, с. 39]. Очевидно, что в жизни Пётр, как и обычный петрушечник, нуждался в ширме, маске, то есть в том барьере, за которым актёр смело может управлять куклой и, к тому же, без смущения вкладывать в уста своего героя любые реплики.

подобие Божие, а кукла – это образ и подобие человека. Петр, в какой-то мере проявляет себя творцом, отчасти стремясь с помощью созданной куклы хоть на миг побыть Богом. Как и все кукольники, Петр создает своих персонажей сам. Мать Петра, Екатерина, говорила, что «язык развязывается у Пети тогда, когда он лепит из пластилина своих человечков: порой за несколько дней налепливал на широком кухонном подоконнике, если не целый город, то уж большое село □ множество маленьких людей, собак, котов, козочек, коров и лошадей, велосипедистов на велосипедах, трактористов на тракторах, старух с ведрами, полными крошечных яблок или груш. Уверял, что по ночам все они оживают и до утра живут настоящей жизнью: разбегают по подоконнику, ссорятся, дерутся, женятся, торгуют яблоками...» [3, с. 96].

Дополнительным коннотативным элементом интерпретации повествовательного содержания романа «Синдром Петрушки» является эпиграф к тексту: «– Однажды, силой своей превращая воздух в воду, а воду в кровь и уплотняя в плоть, я создал человеческое существо – мальчика, тем самым сотворил нечто более возвышенное, чем изделие Создателя. Ибо тот создал человека из земли, а я □ из воздуха, что много труднее...» [3, с. 10]. Куклы «отвечают» за смерти и рождения, дирижируют человеческими судьбами и даже соревнуются с живыми людьми в любви. По словам Бориса, «иногда он наказывал ту или другую, не оживляя ее неделю. Потом они мирились. Однажды я сам видел такое примирение, вроде бы шутивное (видимо, передо мной ему захотелось все выбрать в игру, в сценку). Но я-то видел его лицо в тот момент, когда, проходя мимо висящей на стене компашки, он легонько тронул одну из кукол плечом и что-то с ней сделал. И открыл глаза, и он насмешливо проговорил: “Ну? Отозлилась? Будешь еще выкрутасничать?” [4].

Герой не может полюбить другую женщину, кроме как ту идеальную, похожую на куклу, которую он для себя выбрал еще в детстве. «Петька, восьмилетний пацан, утащил младенца прямо из коляски только из-за того, что своими томными глазами и пунцовыми, как ягода-калина, кудряшками эта кукла была ужасно похожа на ожившую куклу» [3, с. 39]. Д. Рубина в интервью характеризует тяжёлую любовь Петра и Лизы, жертвами которой они оба оказались: «ужасной, кровопролитной, убийственной, мучительной... Только вы забыли упомянуть: единственной. Единственной настолько, что, даже работая над образом Эллис, над своей главной, идеальной куклой, Петя создает точную копию... все той же своей Лизы, тем самым провоцируя один из основных конфликтов этого романа. Подобная безвыходность

нарушения моторики с произвольными движениями рук и ног. Кроме этого, отмечается особое поведение, характеризующееся произвольными эпизодами смеха и улыбок в неподходящее время и ситуации [2].

Особенную роль в повествовательной структуре произведения играет кукла Корчмарь, вросшая в семейную легенду, «семейный идол, *залог удачи*: пузатый и пейсатый, в ермолке, в поддѣвке и в жилете, смеющийся в усы» [3, с. 88]. Кукла, вокруг которой разворачивается целая семейная трагедия. Кукла, отсутствие которой обрекало Лизу на рождение больного ребёнка.

Болезнь, по семейному преданию, преследовала род Лизы. Все мальчики, рождающиеся в роду, появлялись на свет со страшных недугом □ психическим заболеванием. Исключение составляли рождающиеся девочки, которые не несли с собой в мир эту болезнь. Однако «давным-давно украденный, оплаканный и полузабытый, но всю жизнь разыскиваемый» [3, с. 84] Корчмарь был потерян, надежды на рождение девочки не было. И психика Лизы не справилась с испытанием.

В истории жизни и любви Петра и Лизы происходит непредсказуемое □ природа даёт сбой и у Лизы проявляются признаки болезни. Отправной точкой, рубежным моментом между спокойной здоровой жизнью и начинающимся обострением и даже усугублением болезни, можно считать создание Петром куклы Эллис: «И тогда в его голову □ в недобрый час! □ пришла идея „создать другую Лизу“: сделать перевёртыш, номер □ наоборот, одушевить куклу до такой степени, чтобы ни у кого из зрителей не возникло сомнения в её человеческой природе» [3, с. 54]. Кукла была создана по образу и подобию Лизы. «Очаровательная, ужасная кукла Эллис, копия Лизы. Копия точная до оторопи; настолько точная, что делалось страшно» [3, с. 52] обладала «Лизиним выражением лица» [3, с. 55], улыбалась «совершенно Лизиной зачарованной улыбкой» [3, с. 55]. Пётр эгоистически спасал свой номер для выступления, а слабая психика любимой Лизы оказалась заложницей двойной реальности. Ревниво следя за жизнью куклы-двойника, Лиза недоумённо сопоставляла себя живую и ожившую благодаря гениальному мастерству Петра куклу: «Вдруг она спросила: □ Боря, тебе тоже нравится это чудесное раздвоение? <...> А знаешь, Боря, □ проговорила она совершенно серьёзно, не глядя на мужа и не слушая его, □ я чувствую, что он позаимствовал для неё не только мою внешность, но и кое-что поважнее. <...> Душу...» [3, с. 56-57].

Идея двойственности (взаимодействие реального мира и кукольного), определяет сюжетное повествование

4. Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.dinarubina.com
5. Силантьев И. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская/ И. Силантьев. – М.: Яз. слав. культуры, 2004. – 296 с.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подгот. текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

АННОТАЦІЯ

Кочетова С.А. Мотивная структура романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Статья посвящена рассмотрению специфики мотивной структуры романа Д. Рубиной «Синдром Петрушки». Автор приходит к выводу о том, что смысловое содержание романа «Синдром Петрушки» формируется при помощи тщательно продуманной мотивной структуры. Целостность комплекса вариантов одного мотива-инварианта обеспечена кругом тем и проблем, разрабатываемых автором произведения. Представленная автором в романе тема двойничества «коренится» в целой группе вариантов инвариантного мотива игры, который является доминантным и репрезентирует сложную систему фабульных вариантов данного мотива.

Комплекс вариантов мотива игры включает такие мотивы, как «болезнь как игра природы», «игра на сцене», «игра с партнёром», «игра с куклой». Обозначенные варианты мотива игры можно рассматривать как вторичные по отношению к инварианту, развивающему в целом сюжет, который, в свою очередь, полностью выстроен для разработки темы двойничества.

Фабульные мотивы (мотив куклы Петрушки, мотив кукольника, мотив болезни «синдром Петрушки») являются вариантными воплощениями разработки инвариантного мотива игры. В анализируемом романе мотивная структура повествования во многом формируется на основе базового для целого комплекса мотивов мотива игры.

Ключевые слова: роман, мотив, комплекс мотивов, мотивная структура повествования.

АНОТАЦІЯ

Кочетова С.О. Мотивна структура роману Д. Рубіної «Синдром Петрушки»

Стаття присвячена розгляду специфіки мотивної структури роману Д. Рубіної «Синдром Петрушки». Автор доходить до висновку про те, що смисловий зміст роману «Синдром Петрушки» формується за допомогою ретельно продуманої

*Т.М. Марченко
(Горловка)*

УДК 821.161.1

НЕИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА В ИСТОРИИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

В 1833 году в Санкт-Петербурге вышло в свет произведение, творческая судьба которого долгие годы составляет едва ли не самое значительное «белое пятно» в истории русской романтической поэмы. Оно называлось «Богдан Хмельницкий. Поэма в шести песнях». На титульном листе его первого и пока единственного издания не значилось имени автора. Рецензент газеты «Северная пчела» В. Минский писал, что поэма «даёт неизвестному автору не последнее место на малолюдном Парнасе нашем», и высказал предположение, что её автор – «природный малороссиянин» [7]. Вплоть до 20-х гг. XX века поэма считалась анонимной и лишь в монографии В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (1924) была упомянута как произведение профессора Московского и Киевского университетов, известного фольклориста и литератора пушкинского круга М. А. Максимовича. «Авторитет В. М. Жирмунского оказался настолько непререкаемым, что атрибуция “Богдана Хмельницкого” Максимовичу получила широкое распространение. В частности, её безоговорочно поддержал известный историк русской поэмы А. Н. Соколов», – пишет Л. Г. Фризман [9, с. 176]. В книге харьковского учёного «М. А. Максимович-литератор» (2003) приведены серьёзные аргументы, опровергающие предложенную версию, и вопрос об авторстве поэмы вновь оставлен открытым. Проблема атрибуции произведения, остающаяся дискуссионной и сегодня, остаётся едва ли не единственным аспектом, привлёкшим к себе внимание учёных. Автор предлагаемой вниманию читателей статьи задалась целью осветить своеобразие идейно-художественного мира поэмы, написанной в период наивысшего расцвета этого лиро-эпического жанра. Мы рассматриваем её как часть «богданова текста» русской романтической литературы, т.е. того массива литературных произведений, в которых средствами художественного слова отражена эпоха Хмельниччины, трактуемая как судьбоносное для Украины время.

Все авторы-романтики, воссоздавшие эпоху Хмельниччины, так или иначе, ощущали её центральную фигуру как авантюрно-героический сверттип, однако авантюренность в наиболее ярко выраженных, классических формах представлена в анонимной поэме «Богдан Хмельницкий». Необычность и непредсказуемость ситуаций, в которые попадает исторический герой, неожиданное,

общем положении дел на Украине и о зреющем недовольстве народа, проясняет причины восстания, о котором речь пойдёт далее:

«Сарматских ратников толпы
В Украине нравы развращают,
И униатские попы
Благочестивых проклинают;
И лях впрягает казаков,
Возит по сёлам сих попов.
Везде горят казачьи хаты
Святой наш велелепный храм,
Поля и реки – всё жидам
На откуп отдают сарматы» [2, с. 13].

Этот же разговор обозначает начало авантюрной интриги – сообщение о смерти Марии, дочери чигиринского подстаросты Чаплицкого, производит страшное впечатление на героя-«незнакомца». Известия, полученные от случайно встреченного земляка, определяют весь дальнейший ход событий, всю деятельность героя на поприще гражданском и любовном. Именно в двух ипостасях – «любовника» и «казацкого вождя» предстаёт Хмельницкий в этой лиро-эпической поэме.

Две стороны жизни и деятельности героя неразрывно связаны в сюжете произведения. Восторженно встреченный народом, как человек, с которым связаны надежды на освобождение, Хмельницкий отправляется в замок Чаплицкого-«убийцы» мстить за смерть отца, но вынужден опустить уже занесённый над главой тирана меч по просьбе Марии, чудесным образом «воскресшей». Тут же его хватают и бросают в темницу. Герой оказывается в ситуации традиционно-классического конфликта между долгом и чувством, заключение же в тюрьму становится следствием предпочтения личных чувств долгу. Такой же выбор делает и Мария, освобождая возлюбленного из темницы и убегая с ним из отцовского дома. Дальнейшие события «раскручиваются» как сжатая пружина – стремительно, динамично. Погоня Чаплицкого настигает беглецов, раненого Хмельницкого бросают, сочтя мёртвым, Марию возвращают отцу, скорбя по якобы погибшему возлюбленному, она вновь бежит, на сей раз в монастырь. Хмельницкий же, спасённый и вылеченный неким дровосеком, узнав о безвозвратной потере невесты, похоронившей себя для мира, устремляется на Запорожье, там его избирают гетманом, и он всецело посвящает себя борьбе с поляками:

«О, Родина! Теперь Зиновий
Тебе одной принадлежит;
Своей последней капли крови

происшествие» – используем выражение Пушкина – «без насилия входит в раму обширнейшего происшествия исторического» [8, с. 168]. Именно такое соотношение, вслед за «Полтавой» А. С. Пушкина, использует автор-аноним. Драматический дух эпохи врывается в частные отношения героев, в нашем случае – Хмельницкого и Марии, их отношения, в свою очередь, вносят большие осложнения в общественную, национальную борьбу.

Заслуживает внимания и другая трактовка художественных взаимосвязей двух текстов – «Полтавы» А. С. Пушкина и поэмы «Богдан Хмельницкий». Она предложена А. Лазаревским в статье, напечатанной в 1898 году в ноябрьском выпуске журнала «Киевская старина» [5]. Автор статьи признаёт, что проводит параллель между поэмой, в которой гениальный поэт «выразил весь блеск своего таланта», и произведением автора значительно меньшего художественного дарования. Тем не менее, он настаивает на едином принципе сюжетного построения двух поэм и совершенно разном развитии основных, изначально сходных сюжетных ситуаций. В основе сюжета пушкинской поэмы, которая, по мнению автора, служит несомненным «примером поэтического изложения одного из эпизодов малорусской истории» – «исполненный драматических положений» роман гетмана Мазепы с юной своей крестницей и казнь отца последней тем же гетманом. Подобную же ситуацию – любовь Хмельницкого к дочери своего врага и убийцы отца Марии Чаплицкой избрал автор анонимной поэмы. Однако поэтически-психологические задачи авторов оказались диаметрально противоположными. У Пушкина «Пётр, а не Карл и Мазепа, оказался подлинным героем истории» [5, с. 62]. По признанию самого поэта, «одно страшное обстоятельство» – судьбы страдальца Кочубея, его жены и их обольщённой дочери, подсказали ему идею дискредитации Мазепы как исторического лица посредством личного сюжета [5, с. 63]. В анализируемой же нами поэме, напротив, неразрывная связь любовного сюжета с героико-патриотической линией позволила автору представить Хмельницкого «самым крупным лицом малорусской истории, у которого налицо все данные для того, чтобы стать героем в любом литературном произведении: поэме, драме, романе» [5, с. 55].

Помимо связей с пушкинской «Полтавой», в поэме налицо аллюзии с думой К. Ф. Рыльева и романом Ф. Н. Глинки – сходным образом трактуется ситуация заключения Хмельницкого в тюрьму и его освобождение дочерью (у К. Ф. Рыльева – женой) Чаплицкого.

Развитию авантюрных сюжетных событий, определяющих судьбу главного героя поэмы, сопутствуют исторические и этнографические отступления-комментарии, которые

Художественный текст поэмы позволяет проследить, как свободное сочетание исторической правды и художественного вымысла, авантюрного сюжета проявляет себя в художественной реконструкции исторической эпохи.

Отмеченный В. П. Видишевой документализм, свойственный многим русским историческим поэмам [3, с. 8], в некоторой степени присущ и анализируемому нами произведению. Здесь он во многом условен, имплицитен, и позволяет выявить знакомство автора с широким кругом источников и их использование лишь в результате тщательной интерпретации поэтического текста, сюжетного хода исторических событий, поведенческой схемы персонажей.

Знание документальных источников позволяет поэту соблюсти достоверность в воссоздании хода и обстоятельств исторических событий, при этом смысл эпохи понят автором в целом правильно, а вот исторический герой, Богдан Хмельницкий, видится им совсем не таким, каков он был в действительности. Так, В. Минский, отмечая многочисленные достоинства поэмы неизвестного автора, констатировал, что «портретный живописец не будет ею доволен», в ней «не представлено ни одного портрета резкими чертами. Физиономии его лиц, как и во всех почти наших поэмах, закрыты прозрачным флером» [7]. Автор отмечает лишь молодость своего героя и благородство его внешнего облика и поведения, в начале анонимной поэмы мы видим его «в одежде крыльца непростого, по виду – ляха молодого». Кстати, акцент на молодости героя, вопреки историческим фактам, спустя несколько лет сделал и Е. П. Гребёнка в своей поэме «Богдан». Юность героя органично вписывалась в идейные концепции обоих поэтов, разрабатывавших соответственно авантюрный (поэма «Богдан Хмельницкий») и героико-патриотический (поэма «Богдан») сюжеты. Молодость героя даже на уровне ассоциативного читательского восприятия несравненно ближе, органичнее, чем старость, сочетается с героико-авантюрными и с любовными сюжетными ситуациями, в которые он поставлен. Молодость героя соответствует и героическому духу эпохи, где любовь и подвиги во благо отечества соседствуют в жизни людей, деятельных и сильных духом, она даёт своеобразный импульс творческой фантазии автора, творца авантюрно-исторического сюжета.

Текст поэмы, проанализированный нами, делает очевидным ещё один факт, художественную особенность произведения – авантюренность сочетается здесь с проблемностью. Её ценностные ориентации двуплановы – они направлены на достижение славы, завоевание свободы для родной страны, служение народу и на

Авантюрність сочетається в тексті с проблемністю. Историзм поеми условен, он позволяет виявить знакомство автора с широким кругом документальных источников и их использование в результате интерпретации поэтического текста, сюжетного хода исторических событий, поведенческой схемы персонажей.

Ключевые слова: романтизм, поема, авантюрность, историзм, исторический герой, сюжет.

АНОТАЦІЯ

Марченко Т. М. Невідома сторінка в історії російської романтичної поеми

У статті вперше розглянуті питання ідейно-художньої своєрідності романтичної поеми «Богдан Хмельницький» невідомого автора. Сюжет шести пісень, що складають текст поеми, розвивається за рахунок паралельної розробки двох композиційних ліній, нерозривно пов'язаних з долею головного героя. Одна з них – любовно-авантюрна, інша – героїко-патріотична. Обидві лінії синтезовані одна з одною і сприяють формуванню у читачів уявлень про історичний час, в якому живе та діє авантюрний герой – Богдан Хмельницький. Авантюрність поєднана в тексті з проблемністю. Историзм поеми умовний, він дозволяє виявити обізнаність автора з широким колом документальних джерел та їх використання внаслідок інтерпретації поетичного тексту, сюжетного ходу історичних подій, поведінкової схеми персонажів.

Ключові слова: романтизм, поема, авантюрність, историзм, історичний герой, сюжет.

SUMMARY

Marchenko T. M. The unknown page in the history of Russian romantic poem

The problems of idea and artistic specificity of the romantic poem «Bogdan Khmel'nitsky» of the unknown author are investigated in the article. The subject of six parts of the poem develops thanks to parallel elaboration of two composition lines, which are closely connected with the life of the main character. One of them is love-adventurous, the other – hero-patriotic. Both of them are synthesized and promoted forming the readers' conception of the historical time, when the historical hero – Bogdan Khmel'nitsky lives and acts. Hazardous activity is connected with the problems raised in the text. The historical method of the poem is conditional and allows exposing the acquaintance of the author with a wide circle of historical sources and their using as a consequence of interpretation of the text, the subject motion of historical events, the behaviour scheme of the personages.

фотографії, які функціонують як інтертекст і як формальна імітація семіотичної системи інших медіа. Інтермедіальні засоби працюють не лише сателітами¹, а й наремами, тобто логічно суттєвими елементами нарративної дії. Це означає, що в цьому творі В. Стайрон робить унікальну спробу показати специфіку мислення сучасного митця, чия свідомість вбирає різномедійні художні образи, котрі, як у плавильному тиглі, переробляються, народжуючи нові витвори мистецтва.

В. Стайрон неодноразово наголошував на своїй прихильності до театру, зокрема давньогрецького. «Я в захваті від грецького способу бачення, – говорив він в одному інтерв'ю. – ... Вони (греки – *О.Д.*) вважали трагедію необхідним елементом реалізації культурного дійства» [6, с. 468]. Але сучасна культура, на думку письменника, уникає усвідомлення трагічного, звертаючись більше до комічного, а саме комічне вже просто перетворилося на фривольність. «Великою мірою, – констатує Стайрон, – це уникання применшує нас. Воно не дає нам дорослішати як людям» [6, с. 468]. Культура повинна пропонувати людям різні види естетичного переживання, «охоплювати розмаїття емоцій». Отже, справжня трагічна приреченість, навіть фатум визначають атмосферу всіх романів Стайрона, сюжети давньогрецьких трагедій слугують джерелом алюзій у творах письменника, а модель класичної давньогрецької вистави слугує в романі «І підпалив цей дім» каркасом одного з найголовніших епізодів твору – трагічного вечора в маленькому італійському містечку Самбуко, коли американський художник Касс Кінсолвінг убиває іншого американця, багатія Мейсона Флага за згвалтування тим бідної італійської дівчини Франчески, яку згодом також знайшли мертвою.

Як пише Д. Геловой, «трагедія в Самбуко розігрується в дотриманні єдностей часу, місця і дії; вона є фактично драмою, вмонтованою в роман» [1, с. 78]. Усе відбувається за одну ніч у межах невеликого містечка. Дія розвивається в єдиному напрямку – конфлікту між Мейсоном, з одного боку, та Кассом і Франческою – з другого. Цікаво, що навіть дрібні деталі, наприклад, інтер'єр, обставини дії, одяг персонажів, спрямовані на те, щоб посилити відчуття театралізованості. Так, специфічна атмосфера створюється через образ будинку, де відбувались події: старовинний палаццо розписано картинками на теми давньогрецьких міфологічних сюжетів. Мейсон з'являється перед глядачами (читачами та наратором Пітером) в одязі, що нагадує сучасний варіант античного вбрання. Текстуальний

¹ Термін нараторології, що позначає другорядні мотиви, які виконують функцію каталізаторів.

Мейсона, Касс здійснює екзистенціалістський вибір та змушений назавжди нести відповідальність. Утім, більш оптимістична тональність Еврипідовго твору, де герої все ж рятуються, знімає трагедійний пафос, натомість акцентуючи тему «благополуччя через страждання» [3, с. 84].

За принципом контрасту, що є ключовим засобом відтворення конфлікту Касс – Мейсон, величній давньогрецькій трагедії протиставляється її сучасний сурогат – мелодраматичне голлівудське кіно, що асоціюється з образом Мейсона. Проте варто наголосити, що, сам будучи прихильником кіно¹, навіть запозичивши там деякі формальні елементи, Стайрон спрямовує критику не на кіно як вид мистецтва, а на його масовий сурогат. Стайрон фіксує той момент розвитку кінематографа, коли в умовах повоєнної культури це мистецтво стало зазнавати значних змін², поступово перетворюючись на конвеєр дешевих виробів для масового глядача. Знаково, що Мейсон народився в сім'ї кіномагната, для якого кіно – це лише спосіб заробляти гроші.

Отже, важливою проблемою роману стає питання, як і ким робиться кіно, яке все активніше впливає на суспільство, формуючи уявлення та стереотипи, часто небезпечні. Епізод тієї самої вечірки в домі Мейсона зображує цей світ ізсередини, деміфологізуючи його, задля чого і використовувалась вищезгадана естетика «театру абсурду». Як у класичних абсурдистських творах, кіношна компанія могла б виглядати досить комічною, якби її діяльність не приховувала трагічного потенціалу. «Найславетніший вид мистецтва був створений людиною, а що перед нами? Порожнеча... Ніщо... Ми навіть не варвари. Ми – шарлатани» [8, с. 120], – з боєм говорить кінорежисер Алонзо Кріпс, втілюючи собою стайронівський варіант фіцджеральдівського Монро Стара. Підтвердженням слів персонажа стає історія створення цими «митцями» фільму про Беатриче Ченчі, який вони приїхали знімати в Самбуко. За браком фінансів не було можливості зробити традиційний костюмний фільм, а тому вони переписали сценарій на сучасний лад – у результаті вийшла «повна нісенітниця», за висловом самого ж Мейсона. Головні ролі були розподілені між сексапільними кінозірками, а саму Беатриче Ченчі мала грати дружина продюсера, до якої навіть Мейсон ставився з презирством: «Сценічних талантів – приблизно як у табуретки, – каже він. –

¹ Про це своє захоплення Стайрон сам напише в есе «Кіноман» зі збірки «Гаванські сигари в Камелоті» [7].

² Тему занепаду кіно як виду мистецтва в умовах Голлівудського кіновиробництва Стайрон продовжує слідом за Ф. С. Фіцджеральдом (роман «Останній магнат», The Last Tycoon, 1941).

зеленими білками», «з-під шкіри проступила мертва голова», «очі, що випарились, наче студінь розтеклись на палючому сонці» [8, с. 44], – нагадують жахливі, ексцентричні до хворобливості образи з гойївського «Чорного живопису»¹. У стилістиці графічного циклу «Капрічос» (*Los Caprichos*, 1799) (чорно-біла колористика, техніка штрихування тощо) зображується вечірка в домі Мейсона. Ця паралель стає промовистою у плані змістовному. Так, на одному з малюнків циклу – «Коли розвидниться, ми підемо» – Гойя зобразив, як темної ночі чаклуни й відьми, домовики й біси регочуть, кривляються на шабаші, а коли настає ранок, вони не зникають, а перетворюються на добропорядних громадян. Ця картина точно відтворює сутність описаної на сторінках роману вечірки-шабашу в будинку Мейсона, де і хазяїн, і гості постають як пекельне кодро. Алюзія до циклу «Капрічос» уводить у текст Стайрона характерну для творинь Гойї тему боротьби добра і зла, причому зло не абстрактне, а породжується людськими пороками та духовним убожеством.

Для Мейсона «мистецтво вмерло», а «муза конає» [8, с. 403], тому, на його думку, достойною заміною будь-яким видам образотворчого мистецтва тепер стає порнографія. І якщо в усьому іншому Мейсон профан, то в порнографії він розбирається добре, навіть має величезну колекцію. Своє захоплення він мотивує філософією під назвою «епатування буржуа» [8, с. 442]. «Секс, – повчає Мейсон, – це остання межа. Як у житті, так і в мистецтві. Секс – єдина царина, де люди ще можуть повністю виразити себе. Де вони можуть скинути суспільні пута й віднайти свою людську індивідуальність. При цьому я говорю не про тихеньку, понуру спазмочку. ... Тут мається на увазі групова взаємодія, ... вільне вентилявання бісексуальних імпульсів і остаточний орґаїстичний катарсис, який завжди був очищувальним для людей, принаймні тих, у кого за будь-яких часів вистачало духу порвати з умовностями» [8, с. 151]. У цих міркуваннях стайронівського персонажа відчуваються відлуння впливових у 1950–1960-ті рр. вчень Д. Г. Лоуренса та маркіза де Сада (на останнього, до речі, герой прямо і посилається), але добре перекручені та спрощені – саме так, як вони і функціонують у масовій культурі. У дійсності ж виявляється, що таким красномовством Мейсон лише приховував своє донжуанство та збочені фантазії, котрі розвивалися на тлі його ймовірної імпотенції. Більше того, справжнього уявлення про свободу особистості Мейсон навіть не має, тому коли зустрічає красу в образі Франчески, першим його імпульсом було оволодіти нею. У такому контексті образ Мейсона постає дуже подібним до іншого

¹ Маються на увазі розписи Гойєю так званого „Дому глухого”.

«Нас поєднувала любов до музики» [8, с. 53], – скаже наратор роману Пітер про себе і про Касса, і ця фраза стане ключовою для розуміння духовної близькості цих, на перший погляд, різних персоналій. І Касс, і Пітер обожають класику – слухають твори Букстехуде, Баха, Моцарта, Вагнера, Ліста, Чайковського. Обидва вони відчують ностальгію при звуках кантрі, музики Ледбеллі і чорних духовних гімнів, що нагадує їм неповторний колорит життя Півдня Америки, звідки вони родом. Такі музичні вподобання вказують на близькість обох цих персонажів авторів. Більше того, Касса Стайрон наділяє ще й власним ставленням до музики як до фактору, що впливає на психіку творчої людини. Касс використовує музику для переходу від світу реальності в світ творчості, фантазії, як завжди робив сам Стайрон. Численні музичні твори, котрі згадуються на сторінках роману, також виявляють і увиразнюють емоційний стан протагоніста. Одним із найяскравіших прикладів резонансу почуттів людини і музики виступає Моцарт, значення творінь якого для концепції роману визначається словами самого Стайрона: «Немає нічого кращого за Моцарта, коли відчуваєш біль» [9, с. 255]. Твори цього композитора звучать у найбільш емоційно напружених точках роману. «Божевільний, ясний, добрий» [8, с. 257] Моцарт лунає завжди в свідомості Касса в моменти пошуку себе, характеризуючи нестерпність та болісність цього процесу.

Емоційно впливовим алюзійним обрамленням вирішального вечора у палаці Мейсона стає моцартівський «Дон Жуан» (*Don Giovanni*, 1787). Відповідні такти з опери супроводжують той вечір, причому вони не лише посилюють драматизм, але виконують і смислотворчу функцію. Приміром, посилення на оперу Моцарта вводять у текст додаткову інформацію, якої не може повідомити наратор Пітер, який не знає, що в той самий момент, коли він насолоджується акордами частини, де Дон Жуан зваблює Церліну, Мейсон гвалтує Франческу. Але читачеві ця алюзія допомагає зрозуміти наступну сцену, коли перелякана дівчина в розірваному одязі з'являється перед Пітером. Особливого значення алюзії до опери набувають під час самого вбивства Кассом-Командором (який може водночас сприйматись і як уособлення Оттавіо, Мазетто) Мейсона-Дон Жуана за скривдження Франчески-Донни Анни-Церліни.

Варто зауважити, що через алюзію до опери «Дон Жуан» стайронівський твір постає ще однією варіацією на тему Дон Жуана в світовій літературі. Утім, хоча донжуанівська сутність образу Мейсона окреслюється через твір Моцарта, стайронівська і моцартівська інтерпретації цього образу відрізняються. Стайрон використовує образ Дон Жуана в його первинній інтерпретації

мислителя. Це надає екзистенціалістського забарвлення духовному пошуку Касса, цієї „к'єркегорівської людини відчаю” [5, с. 34].

Таким чином, інтермедіальність виявляється надзвичайно плідним художнім засобом, що, залучаючи до твору образи з інших видів мистецтва, збагачує роман як на змістовому, так і на формальному рівні. Інтермедіальність в романі виконує декілька функцій: вона сприяє створенню необхідної емоційної атмосфери; використовується для характеристики персонажів і ситуацій; презентує елементи, значимі для ідейної парадигми твору; підсилює та увиразнює центральні проблемні поля; розширює можливості інтерпретації особистого конфлікту героїв, уписуючи його у площину загальнолюдської проблематики. Поza тим, використання цього художнього засобу демонструє взаємодію та діалог між літературним текстом та набутками інших видів мистецтва, що дає змогу побачити світовий мистецький процес як єдиний рух духовного розвитку людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Galloway D. The Absurd Hero in American Fiction: Updike. Styron. Bellow. Salinger. – Austin and London: Texas UP, 1970.
2. Hawthorne N. The Marble Faun, or The Romance of Monte Beni. – New York: Penguin Books, 1990.
3. Moore L. H. Robert Penn Warren, William Styron, and the Use of Greek Myth // Critique. – 1965-1966. – Vol. 8. – № 2. – P. 75–87.
4. Remak H. Comparative Literature: Its Definition and Function // N. P. Stallknecht, H. F. Edwardsville, ed. Comparative Literature: Method and Perspective. – Southern Illinois UP, 1961.
5. Robb K. A. William Styron's Don Juan // Critique. – 1985. – Vol. 26. – № 2. – P. 34–45.
6. Stranberg V., Buwa B. An Interview with William Styron // Sewanee Review. – 1991. – Vol. 99. – № 3. – P. 463 – 477.
7. Styron W. Havanas in Camelot. – New York: Random House, 2008
8. Styron W. Set This House on Fire. – New York: Vintage Books, 1988.
9. West J. L. III William Styron, A Life. – New York: Random House, 1998.

АНОТАЦІЯ

Дубініна О. В. Інтермедіальність як літературний засіб (на матеріалі роману В. Стайрона «І підпалив цей дім»)

Статтю присвячено проблемі інтермедіальності як літературного засобу. Компаративне дослідження провадиться на

*В.А. Мазурина
(Горловка)*

УДК 82'06; 821.161

**ЖАНР СКАЗКИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ
Н. РЕРИХА**

Переживая период преобразований в обществе, ощущая господство прагматичного сознания и падение нравственности, когда, по меткому выражению Н. Бердяева, «господствующая духовная жизнь не задумывается над решением мировых вопросов», а «смысл жизни потерялся в успехах жизни» [1, с. 112], невольно хочется обратиться к изучению художественной литературы, направленной на воплощение высоких нравственных идеалов. В этом смысле особый интерес вызывает творчество известного писателя, философа, художника, ученого, видного общественного деятеля Н. Рериха.

Увлекаясь русской культурой, ее стариной, понимая ее значение для будущего человечества, Н. Рерих бы уверен в том, что для преобразования мира прежде всего необходимо «человеку узнать и полюбить Русь» [2, с. 10]. А увлечение Востоком (изучением трудов философов, ученых-индографов, популярных стихов о Будде) привели его к мысли о связи русской и индийской культур (например, новгородский купец Садко есть не что иное, как являющийся в русских формах царь Яду; русский царь морской – царь Нагов, царь Змеев индийских и тибетских легенд и т.д.).

Думая о счастливом будущем человечества, Рерих приходит к мысли о том, что именно Россия и должна стать оплотом той новой цивилизации, которая идет на смену прежней. Именно русскому народу – в силу его отзывчивости, бескорыстия, склонности к самопожертвованию – суждено образовать ядро человечества, которое будет строить жизнь на духовных началах. «Нрав русского народа просветит красота духа», – пишет он [3, с. 12]. Поэтому и учение будущего – Живая Этика – дается на санскрите будущего – русском языке.

Размышляя о судьбах разных народов, Рерих приходит к мысли о том, что достижение мира и уничтожение самой возможности войны произойдет при условии созидания блага, построения общей культуры человечества. «Мир через культуру» – девиз всей деятельности Рериха, направленной на то, чтобы победить сознание культурой, победить красотой и знанием, победить всеобъемлющей духовностью. *«Там, где культура, там и мир. Там и подвиг, там и правильное решение труднейших социальных проблем. Культура есть накопление высочайшей Благодати,*

Русские народные сказки, осмысленные и преобразованные творческим воображением художника и писателя, стали неотъемлемой частью его духовного мира, которым Рерих щедро делится с читателем.

Основным жанровым признаком сказки является ее назначение. Всем известно: «Сказка – ложь, да в ней намек – добрым молодцам урок». В русских сказках доминирует эстетическая функция. Она обусловлена особенным характером сказочного вымысла. Отражение сказкой действительности происходит по свойственным только ей законам. В сказочном образе действительности переплетаются взаимоисключающие понятия соответствия и несоответствия действительности, что и составляет сказочную реальность. Воспитательная функция сказки – один из жанровых признаков. Сказочный дидактизм пронизывает всю сказочную структуру, достигая особого эффекта резким противопоставлением положительного и отрицательного. Так у Рериха в сказке «Лаухми Победительница» богине Счастья Лаухми, которая *«много натворила счастья и благоденствия»*, противостоит богиня Разрушения Сива Тандава, которая и внешне неприглядна. *«Все доброе ужаснулось при виде злой Сивы Тандавы. Так ужасна была она в смиренном виде своем. Из песьей пасти торчали клыки. Тело было так красно и так бесстыдно обросло волосами, что непристойно было смотреть»*, – читаем мы в сказке [2, с. 201].

Сказки Рериха, как и русские народные, занимательны, необычны, с отчетливо выраженной идеей торжества добра над злом. Но, отступая от традиции русских сказок, где жизнь всегда побеждает смерть, Рерих некоторые сказки заканчивает гибелью своего героя. Так, не дождавшись помощи, тонет в озере Мот-Великан, умирает владыка Атлантиды, отвергая любовь преданного ему народа. Это делает сказки Рериха скорее приближенными к действительности, чем к мечте.

Сказка отличается от любого литературного произведения отбором речевых средств. В народных сказках не видно индивидуального авторства рассказчика. В них видна некая «сверхличная» стилевая система, например, наличие орнаментальных приемов: присказок, концовок. Присказка – общее достижение сказочников. Но если в народных сказках присказки клишированы («в некотором царстве» и пр.), то у Рериха они своеобразны. *«В очень известном и большом городе жил старый царь, вдовец. У царя была дочь»*, – так начинается «Детская сказка». *«На восток от горы Зент-Лхамо, в светлом саду живет богиня Лаухми, богиня Счастья»*, – начало сказки «Лаухми Победительница». Сказка «Мот-Великан» имеет начало:

Так, повествовательность, эстетическая функция, сходства в сюжете и композиции, образы героев позволяют говорить о том, что Рерих черпал вдохновение из русских народных сказок.

Но нельзя не заметить и самобытности сказок писателя. Как известно, в народной сказке повествование ведется от третьего лица. Но внешняя отрешенность рассказчика от сказочной истории обманчива. Его взгляды обнаруживаются в отношении ко всему, о чем идет речь. Неравнодушным повествователем выступает и Рерих. Однако сквозь вереницу сказочных событий прослеживаются не просто взгляды писателя, но и факты его биографии. Так, например, в написанной в девятнадцатилетнем возрасте «Детской сказке», в период юношеских исканий идеалов и смысла жизни, Рерих изложил свои представления об идеалах и смысле жизни: *«Хочу веры в себя; хочу идти далеко; хочу с высокой горы смотреть на восход»* [2, с. 8]. А в сказке «Старинный совет», написанной в 1906 году, в период смятения умов интеллигенции после 1905 года, Рерих устами художника, работающего по зову сердца, выразил свою позицию художника и писателя: *«Так нужно – значит, все должно быть так, как хорошо... Так, как хорошо, может значить лишь одно – так, как красиво»* [2, с. 197].

В какой-то степени автобиографичными являются и сказки Рериха, написанные под влиянием его увлеченности Востоком. По мотивам восточных преданий написана сказка «Девассари Абунту», сказка «Лаухми Победительница» – легенда об одной из самых почитаемых богинь Индии Лакшми, супруги бога Вишну. Из мифологии Востока в его сказки пришли Майтройя, Гесер Хан и другие герои. Все это говорит о наднациональном характере сказок писателя, о его стремлении объединить народы через культуру.

Все сказки писателя имеют философскую направленность. Герои сказок Рериха являются носителями возвышенных чувств и мыслей, имеющих вечную ценность. Так, певец из «Детской сказки» учит нас истинной ценности человеческой свободы и веры в себя: *«Весь для всех, все для меня – все в одной песне... И как пою я лишь для себя, а песнью моей живу всех, – так пусть будет вовеки»* [2, с. 187].

А Чингисхан раскрывает сущность человеческих отношений: *«Сумей сделать людей гордыми. И гордость их сделает глупыми. И тогда ты возьмешь их»* [2, с. 192].

В сказках Рериха «мысль не скользит по поверхности» (В. Сидоров), она заставляет читателя задуматься над словом, увидеть высокий нравственный смысл повествования. Например, герой сказки «Викинг» говорит, что у него нет друзей. С этим

подвигу. Проводяться паралелі з руськими народними казками, йдеться про їх цікавість, незвичайність і яскраво відображену ідею перемоги добра над злом. Аналізується самобутність казок Реріха: їх філософська спрямованість, автобіографічність і наднаціональний характер.

Ключові слова: казки, ідея миру через Культуру, руська давнина.

SUMMARY

Mazurina V. A. Fairy tale genre in N. Roerich's creative heritage

The article gives proof of the writer-philosopher's application of a fairy tale genre as of the opportunity to bear the idea of peace through Culture and to promote spiritual development of the people. Aesthetic views of Roerich for whom the beauty is not only aesthetic, but also moral category are considered: beauty of kindness, self-sacrifice, love, feat. Parallels with the Russian national fairy tales are drawn, their entertaining power, singularity and a distinctly expressed idea of celebration of the good over the evil are noted. The originality of fairy tales by Roerich is analyzed: their philosophical orientation, autobiographic nature and supranational character.

Key words: fairy tales, the idea of peace through Culture, the Russian old times.

*М.В. Норець
(Сімферополь)*

УДК 82-31

ШПИГУНСЬКИЙ РОМАН ФЕНІМОРА КУПЕРА «ШПИГУН, АБО ПОВІСТЬ ПРО НЕЙТРАЛЬНУ ТЕРИТОРІЮ»: «РОМАНТИЧНИЙ» ГЕРОЙ У ПРОЗАІЧНІЙ ДІЙНОСТІ

При розгляді жанру в контексті методологічних традицій вітчизняної філології як на рівні родових і видових характеристик, так і у взаємозв'язках з методом і стилем, реалізуються потреби інтеграційного дослідження його пізнавальних і моделюючих функцій. Таке дослідження жанру організує в процесі встановлення його цілісності на основі диференціації й інтеграції жанрообумовлюючих, жанроформуючих, жанроутворюючих факторів і жанроутворюючих засобів, а також виявлення їх соприродності один одному й тому, що вони створюють у «цілому».

Запропонована система націлена на розкриття органічної

Розглядаючи творчість Ф. Купера в контексті еволюції жанру шпигунського роману, необхідно приділити увагу роману «Шпигун, або Повесть про нейтральну територію» [2], визначити його жанрову приналежність. Романи Купера здебільшого відзеркалюють ті або інші події, що відбувалися в його житті, тому, аналізуючи вищевказаний роман, конче необхідно пояснити деякі факти його біографії.

Джеймс Фенімор Купер не бідував. У спадщину від батька йому дісталось недалеко від Нью-Йорка ціле поселення. Дружина його походила із ще більш заможної сім'ї. Але жив Купер власною працею. У молодості близько п'яти років служив у флоті. Після смерті батька й братів очолив сімейний клан і спробував господарювати. І письменником він був не тільки за схильністю й покликанням, але й за обставинами – заробляв на життя літературною працею [3, с. 67].

А навколо процвітало всіляке здирицтво. Пройдисвіти робили гроші будь-якими засобами. Купер судився, і неодноразово, із сусідами, що зазіхали на цілу смугу землі уздовж озера, що належала йому. Він і в Європу поїхав заради того, щоб у Лондоні й у Парижі домовитися з видавцями, які його просто обкрадали, передруковуючи, як їм завгодно, американські видання його романів і наживаючись на цьому. Від них не відставали місцеві розбійники книжкового ринку: замість того щоб домовитися з автором, американці передруковували лондонські або паризькі видання – виходило подвійне злодійство [1, с. 143].

Романом «Шпигун», другою книгою, яку він написав, Купер вирішив дати співвітчизникам урок з їх же власної, ще недалекої історії.

Оповідання починається через чотири роки після проголошення Декларації незалежності – у 1780-х роках. Гірші часи війни для американців у той час залишилися позаду. У романі перераховані бої при Бункер-Хилі, під Саратоґою, Принстоном і Трентоном, де американці або виявили англійцям серйозний опір, або здобули перемогу. І Філадельфія, яку англійцям удалося окупувати, уже звільнена. Але до повної перемоги ще далеко.

Зображувана Купером боротьба часом виглядає не тільки складною, але й заплутаною: хто з ким бореться? Ії на чий стороні?

Купер писав швидко. Розділи один за одним надходили до друкарні, а останній розділ він написав раніше, ніж попередні. Але Купер, насправді, прагнув, щоб картина вийшла непростою. Сучасникам було, звичайно, легше у всьому розібратися, ніж

Гроші йому пропонує сам Вашингтон. Ні, відповідає герой, служив не за плату, а країна, до того ж, потребує коштів [4].

Про те, як розвідник відмовився від грошей, Куперу одного разу розповів очевидець. Адже всім солдатам Вашингтонової армії платили. Американці терпіли від англійців поразки й відступали доти, поки головнокомандувач генерал Вашингтон не оголосив перед людом: «Вас чекає безсмертя й... платня!»

Таким чином, Ф. Купер, якого деякі літературознавці відносять до засновників жанру шпигунського роману, а деякі ведуть звіт тільки з 1903 – «Загадка пісків» Ерскіна Чайлдєрса, малює так званого «романтичного» шпигуна, яким рухає внутрішнє моральне мірило – що таке добро, а що таке зло... Незважаючи на сумніви в жанровій ідентифікації роману, можна говорити про те, що герой, представлений у даній книзі зберіг людські якості протягом довгої еволюції жанру. Слід зазначити, що в «Шпигунові» Ф. Купєра відчутна жанрова домінанта шпигунського роману – протистояння чесного й шляхетного Гарві Берча протиборчим силам величезної й досить багатой держави. Саме відстоювання інтересів своєї держави, а не детективні пошуки страшного лиходія спонукало головного героя до дій, що вказує на належність роману Купєра «Шпигун» до жанру шпигунського роману, а точніше сказати, визначає загальну тенденцію формування образу героя-розвідника.

На наш погляд, слід зазначити, що Ф. Купєр не підтримував зв'язків із спецслужбами Великобританії, тому в його романі ми не знайдемо ні докладних деталей правдивості шпигунського побуту, ні, тим більше, методів і принципів роботи спецслужб. Роман вийшов більш психологічним, ніж типовий шпигунський роман, що виділяє його із загального ряду шпигунських романів, написаних, приміром, у середині ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высш. шк., 1991. – 637 с.
2. Купер Дж. Ф. Шпион / Дж. Ф. Купер. – С.Пб.: Олма Медиа Групп, 2010. – 230 с.
3. Літературна енциклопедія: в 11 т. – М.: Ком. акад., 1931. – Т. 5. – 737 с.
4. Хоста М. «Шпионский роман» (Попытка краткого обзора). Шпиономания [Електронний ресурс] / М. Хоста, А. Верховский, О. Лапчинский. – Режим доступу: <http://spsymania.narod.ru/articles/spynovell.htm>.

*Н.В. Пасекова
(Симферополь)*

УДК 82.0

**В. В. НАБОКОВ – ЛЕКТОР-ИНТЕРПРЕТАТОР
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Лекция как жанр литературы принадлежит к публицистическому стилю и стоит рядом с такими жанрами этого направления, как очерк, статья, комментарии и т.д. Основной особенностью лекции является ее высокая информативная и пропагандистская насыщенность. Лекция несет разъяснения того или иного факта, события, явления широкой массе населения. Лекция имеет разные формы и выполняет многообразные функции. Поскольку в нашей работе исследуются лекции В.В. Набокова, прочитанные студентам, на наш взгляд, в первую очередь необходимо рассмотреть лекцию как форму обучения.

В высшей школе лекция является основной формой учебного процесса. Она закладывает основы понимания студентами предмета, отношения к нему. Лекции вводят студентов в науку, дают первое знакомство с основными теоретическими положениями данной науки, знакомят с методологией науки. Главная задача лекции – вызвать у студентов интерес к предмету, помочь им в понимании материала. Хорошая лекция должна вести студентов к книге, к углубленной самостоятельной работе, к практике.

Одна из труднейших проблем, стоящих перед любым лектором – композиция и содержание лекции. Лектор определяет содержание лекции, руководствуясь программой курса при этом, он обычно развивает преимущественно те разделы, которые представляют наибольший научный интерес или наибольшую сложность для студентов [4, с. 46-47].

Композиция материала может быть осуществлена разными путями. В практике преподавания исторически сформировались три принципа построения учебного предмета:

1) знание должно изучаться в последовательности его исторического возникновения,

2) последовательность изложения учебного предмета должноавоспроизводить логическую структуру современного состояния науки,

3) упорядоченность развертывания содержания учебного знания должна быть следствием закономерностей формирования познавательных возможностей учащихся, от наглядного к ненаглядному, от единичного к общему и т.д. [1, с. 5-15].

понятие метода, направления, жанра. Так, говоря о творчестве писателей прошлого века, Набоков даже не употребляет слова «реализм», предпочитая слово «классика».

Методическая установка определялась В. Набоковым так: «основное внимание будет уделено индивидуальному таланту и вопросам художественной структуры» [2, с. 20]. Поэзию Набоков в свои курсы не включал, очевидно, из-за трудности перевода. Не включал также американскую литературу, так как преподавал «инострannую» (но, имея он такую возможность, по его словам, включил бы Мелвилла и Готорна и «не включил бы» Фолкнера и Хемингуэя). Занятия шли на английском языке.

Через семь лет после своего ухода В. Набоков вспоминал этот курс со смешанным чувством: «Мой метод преподавания препятствовал подлинно контакту со студентами. В лучшем случае они отрывали на экзамене кусочки моего мозга. Я тщетно пытался заменить свое физическое присутствие на кафедре магнитофонными записями, проигрываемыми по радиосети колледжа. С другой стороны, меня очень радовали одобрительные смешки в том или ином уголке аудитории в ответ на то или иное место моей лекции. Наивысшее вознаграждение для меня – письма бывших студентов, в которых они сообщают спустя десять или пятнадцать лет, что теперь им понятно, чего я от них хотел, когда предлагал вообразить неправильно переведенную прическу Эммы Бовари или расположение комнат в квартире Замзы...» [3, с. 18].

Бывший слушатель его курса Росс Уэтстион напечатал теплые воспоминания о Набокове-лекторе в «Triquarterly, №17, Winter 1970». «Caress the details» – «Ласкайте детали», – возглашал Набоков с раскатистым «г», и в голосе его звучала шершавая ласка кошачьего языка, – «божественные детали!». Лектор настаивал на исправлениях в каждом переводе, чертил на доске забавную диаграмму и шутливо умолял студентов «перерисовать ее в точности, как у меня». Из-за его акцента половина студентов писала „эпидраматический” вместо „эпиграмматический”» [5, с. 80].

В. Набоков был замечательным учителем не потому, что хорошо преподавал предмет, а потому? что воплощал собой и пробуждал в учениках глубокую любовь к предмету.

Выход в свет романа «Лолита» в 1956 году принес автору не только громкую известность, но и значительные материальные средства, и он оставил преподавание, а затем покинул и Америку, переселившись в Швейцарию. Его знаменитый курс «Шедевры европейской литературы» к 1959 году прослушало около четырехсот студентов. Впоследствии он не раз собирался

цепкое представление о том, как происходит то или иное событие, вместо тусклого описания их последовательности.

Изучение текста В. Набоков в шутку называет детективным расследованием стиля писателя. В этой шутке большая доля правды, если иметь в виду тщательность этого занятия, требующего от слушателей предельной концентрации внимания и памяти. При этом основная направляющая сила лектора ведет не в области умопостигаемой «общей идеи» произведения, а в область эстетическую, которая подчиняет себе то, что лежит на поверхности содержания, преобразуя житейскую логику событий и характеров в художественную логику их изображения. «Главное в произведении – структура и стиль, в этом смысле общие идеи не так важны» [5, с. 85], – подчеркивает лектор, придавая понятиям формы, стиля, приема значение инструментов, которые художник использует, чтобы сделать из бедности даваемого жизнью некое сказочное богатство.

Изучая систему художественных средств, Набоков показывает собственно не приемы, а как они работают, заботясь о том, чтобы впечатление было не поверхностным, а «умным», глубоким.

Надо отметить, что у писателей XX века, прежде всего у Джойса и Пруста, роль приема невероятно возросла. Так что избирательность во взгляде на них можно было до некоторой степени оправдать, хотя, нелишне повторить, открытия этих художников никаким образом нельзя свести лишь к поиску новых средств выразительности (о чем, между прочим, свидетельствует и опыт Набокова). При всей деловитости и серьезности отношения лектора к своему предмету, тон его часто возвышается до патетики.

Лекции Набокова, как и романы, пересыпаны каламбурами словесной игры. Даже такая вещь, как литературная хронология, в его изложении становится похожа на сказку: «Флобер начал работать над романом „Госпожа Бовари“ 19 сентября 1851 года в Круассе, близ Руана, летом 1853-го он перешел ко второй части, как раз в то лето Диккенс, живший недалеко от Руана, в Булони, заканчивал писать „Холодный дом“» [3, с. 28].

Набоков в своих лекциях старался приводить только факты. Также он приводил массу специальных сведений по поводу произведений анализируемых авторов. Владимир Владимирович чертил на доске диаграммы, планы, карты (они и в книге, где собраны лекции, воспроизведены), наглядно показывая способы построения характеров, графически выделяя узловые моменты и т.д. Так, на лекцию об «Улиссе» – об этом безбрежном пространстве истории – он принес картину Дублина начала века, который был представлен в мельчайших и насыщенных

- искусство. Аннотированный каталог выступлений; под ред. Логинова А. С. – М.: О-во «Знание» РСФСР, 1989. – С. 46-47.
5. Юркина Л.А. Лекции В. В. Набокова о литературе / Л. А. Юркина // Русская словесность. – 1995. – № 8. – С. 74-86.

АНОТАЦІЯ

Пасєкова Н.В. В. В. Набоков як лектор-інтерпретатор літературного твору

У роботі розглядаються лекції В. Набокова, що були прочитані перед студентами під час його викладацької діяльності в університетах Америки. Письменник В. Набоков, попри необхідність бути безпристрасним аналітиком, залишається письменником-критиком, який суб'єктивно оцінює літературні твори та літературний процес загалом.

Ключові слова: лекція, лектор-інтерпретатор, суб'єктивність, літературний процес.

АННОТАЦИЯ

Пасєкова Н.В. В. В. Набоков – лектор-интерпретатор литературного произведения

В работе рассматриваются лекции В.В. Набокова, прочитанные студентам во время его преподавательской деятельности в университетах Америки. Писатель В. Набоков, при всей необходимости быть беспристрастным аналитиком, остаётся писателем-критиком, субъективно оценивающим литературное произведение, литературную ситуацию и литературный процесс в целом.

Ключевые слова: лекция, лектор-интерпретатор, субъективность, литературный процесс.

SUMMARY

Pasekova N. V. V.V. Nabokov as a lecturer-interpreter of works of literature

The article focuses on the lectures of V. Nabokov which were given to the listeners during his teaching activity at American universities. The writer V. Nabokov remains the critic who subjectively evaluates literary works, literature situation and process on the whole in spite of being an unbiased lecturer.

Key words: lecture, lecturer-interpreter, subjectivity, literary process.

These motifs of wasted lives, sinking houses and pavements, which at any minute can turn into quicksand, reverberate throughout the volume, merging into the powerful leitmotif of life as the merciless sea. Its waves crush human beings, destroying all their illusions and expectations. Ralph, the protagonist of "The Pot of Gold", after denial of a promised job, "walks with an odd, high step, as if the paving were quicksand" [1, p. 32].

The collection's narratives move between the beautiful New England countryside and the infernal glittering pavement of New York which seems incusted with diamonds only to simpletons arriving from provincial cities ("O City of Broken Dreams"). Those, who live here for a long period of time, lose any illusions about New York. In "The Pot of Gold," it "burns like a Bessemer furnace, and the air smells of coal, and the wet boulders shine like slag" [1, p. 33]. The pleasant smell of roses, permeating the New England countryside in "Goodbye, My Brother", turns into the city's nauseating smell of slag and garbage.

It seems that almost all the residents of Cheeverian New York fit into one of two categories: they are either losers or partygoers. One of the volume's recurring motifs is a motif of a party that went wrong. It starts with a depiction of a decent, well prepared, and enjoyable party at the boat club in "Goodbye, My Brother" and ends up in parties going out of control in "Torch Song" and "The Sutton Place Story". Some of the partygoers become either abusive and violent like Hugh Bascomb in "Torch Song" (the character's last name as well as his alcoholism is obviously indebted to Faulknerian Maury Bascomb, an alcoholic brother of Mrs. Compson in "The Sound and the Fury") or perpetually depressed and detached from reality as Renee Hall in "The Sutton Place Story".

In many of the collection's stories, the motif of a nonstop party, suddenly and unexpectedly to the partygoers, turns into a motif of a party which is over. The constant refrain of the volume is that "the party is over and youth is gone" [2, p. 65]. Cheever's characters are afraid of aging and exhausted by lives in the big city, which remind the reader of the endless running in the labyrinth path. They have trouble sleeping and cannot overcome fear, anxiety, and depression. Some of them guess that, to a large degree, their nervous disorders are engendered by their disordered lives in the city and the reader hears their desperate howls: "Lamps. Glasses. Cigarette boxes. Dishes. They're killing me. They're killing me, for Christ's sake. Let's all go up to the mountains, for Christ's sake. Let's all go up to the mountains and hunt and fish and live like men, for Christ's sake" ("Torch Song") [1, p. 101].

Regretfully, the returning to the pastoral landscape of the New England countryside relieves Cheeverian characters only for a short period of time or does not relieve at all. The Hemingwayesque escape

(“Goodbye, My Brother”), perpetually contradicting the saturnine and melancholic voice of his younger brother, never entirely disappears in the volume in spite of the fact that its emphasis on “the estimable greatness of the race” and “the harsh surface beauty of life” is seriously challenged. Even being half dead, stupefied by alcohol and the monotonous dreadfulness of life, which leads them to nowhere, Cheever’s characters never stop their search for a secure and perfect home and the lost Eden. Some of them feel keenly the rare and precious moments of bliss while beholding the beauty of nature and the female body, and others, such as the main characters in “The Pot of Gold”, “The Cure”, and “Clancy in the Tower of Babel”, unexpectedly experience epiphany like moments while discovering the sacredness of family ties. It does not matter that the families tend to break up and the land is perpetually threatened by the sea; Cheever’s characters are indefatigable in their attempts to reclaim the land and the family ties, or at least, to find someone who will give them the illusion of a family.

WORKS CITED

1. Cheever, John. *The Enormous Radio and Other Stories* / John Cheever. – New York: Funk @ Wagnalls Company, 1953. – 350 p.
2. Coale, Samuel. *John Cheever* / Samuel Coale. – New York: F. Ungar Pub. Co., 1977. – 130 p.

АННОТАЦІЯ

Пухнатая С.А. Лейтмотиви збірника «Исполинское радио и другие рассказы» Джона Чивера

В статье анализируются лейтмотивы сборника «Исполинское радио и другие рассказы» Джона Чивера. Автор расширяет время и пространство художественного текста благодаря мифологическим, астрологическим и культурным аллюзиям. Структура сборника основана на контрапункте: ободряющий голос повествователя переплетается с меланхолическим голосом его младшего брата. Эти голоса воплощают вечную дихотомию мира: черное и белое, тьма и свет, отчаяние и надежду.

Ключевые слова: лейтмотив, контрапункт, потерянный Эдем, эпифания.

АНОТАЦІЯ

Пухната С.А. Лейтмотиви збірки «Величезне радіо та інші оповідання» Джона Чивера

У статті аналізуються лейтмотиви збірки «Величезне радіо та інші оповідання» Джона Чивера. Автор розширює час і простір художнього тексту завдяки міфологічним, астрологічним та культурним аллюзіям. Структура збірки ґрунтується на

безнравственність; ограниченність земного пространства и возможность выхода в космос» [5, с.8].

Для поэта жизнь в эмиграции – движение в бесконечность, в результате которого происходит постепенный разрыв всех связей, которые удерживают его на земле. Метафорическое представление действительности проходит через всю поэзию И. Бродского. Неудовлетворение, ощущение бессмысленности существования проникают в творчество поэта, становятся постоянными мотивами его лирики.

«На полюсах поэтического мира Бродского расположены антагонистические понятия: «кратковременность (вечность) – человечность (бесчеловечность) – ограниченное пространство (космос) – жизнь (смерть) – конечность (бесконечность) – одушевленность (неодушевленность) – Земля (Вселенная) – язык (немота, молчание) – пространство (время) – прошлое (будущее) – жар (оледенение) – двое (одиночество) – счастье (несчастье) – юг (север) – пламень (лед) – жара (холод) – бытие (небытие) – присутствие (отсутствие) – движение (покой) – память (забвение)» [5, с.10]. В поэтике И. Бродского эти понятия взаимодействуют, дополняя и усиливая друг друга. Бесконечной Вселенной противостоит мир человеческих чувств, мыслей и воспоминаний, но для поэта, связанные с этим миром, ощущения остались в прошлом.

Особенное значение приобретает мотив памяти. Воспоминания для поэта являются попыткой сохранить впечатления прошлой жизни.

«Неудовлетворенность, которую поэт испытывал в настоящем, заставляла его вновь и вновь обращаться к прошлому, припоминая малейшие детали, испытывая раздражение оттого, что воспоминания с течением времени стираются в памяти» [5, с.11].

Мотив времени – философская категория. Она имеет много значений.

«Время остановилось, мир раскололся на две части: «здесь» и «там», и только это имеет для поэта значение. И «там» – в той жизни – «память бродит по комнатам в сумерках, точно вор», как будто вспоминать прошлое это преступление. Но память вновь и вновь возвращается к болезненной теме, «запуская руку себе в карман», по крупинкам собирая то, что прошло, но не утратило своего значения» [5, с.12].

Центральные образы Пространства и Времени, Вселенной, льда, севера, Земли, языков, с помощью которых поэт описывал свое состояние в эмиграции, и, связанные с ними, атрибутивные значения находят в поэзии И. Бродского отражение в системе вспомогательных метафорических переносов.

синим солнцем палимы,
идут по земле
пилигрымы... [2, с.65].

Одним из доминантных является концепт вещей. Вещи являются своеобразными структурными элементами мира. Вещи, входя в круг абстрактных понятий и в то же время намечая пункты, которые материализуют движение времени, формируют концептуальную связь с телами. Таким образом, космос, планета, миры, звезды, воздух, небо и др. приобретают приметные признаки вещей. Это обобщенное время разных реалий, даже не соотносимых одна с другой.

«Время остановилось, мир раскололся на две части: «здесь» и «там», и только это имеет для поэта значение. И «там» – в той жизни – «память бродит по комнатам в сумерках, точно вор», как будто вспоминать прошлое это преступление. Но память вновь и вновь возвращается к болезненной теме, «запуская руку себе в карман», по крупинкам собирая то, что прошло, но не утратило своего значения» [5, с.12].

Мотив вещей у И. Бродского становится синонимическим пространству в целом. Например, четко отмеченной пространственной фигурой становится у поэта воздух: он... входит в комнату квадратом. Мотив вещей – это сформированное пространство. Отсюда возникает мотив пустоты. Пустота становится вещественной, когда символизирует полное отрицание. То есть, пустота приобретает материальность существования.

Одной из метафизических категорий бытия есть метафизика денег в творчестве И. Бродского. Она проявляется в своей способности влиять на судьбу художника. Поэт определяет прямую зависимость между доходом писателя и степенью правдивости изображения действительности в его произведениях, их тематикой и необходимостью в обществе.

«Расширяя тему „писатель – деньги”, Бродский вводит понятие „норма”, в котором соединяются реальность и метафизика бытия» [6, с.14]. Таким образом, поэт определяет деньги как универсальную категорию, которая связывает две грани жизни поэта – бытовую и метафизическую.

Лирический герой раннего стиха И. Бродского «Речь о пролитом молоке» (1967) захвачен этой идеей. Стихийная власть денег подчиняет себе героя поэта.

Категория денег у И. Бродского имеет экзистенциальный характер. «Поэт делает вывод о том, что понятие метафизики денег тесно связано с религиозными традициями, которые существуют в том или ином обществе» [6, с.15].

Образ горизонта очень интересен в его стихах. И. Бродский видит в нем олицетворение потери:

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я – знак минуса
к прожитой жизни. Острей, чем меч его,
лезвие это, и им отрезана
лучшая часть. Так вино от трезвого
прочь убирают, и соль – от пресного.

Хочется плакать. Но плакать нечего [4, с.23].

«Наличие горизонта, в представлении Бродского, является тем, что отличает творчество от ремесленничества как при создании произведения, так и при его восприятии. Потеря горизонта – всегда трагедия, для поэта это духовная смерть, конец творчества. Но надо сразу отметить: то, что произошло с Бродским в эмиграции, с отсутствием горизонта не связано. Краски не утратили для автора своей яркости, горизонт по-прежнему существовал где-то вдаль, однако к жизни поэта все это уже не имело никакого отношения, лишь время от времени возникая в воображении в виде абстрактных сущностей, отвлеченных пейзажей, ослепительных видений из прошлого среди всеобщего внешнего и внутреннего оледенения реальной жизни» [5, с.25].

Бабочка – это визуальный образ. Мы находим его в стихе «Бабочка» (1972). Основная тема и идея его – поэт и творчество перед изгнанием. Стих принадлежит к медитативной лирике: в нем возникает зрительный образ во взаимосвязи с текстом. Бабочка – это форма и содержание в одном образе. Это символ всех видимых образов, который соединяет в себе образ поэта, произведения и Музы. С одной стороны, бабочка прославляет свободу духа поэта, легкость, что позволяет преодолеть отчуждение. С другой – это образ смерти и мимолетности жизни.:

Сказать, что ты мертва?

Но ты жила лишь сутки [4, с.28].

Образ холмов является у И. Бродского символом жизни. Вся жизнь человека проходит в постоянных спусках и подъемах. Только смерть видится поэтом равниной, на которой пребывает спокойствие и равновесие.

Холмы – это выше нас.

Всегда видны их вершины,
видны средь кромешной тьмы.

Присно, вчера и ныне
по склону движемся мы.

Смерть – это только равнины.

Жизнь – холмы, холмы [3, с.27].

понятие, приобретаая в сознании стойкие психологические значения [5, с.23].

И. Бродский включает только основные цвета: синий, зеленый, желтый, красный, коричневый, черный, белый.

Синий цвет в поэзии И. Бродского – цвет моря или неба, символ бесконечности, беспредметности, глубины, стремления человеческого духа вырваться за пределы ограничений, приблизиться к достижению вечных истин [5, с.24]:

Поэзия, должно быть, состоит
в отсутствии отчетливой границы.
Невероятно синий горизонт.
Шуршание прибоя. Растянувшись,
как ящерица в марте, на сухом
горячем камне, голый человек
лушит ворованный миндаль [2, с.89].

Зеленый цвет в поэзии И. Бродского имеет значение уверенности, добротности и коллективизма.

Со временем у поэта изменяется функциональное значение цветов. Голубой, синий, зеленый цвета, как и раньше, встречаются в поэзии поэта, но их присутствие все более соотносится с темой убывания.

Синий, голубой, зеленый, коричневый, красный – были основными цветами у И. Бродского. С желтым цветом соотносятся источники света: солнце, уличные фонари, лампочки.

Метафизические мотивы у И. Бродского встречаются в каждом произведении, но основной из всех была, несомненно, категория времени. Она стала сквозным мотивом в творчестве поэта. Использование метафизических мотивов в лирике поэта предоставляет нам возможность говорить об экзистенциальной философской основе его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмедова Т. Ф. Метафизика языка в творчестве Иосифа Бродского (на материале эссе): автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ахмедова. – Махачкала, 2012. – 23 с. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/metafizika-jazyka-v-tvorchestve-iosifa-brodskogo.html>
2. Бродский И.А. Конец прекрасной эпохи / И. А. Бродский. – С.Пб.: Пушкинский фонд, 2000. – 128 с.
3. Бродский И.А. Остановка в пустыне / И. А. Бродский. – С.Пб.: Пушкинский фонд, 2000. – 248 с.
4. Бродский И. Часть речи / И. Бродский. – С.Пб.: Пушкинский фонд, 2000. – 128 с.

things, metaphysics of money; the characters-symbols educed in the article are: the character of horizon, a butterfly, the character of hills. The symbolism of color and light is analyzed as a component part of metaphysical motives.

Key words: metaphysical motives, metaphor, existential, visual character, attributive function, category description.

*Ю. С. Скороходько
(Симферополь)*

УДК 821.111-311.6'06

НЕОВИКТОРИАНСКИЙ РОМАН ВОСПИТАНИЯ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В викторианской литературе тема воспитания и самовоспитания, тема становления личности и характера выходят на первый план. В этой связи нам представляется интересным проследить, насколько актуальным является мотив воспитания и личного роста в неовикторианском романе конца 1990-х – 2000-х годов – романе, фокусирующемся на викторианской эпохе и пересматривающем ее с точки зрения современного англичанина.

«Роман воспитания» (Bildungsroman / a novel of development / a novel of formation) – проза, в которой, по определению М. М. Бахтина, создается судьба человека, создается он сам и его характер [1, с. 198] – является одной из жанровых разновидностей викторианского реалистического романа и становится особенно актуальным в эпоху викторианства. Становлению личности в то время придавалось очень большое значение, поскольку для викторианца долг, терпение, самодисциплина и добропорядочность были определяющими качествами. Эти черты английского характера объясняют тенденцию викторианской литературы раннего и среднего периода к дидактизму. «Оливер Твист» и «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса, «Джейн Эйр» Ш. Бронте и многие другие викторианские романы воспитания были особенно ценны в XIX веке, поскольку решали важнейшую задачу, поставленную королевой Викторией перед обществом: они воспитывали англичан в духе викторианских традиций. Роман воспитания в викторианской литературе демонстрирует веру англичанина среднего класса в силу личности, в ее способность к становлению в опоре на жизненный опыт, инициативу и предприимчивость [7, с. 81–82]. Уважение окружающих и возможность занять достойное место в обществе – предмет гордости любого

воспитания не преуменьшает значение данного литературного явления – оно пока ждет своего исследователя.

В цитируемой выше работе М. М. Бахтина отмечается, что жанровые разновидности романа не существуют в чистом виде: элементы разных типов романа соединяются, переплетаются, один может преобладать над другим в рамках одного произведения [1, с. 188] или целой группы романов, которые можно отнести к одной жанровой разновидности. Именно поэтому одно и то же произведение в зависимости от точки зрения исследователя может быть отнесено к той или иной жанровой разновидности романа. Такое свойство романного жанра особенно отчетливо проявляется в отношении неовикторианского романа младшего поколения. Например, роман С. Уотерс «Бархатные коготки» («*Tipping the Velvet*», 1998) Л. Мэдсен причисляет к романам воспитания [5, с. 104], а С. Чиочиа, напротив, подчеркивает, что данное произведение романом воспитания не является: по мнению исследовательницы, «Бархатные коготки» ближе к социальному или авантюрному роману [4, с. 5]. На наш взгляд, роман С. Уотерс, как и другие романы эпохи постмодерности, трудно причислить к какой-либо определенной жанровой разновидности, потому что в нем элементы романа воспитания сочетаются с элементами авантюрного романа, романа «о новых женщинах» и социального романа. Черты романа воспитания видны здесь не столь явственно, однако углубленное прочтение текста приводит внимательного читателя к пониманию того, что элементы романа воспитания – романа, в котором «создается судьба человека, создается он сам и его характер» [1, с. 198], более важны в нем, чем перипетии внешнего действия. В этом проявляется двуадресность данного произведения. Таким образом, «Бархатные коготки» мы относим к неовикторианскому роману воспитания с элементами романа «о новых женщинах», авантюрного и социального романов. Обращает на себя внимание связь между женским викторианским и неовикторианским романами воспитания: С. Уотерс следует традиции изображения становления викторианки, заложенной писательницами XIX века. Нэнси Астли («Бархатные коготки»), как и женщины в викторианском романе воспитания, проходит становление через профессиональную самореализацию. Девушка обнаруживает в себе талант актрисы, позволяющий ей носить маски. Школа жизни, которую проходит Нэнси, безжалостна, однако, скрываясь под разными масками, девушка примеряет на себя образы, профессии, стили жизни, судьбы множества представителей викторианского общества. Нэнси проживает их жизни и таким образом познает себя, укрепляет свой характер и волю, становится сильнее и мудрее, находит свое место в

с жизненными обстоятельствами, в процессе чего он обретает себя и создает свою личность» (перевод наш. – Ю. С.) [3, с. 34-35]. Именно такого рода личностные изменения и саморазвитие героя в условиях, не предоставляющих ему иного выбора, видятся нам весьма точным определением судьбы главного героя романов М. Кокса «Смысл ночи» и «Зеркало времени» («The Glass of Time», 2008) Эдварда Глайвера. Счастливые детские годы предшествуют взрослению и моральному становления героя, направленному в негативное русло. Эдвард, узнавший о том, что его жестоко обманули, готовится к убийству. Молодой человек воспитывает в себе способность быть хладнокровным и беспощадным мстителем, просчитывающим каждый свой шаг. «Смысл ночи» одновременно изображает становление и саморазрушение Глайвера: решившись на убийство, Эдвард разрушает жизни других людей и свою собственную жизнь, однако в то же время главный герой смел, он учится нести ответственность за свои поступки, проходит процесс воспитания, самопознания и возмужания. Итак, мы сделали вывод о важнейшем отличии между викторианским и неовикторианским романами воспитания. Викторианский роман, изображая саморазвитие викторианца, показывает его движение вверх, описывает путь от несовершенства и слабости к добродетели и благородству. Становление главного героя в неовикторианском романе младшего поколения «Смысл ночи» является зеркальной противоположностью развития литературного персонажа в викторианском романе. Здесь М. Кокс изображает не рост, а падение героя, его движение не вверх, а вниз. Так неовикторианец критикует искусственность и идеализированность процесса воспитания, изображаемого романистами XIX века.

Неовикторианский роман воспитания обнаруживает связь с викторианским Bildungsroman и на мифологемном уровне. Исследовательница викторианского романа воспитания Н. В. Осипова, сопоставляя романы «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса и «Пенденнис» У. Теккерея, выделяет четыре мифологемы, к которым восходят эти романы: мотив инициации (мотив испытаний), мотив «потерянного рая» (мотив утраты иллюзий), мотив «блудного сына» и мотив поиска чаши святого Грааля (мотив духовных исканий и сомнений) [2]. По нашему мнению, в романе Ч. Паллисера «Квинканкс», наследующем традиции викторианского романа воспитания, реализуются все четыре названные Н. В. Осиповой мифологемы. Джон Хаффам утрачивает иллюзии, связанные с его беззаботным детством, с образами матери и людей, с которыми его сталкивает судьба. На пути взросления Джона ожидают скитания, испытания,

как изучение самих по себе невикторианских романов воспитания (в том числе и не рассмотренных в рамках данной статьи), их жанровых особенностей, так и сравнительное исследование викторианского и невикторианского романа воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Осипова Н. В. «Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса и «Пенденнис» У. Теккерея – два варианта романа воспитания: Опыт типологического сопоставления [Электронный ресурс]: дис. ... канд филол. наук: 10.01.03 / Осипова Наталия Владимировна. – Балашов, 2001. – 171 с. – Режим доступа: www.dissercat.com/content/david-kopperfild-ch-dikkensa-i-pendennis-u-tekkereya-dva-varianta-romana-vospitaniya-opyt-ty.
3. Auger P. The Anthem Dictionary of Literary Terms and Theory / P. Auger. – London-New-York: Anthem Press, 2010. – 389 p.
4. Ciocia S. 'Queer and Verdant': The Textual Politics of Sarah Waters's Neo-Victorian Novels [Электронный ресурс] / S. Ciocia // Literary London. – 2007. – V. 5. – I. 2. – P. 1-25. – Режим доступа: www.literarylondon.org.
5. Madsen L. H. Lesbian Desire and Mainstream Media: Sarah Waters's «Tipping the Velvet» on the Screen / L. H. Madsen // ODISEA. – Almeria: Universidad de Almeria Press, 2010. – № 11. – P. 103-112.
6. McWilliams E. Margaret Atwood and the Female Bildungsroman / E. McWilliams. – Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2009. – 170 p.
7. Moran M. Victorian Literature and Culture / M. Moran. – London: Continuum International Publishing Group, 2006. – 184 p.

АНОТАЦІЯ

Скороходько Ю. С. Неовікторіанський роман виховання. До постановки питання

Автор статті розглядає жанрову специфіку англійського неовікторіанського роману виховання, створеного наприкінці 1990-х – 2000-х роках. Задля вирішення цієї мети автор звертається до вікторіанського роману виховання і порівнює його з неовікторіанським романом виховання. Неовікторіанський роман виховання розглядається на матеріалі романів «The Quincunx» Ч. Паллісера, «Tipping the Velvet» С. Уотерс і «The Meaning of Night: A Confession» М. Кокса.

Ключові слова: неовікторіанський роман молодшого покоління, неовікторіанський роман виховання, вікторіанство,

чимало відомих літературознавців, зокрема О. Астаф'єв, Ю. Барабаш, М. Бондар, М. Гнатюк, Т. Гундорова, Т. Денисова, І. Денисюк, В. Дончик, Н. Зборовська, П. Іванишин, М. Ільницький, М. Кодак, О. Мишанич, Л. Мороз, М. Наєнко, Я. Поліщук, Г. Сивокінь, М. Ткачук, І. Фізер, З. Шевчук, Н. Шумило та інші, можна окреслити принаймні три головні питання: чи це має бути авторське або академічне (колективне) дослідження, пошуки методологічної основи та проблема періодизації нової історії літератури. Це, звичайно, далеко не всі питання, які обговорювалися під час дискусії, але дозволимо собі зупинитися на цих трьох, адже, на нашу думку, вони є принциповими в концептуальному плані і їх розв'язання визначає фундамент будь-якої історико-літературної праці.

Обґрунтовуючи необхідність створення нової історії літератури, В. Дончик, зокрема, зазначає, що необхідну наукову базу для нової історії літератури вже напрацьовано. Серед значного за обсягом переліку вчений називає і довгий список авторських історій літератур, починаючи від праць О. Огоновського, М. Петрова, М. Дашкевича, а також І. Франка, Б. Лепкого, С. Єфремова, М. Возняка, М. Грушевського, М. Гнатишака, Д. Чижевського до історій літератур радянських часів А. Шамрая, В. Коряка та інших. Визнаючи вагомість такого внеску, зокрема і названих авторів історій літератури, В. Дончик звертає увагу на «вузькі місця» та «карби часу» в цих працях, але однозначно констатує, що вони становлять той «підмурівок, на який не можна не зважати, на який повинна спиратися творена сьогодні будь-яким сумлінним автором (чи групою авторів) історія літератур» [4, с. 10]. Відтак учений окреслює перший важливий момент: чи повинна нова історія літератури бути індивідуальною чи колективною, академічною. В. Дончик явно віддає перевагу останньому варіанту, хоча і застерігає від взаємозаперечних оцінок. Головним його аргументом є те, що індивідуальні історії «підпорядковані зазвичай одній меті, ідеї, концепції, з виразними ознаками особистісного підходу», а колективні, академічні історії «позначені повнотою, об'єктивністю, всеосяжністю тощо» [4, с. 18]. При цьому вчений зазначає, що означення «академічна» застосовується як до колективних, так і до індивідуальних історій: «Колективні праці не є прерогативою академізму. Хіба не належать до академічного літературознавства, наприклад, дослідження І. Франка, О. Потебні, М. Грушевського, А. Кримського, О. Білецького та ін.» [4, с. 12]. І наголошує, що назва «академічна» щодо колективної праці з історії літератури – це лише усталена написана традиція, яка закріпила в літературознавстві уявлення

Ще одним важливим моментом для написання сучасного історико-літературознавчого дослідження є окреслення тієї методологічної основи, на якій воно ґрунтуватиметься. Це питання є найбільш дискусивним, і його торкається чи не кожний літературознавець, який долучився до його обговорення. І не дивно, оскільки створення методологічної бази є дуже складним процесом, який не терпить поспіху, а вимагає виваженості й об'єктивності. І. Дзюба, зокрема, зазначає, що зараз відбувається складний процес, з одного боку, втрати універсальності і як наслідок «нескінченної диференціації нових підходів до дійсності», з іншого – «пошукового універсалізму і синкретизму», який досягається шляхом схрещення різних методів і прийомів, їх «взаємопровокування» у прагненні до «метамови» [3, Т. 2, с. 686]. Вчений у зв'язку з цим вказує на загрозу компіляції, а також застерігає від абсолютизації окремого методу чи прийому, засилля «продвинутої» тропіки. На його думку, обираючи методологію, дослідник має «відчувати її відносність», крім методу, «володіти розумінням, смаком, інтуїцією..., історичним чуттям, баченням руху в часі інтелектуальних понять і духовних станів» [3, Т. 2, с. 686-687]. Отже, для визначення методологічних засад дослідження важливо спочатку з'ясувати предмет і об'єкт історії літератури. В. Дончик вважає, що «Історія літератури» – це «не святці, не “канон”, не “дошка пошани”, тут аналізують, знаходять пояснення будь-якому позитивному, спірному чи негативному явищу або його такій чи не такій рецепції» [4, с. 16].

Таким чином, історія літератури, на думку вченого, має бути не «застиглою». Її предметом і об'єктом є все розмаїття літературного процесу: і постаті, і твори, і художні та стильові напрями й течії, так само, як і їхня боротьба тощо. При цьому, як зазначає Ю. Барабаш, сутнісна характеристика процесу – це його неперервність і тяглість, яку забезпечують механізми перехідності. Однак літературний процес не є лінарним, а, навпаки, «увесь зітканий з перетинів і “перетікань”, конвергентних зон, дифузійних взаємопроникнень, а рух його найчастіше йде химерною ламаною лінією» [1, с. 21]. З урахуванням цього В. Дончик характеризує літературний процес як дискурс, а нову історію літератури бачить як рухому нараційну енциклопедію. Отже, методологічні засади нового літературознавчого дослідження вчений окреслює як «великий синтез, органічну єдність герменевтичного та аксіологічного підходів, академічно-колективного й індивідуально-особистісного письма, раціональних і інтуїтивних концепцій, “історії процесу” й “портретованої історії”, літератури свого часу і свого місця (в її національній самототожності), уважно

цінність, якщо «вони враховують іманентні вимоги національної духовності» [5, с. 44]. П. Іванишин доходить висновку, що національно-екзистенційна методологія актуальна для сучасної української культури і є базовою у методологічних системах українських учених. Саме вона є визначальною базовою когнітивною настановою у сфері мислення (ідейно-наукова основа світогляду) і базовою загальногуманітарною теорією інтерпретації художніх явищ та закономірностей.

Третьою важливою проблемою створення історії літератури є проблема періодизації. В. Яременко, зокрема, вважає це питання першорядним і як учасник «круглого столу» в Інституті літератури НАН України ім. Т.Г. Шевченка з приводу створення нової історії літератури наполягав на його першочерговому розгляді. Він зазначав, що запропонована періодизація літературного процесу за десятиліттями і за родами літературної творчості у новій тритомній «Історії літератури ХХ століття» за редакцією В. Дончика «створила тільки ілюзію повноти (понад 250 нових імен?!))» [7, с. 247]. На думку В. Яременка, схема історії літератури має бути єдина – від початків до сьогодення. Відтак учений пропонує свою схему періодизації літературного процесу: раннє Середньовіччя (до 988 р., себто до прийняття християнства); зріле Середньовіччя (988–1240 рр., так звана література Київської Русі); пізнє Середньовіччя (1240–1454 рр., до взяття турками Константинополя, смерті останнього великого князя Олельковича в 1471 р. і кінця історії Київської Русі); література Ренесансу (середина XV – 80-ті роки XVI ст.); література Бароко (Раннє – до 1648 року; Зріле – 1648–1709 роки; Пізнє – до появи «Енеїди» І. Котляревського); література Романтизму; література Реалізму; література Модернізму; література Соцреалізму; Постмодернізм.

Отже, в основу періодизації В. Яременко пропонує покласти «культурно-історичні епохи як хронологічно-часові межі, в яких певні літературні явища зароджувалися, досягали вершинних здобутків і потім вичерпували себе» [7, с. 247]. Але тоді, на думку І. Моторнюка, виходить, що самі культурно-історичні епохи вичерпували себе, а отже, і самозамикалися в часі, внаслідок чого переривалася тяглість самого процесу. До того ж, у зв'язку з таким підходом до періодизації, як зазначає вчений, виникає безліч питань, які потребують розв'язання й пояснення, на кшталт: звідки взяли ті культурно-історичні епохи? Від чого вони залежали? Чим визначалися? Що їх пов'язує між собою? Якщо літературу Середньовіччя пов'язувати з державністю, то чому наступні періоди не пов'язані з цим поняттям? Отже, якщо будувати схему періодизації історії літератури за «культурно-історичними

Отже, підсумовуючи викладене вище, зазначимо, що сучасна літературознавча думка схиляється до створення колективної (академічної) праці з історії літератури, головними ознаками якої мають стати об'єктивність, ґрунтовність, системність, позитивність, неприйняття рецидивів паранауковості, а також всеохопність, універсальність та енциклопедичність. Таке завдання вимагає створення методологічної бази, а насамперед визначення предмета й об'єкта дослідження. Головною ж методологічною засадою нової історії літератури має бути «інтегрованість», де невід'ємними компонентами виступають історико-типологічний, порівняльний, художньо-формальний, естетично-оцінний, історико-біографічний, психоаналітичний, системний підходи. Літературознавці також не повинні нехтувати герменевтичним, компаративним, рецептивним, структуралістським та іншими підходами до аналізу літератури. У зв'язку з цим постає й проблема періодизації літературного процесу. Одні вчені схиляються до її побудови на основі зміни культурно-історичних епох, на зразок західноєвропейських історій літератури, інші пропонують в основу періодизації покласти ідею національного відродження. На нашу думку, сучасна історія літератури повинна враховувати всі вищезазначені критерії та підходи, даючи об'єктивну картину розвитку національного літературного процесу. Наративні ж історії літератури заповнили нішу у вітчизняному літературознавстві як ґрунтовні, методологічно своєрідні праці, що відповідали вимогам свого часу, хоча і сьогодні є спроби написання такого роду досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Ю. Про дифузійні процеси і явища в історії українського письменства / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2001. – № 8. – С. 18-21.
2. Бондар М. Українська література класичного періоду : рух крізь категорію художності / Микола Бондар // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 35-45.
3. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння / Іван Дзюба // Дзюба І. З криниці літ : У 3 т. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 2. – С. 677-687.
4. Дончик В. Про історію літератури, якої досі не було / Віталій Дончик // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : Збірник статей ; АН України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Фенікс, 2005. – С. 9-27.
5. Іванишин П. Національно-екзистенційна методологія :

methodological basis, the problem of periodization of the new History of Ukrainian literature.

Key words: discourse, academic philology, methodological basis, concept of the research, problem of periodization, narrative History of literature.

*М.В. Аникушкина
(Симферополь)*

УДК 821.161.1-31.091+821.111

**«СВЕТЛОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ» А. С. ХОМЯКОВА
КАК «ПОВЕСТЬ, ЗАИМСТВОВАННАЯ У ДИККЕНСА»**

Рождественская повесть Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» часто становилась предметом литературных студий как в западном, так и в отечественном литературоведении. В первую очередь, исследователей интересует жанр этого произведения и вклад автора в развитие рождественской традиции (Н. Л. Потанина, Т. Н. Шевелева, Г. Честертон, П. Дэвис, Б. Харди, Д. Голд, Р. Гэрис и др.). Вместе с тем, вопрос корреляции рождественского жанра с пасхальным жанром в рождественской литературе остается малоизученным.

Повесть А. С. Хомякова «Светлое Воскресенье» имеет подзаголовок «повесть, заимствованная у Диккенса». Постараемся выяснить, является ли это авторским произведением или переводом из Ч. Диккенса.

Принято считать, что русская святочная литература XIX в. знаменуется вариативным развитием основных признаков диккенсовского «рождественского канона». Процесс воздействия рождественской повести Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» (1843) на русскую святочную литературу вызвал к жизни некоторые подражательные произведения. Такого рода произведения основывались на переложении сюжетов, мотивов и образов оригинала. Суть таких святочных произведений, как «Светлое Воскресенье» (1844) А. С. Хомякова, «Зимний вечер» (1855) Д. В. Григоровича, «Зверь» (1883) и «Христос в гостях у мужика» (1891) Н. С. Лескова и т.д., наиболее адекватно определяет авторский подзаголовок в окончательной редакции повести «Светлое Воскресенье» А. С. Хомякова: «повесть, заимствованная у Диккенса».

Отправной точкой в развитии диккенсовской рождественской традиции в русской литературе может считаться 1844 г., когда появляются первые два перевода «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса. Первый анонимный вариант, под названием

колоколов гулят и гудут по всей земле, точно как бы будят нас? Не умирают те обычаи, которым определено быть вечными. Умирают в букве, но оживают в духе. Померкают временно, умирают в пустых и выветрившихся толпах, но воскресают с новой силой в избранных, затем, чтобы в сильнейшем свете от них разлиться по всему миру. Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено самим Христом» [1, т. 6, с. 390].

В «повести, заимствованной у Диккенса» А. С. Хомяков сохраняет ряд мотивов оригинала и обе сюжетные модели: метаморфозу героя-мизантропа и историю бедного семейства. Русскоязычный вариант являет собой скорее интерпретацию исходного текста, а не его перевод. А. С. Хомяков ассимилирует текст Ч. Диккенса на русской почве. Во-первых, с этой целью и произведена семантически важная замена светского Рождества на православную Пасху. Во-вторых, А. С. Хомяков русифицирует имена диккенсовских персонажей. Эбинизер Скрудж трансформирован в Петра Скруга, его бывший компаньон Джейкоб Марли – в Марлева, Боб Кретчит – в Федора Ивановича Кричева. В-третьих, в текст включен ряд совершенно специфических деталей: например, в закоулках комнат Скруга можно было играть в гулочки [6, с. 85].

С первых строк «Светлого Воскресенья» уже не сохраняется ощущение переводного текста, поскольку А. С. Хомяков изначально практически исключает диккенсовскую иронию и игровое начало. Меняется, а по сути, исчезает один из важнейших образов оригинала – рождественский рассказчик, переводящий у Ч. Диккенса повествование в игровую плоскость. Это обусловлено приуроченностью текста к Пасхе: изменяется идеология праздника, а соответственно, и характер изложения. Начало первой главы у А. С. Хомякова сразу мобилизует механизм жанровой игры, связанный у Ч. Диккенса с традицией «историй с привидениями». «Проходя по ... улице, нельзя не заметить большой вывески с полуистертой надписью: «Контора маклера Скруга и Марлева». Хотя, впрочем, Марлева уже семь лет как не было на свете, но его товарищ забывал до сих пор стереть имя покойного с вывески, и контора продолжала по-прежнему слыть под именами обоих. Сам Скруг нередко откликался даже на то и на другое имя» [6, с. 84]. У Ч. Диккенса с первых строк заявлен мотив карнавализованной смерти, ставший одним из архетипов рождественского текста. «Начать с того, что Марли был мертв. Сомневаться в этом не приходилось. Свидетельство о его погребении было подписано священником, причетником,

Первая встреча Скруга с Духом связана, как и в оригинале, с мотивом путешествия во времени и пространстве. Герой переносится в мир своего детства, в небольшой городок. «Наконец, показались перед ними небольшой уездный городок с несколькими торчащими колокольнями, соборным куполом, вьющеюся рекою и деревянным мостом. Вот едут к ним навстречу несколько телег, усаженных молодыми курчавыми головками. Молодые парни побольше сидели на облучке и погоняли по всем по трем, затягивая веселую песню. Вся эта молодость, казалось, была в большой радости, хохотала, кричала, хлопала в ладоши, другие с тем же хохотом, песнями и криками шли гурьбой пешком. Скруг вспомнил, что то было Светлое Воскресенье и что многие из его товарищей отправлялись тогда в соседний богатый пригород к своим отцам и матерям» [6, с. 88]. Описывая одинокое детство Скруга, а затем и молодость, А. С. Хомяков включает в повесть эпизод, отсутствующий в исходном тексте. Это объяснение между Скругом и его невестой. Девушка освобождает его от обещания жениться на ней. Скруг служит золоту, которое стало его богом: слишком велико оказалось желание вырваться из бедности. Автор показывает на примере Скруга, как добро превращается в зло. «Он был мужчина в зрелом возрасте, черты его лица еще не огрубели, как в позднейшие годы, но уже носили на себе печать заботы и страсти к золоту. Заметно было какое-то беспокойное, нетерпеливое движение в глазах, которое показывало, что семя страсти уже брошено и будущее дерево скоро заглушит под своею мертвящею тенью всякое другое человеческое чувство» [6, с. 90]. Тема поклонения золоту как ложному божеству связана еще с одним отступлением. Дух показывает хозяину конторы жизнь семьи рудокопов, которые «из глубокого сырого недра земли приносят золото» [6, с. 90], за которым гоняются люди. В бедной, плохо освещенной хижине сидят у пылающего огня седой, как лунь, старик и его жена. Вокруг них собрались многочисленные дети, внуки и правнуки. Праздничное единение бедного семейства – картина типично диккенсовская и столь же типично рождественская.

Вторая встреча Скруга с Духом настоящего переносит его в пасхальный топос. «Послышался благовест редких, кое-где видневшихся церквей, призывавший к ранней обедне все низшее население обширного города... Понемногу улицы стали наполняться всяким спешившим в ту и другую сторону, за делом и бездельем, народом, и всюду среди пестрого разговора разноязычной толпы раздавались радостные «Христос воскрес» и троекратные чмоканья в губы» [6, с. 95]. Постепенно пасхальный топос сужается до размеров жилища Кричевых. У

прихотливая судьба, и сколько ты сам в них участник одним твоим богатством, которое ты безумно копишь или расточаешь» [6, с. 97]. Упоминание нужды и нищеты в словах Духа не является случайным. Это вольное и сильно сокращенное переложение одного из эпизодов оригинала. В строфе третьей Скрудж, путешествуя с Духом Нынешних Святков, видит аллегорические детские фигуры – Невежество и Нищету, сам факт существования которых становится приговором неправедно живущему человеку. «Они – порождение Человека, – отвечал Дух, опуская глаза на детей. «...» Остерегайся обоих и всего, что им сродни, но пуще всего берегись мальчишки, ибо на лбу у него начертано «Гибель» и гибель он несет с собой, если эта надпись не будет стерта» [2, с. 77-78].

В «Светлом Воскресенье» фактически исчезает фантастическое обрамление происходящего, присущее оригиналу. Если в изображении возрожденного Скруджа автор подчеркнуто ироничен, указывая на высокую степень условности, то А. С. Хомяков в том же эпизоде серьезен до дидактизма. «И он проснулся, стоя на коленях, с поникшей головой и с теплой, еще не остывшей молитвой на устах, чтобы небо сжалилось над его грешной душою и благословило ее на подвиг новой возрожденной жизни» [6, с. 102].

В финале повести сохраняется характерный диккенсовский акцент: приобщение героя к истинным ценностям ознаменовано его вовлечением в праздничную стихию. Преображенный Скруг открыт для добрых дел. Он повышает жалование Кричеву и хочет «поддержать его семью». А. С. Хомяков вносит добавления в концовку текста, значительно усиливая проповедническое звучание оригинала. «Он знал, что нет той истины и того добра на свете, над которыми не нашлись бы люди, чтобы посмеяться; он знал, что такие люди без того насмеют себе морщины под глазами... Сам же он выучился зато доброму открытому смеху, который никогда заранее не состарит ничего лица и не оставит не нем никакого недоброго следа, и сама душа в нем выучилась светло и весело глядеть и улыбаться всему великому Божьему миру, – а это все, что можно пожелать и каждому из нас» [6, с. 105].

Изображение и обоснование метаморфозы Скруга связано у А. С. Хомякова с идеей воскресения. Духовный катарсис, переживаемый героем, корреспондирует самой сути праздника, как и в тексте Ч. Диккенса. Обращение автора к православной Пасхе позволяет даже несколько усилить дидактическое звучание произведения. Данной цели служат фигуры Духов, которые соотносятся не только с образом автора, но и сближаются с христианскими проповедниками.

Подобная замена была бы принципиальной при переводе диккенсовского текста в аналогичную жанровую плоскость. Но в пасхальном тексте образ отца и, соответственно, мотив отцовства не приобрел характера архетипа. Следует отметить характер взаимоотношений пасхального текста, созданного А. С. Хомяковым, с рождественским диккенсовским. Жанровые рамки пасхального рассказа фактически еще не были четко определены в русской литературе, чем и объясняется использование ряда типично рождественских мотивов и образов. В описании семейства рудокопов А. С. Хомяков без изменений сохраняет семейную картину «веселого общества, собранного около пылающего огня» [6, с. 95].

Еще одним рождественским атрибутом, перешедшим в данный текст, стал мотив холода. Его бытование в рождественском жанре, как ранее отмечалось, было призвано создать семантически значимую оппозицию: мороз за окном и тепло пылающего камина в доме. Данный мотив, таким образом, ограничивал особое пространство мира домашнего, реализуя в рождественском жанре идеал уюта. В пасхальном жанре подобная дихотомия явно не предполагалась. Развитие мотива холода в «Светлом Воскресенье» объясняется исключительно переводным характером текста.

Совокупность изменений, сделанных А. С. Хомяковым в тексте Ч. Диккенса, позволяет считать «Светлое Воскресенье» не переводом «Рождественской песни в прозе», а ее интерпретацией. Хотя сохранена изначальная идея и сюжетные модели, семантика отступлений свидетельствует о создании на базе исходного автономного текста.

«Светлое Воскресенье» А. С. Хомякова как образец пасхального рассказа доказывает проницаемость рождественского текста, трансформируя его в типологически близкую жанровую форму. Корректность подобного переложения подтверждается «генетической памятью» жанра, имевшего общие корни в средневековой литургической драме. Первая русскоязычная интерпретация «Рождественской песни в прозе» явилась важной вехой в освоении Ч. Диккенса отечественной литературой. Во-первых, текст А. С. Хомякова, как отмечает И. М. Катарский, «стал первой попыткой приспособить Ч. Диккенса для детского чтения» [3, с. 145]. Во-вторых, переложение светского рождественского текста на православный пасхальный ознаменовало собой рождение в русской литературе второй половины XIX в. традиции жанра пасхального рассказа.

Следовательно, возможность выхода рождественского текста Ч. Диккенса в типологически близкий ему пасхальный

Ч. Діккенса, щоб з'ясувати, чи є твір російського публіциста авторським твором або перекладом з Ч. Діккенса. Перша російськомовна інтерпретація «Різдвяної пісні у прозі» стала важливою віхою в освоєнні Ч. Діккенса вітчизняною літературою. Переклад світського різдвяного тексту на православний пасхальний ознаменувало собою народження в російській літературі другої половини XIX ст. традиції жанру великоднього оповідання.

Ключові слова: О. С. Хомяков, Ч. Діккенс, російська святочна література, жанр великоднього оповідання, різдвяні тексти, інтерпретація, дидактизм.

SUMMARY

Anikushkina M. V. «Easter Sunday» by A. S. Khomiakov as «a tale borrowed from Ch. Dickens»

The article presents a comparative analysis of the narrative «Easter Sunday» by A. S. Khomiakov and the narrative «A Christmas Carol» by Ch. Dickens, to find out whether the work of the Russian journalist is the author's original work or the translation from Ch. Dickens. The first Russian-language interpretation of «A Christmas Carol» appeared to be the milestone of Russian literature in adoption of Ch. Dickens' works. The interpretation of a secular Christmas text on Orthodox Easter one marked the birth of the tradition of the paschal story genre in Russian literature of the second half of the XIXth century.

Key words: A. S. Khomiakov, Ch. Dickens, Russian Christmas literature, the paschal story genre, Christmas texts, interpretation, didacticism.

*С.Х. Абдуллах
(Иран)*

УДК 821.111

РОМАНЫ Р. КИПЛИНГА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

В литературоведении Киплинг-романист гораздо реже привлекал внимание исследователей, чем Киплинг-поэт и Киплинг – автор рассказов. Пожалуй, только роман «Ким» получил заслуженное признание и неоднократно становился предметом многостороннего анализа критиков. В данной статье предпринята попытка собрать воедино и проанализировать точки зрения литературоведов о тех романах Киплинга, которые были написаны в последнее десятилетие XIX века.

тон» [6, с. 82]. Лорд Биркенхед (Lord Birkenhead) в коментаріях к роману Кіплінга «Отважные мореплаватели» писав: «Эта книга не имела успеха абсолютно по тем же причинам, что и «Свет погас»... ее характеры – это не более чем условные знаки, которые без большой потери для читателя могут быть названы X, Y или Z» [4, с. 311]. Он даже называет роман «Свет погас» «гнилым яблоком в плодородном саду» опублікованих в 1890 году рассказов Кіплінга [4, с. 123].

Многие критики, которые в целом позитивно оценивали творчество Кіплінга, сталкивались с трудностями в оценке сцен насилия и жестокости как в романе «Свет погас», так и в других его произведениях. Дж. Бэрри (J.M. Barrie) и Генри Джеймс (H. James), к примеру, признавая замечательный талант Кіплінга, не могли принять его «жестокость и цинизм». Такой же амбивалентной была и оценка Дж. Оруэлла (G. Orwell), который в своем известном эссе о Кіплінге «Горизонт» признавал реализм кіплінговской версии войны. Дж. Оруэлл назвал Кіплінга «пророком имперского экспансионизма конца XIX века», восхищаясь тем, как мастерски в романе «зафиксирована атмосфера жизни того времени». Но в то же время он поддерживает обвинение Кіплінга в «определенном переизбытке садизма» [10, с. 214] и «жажде жестокости» [10, с. 222].

Речь, как правило, идет о двух конкретных эпизодах романа. В первом эпизоде в Главе 1 описывается схватка друга Дика Торпенгоу с арабским солдатом, в результате которой Торпенгоу выдавливает солдату глаз: «Торпенгоу подмял под себя какой-то араб, которого он пытался “охомутать” и теперь катался вместе с ним по земле, норовя выдавить ему пальцем глаза». Вскоре он «отодрал от себя врага и встал, вытирая о штанину большой палец». Араб бросился на Торпенхау с копьем, но Дик спас друга, выстрелив в солдата. На его «запрокинутом лице не хватало одного глаза» (the man's upturned face lacked an eye). Натурализм этого эпизода очевиден, но он органично вписывается в сильную батальную сцену. Кіплінг без причины не останавливается на деталях. В этом эпизоде даже описание кровавой бойни на поле сражения сокращено до одного предложения: «земля там была лавкой мясника» (the ground beyond was a butcher's shop). Пропуск слова «как» создает из скрытого сравнения визуальную метафору. В целом в данном эпизоде читается мысль Кіплінга: «Что поделать, такое случается на войне» (After all, such things happen in war).

Второй эпизод из Главы 3 повествует о жестоком обращении Дика с главой Центрального Южного Синдиката. Однако то, как он обходится с главой Синдиката, можно отчасти объяснить

Николас Тарвин, амбициозный американец, хочет уговорить председателя железнодорожной кампании построить станцию в его родном городке Топаз. Подруга Ника, независимая «новая женщина» Кейт Шериф, 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. Потерпев фиаско во всех своих начинаниях, Ник и Кейт возвращаются в Америку. Обоих изменил их индийский опыт. В конце концов Кейт с охотой позволяет Нику принять решение. Молодой человек, осознавший бесчестность своей интриги, предпочитает Кейт драгоценному ожерелью.

Лорд Биркенхед не был впечатлен результатами сотрудничества Кипплинга и Балистье: «Наулака была одной из самых наименее удачных работ Кипплинга. Чужая рука тяжело давила на него, и, читая сухие, напыщенные главы, написанные Балистье о жизни на Среднем Западе, нельзя опять не поразиться той изобретательности, которую этот человек проявлял».

Генри Джеймс также относился к альянсу Кипплинг/Балистье с некоторой тревогой, называя его «утром без завтрашнего дня» [4, с. 133].

Однако нельзя сказать, что этот приключенческий роман удостоился только негативных оценок. Дж.Х. Миллар (J.H. Millar) писал в 1898 году в «Blackwood's Magazine», что роман был таким же захватывающим, как «Остров сокровищ» Роберта Луиса Стивенсона, и что «описание жизни двора короля Раджпуты... стоит бесчисленных сборников официальных документов и научных трудов». Ч. Каррингтон в свою очередь признал привлекательность романа «Наулака», прокомментировав: «... все, к чему Кипплинг приложил свою руку, является читабельным; здесь и там оно оживлено пронизательными замечаниями и убедительными выражениями, которые могут принадлежать перу только одного Кипплинга...» [5]. Но Каррингтон, как и Джеймс, выразил сомнение в том, что эта книга будет способствовать укреплению репутации Кипплинга.

К. Эмис, напротив, высоко оценил работу Балистье: «Первые четыре главы, несомненно – работа Балистье, демонстрируют притягательное легкое остроумие, которого у Кипплинга никогда не было. Если первый использовал единый стиль и в беседе, и в письме, то хорошо было бы привязать к нему и второго» [2, с. 65].

был усыновлен волками, протагонисту «Отважных капитанов» Гарви Чейни было 15 лет, и образ жизни разбалованного сверх меры сына миллионера уже оказал на него разлагающее влияние. Гарви упал в воду из океанского лайнера, был спасен португальским рыбаком Мануэлем и попал на шхуну «Мы здесь», приписанную к порту Глостера в Массачусетсе. Капитаном на шхуне был Диско Троп. Сначала всем недовольный Гарви вскоре был приведен Диско в нормальное состояние и остался членом команды на весь летний сезон в Северной Атлантике. Когда шхуна возвратилась в Глостер, Гарви был встречен родителями, и в заключительной части он – студент университета, готовый принять в управление часть морского бизнеса своего отца.

В одном из своих писем сам Киплинг назвал роман «слабым, жестким и лишенным страсти» [11, с. 323]. Реакция критиков на роман была скорее негативной, чем позитивной. Общепринятым мнением по поводу «Отважных капитанов» стало утверждение, что Киплинг создал книгу, в которой конфликт ограничен двумя начальными главами, и эта ограниченность не очень успешно компенсируется использованием целого комплекса навигационной терминологии. В рецензии, напечатанной в “Atlantic Monthly” (LXXX December 1897, pp. 856/7), критик жаловался на то, что хотя книга даровала «облегчение после горячности и настойчивости ранних произведений Киплинга, это облегчение произошло за счет ее жизненности... В некоторых ее частях очень не хватает значительности, как будто это пароход, которому не достает длины». Киплинг не был согласен с этим обвинением, так как считал, что это были именно те особенности, которые ассоциировались с Соединенными Штатами Америки. Интерпретируя «облегчение» по-своему, он объяснил свою позицию американскому другу Ч. Э. Нортону: «Когда я приступал к описанию Америки, я и не воображал более удачного определения, чем “облегчение за счет жизненности”... Именно для этого я изменил свой стиль: все эти аллегории, иносказания и метафоры».

В XX веке роман Р. Киплинга «Отважные капитаны» был признан ярким образцом морского жанра в английской литературе. Он был экранизирован дважды – в 1937 и в 1977 году. Аудитория обоих фильмов была молодежной, но они не были фильмами для детей. По мнению Л. Ормонд, «они принадлежали миру, с которым всегда идентифицировался Киплинг – к обряду перехода от детства к взрослости» [9, с. 6].

Таким образом, неоднозначная и разнородная оценка критиками романного творчества Р. Киплинга последнего десятилетия

в XX веке и представляет собой феномен, который Х. Риккеттс назвал «литературным хамелеоном Киплинг».

Ключевые слова: Р. Киплинг, романное творчество, литературоведческий дискурс, амбивалентность.

АНОТАЦІЯ

Абдуллах С.Х. Романи Р. Кіплінга в літературознавчому дискурсі

У статті висвітлено функціонування романів Р. Кіплінга, які були написані протягом останні десяти років XIX століття («Світло згасло», «Наулака» та «Відважні капітани»), в літературознавчому дискурсі. Автор збирає разом як позитивні, так і негативні оцінки та доходить висновку, що неоднозначна та різнорідна оцінка їх критиками супроводжується читацьким попитом на його романи у XX столітті та являє собою феномен, який Х. Риккеттс назвав «літературним хамелеоном Кіплінгом».

Ключові слова: Р. Кіплінг, романна творчість, літературознавчий дискурс, амбивалентність.

SUMMARY

Abdullah S.H. The novels of R. Kipling in the discourse of literary criticism

The article is dedicated to the problem of functioning of Kipling's novels, written in the last decade of the XIXth century («The Light that Failed», «Naulakha», «Captains Courageous») in the discourse of literary criticism. The author joins together both positive and negative opinions and comes to the conclusion that the ambiguous and heterogeneous estimation of the critics was always accompanied with the readers' demand in the XXth century. It's a phenomenon that H. Ricketts called «the literary chameleon Kipling».

Key words: R. Kipling, novels, discourse of literary criticism, ambivalence.

*Е.А. Бажанова
(Горловка)*

УДК 82.0

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЛОЖНОГО ФИНАЛА И ЕГО ФУНКЦИИ В ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Ранее нами были исследованы некоторые варианты финала в эпическом произведении. Мы выделили финалы «редакционные», естественные, поскольку писательские правки являются частью творческого процесса (в процессе написания

Например, в пьесе У. Шекспира «Макбет» ложный финал построен по принципу каламбура и представляет собой ложно понятое предсказания трех ведьм. Макбету предсказано: его не уберут роденный женщиной – Макдуф был исторгнут ножом из чрева матери; королю Макбету обещана беззаботная жизнь до тех пор, пока Бирнамский лес не выйдет с ним в бой – солдаты взбунтовавшего Макдуфа и настоящего престолонаследника Малкольма, маскируясь, берут в руки ветви деревьев, отчего кажется, будто движется лес. В пьесе ложное предсказание трансформировано в ложное трактование. Несмотря на попытки Макбета узнать заранее свою судьбу и повлиять на ее ход (стать королем, предотвратить свою смерть), пророчество свершается, справедливость торжествует. Таким образом, функция ложного финала пьесы приобретает дополнительный оттенок: исполнение пророчества вопреки вмешательству алчности.

В рассказе и новелле ложный финал занимает особое место. Следует сразу оговориться, что как в советском литературоведении, так и в современном нет однозначной трактовки жанров «рассказ» и «новелла». Зачастую они отождествляются. Например, Е. Мелетинский в своей работе «Историческая поэтика новеллы» пишет: «Известную трудность представляет отделение новеллы от других малых жанров, часть которых прямо участвовала в ее формировании. Отличие новеллы от рассказа не представляется мне принципиальным» [3, с. 5]. Б. Томашевский считает рассказ и новеллу синонимами, называет рассказ русским термином для новеллы [4, с. 158.]. Б. М. Эйхенбаум в работе «О. Генри и теория новеллы» отличал эти малые жанры по принципу «динамичность / рефлексивность». Сюжетными ученый называл новеллы, психологичными и рефлексивными – рассказы.

Новелла возникла в Италии в XIV-XVI веках, но ее корни можно проследить еще в античных литературах Запада и Востока. В процессе своего оформления как жанра, новелла претерпевала различные модификации. Однако ситуативная или психологическая неожиданности и острый конфликт стали неотъемлемым признаком именно этого строгого в композиционном смысле жанра эпического рода. Наш научный интерес к американской новелле объясним появлением в ней новых черт. Ложный финал и производимый с его помощью эффект был высоко оценен Э. А. По, поэтом и теоретиком «обманутых ожиданий». Он «<...> правильно оценил – и в плане метрики, и в плане психологии – ощущение вознаграждения за неожиданное, возникающее у читателя на базе “ожидаемого”; неожиданное и ожидаемое немыслимы друг без друга, “как зло не существует без добра”» [6].

дней (раньше на это уходило 7 – 8 месяцев» [1], и новеллы Э. По «Три воскресенья на одной неделе». Писатель-фантаст тщательно проверил информацию, произвел точные расчеты и убедился, что кругосветное путешествие возможно совершить и за 78-79 дней. Оставшееся время могло понадобиться в пути вследствие непредвиденных задержек. Далее Ж. Верн принялся за написание романа. Ложный финал произведения сбивает читателя с толку, но продолжение романа и настоящий финал оказываются возможными благодаря географическому парадоксу. Однако неожиданный финал вызвал у читателей газеты, в которой публиковались части романа с 6 ноября до 22 декабря 1872 года, недоумение. «Парижское географическое общество предложило своему действительному члену Жюлю Верну выступить с разъяснениями на открытом заседании 4 апреля 1873 года. Сообщение писателя “Меридианы и календарь” было опубликовано в трудах Общества и стало авторским комментарием к роману...» [1]. Таким образом, в качестве ложного финала писателем был использован изученный им парадокс временного несоответствия географическому местоположению. Ложный финал романа способствует раскрытию идейной нагрузки произведения: торжество науки помогает выиграть пари.

Со времен Э. По американская новелла претерпела значительные изменения. К концу XIX – началу XX века она насыщается элементами пародии и иронии. Б. М. Эйхенбаум отмечает, что «самая финальная неожиданность приобретает характер игры с сюжетной схемой и с ожиданиями читателя. Конструктивные приемы намеренно обнажаются в своем чисто-формальном значении, мотивировка упрощается, психологический анализ исчезает. На этой основе развиваются новеллы О. Генри, в которых принцип приближения к анекдоту доведен, кажется, до предела» [5]. Б. М. Эйхенбаум изучает особенности построения произведений О. Генри, уделяя немало внимания финалу (под финалом он понимает завершение произведений; финал в новеллах американского писателя совпадает с развязкой). Он приходит к выводу о том, что помимо существующего закона построения новеллы на «эффекте» (противопоставление, контраст, ошибка, несовпадение...), О. Генри по-своему развивает этот жанр: финал его новелл всегда неожиданный, но неожиданность эта «пародийная, трюковая, играющая с литературными навыками читателя, сбивающая его с толку, почти издевающаяся над ним» [5]. События разворачиваются таким образом, что читатель постоянно обманывается в своих предположениях и ожиданиях,

провождать до лагеря. Эффект ложного ожидания создан при помощи перевернутых образов и перекombинации поведения героев (перевернутой ситуации).

Б. М. Эйхенбаум изучил новеллу «Теория и практика» как жанр «разговоров», однако из его поля зрения ускользнула ситуация перевернутости, которая завершает произведение. Невозможно сказать с точностью, как именно поведет себя тот или иной человек в определенной ситуации, это только можно вообразить. Спор редактора Уэстбрука с писателем Доу завершается противоположными ситуациями: редактор, уверенный, что в драматических ситуациях люди говорят высоким слогом, оказавшись сам в таковой, заговорил просто, путая слова и путаясь в мыслях; беллетрист, считающий, что в подобных ситуациях люди говорят так же, как и ежедневно, никогда не выражаясь высокопарно, наоборот, произносит патетическую речь. Перевернутость ситуации играет роль усиления иронии в финале произведения.

Главный герой «Мишурного блеска», пытаюсь щегольнуть перед незнакомой, на вид бедной девушкой, выдает себя за богача, не обремененного заботами и не занятого ничем, кроме развлечений. В итоге читатель узнаёт, что бедная продавщица – девушка из богатой семьи, одна из завидных невест. Функция ложного финала в данном случае состоит в доведении иронии до сарказма: не играй с судьбой, иначе она станет играть с тобой.

Пародийность, ирония, перевернутость, игра с читательским ожиданием в финале у О. Генри становятся типичными для писателя схемами построения ложного финала и его функциональности. Более того, они становятся типичными, универсальными для целой череды произведений последователей писателя.

Если новелла должна иметь острый конфликт и эффектную концовку (сюжетное ударение), для чего ложный финал является хорошим инструментом, то ложные финалы в романе не так широко популярны. Роман имеет свои жанровые особенности, которые влияют на специфику его построения и завершения. В этом отношении мы согласны с мнением Б. М. Эйхенбаума: «В романе огромную роль играет техника торможения, сцепления и спайки разнородного материала, умение развернуть и связать эпизоды, создать разнообразные центры, вести параллельные интриги и т. д. При таком построении конец романа – пункт ослабления, а не усиления; кульминация основного движения должна быть где-нибудь до конца. Для романа типичны «эпилоги» – ложные концы, итоги, создающие перспективу или сообщающие читателю „Nachgeschichte“ главных персонажей.

2. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). Культура и взрыв [Электронный ресурс]. – М., 1992 – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm#_Toc17488759 – свободный. – Загл. с экрана.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.
4. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие/ вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
5. Эйхенбаум Б. М. О. Генри и теория новеллы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ohenry.ru/cr-ar-aaa-597/> – свободный. – Загл. с экрана.
6. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика [Электронный ресурс] // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> – свободный. – Загл. с экрана.

АНОТАЦІЯ

Бажанова О. А. Принципи побудови помилкового фіналу і його функції в епічному творі

Автор статті визначає принципи побудови помилкового фіналу: парадокс, замовчування, перевернуті образи й ситуації, антитеза, двозначність, каламбур, порушення традиційного сюжетного кліше, ігрова поетика автора. Доведено, що помилковий фінал кожного окремого твору «набуває» своїх, додаткових функцій, які з розвитком літератури універсалізуються не тільки для творів того самого жанру, але й для творів інших жанрів епічного роду.

Ключові слова: помилковий фінал, парадокс, замовчування, перевернутий образ, функції фіналу.

АННОТАЦИЯ

Бажанова Е. А. Принципы построения ложного финала и его функции в эпическом произведении

Автор статьи определяет принципы построения ложного финала: парадокс, умолчание, перевернутые образы и ситуации, антитеза, двусмысленность, каламбур, нарушение традиционного сюжетного клише, игровая поэтика автора. Доказано, что ложный финал каждого отдельно взятого произведения «обрастает» своими, дополнительными функциями, которые с развитием литературы универсализируются не только для произведений того же жанра, но и для произведений других жанров эпического рода.

Ключевые слова: ложный финал, парадокс, умолчание, перевернутый образ, функции финала.

цілому проблема взаємин батьків і дітей. Те, що для геокультурної ситуації Верховини відчутним було верховенство батьківського начала, як і родинних стосунків сім'ї самого І.Чендея. І в цьому сенсі оповідання «Син» має автобіографічний смисл, т.т. це все ті аспекти, які спричинили зміщення ситуації, порівняно з тією подією, яка стала поштовхом для написання оповідання.

Ця позиція І.Чендея виражена у філософській сентенції головного героя оповідання «Син»: «Данило думав, що гомін і вир життя в хатах синів і дочок Якова Катрича є тільки відлунням, що котиться хвилиною від тої хати Катричів, яка рідна для кожного, хто тут побачив білий світ. І хоч у цій хаті хтось був просто відсутнім, а когось не було і в живих, умить Данилові здалося, що ось-ось мають рипнути сінешні двері й до цієї батьківської хати повинні всі-всі зібратися. Його овіяло хвилинною радістю гострого почуття життя, а самому стало сумно-боляче, що в цій хаті за останні роки буває так рідко, так рідко» [2, с.135]. Ця згадка хоч і є, але вона має егоцентричний смисл, вже перед сном виринає образ «метушливої дружини Наді» [2, с.135], не стільки їх сумісне життя, сумісні радості, скільки вона намагалася «догодити чоловіку» [2, с.135], про скроплене парфумами ліжко, і він не без пихи подумав про те, що все це лише для нього. І.Чендей підводить до думки, що в оцю нічну мить має відбутися подія, яка кардинально змінить екзистенцій стан сина. І це дійсно відбулося. І.Чендей неодноразово наголошує на тому, як невпевнено відчуває себе син у батьківській хаті. Необхідна була ситуація, рівнозначна «Нудоті» Ж.П. Сартра чи «тривоги» Г. Хайдеггера. У І.Чендея таким станом виявилась темін у хаті, коли батько загасив світло перед сном. «У хаті спершу стемніло так, наче тут зібралися всі ночі, потім повільно-повільно окреслювалися скупим місячним сяйвом стіл в кутку, мисник, довга лава, ікони і тарілкі під стелею» [2, с.136]. Залишилося тільки місячне сяйво, яке мало вже містичне значення, оскільки воно пробуджує не особливу здатність бачити, а особливу здатність відчувати запахи, пов'язані з дитинством, з відчуттям рідної оселі, дома. У зв'язку з цим, доцільно звернутись до культурологічного обґрунтування ролі і значення чи, як пишуть дослідники, влади запахів у нашому житті. К.Классен, Д.Хоувз, Е.Синнотт наголошують, що в сучасному західному тлумаченні запахів передувало розуміння, як природної «сутності», як індикатори внутрішньої істини, т.т. через нюх людина вступає у взаємодію з *внутрішньою* сутністю більшою мірою, ніж поверхневою видимістю, на відміну від зору. Одним з можливих моментів, на думку культурологів, є те, що запахи не так легко утримати в собі як цілісність. Вони стверджують, що така сенсорна модель, очевидно, протистоїть

або коли відчуття запаху рідної оселі відкрило у героя особливу здатність бачити цю оселю. І перше, що він побачив, – іконостас. «Ікони чорніли прадавними прокуреними рамами і дивилися на Данила такими байдужими, такими холодними очима угодників Божих» [2, с.137]. Водночас відкривається не лише особливість зору, бачити те, що забув, що сиділо десь в глибинах пам'яті, але й сама особливість цієї пам'яті. Тут син пригадує те, що обіцяв. І в цей образ пам'яті підключається авторська пам'ять з тою ситуацією, з якої починався задум оповідання про діамантове кільце, яке купував односельчанин у Києві. Але він перекидає оцю ситуацію на героя оповідання, співвідносячи його з проханням батька купити йому у столиці солом'янку, проте син забув про батькове прохання, коли побачив діамантове кільце. В нього не вистачило грошей, а скоріше, не було бажання. Сподівання на те, що батько йому багато що вибачив, вибачить і це невиконання обіцянки. «Згадав, як обіцяв батькові купити не одну, а цілих дві солом'янки, щоб той мав і на свято, і на будень, постояв, постояв, бо вже прикидав: купувати тепер чи пізніше, перед виїздом додому. А потім... так і не купив» [2, с.143]. Все це пригадалось одно миттєво, на одній хвилі із відчуттям запахів вівсяної соломи, як запаху рідної хати. Портрет батька у нього в пам'яті, підсвідомості залишався у солом'янці. Цей портрет вивищується серед портретних деталей батька. Навіть сивий батько не такий в його пам'яті, як в уяві в солом'янці. Пам'ять, оновлена через запахи, створює для сина цінність речового світу, в якому живе батько. Це і сама хата, і рушники, навіть із цвіркуном, і ікони – все це з дитинства. Але значною мірою це те, до чого причетні руки батька, із фахом якого він співвідносив руки. Передусім це сокира чи планкач, в пам'яті його оживає «дзвін сокири батька» [2, с.138], і, безумовно, це викликає запитання:

«– А чому, няню, у вас планкач за сволоком у снігах? – спитав син і тут сам відчув недоречність сказаного. Бо хіба майстер може миритися з тим, що приходиться час, коли для нього із інструменту щось стає зайвим? Нині вже батькові не впоратися з важкою сокирою – тут потрібна сила м'язів, гнучкий хребет, чіткість у руках. А він, Данило, бачив, як батькові руки тремтять» [2, с.138].

Значимість цього уроку твору особлива, бо світ батьківських речей випромінює ту надзвичайну силу, що повертає сина до забутих взаємовідносин, вперше він називає батька «няню». Ці нові стосунки коментуються й осмислюються. І герой-оповідач передає авторську думку.

І все ж в оповіданні є проблема, яка свідчить про запекле протистояння синового его силі надбання роду й силі батька, як засновника не лише роду, а й фаху. Батько героя був

випробувань, розчарувань. Три архітектори Фемель – старий Генріх, син Генріха Роберт, син Роберта Йозеф зустрічаються в абатстві святого Антонія. Генріх колись побудував це абатство, Роберт під час Другої світової війни зруйнував його, а Йозеф стоїть перед вибором, бо влада запропонувала йому відбудувати споруду. Усупереч християнським заповідям діє Роберт, коли погоджується підірвати абатство і тим самим виражає протест проти війни. Роман «Більярд о пів на десяту» пронизаний післявоєнною темою, а саме: відбудовою країни, соціальним становищем, стражданнями та переживаннями тих, хто пройшов через цей жах. Під час війни не цінувалось ані людське життя, тому що кожен повинен був померти за свою країну, ані культурно-історичні цінності. Та Йозеф відмовляється від такої честі, він не хоче відбудовувати старе. Але перш ніж прийти до такого рішення героя, автор показує, як герої роману перебирають в пам'яті минуле, щось у ньому засуджують, а щось намагаються зберегти від забуття, зберегти для майбутнього.

Остання фраза оповідання «та все ж трошки-трошки стало легше» [2, с.153] торкається конкретних речей, пов'язаних з батьківською торбою, з усією ситуацією в яку він потрапив. Міст між батьком і сином почав вибудовуватися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чендей І. Від пісні і життя. Письменницькі роздуми / І.Чендей // Радянське літературознавство. – № 12. – 1966. – С. 49-55.
2. Чендей І. Вибрані твори: в 2-х т. / І.Чендей. – К.: Дніпро, 1982. – Т. 1. – С. 134-155.
3. Classen C., Howes D., Synnott A. Aroma. The cultural history of smell. – L-NY: Routledge, 1994. – P. 1-10.
4. Бунин И. Антоновские яблоки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.rin.ru/doc/i/100318p.htm>

АННОТАЦІЯ

Белоконь Н.А. Проблема семейных отношений в рассказе И.Чендея «Сын»

Статья посвящена изучению проблемы отношений отца и сына в рассказе украинского писателя XX века И.Чендея «Сын». Автор поднимает проблему утраты семейных традиций на примере образа Данила, который, с одной стороны, наследует профессию отца, а с другой – утратил созидательную сторону мостостроителя.

Ключевые слова: геокультурная ситуация, культурно-исторические ценности, поэтологический прием, портрет.

творчості іспанського письменника. Що стосується української науки про літературу, треба відзначити повну відсутність робіт, присвячених постаті видатного каталонця і, зокрема, вивченню його літературного спадку. Вищерозглянуті факти зумовлюють актуальність даного дослідження, метою якого є проаналізувати специфіку романної форми у Еухеніо д'Орса як результату застосування на літературному матеріалі його філософської концепції історичних констант бароко та класици.

Художні твори Еухеніо д'Орса, в своїй більшості, народжуються в рамках літературної течії ноусентизму, що багато в чому зумовлює їх специфіку. Еухеніо д'Орс, який є засновником каталонської культурної програми нового століття – а саме так позиціонується д'Орсом ноусентизм, – розробляє і пропагує його ідейно-теоретичну базу на сторінках «Глосарію», який з 1906 року починає друкуватися в барселонській газеті *La veu de Catalunya*. Але необхідно мати на увазі, що ноусентизм не є виключно каталонським явищем, хоча ця течія в межах Каталонії має значні особливості: мається на увазі тісний зв'язок із націоналістичним рухом та проектом культурного відродження каталонської нації. Фелікс Ребойо в своєму намірі знайти перші прояви ноусентизму (або новесентизму в кастильській транскрипції терміна) зазначає: «Якщо ми звернемося до кастильського новесентизму – хоча дух новесентизму був взагалі притаманним для всієї Іспанії – то його початок співпадає з публікацією “Темряви на вершинах” Рамона Переса де Айала в 1907 році. Даний термін був створений каталонським мислителем саме для того, щоб об'єднати таких есеїстів, як Хосе Ортега і Гассет, або романістів, як Рамон Перес де Айала та Габріель Міро» [2, с.53].

Отже, ноусентизм як загальноіспанське явище проголошує «нову сучасність» і, як результат, має намір створити нову естетику: на зміну богемності модернізму приходить новий класицизм, який повинен відродити втрачену греко-латинську традицію. Дане протиставлення модерністської та нової класичної естетики стає точкою відліку для формулювання концепції роману д'Орса: ще в Глосарії 1906 року в глосі «Про роман» він говорить про глибоку кризу, яку переживає на даний момент цей літературний жанр, який «вичерпав власний репертуар» [3, с.28].

Взагалі, доля жанру роману в рамках ноусентизму є окремою темою літературознавчої полеміки. Даному аспекту приділяє увагу Жоан Рамон Ресіна, який говорить про досить популярну серед критиків 70-80-х років ідею щодо відмови та навіть повного заперечення ноусентизмом зазначеної жанрової форми, посилаючись на роботи іспанських дослідників Жоана Марфані, Алана Ятеса та інших. Сам Ресіна не поділяє даної

та давньоіспанську традиції, оновлює її як жанрову форму та пристосовує до сучасної йому культурної панорами.

На думку письменника, саме глоса найбільш відповідає потребам справжньої творчої особистості: сформулювати та проаналізувати нову ідею в стислих рамках, що їх ставить даний жанр. З іншого боку, д'Орс звертається до теорії історичних констант, в якій протистояння класики та бароко знаходить вираження через чотири морфологічні пари: статичність – динамічність, переривчатість – безкінечність, Логос – Пан, єдність – мультиполярність. У термінах даної концепції глоса втілює через таку формальну ознаку, як переривчатість, що нарівні з компактністю форми сприяє ясності та зрозумілості змісту твору. Отже, головною перевагою глоси є наявність чітко встановлених меж, як внутрішніх так і зовнішніх, бо «не є можливою стабілізація без розрізнення, без внутрішнього розділення в об'єктивному плані виразності» [5, с.12].

Зворотна сторона представлена жанром есе, яке займає середню позицію між глосою та трактатом або монографією та до якого автор відчуває стійку неприязнь. Як зазначає Пілар Суельто, «основні заперечення щодо есе – це нестача ретельності та надлишок загальності, тому що в розширенні форми д'Орс бачить відсутність систематизації» [8, с.15]. Очевидно, що д'Орс з недовірою ставиться до більш-менш великих за розміром жанрових форм, вважаючи, що в великих за протяжністю текстах легко втрачається принцип єдності, а сам твір набуває фрагментарного, розосередженого, несистематизованого вигляду.

Але незважаючи на абсолютну прихильність д'Орса до глоси, жанру, якому він залишається вірним до кінця своїх днів, тема романної форми в літературі неодноразово заволодіває його увагою. Наприкінці того самого 1928 року в Глосарії на сторінках мадридського АВС Еухенію д'Орс викладає свої ідеї щодо роману, причому, як і в випадку з глосою та есе, робить це через призму пари безкінечність – переривчатість. В явній опозиції до російського роману, моду на який він неодноразово засуджував, д'Орс пропонує читачеві оновлений підхід до цього жанру, в якому «романіст, в дійсності, не розповідає, а впорядковує певну кількість статичних картин, які ми споглядаємо із статичним задоволенням, а не вихопленими в динамічній зміні. Це якоюсь мірою відображає, в адаптованому вигляді, техніку художника або малювальника, та знаходиться максимально далеко від техніки музиканта. Ця техніка реалізується в своїй повноті в просторі, з мінімальним втіленням в часі. Її головний закон, далекий від безкінечності – яка не знає стрибків, – це переривчатість,

не намагається створити новий жанр літератури. Як доречно зазначає з цього приводу Луїс Гонсалес-Крус, д'Орс наполегливо прагне «позбавити роман романтичних недоліків, пантеїзму, драматичних сюрпризів, хронологічного розвитку і вирішення конфліктів, тобто тих інгредієнтів, які ми знаходимо – за спостереженнями самого д'Орса – в російському романі». [7, с.11].

У своєму неприйнятті сучасного роману д'Орс пропонує кардинально новий творчий підхід до роману та літературного твору взагалі. Припущення Гонсалеса-Круса знаходить додаткове підтвердження в глосі «Вигаданий проспект», яку можна вважати своєрідним маніфестом інтелектуального роману д'Орса. В зазначеній глосі автор пропонує уявити публікацію, в якій анонсується вихід у світ серії оповідань, що повинні відповідати певним нормам. Глоса вистроєна у вигляді окремих нібито цитат з гіпотетичного проспекту. Отже, уявний автор оповідань бере на себе відповідальність «не вводити в їх склад жодного персонажа, який був би безумним, епілептиком або ідіотом. Всі, навпаки, будуть розумними і, в своїй більшості, достатньо гарними. Те, що вони роблять, вони будуть знати, чому вони це роблять, звичайно, наскільки це взагалі можливо для недосконалого людського розуму. Якщо вони стикаються з Долею, то, у всякому випадку, вони знають, що одна річ – це Доля, а інша річ – це вони» [3, с.373]. Наостанок д'Орс іронічно питає читача, чи вже прийшов час для такого маніфесту, чи необхідно ще зачекати.

Очевидно, що як теорія роману, так і вищенаведений маніфест створені д'Орсом в суворій відповідності до опозиції класика – бароко в концепції історичних констант (еонів). В даній універсалістській теорії історичний процес представлений як постійна боротьба та взаємодія двох начал, або еонів – класики та бароко. Кожна зіставна концепції характеризується через відповідний елемент вищерозглянутих морфологічних пар, зміна домінування яких зумовлює загальний історичний розвиток. Запропонований д'Орсом принцип організації текстів відображає класичну частину морфологічних пар. Статичність та переривчатість напряму відповідають структурним вимогам, що їх висуває д'Орс до художнього твору. Що стосується такої ознаки, як єдність, то вона так само проявляється на структурному рівні та відіграє формоутворюючу функцію, об'єднуючи незалежні картини в єдину систему твору. Поняття Логосу також не суперечить новій концепції роману, бо продуманість та впорядкованість є його провідними рисами. Крім того, антитеза Логосу – Пан є втіленням природи, а ноусентистський роман має суто урбаністичну спрямованість, бо вважає місто єдиним

незалежне від відповідного матеріального втілення дерев в лісі та коліс машин» [1, с.85]. Таким чином, д'Орс вистроює залежність «предмет – фігура – ідея», в якій фігура виступає як точка гармонізації протилежностей. Фігура не є ідеєю, бо має матеріальне, «візуалізоване» втілення – малюнок; так само вона не є ідентичною предмету, бо вона тільки його зображення. Отже, естетика і філософія д'Орса базуються на понятті ідеї-форми або фігури, що зумовлює його бачення художнього твору: роман треба не написати, а намалювати і, застосувавши техніку візуалізації, представити в вигляді низки фігур, які є формальним вираженням ідей та служать для примирення протилежностей і досягнення гармонії – вищого прояву Краси.

З іншого боку, в рамках доктрини фігуративного мислення постає тема діалогічності як її обов'язкового елементу. «Думати – це завжди думати-з-кимось, тобто – це діалог, і також думати-чимось, тобто, малюнок [3, с.85], зазначає д'Орс в Глосарії 1914 року. Даний аспект зумовлений визначним впливом платонівського ідеалізму на формування дорсівської філософії фігуративного мислення: д'Орс приймає за модель організації текстів діалоги Платона. Але треба зазначити, що д'Орс розуміє поняття «діалог» надзвичайно широко. «Діалог – це коли, тією чи іншою мірою, автор бере до уваги чужу точку зору і приймає її як свою або встановлює між ними, неважливо яким чином, відносини протиставлення або контрасту. Діалог є в кожному посиланні, натяку, цитаті, історії теми, переказі тексту, дискусії, оспорюванні. Діалог – це коли в книзі, наприклад, той, хто викладає свою думку, передбачає можливі заперечення та, визначивши заздалегідь їх можливий вплив, позбавляє їх сили, знищує їх підступність, руйнує або знижує їх ефективність. Форми розгорнутого діалогу так само існують і в усіх сферах загальної наукової діяльності <...>» [1, с.172]. Отже, діалог, у дорсівському розумінні терміна, є обов'язковою зіставною будь-якого тексту, і даний аспект необхідно взяти до уваги в процесі аналізу його художніх творів.

Не менш важливим для розуміння побудови роману в д'Орса є принцип «возведення анекдоту в категорію», який можна вважати продовженням вищерозглянутої доктрини фігуративного мислення. Поняття ідеї в д'Орса частково збігається з поняттям категорії, для д'Орса ці явища одного порядку. Для більшої ясності треба зазначити, що під «анекдотом» в іспанській мові розуміється випадок з буденного життя, цікавий, рідкісний або незначний (необов'язково смішний), і який з тієї чи іншої причини стає предметом розмови. З перших днів Глосарію д'Орс засуджує сучасний роман за «анекдотичність», тобто

до категорії: д'Орс споглядає предмет зображення з певної дистанції, виключивши емоційний елемент та віддаляючись від нього як частини реальності. В результаті даного підходу елемент дійсності, який і є «анекдот», переосмислюється, перетворюється на категорію, яка «матеріалізується» в фігуру або символ. Таким чином, можна дійти висновку, що д'Орс наповнює свої твори не персонажами і подіями в традиційному значенні терміна, а фігурами та категоріями, при цьому навмисно позбавляє свої твори вітального елементу, зосереджуючись на філософському спогляданні дійсності.

У результаті дослідження стає очевидним, що концепція роману д'Орса є результатом перенесення методу морфології культури та принципу фігуративного мислення на літературний матеріал. З одного боку, дихотомія класика – бароко визначає у д'Орса розбіжності щодо принципу організації художнього тексту між неокласичним ноусентистським та сучасним модерністським романами в суворій відповідності до всіх чотирьох морфологічних пар. З іншого, принцип фігуративного мислення визначає техніку написання твору через такі прийоми, як візуалізація, діалогізація та дистанціювання. Концепція роману як відбиття філософії та естетики Еухеніо д'Орса становить теоретичну базу для подальшого дослідження поетики його художніх творів та їх системного аналізу на предмет виявлення барокових та класичних тем і структур та їх взаємодії в рамках розробленої автором концепції історичних констант.

ЛІТЕРАТУРА

1. Aranguren, J.L. La filosofía de Eugenio d'Ors / José Luis L. Aranguren. – Madrid: Espasa-Calpe, 1981. – 339 p.
2. Ardavín, C. Oceanografía de Xenius / Carlos Ardavín, Eloy Merino, Xavier Pla. – Barcelona: Estudis Catalans, 2006. – 274 p.
3. D'Ors, E. Glosari / Eugenio d'Ors. – Barcelona : Espasa Calpe, 1973. – 436 p.
4. D'Ors, E. Las ideas y las formas / Eugenio d'Ors. – Madrid: Aguilar, 1966. – 128 p.
5. D'Ors, E. La ciencia de la cultura / Eugenio d'Ors. – Madrid : Rialp, 1964. – 168 p.
6. D'Ors, E. Lo barocco / Eugenio d'Ors. – Madrid : Tecnos, 2002. – 142 p.
7. González-Cruz, L. F. Fervor del método. El universo creador de Eugenio d'Ors / Luis F. González-Cruz. – Madrid: Editorial Orígenes, 1988. – 175 p.
8. Suelto de Sáenz, P. Eugenio d'Ors y su mundo de valores estéticos / Pilar G. Suelto de Sáenz. – Madrid: Editorial Plenitud, 1969. – 188 p.

Russian novel of the beginning of the XXth century. His view of novel is based on the genre of gloss, a brief narrative form aimed at commentary and explanation, which is cultivated by the Catalan writer. On the other hand, this particular vision of novel by d'Ors is formed due to the dichotomy of baroque – classicism within the theory of historical constants or aeons as well as cultural morphology and figurative thinking method and is the result of direct transposition of his philosophical theories to literary material.

Key words: novel, modernism, Catalanian noucentisme, gloss, baroque, classicism, historical constant, morphological pair, aeon.

*О.В. Донцова
(Днепропетровск)*

УДК 821.161.1-31.09

В.НАБОКОВ: ГДЕ СХОДЯТСЯ МИРЫ ВОЛШЕБНИКА И ГУМБЕРТА

Очаровательный образец набоковской прозы, озаглавленный как «Волшебник», характеризуется такой жанровой неоднозначностью, по сути неопределенностью среди набоковедов, как ни одно другое произведение писателя. Эту работу В.Набокова относили и к жанру повести, и новеллы, и рассказа, – зачастую в зависимости от той языковой среды, к которой принадлежал тот или иной набоковед, – и к общему выводу прийти так и не удалось. Сам же Набоков, как упоминает Г.Барабтарло, вычеркнул из своего рукописного варианта жанровое определение произведения «повесть», не предложив ему иной альтернативы [2, с.16].

Общепризнанным остается тот факт, что вышеупомянутая повесть (именно это жанровое определение все же преобладает в научной среде по отношению к «Волшебнику») является некоего рода предтечей к появлению «Лолиты» в мире писателя – а затем и в мире литературы. Между тем, стоит упомянуть непростую судьбу повести, – ведь этот предшественник самого известного романа Набокова увидел свет много позже публикации «Лолиты». Будучи написанной на русском языке в 1939 году, повесть выходит в печать лишь в 1986 году, причем в переводе на английский язык (авторства Дмитрия Набокова, позже представившего перевод повести и на итальянском языке), и лишь спустя некоторое время читатель получает возможность ознакомиться с русскоязычным оригиналом Набокова-старшего.

Упомянув об англоязычной версии повести, созданной сыном писателя, нельзя не остановиться на названии произведения.

розвиття, безумовно являється аномалією в абсолюте, однак же вона дозволяє Гумберту видіти в своїй возлюбленій майбутню жінчину, уже розцвітаючу і зріваючу, а не просто маленьку дівочку, ідеального дитини. Вже і Волшебник, і Гумберт згадують про той факт, що повзросліша Лоліта (або безімяна падчериця Волшебника) будуть привертати їх нічуть не менше, оскільки завжди в цій дорослій жінчині буде горіти світ той, далекий, «пубертатний», любові. Волшебник передбачає довгі роки спостереження за дорослішанням своєї любові, поверненням почуттів дівочки до нього же: «... її сьогоднішній образ завжди буде скрізь в її метаморфозах, питає їх прозорчіє шари своєю внутрішнім ключем; і що саме це дозволить йому, без шкоди або втрати, насолодитися чистим рівнем кожної з її змін.» [5, с.24]. Гумберт же з здивуванням відкриває, що повзросліша, втрапивши підліткову прелесть вагітна Лоліта не тільки не відштовхує його своєю неприбранністю, але і викликає в ньому куди більш глибокі почуття, ніж колишню безумну одержимість.

Паралелі між «Волшебником» і «Лолітой» можна проводити нескінченно, однак стільки ж необхідним представляється виділення розходжень в творах. По суті, твори об'єднують сюжетні лінії і основна ідея, – втягнення дорослого чоловіка до дівочки-підлітка, однак же втілення авторського задуму реалізується всіма різноманітними прийомами. Якщо «Лоліта» насичена індивідуалізмом, то повість представляє безімянних персонажів, чий характер тільки описаний, але не виписаний, що, втім, надає стилю оповіщення певний муар недосказанності. Гумберту протистоїть суперник, Волшебник же бореться лише з самим собою за глибину своєї страсти, отмираючи скупою мірою кроків зближення з предметом вожделення.

Подібно Гумберту, Волшебник намагається виправдати свої почуття, гнівно відкидаючи сором і розврат, оскільки з ними не сумісні «совість і сором, шепітливості і страх, влада над собою і чутливість» [5, с.9], презирає насильство, порівнюючи себе з карманником – в протилежність злодійові. Втім, Волшебник відкровенніше Гумберта – він визнає самому собі в тому, що «під виглядом обговорення диківинки я тільки намагаюсь отримати виправдання провини» [5, с.9].

Якщо говорити про схожість стилю і емоційної заповненості двох творів, доречно буде привести слова П.Вайля, утверджував, що «Волшебник» сексуальніше «Лоліты», і в світовій літературі знайдеться «немного стільки

данной статьи). Это удивительное сравнение как нельзя лучше отражает суть авторского подхода к донесению содержания сюжета. Набоков умел в совершенно изящной форме донести до читателя самые неприглядные стороны жизни, самые темные эмоции и чувства, не позволяя ни себе, ни рецепиенту опуститься до откровенного физиологизма или опошленности тайных сторон человеческой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Angela Carter. Nabokov's nymphet novella [Електронний ресурс] / theguardian.com, Friday 9 January 1987. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/books/1987/jan/09/fiction.angelacarter>
2. Барабтарло Г. Сочинение Набокова – С.Пб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
3. Вайль П. Смерть за любовь. «Волшебник» Владимира Набокова // Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. – М. : Corpus, 2012.
4. Галинская И.Л. К вопросу о генезисе романа В.В. Набокова «Лолита» / Современная филология: итоги и перспективы. – М., 2005. – С. 237-255.
5. Набоков В. Волшебник // Звезда. – 1991. – № 3. – С. 9-28.
6. Nabokov V. The Enchanter // Vintage books. – New York, 1991.

АНОТАЦІЯ

Донцова О.В. В.Набоков: де сходяться світи Чарівника та Гумберта

Статтю присвячено проведенню паралелей між творами В.Набокова (повість «Чарівник» та роман «Лоліта»), позначенню певних типологічних особливостей кожного з творів, а також виокремлюванню низки змістово-формальних відмінностей вмісту вищезазначених творів.

Ключові слова: жанр, характер, зв'язок, еротизм, гебефілія, переклад.

АННОТАЦІЯ

Донцова О.В. В.Набоков: где сходятся миры Волшебника и Гумберта

Данная статья посвящена проведению параллелей между произведениями В.Набокова (повесть «Волшебник» и роман «Лолита»), обозначению ряда типологических особенностей каждого из произведений, а также выделению опеределенных содержательно-формальных отличий содержимого вышеуказанных произведений.

проявляють високий рівень духа, який неможливо не тільки для «существователя», але й взагалі для прозаїчної натури. Признання автора, об втраті юнацького цікавості до життя, в охолодженні серця, яке передісторію розповіді о Плюшкіне, несомненно, проєцирується на історію героя. Пізніше признання не тільки осоружено в описанні одичавшого скупого поміщика і звернено до читача закликом «забирати з собою», виходячи на життєву дорогу, «все людські рухи», щоб уникнути «бесчеловечної старості». Іскреннє авторське слово не тільки є логічним висновком розповіді о Плюшкіне, але й своєрідним осмисленням власного життєвого досвіду, світу своєї душі.

Стремління показати людину в різних вимірах і ракурсах призводить автора до неоднорідності образного строю поезії.

Герої-персонажі, як відомо, умовно розподілені на трьох рівнях: на першому – автор, на другому Чичиков – сквозний персонаж поезії, на третьому – поміщики. Рівні представляють собою різницю всередині єдності («множинність в єдності», словами М. М. Гіршмана), різниця в структурі і функції образів, системно пов'язаних між собою. Автор в своїх висловлюваннях і признаннях предстает перед нами як художник, живущий творчістю, і як звичайний людина, зі своїми повсякденними людськими радістю і печалю [3, с.508-509].

Семантична двоїстість найбільш відчутливо спостерігається в «Мертвих душах» і пов'язана вона з авторською точкою зору і образом Чичикова.

На перший погляд образ Чичикова абсолютно зрозумілий, але по ходу подій герой як ніби перевищує сам себе – всупереч прийнятій автором логіці образотворчості.

Як «приобретатель» і скупщик мертвих душ Чичиков рівний поміщикам, у яких він ці душі купує, чим, природно, ворожить автору. Однак в гоголівській поезії привабливо звертають увагу епізоди, де Чичиков показаний роздумуючим, розсуджуючим і навіть фантазуючим, що іноді наближає його до автора, а то і прямо уподобляє йому. Цей факт був відзначений ще В. Г. Бєлінським. Критик розцінив цей факт як «обмовку» і промах художника. По думці Бєлінського, фантазування Чичикова над реєстром куплених їм крістьян відрізняється «глибиною думки», виконані «бескінечної поезії», рівно як і його роздумування о Собакєвиче, в яких сквозить розум і благородство. Ці роздумування «мало ідуть» герою, тобто, не характерні для нього [1, с. 427].

читателями как нехарактерные, «неправильное», «обмолвка». Между тем, нехарактерное в герое является, по существу, проявлением человеческого, тех качеств, которые не скрыты актёрством Чичикова. Это проявление эмоций, которые иногда пробиваются сквозь бездуховность, «чертового» существования. «Неправильности» в характере Чичикова, эпизоды, не соответствующие его игре, призваны показать роль героя как неестественное существование человека в этой роли, как отступление от самого себя, живого, думающего и чувствующего человека. А благодаря «нарочитости», преувеличениям, укрупняющим и возвышающим героя (и тем самым сближающим его с автором), присутствие человека в Чичикове получает символический смысл. С другой стороны, преувеличения обостряют ощущение двойственной, достоверно-условной природы образа. Особо воспринимаемые «обмолвки», «исключения» становятся приметой определенной стадии развития литературы.

Соотнесенности нехарактерного и характера сопутствует в реализме двухмерность, обусловленная самими способами введения «обмолвок» в состав изображения, в ткань рассказа. Мотивация может быть внешней (в аспекте сюжета): развитие событий, обстановка ситуации, и внутренней (психологической): состояние, настроение героя в данную минуту. Мечтательные раздумья над реестром мужиков возникают в атмосфере естественного для Чичикова преподнесённого настроения, вызванного осуществлением его плана, а недовольство балами и бальными забавами высказывается героем в состоянии досады, раздражения, тоже вполне объяснимого: его причиной было появление на балу Ноздрева, предавшего гласности тайные сделки «херсонского помещика», и т. п.

Сферу мотивации у Н. В. Гоголя расширяет и биография героя. Там, где Чичиков рассуждает, он, как правило, домысливает, обобщает, суммирует жизненно достоверные факты. В этом смысле его рассуждения, даже если они нехарактерны для героя, согласуются с его биографией, биографией многоопытного человека.

Суждение героя о состоянии помещичьего хозяйства непосредственно «работает» на его торгашескую затею, но в контексте целого оно примыкает к другим суждениям Чичикова, которые носят обобщающий характер, в том числе и к тем, в которых Белинский увидел «обмолвки». Картина дворянского разорения подкрепляет доводы опытного дельца, вместе с тем она может быть воспринята как элемент критического обозрения

точкой зрения и образом Чичикова. Как «приобретатель» и скупщик мертвых душ Чичиков равен помещикам, у которых он эти души покупает, чем, естественно, враждебен автору. Однако Чичиков показан так же размышляющим, рассуждающим и даже фантазирующим, что порой приближает его к автору, а то и прямо уподобляет ему. Соотнесенности нехарактерного и характерного сопутствует в реализме двухмерность, обусловленная самими способами введения «обмовок» в состав изображения, в ткань рассказа. Художественные возможности «диалогического слова» писателя раскрываются в соотнесенности с недиалогизированными усложнениями образной структуры поэмы (образ Чичикова).

Ключевые слова: двойственность, диалогизм, автор, динамизм, структура.

АНОТАЦІЯ

Іванова А. Ю. Змістовна «двоїстість» образу в поемі «Мертві душі» М. В. Гоголя

Стаття присвячена розгляду смислової двоїстості в поемі «Мертві душі» Н. В. Гоголя, яка пов'язана з авторською точкою зору та образом Чічікова. Як скупник мертвих душ Чічіков дорівнюється поміщикам, у яких він їх купує, чим ворожий авторові. Проте Чічіков також показаний думаючим, він розмірковує та навіть фантазує, що іноді наближає його до автора. Співвіднесеність нехарактерного і характерного супроводить в реалізмі двомірність, обумовлену самими способами введення «обмовок» в тканину розповіді. Художні можливості «діалогічного слова» письменника розкриваються в співвіднесеній з недиалогізованими ускладненнями образної структури поеми (образ Чічікова).

Ключові слова: двоїстість, автор, діалогізм, динамізм, структура.

SUMMARY

Ivanova A. Yu. Semantic duality of an image in N. Gogol's poem «Dead Souls»

The article deals with research of semantic duality in N. Gogol's poem «Dead Souls», which is connected with the author's point of view and Chichikov's image. As a buyer of dead souls Chichikov is equal to the squires and hostile to the author. However Chichikov is shown as a thoughtful dreamer, which sometimes makes him closer to the author. Interrelationship of typical and untypical features in the protagonist's image correlates with duality in realism. Artistic possibilities of «dialogic word» of the writer correlate with non-dialogic complications of the vivid structure of the poem.

Творчий поступ А. Картер безпосередньо залежав від її самонастанови щодо утвердження в соціумі феміністичних цінностей, емансипаційного руху жінок на всіх рівнях суспільного життя, а звідси – досягнення гендерної рівності шляхом перепрограмування культурних кодів в умовах глобалізації. Звідси – інтерес з боку літературознавців та критиків до суспільно-політичних поглядів, оцінок, естетичних декларацій А. Картер. Його вияви містяться у ґрунтовних інтерв'ю з письменницею, що датовані 1985 – 1994 рр., таких дослідників, як Дж. Гаффенден, Л. Сейдж, А. Фелзон, А. Катцавос. Вивчення змістового наповнення оригінальних відповідей А. Картер сприяє глибшому розумінню засад творення образно-стильових доміант у різножанрових текстах мисткині. Вони є свідченням процесу постійного пошуку власної ідентичності у пов'язі зі спробами переосмислення суперечливого історичного минулого й неоднозначного сьогодення.

Процес рецепції творчості А. Картер неоднорідний, а нерідко й суперечливий. Це можна пояснити об'єктивними причинами, пов'язаними зі специфікою формування постнекласичної наукової парадигми наприкінці ХХ ст. з відповідною відмовою від універсального на користь частковому та особливому. Від 90-х рр., коли картерознавство попередніх років зуміло сформуванати загальний погляд на природу доробку А. Картер, з'явилася потреба в деталізації рецепції письменниці.

На зламі ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається підвищена концентрація уваги у працях колективного характеру на осмислення тих художніх явищ, що притаманні прозі А. Картер. Свідченням цього є вихід друком 1994 року книжки «Плоть і дзеркало. Есеї про мистецтво Анджели Картер» [8] за редакцією Л. Сейдж. Автори статей охопили такі вагомні аспекти, як дотичність прози А. Картер до естетики сюрреалізму та магічного реалізму, роль гумору у її текстах, полемічність її творів. Свої матеріали до збірника подали відомі письменники та критики: М. Етвуд, Г. Лі, Л. Мулві, С. Рое, С. Сулейман, М. Ворнер. Вагому роль у викладі власного бачення характерних рис художньої манери А. Картер відіграв чинник їхнього особистого знайомства з мисткинею. Звідси – публіцистичні вкраплення, що побудовані на зверненні до спогадів.

Структура літературних текстів А. Картер дає простір для вироблення розмаїтих інтерпретацій. Рецептивні моделі її доробку дають змогу ідентифікувати амбівалентні ознаки у цьому процесі. Відтак доцільно відзначити добре продуману концепцію, а також ґрунтовність наукового змісту збірника «Пекельні бажання Анджели Картер: література, жіночність, фемінізм» (1997) [20].

У цьому контексті варто назвати такі її публікації, як «Доріс Лессінг» («Doris Lessing», 1983»), «Моменти істини: дванадцять жінок-письменниць двадцятого століття» («Moments of Truth: Twelve Twentieth century Women Writers», 2001). Характеризуючи творчість А. Картер, авторитетна англійська дослідниця спостерегла наступне: «Її проза складна, часто й надмірно. Її персонажі уподібнюються незліченним нелюдам... Її гумор брутальний, з її ерудованістю важко впоратися, її уява занадто шалена» [19, с. 42]. Попри доступність оціночних формулювань для реципієнта, треба констатувати: студія Л. Сейдж є прикладом поглибленого фахового дослідження творчості А. Картер, яке виявляє усвідомлення тих непростих завдань, що виникають у процесі розкриття цього художнього явища.

У 90-х рр. ХХ ст. в академічних працях чітко проступає тенденція пошуку у спадщині А. Картер власних аспектів рецепції, заглиблення у підтекст з урахуванням досягнень сучасної гуманітарної науки. Спробу проінтерпретувати роман «Ночі в цирку» на рівні реакції авторки на міркування Р. Барта стосовно вимірів «задоволення від тексту» («de plaisir du texte») здійснила шведська дослідниця І. Мартінссон у дисертації «Еротизм, етика і прочитання: Анджела Картер у діалозі з Роланом Бартом» («Eroticism, ethics and reading: Angela Carter in dialogue with Roland Barthes», 1996). На думку І. Мартінссон, А. Картер у цьому плані опирається передусім на пізнавальну та естетичну функції еротики в літературі: «У розмежуванні етичного та еротичного у романі «Ночі в цирку» А. Картер наполягає на проходженні тексту крізь призму обох категорій, власне, як реєстру его і символічної сфери мови...» [15, с. 118]. Таким чином, І. Мартінссон орієнтує реципієнта на узагальнення авторської концепції, намагаючись на основі одного твору розтлумачити задум романної прози А. Картер.

Зібраний у картерознавстві матеріал піддала переосмисленню С. Гембл. У монографії «Анджела Картер: твори з лінії фронту» («Angela Carter: writing from the front line», 1997) редактор «Рутледжського довідника фемінізму та постфемінізму» продемонструвала читачеві, в який радикальний спосіб письменниця руйнує усталені погляди щодо а) розуміння історії як непохитного «чоловічого наративу» («master narrative»), б) традиційно стійких соціальних кодів про пристойність чи непристойність поведінки, в) місця жінки у суспільстві, г) штучного поділу на «високу» та «низьку» літературу. При цьому А. Картер, за переконанням С. Гембл, уникала у своїй творчості повноцінної інтеграції у річища феміністичного та соціалістичного рухів [10, с. 4]. Свою дослідницьку позицію вона

(«Пекельні машини бажань доктора Гоффмана», «Пристрасть нової Ів»), «нелегітимна влада, карнавал і театр» («Ночі в цирку», «Мудрі діти»). Примітно, що 2009 року світ побачило друге видання названої книжки, розширене й доповнене аналізом есею «Жінка за маркізом де Садом та ідеологія порнографії».

Наприкінці ХХ ст. опублікована фундаментальна монографія «Анджела Картер: раціональне дзеркало» (1998) [7] А. Дея. Досліджуваний матеріал у даній роботі викладений у хронологічному порядку. При цьому А. Дей слушно спостеріг, що прозу А. Картер характеризує повторюваність сюжетних ходів і епізодів. Однак їхня змістова наповненість завжди подається реципієнтові у несподіваному світлі. Як відзначив І. Зимомря, «за кожним митцем неминуче стоїть категорія часу, на тлі якого йому судилося творити» [1, с. 151]. Нові ракурси загальновідомих тем А. Картер віднаходила завдяки активному зануренню у мінливі інтелектуальні дискусії своєї доби. Варто наголосити: А. Дей не робить надмірних акцентів на інтересі письменниці стосовно зображення фантастичних картин, природи сексуальності чи готичних сцен. Натомість учений мотивує тезу про те, що саме з огляду на майстерний виклад цієї проблематики А. Картер посіла чільне місце у сучасній англомовній літературі.

Напрямки розвитку науково-критичної думки про творчість А. Картер демонструють, що підхід до її художнього доробку як видатного прозаїка з методологічних позицій однієї з дослідницьких шкіл продуктивний в окремих аспектах. Це прокує розробку нових методологічних установок. Одна з них запропонована у виданні «Тактичні прочитання: феміністичний постмодернізм у романах Кеті Акер та Анджели Картер» (2002) Н. Пітчфорд. Авторка поєднала компаративістичний підступ з аналізом художнього матеріалу в його історично конкретному та універсальному планах. «Коли Акер оголює містифікований естетизм від переказуваних нею патріархальних наративів, – пише Н. Пітчфорд, – то Картер спирається на багаті ресурси літературної мови з тим, щоб викликати у своїх читачів клаустрофобну усвідомленість силу естетичного й побудувати неспростовні художні світи. Як стилістично, так і тематично, у романах Картер краса уявних світів постає такою потужною силою, щоб не бути відкинутою тими, хто прагне змінити суспільство. Картер більшою мірою, ніж Акер, переймається пізнанням і дослідженням чинника захопленості образами, що переважно таяться у маскулінних естетичних традиціях; водночас її цікавлять політичні значення цього захоплення [17, с. 105]. З іншого боку, інструментарій інтерпретації літературного процесу та його формотворчого впливу на становлення соціальної

на увиразненні динаміки «значення-в-процесі» («meaning-in-process») у пов'язі з «суб'єктом-у-процесі» («subject-in-process») та «тілом-у-процесі» («body-in-process»).

Таким чином, ціла низка дослідників розглянула творчість А. Картер як у діахронному, так і синхронному аспектах. При цьому вони аналізували ідейно-змістові, а також формальні чинники концепції реалізації авторської стратегії. У цьому плані процес засвоєння доробку англійської письменниці доцільно поділяти на два етапи, вододілом яких виступає 1992 рік – дата смерті А. Картер. Саме на другій стадії рецепція її спадщини відбувається на якісно вищому рівні, оскільки в основі монографічних праць К. Баккілеги, Р. Гоббса, С. Гембл, С. Грасс, А. Дея, С. Еггер-Гайардо, А. Керчі, Дж. Лопез, І. Мартінссон, А. Мюллер-Вуд, Н. Пітчфорд, Л. Піч, Г. Рубінсона, Ю. Сімон, Г. Стодарт, М. Тонкін лежать сучасні принципи вивчення літератури.

Інтерпретація духовних змагань А. Картер постає неоднозначним смисловим феноменом. Вона дає змістовний матеріал для деталізації літературних концепцій, що склалися у сучасній науці. При цьому магістральна лінія рецепції спадщини А. Картер характеризується методологічним плюралізмом, а відтак увагою не тільки до змістових аспектів, але й формально-художніх ознак її творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зимомря І. Австрійська мала проза ХХ століття : художня світобудова / Іван Зимомря. – Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2011. – 396 с.
2. Angela Carter. Contemporary Critical Essays ; [ed. by Alison Easton]. – Basingstoke : Macmillan, 2000. – 228 p.
3. Angela Carter : new critical readings / [ed. by Sonya Andermahr, Lawrence Phillips]. – London : Continuum, 2012. – 214 p.
4. Bacchilega C. Postmodern fairy tales : gender and narrative strategies / Cristina Bacchilega. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997. – 208 p.
5. Bowers M. A. Magic(al) realism / Maggie Ann Bowers. – London : Routledge, 2004. – 150 p.
6. Critical essays on Angela Carter / ed. by Lindsey Tucker. – New York : G.K. Hall ; London : Prentice Hall International, 1998. – 256 p.
7. Day A. Angela Carter : The rational glass / Aidan Day. – Manchester : Manchester University Press, 1998. – 224 p.
8. Flesh and the mirror : essays on the art of Angela Carter / [edited by Lorna Sage]. – London : Virago, 1994. – 358 p.

відтак увагою не тільки до змістових аспектів, але й формально-художніх ознак її творів.

Ключові слова: рецепція, інтерпретація, фемінне письмо, жіноча ідентичність, творчість Анджели Картер.

АННОТАЦИЯ

Кеминь А.М. Магистральные линии рецепции творчества Анджелы Картер

Статья посвящена изучению вопроса восприятия наследия А.Картер. Исследуется эволюция рецепции творчества известной английской писательницы зарубежной критикой в хронологическом аспекте. Как показал анализ, магистральная линия рецепции наследия А. Картер характеризуется методологическим плюрализмом, вниманием не только к содержательным аспектам, но и формально-художественным признакам ее произведений.

Ключевые слова: рецепция, интерпретация, феминное письмо, женская идентичность, творчество Анджелы Картер.

SUMMARY

Kemin O.M. Grid lines of perceiving Angela Carter's creative activity

The article studies the issue of interpreting A. Carter's works. The author researches the evolution of the well-known English writer's perception in world literary criticism in a chronological aspect. The results of the analysis show that interpreting Angela Carter's creative activity is characterized by methodological pluralism, by attention not only to the content features, but also to the formal and artistic aspects of her works.

Key words: reception, interpretation, feminine writing, feminine identity, Angela Carter's creative activity.

*Е.О. Козлова
(Горловка)*

УДК 82.161.1рус/7.08

ПОНЯТИЙНОЕ ПОЛЕ ФЕНОМЕНА «ПАЛОМНИЧЕСТВО»

Факт сосуществования светских путешествий и паломнических описаний в современной литературе заставляет задуматься о границах паломничества как жанра. Возникает вопрос, какое произведение относится к этой литературной форме, а какое – нет. Мы намерены систематизировать

В некоторых произведениях паломничество задано как тема. Движение к священной цели – структурообразующий момент жанра, отразившийся в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера. Его сочинение связано с темой паломничества по внешнему признаку – движению путников к сакральной цели. Эта тема служит поводом для показа картины нравов средневекового английского общества. Роман Н. С. Лескова «Очарованный странник» складывается из новелл, обрамленных повествованием о путешествии на Валаам, но это не делает произведение паломничеством. Рассказы путников в нем – способ осмысления автором сути русской жизни.

Существуют литературные образцы, в которых черты паломничества представлены не только в виде элементов и темы, но также на уровне формы всего произведения, его жанровой структуры и концепции. Такой тип сочинений можно назвать классическим паломничеством («Пешеходец» В. Г. Григоровича-Барского, сочинение И. Лукьянова). Мы предлагаем рассматривать паломничество как жанр, объединяющий произведения о путешествиях к сакральным объектам. Паломничество «двувекторно», оно характеризуется «двунаправленностью» движения путника. Показ физической динамики героя в пространственной горизонтали направлен на особый центр – сакральную цель. Горизонтальный вектор похода определяет духовную динамику героя. Он стремится к высокому идеалу, пытается подняться «над самим собой». В этом состоит молитвенно-покаянная «вертикаль» паломничества.

Для уяснения специфики описаний походов к сакральным топосам необходимо установить их отличия от светских хождений. С разрушением религиозно-этических представлений о пространстве появились мирские хождения («Хождение за три моря» Афанасия Никитина). Секуляризация авторского сознания в новых хождениях определила отсутствие содержательных моментов, присущих паломничествам. Походы купцов и посланников имели практические цели и не предполагали посещения сакральных объектов. В мирских хождениях представлена горизонталь преодоленного географического маршрута, но отсутствует сакральная цель. В них усилен познавательный элемент, внимание сосредоточено на экзотике. Изменения во внутреннем мире героя определяются опытом пути, познанием другого мира и не связаны с «духовным деланьем», с обрядом паломничества в его религиозно-символическом аспекте.

Паломничество и русская классическая литература имеют ряд точек сближения. По мысли И. А. Есаулова, христианство как тип

пасхальное богослужение в монастыре. Мотив переправы через реку и образ паромщика актуализируют архаичное значение, связанное с темой смерти, с интонацией слезной печали. Образ переправы символизирует преодоление логических ограничений и вступления в область иррациональной веры [4, с. 78]. Разлившаяся река выступает параллелью хаотичного движения праздничной толпы; настроение всеобщего веселья разлито в воздухе. Наконец, этот образ – своеобразный аналог речи – истории, услышанной героем-рассказчиком от перевозчика. Спешащий на праздник барин неохотно выслушивает исповедь Иеронима. Тот оплакивает друга, умершего под Пасху. Повествование о безвестном сочинителе акафистов напоминает житие и плач, его скорбный пафос соотносим с тональностью книги пророка Иеремии (один из вариантов имени Иероним). Уже в храме, в праздничной суете, отношение героя-рассказчика к паромщику меняется. Он испытывает жалость к осиротевшему послушнику, проникается очарованием образа иеродиакона Николая, чья жизнь была наполнена сокровенным творчеством и братской любовью. Слова Иеронима приблизили рассказчика к пониманию смысла литургической поэзии (Блаженный Иероним делал переводы из Библии, отсюда ассоциативный ряд «перевозчик – переводчик – толкователь»). Акафист художественно осмыслен А. П. Чеховым «как драгоценность, связующая церковную и народную жизнь» [3, с. 159]. Внутренний мир героя просветляется пасхальной радостью, по-новому открывшейся красотой православного богослужения. Его духовная динамика совершается в процессе сопереживания, любовного постижения другого человека [15, с. 115], его неповторимой ценности.

А. П. Чехов обратился к дорожному хронотопу в рассказе «Студент». Топос пути здесь выступает как аллюзия на притчу о блудном сыне [10, с. 146], знаменует переход от уныния к надежде [5, с. 141], от Страстей к Воскресению [14, с. 51]. Как и в рассказе «Святою ночью», здесь тоже есть мотив переправы, связанный с переходом от темноты к свету. Беседуя с встреченными по пути домой деревенскими вдовами, Иван Великопольский обратился к евангельскому сюжету об отступничестве апостола Петра. Студент и его слушательницы ощутили связь времен и сопричастность к сакральному событию. Образы вдов и студента, сопереживающих Петру и Христу, актуализируют православную традицию изображения Божьей Матери, Иоанна Богослова и Марии Магдалины, скорбящих у распятия. С другой стороны, неудержимая радость, овладевшая будущим священником после его первой проповеди, напоминает полноту счастья апостола

8. Дискурс травелога : сб. статей / Авт.-сост.: О. Ф. Русакова, В. М. Русаков. – Екатеринбург : ИМС – Издательский дом «Дискурс-Пи», 2008. – 184 с.
9. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 560 с.
10. Есаулов И. А. Пространственная организация литературного произведения и православная традиция / И. А. Есаулов // И. А. Есаулов. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозав. ун-та, 1995. – С. 145-151.
11. Исупов К. Г. Паломничество [Электронный ресурс] / К. Г. Исупов // Дикое поле. – Режим доступа к журн. : <http://www.dikoeполе.org/index.phpa=num>
12. Русаков В. М. Дискурс травелога: образ пути и путника в мировой культуре / В. М. Русаков // Дискурс травелога : сб. статей / авт.-сост.: О. Ф. Русакова, В. М. Русаков. – Екатеринбург : ИМС – Издат. дом «Дискурс-Пи», 2008. – С. 12.
13. Стародубцева Л. В. Скитальцы и странники / Л. В. Стародубцева // Вторая навигация. Философия. Культурология. Литературоведение: альманах. – Харьков : Ксилон, 1997. – С. 94-114.
14. Тamarченко Н. Д. Усилие воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) / Н. Д. Тamarченко // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк : ДонГУ, 1997. – С. 37-53.
15. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. – М. : Высш. школа, 1989. – С. 115-119.
16. Lawer J. Three Celtic voyages: Brendan, Lewis and Buechner // Anglican Theoretical Review. – Toronto, 2002. – № 2. – P. 319-343.

АНОТАЦІЯ

Козлова О. О. Понятійне поле феномену «паломництво»

У статті висвітлено аспект жанрових меж паломництва. В ній подано огляд шляхових жанрів та описано риси паломницької прози. Наведено приклади, коли паломництво представлено в творах інших типів у вигляді елементів. Розглянуто відмінності поміж літературними формами давньоруського світського ходіння та благочестивої подорожі. Проведено паралелі поміж паломництвом та російською класичною літературою.

Ключові слова: паломництво, жанр, сакральний, вектор, шляховий.

ідеал в літературній сказці А. Пушкіна в сопоставленні с фольклорним первоисточником, раскрыть дидактическое начало сказок, созданных поэтом в период с 1830 по 1834 гг.

Літературна сказка, довге время считавшаяся лишь разновидностью фольклорної сказки, активно дослідувалась в кінці ХХ століття: була розроблена типологія літературних сказок, описані елементи поезики, проаналізована проблема народності, но вопрос об особенностях выражения назидательного начала в літературних сказках остася открытым. Довге время одним из самых фундаментальных и систематических исследований русской литературной сказки оставалась книга И.П. Лупановой «Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века» (1959). Из обстоятельных исследований последнего времени можно отметить диссертацию Н.С. Еремеева «Русская литературная сказка первой половины XIX века: структурно-повествовательный аспект». К тому же, несмотря на наличие огромного массива исследований, посвященных различным аспектам творчества А. Пушкина (труды Б.В. Томашевского, Д. Благова, С.М. Бонди, Ю. Лотмана, В.С. Непомнящего), сказки поэта, встреченные современной ему критикой резко отрицательно, до сегодняшнего момента настоятельно требуют обстоятельного анализа.

Сказки А.С. Пушкина – ціла епоха в історії авторської сказки, основа національної літературно-сказочної традиції. По справедливому замечанию В.П. Аникина, А.С. Пушкин «вывел сказку из разряда второстепенной литературы, какой она оставалась до него, по-настоящему открыл её для художественного творчества» [1, с.10]. А. Пушкин в период с 1830 по 1834 г. написал шесть стихотворных сказок, одна из которых («О медведихе») так и осталась незавершенной. Из всех, созданных поэтом сказок, В. Белинский отметил в качестве художественной удачи только «Сказку о рыбаке и рыбке».

Сюжеты трех из них поэтом были заимствованы (к русской устной традиции всецело восходит сюжет «Сказки о попе и о работнике его Балде»; источником «Сказки о рыбаке и рыбке» послужила, по мнению М.К. Азадовского, немецкая «Сказка о рыбаке и его жене» братьев Гримм; «Сказки о золотом петушке» – новелла из сборника американского писателя В. Ирвинга). В остальных случаях источник пушкинского сюжета нельзя определить однозначно: существует, по меньшей мере, три национальных версии сюжета «Сказки о царе Салтане», которые мог использовать поэт. Не менее сложной является проблема происхождения сюжета «Сказки о мертвой царевне ...».

Как известно, дидактизм является одной из наиболее

Хочу быть владычицей морскою,
Чтобы жить мне в Окияне море,
Чтоб служила мне рыбка золотая
И была б у меня на посылках [4, т.4, с.85].

Не случайно современники А. Пушкина говорили, что эта сказка – один из первых манифестов в России против нового зарождающегося капиталистического строя. Анна Ахматова еще в начале 1930-х годов написала работу под названием «Последняя сказка Пушкина», в которой она предложила считать эту сказку политической сатирой. Для этого мнения есть свои основания. Цензура действительно запретила печатать фразу «Царствуй, лежа на боку» в «Сказке о золотом петушке», увидев в ней не только намек на существующую самодержавную власть, но и расценив ее как назидание для народа. По мнению Ю. Неймана, «биографические, личные ноты сильнее всего звучат в “Сказке о золотом петушке”». Сказка эта повествует о ленивом и злом самодуре – царе Додоне, не умеющем держать своего слова. Горечь ощущается в строке, не пропущенной в свое время цензурой: “... Но с царями плохо вздорить”» [2, с.6].

Одной из наиболее ценных категорий, с точки зрения А. Пушкина, для человека является свобода. В фольклорной сказке акцент традиционно делается на торжестве добра над злом, победе трудолюбия, скромности и правды над ленью, хвастовством и ложью. В иерархии нравственных ценностей, которым учит фольклорная сказка, свобода не находится в числе главных. В «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина рыбка согласна выполнить любое желание в обмен на свободу, кроме утраты этой самой свободы.

Хотя в жизни поэт не был церковным человеком и воплощением христианских добродетелей, но в его сказках утверждается именно христианская система нравственных ценностей. «Сказка о царе Салтане» учит терпению, смирению, верности, умению прощать, утверждает семейные ценности в том числе. «Великодушные поступки характерны для Гвидона на всем протяжении сказки. Он прощает отца и сравнительно милостиво обходится с тетками и бабушкой – виновницами его мытарств», как утверждает Ю. Нейман. Но вряд ли можно согласиться с исследователем в том, что «это отнюдь не значит, что Гвидон полон христианской кротости и всепрощения, нет, но он силен, и сознание своей мощи дает ему возможность быть великодушным» [2, с.6], т. к. эта же добродетель свойственна матери Гвидона, царице, которая его воспитала, но которая не отличается большой силой. В «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» поэт развивает мысль о неизбежности наказания за

АННОТАЦІЯ

Сергеева В.А. Дидактическое начало в русской литературной сказке (на примере сказок А.С. Пушкина)

Статья посвящается исследованию дидактизма литературных сказок А. Пушкина, созданных в период с 1830 до 1834 гг. Сказки поэта отразили как общечеловеческие христианские ценности, так и систему моральных принципов автора. Дидактизм сказок Пушкина разновекторный, их отличает «двойное бытование». Литературная авторская сказка имеет несколько уровней прочтения: они предназначены как для детей, так и для взрослых и воспринимаются читателями по-своему. Сказки Пушкина назидательны, но они лишены открытого морализаторства.

Ключевые слова: фольклорная сказка, литературная сказка, мораль, дидактизм.

АНОТАЦІЯ

Сергеева В.О. Дидактичний початок у російській літературній казці (на прикладі казок О.С. Пушкіна)

Стаття присвячується дослідженню дидактизму літературних казок О. Пушкіна, створених у період з 1830 до 1834 рр. Казки поета відобразили як загальнолюдські християнські цінності, так і систему моральних принципів автора. Дидактизм казок Пушкіна разновекторний, їх відрізняє «подвійне існування». Літературна авторська казка має декілька рівнів читання: вони створені як для дітей, так і для дорослих та сприймаються читачами по-різному. Казки Пушкіна повчальні, але вони не мають відкритого моралізаторства.

Ключові слова: фольклорна казка, літературна казка, мораль, дидактизм.

SUMMARY

Sergeeva V. A. The didactic beginning in Russian literary fairy-tale (on the material of Pushkin's literary fairy-tales)

The article is dedicated to the research of didacticism of literary fairy-tales written by A. Pushkin in the period from 1830 to 1834. His fairy-tales represent both common to all mankind Christian values and the system of moral principles of the author. The didacticism of Pushkin's fairy-tails is multi-vector, they are characterized by «double existence». A literary fairy-tale has several levels of reading: such tales are written for children as well as for adults and readers understand them in different ways. Pushkin's tales are didactic but they do not have any undisguised moral.

Key words: folklore fairy-tale, literary fairy-tale, moral, didacticism.

В рассказе «Мэри Постгейт» повествуется о незамужней женщине Мэри Постгейт, воспитавшей племянника своего работодателя. Мальчика забрали на войну, где он начал свою службу в воздушных войсках и вскоре был убит во время учений. После его похорон она решила уничтожить все, что ему принадлежало, дабы «сжечь свое сердце дотла». Во время сжигания его вещей в саду она обнаружила умирающего немецкого солдата. Он был смертельно ранен и крайне нуждался в ее помощи, но она хладнокровно наблюдала за тем, как он умирает. Наиболее шокирующий момент всей истории – в получении Мэри физического удовольствия от мучительной смерти врага. Непристойное чувство удовлетворения выступает здесь в качестве метафоры, олицетворяющей ряд глубинных страхов людей военного времени. Однако многие критики считают, что главная героиня страдала психическими расстройствами и образ солдата – это не что иное, как ее выдумка, галлюцинация, так называемый невроз военного времени, вызванный переживаниями, горем и скорбью от потери любимого человека [1, с. 33-34].

По мнению профессора литературы Д. Коуди, Киплинг демонстрирует удивительную способность сопрягать смыслом все, что видит, даже кажущиеся на первый взгляд тривиальные детали [3].

Складывается мнение, что Киплинг-старший стоит в комнате своего сына и перечисляет то, что он там видит: «... замусоленные и потрепанные книги Хенти, Марриата, Левера, Стивенсона, баронессы Орзи, Гарвиса, школьные учебники и атласы, кипы журналов «Мотоциклист», «Автомобиль» и каталоги выставок в «Олимпии»; обломки флотилии парусников от девятипенсовых одномачтовиков до яхт, стоимостью три гинеи; форму начальной школы; крикетные биты от десяти пенсов до трех шиллингов; крикетные и теннисные мячи; распадающиеся на части паровые и часовые локомотивы со спутанными рельсами; серо-красную жестяную модель подводной лодки; онемевший граммофон и потрескавшиеся пластинки; клюшки для гольфа, поломанные через колено, как палочки для ходьбы, и дротик; фотографии крикетных и футбольных матчей частной и публичной школы и его... ; фотоаппараты и пленки; несколько кубков и один на самом деле серебряный кубок за участие в соревнованиях по боксу; ...музыкальная шкатулка с секретным ящичком; кипа фланелевых брюк, поясов и свитеров и пара остроносых туфель, раскопанных на чердаке; ...дневник, стойвший пятидневных усилий; фотографии автогонок в Бруклендсе... и множество неопределенного хлама, состоящего из инструментальных

Иными словами, викторианское понимание травмы радикально отличается от современного.

Исследования профессором психологии Э. Джонса и С. Вессли в области военной травмы открывают тот факт, что «на протяжении XIX столетия, за исключением психоаналитической литературы, понятие 'травма' рассматривалось преимущественно в значении телесных повреждений или нарушений целостности тела и не несло психологической наполненности» [5, с. 42]. Действительно, существует бесчисленное количество письменных источников о влиянии войны на состояние солдат преимущественно на физиологическом уровне, исключая при этом случаи психических расстройств. Э. Джонс утверждает, что вопрос влияния военной травмы на внутреннее состояние человека был впервые поднят во время Крымской войны (1853-1856). По окончании Франко-прусской войны (1870-1871) психоаналитики уже окончательно приходят к выводу о том, что война может также иметь не только чисто физические, но и психологические последствия. Так, в начале 1880 года французский невропатолог Ж. М. Шарко продиагностировал помимо «учащенного сердцебиения, физического истощения, грудных болей, головокружения и обморочного состояния» такие психологические расстройства, как «ночные кошмары и истерия». Таким образом, в процессе творческой активности Киплинга, начиная с конца XIX столетия вплоть до окончания Первой мировой войны, понятие «травмы» постоянно пересматривалось не только клиницистами, но и психоаналитиками и приобретало новую смысловую нагрузку [5, с. 42].

Актуальной в свете вышесказанного является статья З. Фрейда «Размышления о войне и смерти» (1915), опубликованная в психоаналитическом журнале «Имаго». Первая мировая война подтолкнула З. Фрейда к более глубоким размышлениям о проблеме смерти. В своей статье он писал о том, что смерть естественна и неизбежна, она – «необходимое завершение жизни». Другое дело, что люди склонны относиться к смерти не как к необходимости, а как к трагической случайности. Высказывая соображения по поводу разрушений военного времени, он подчеркнул, что «разделяющая нации враждебность указывает на мощную силу примитивных влечений, таящихся в глубинах психики и проявляющихся в эгоистичности и жестокости человека» [6]. Исследование и лечение невротических заболеваний привело З. Фрейда к представлениям о травме как источнике и причине возникновения неврозов.

В 1919 г. был опубликован труд «Психоанализ военных неврозов», предисловие к которому написал З. Фрейд и который

войны. Прочувствовал на себе тяжесть войны и боль утраты, Киплинг наиболее цельно передал идею психологической травмы в рассказе «Мэри Постгейт». Вероятно, писатель предчувствовал приближение трагедии, и, написав рассказ «Мэри Постгейт», он воплотил актуальную для той эпохи проблематику на новом философско-психологическом уровне. Этот рассказ можно назвать своего рода эпитафией Киплинга своему сыну Джону.

ЛИТЕРАТУРА

1. Trudi Tate. *Modernism, History and the First World War.* – Manchester: Manchester UP, 1998. – 196 pp.
2. Young E. Flight from the imagination. Was Rudyard Kipling a modernist experimentalist or an imperialist windbag, a producer of populist rhetoric? And why does a faint sense of unease still cloud his name? [Електронний ресурс] / Elizabeth Young. – Режим доступа : <http://www.newstatesman.com/flight-imagination-was-rudyard-kipling-modernist-experimentalist-or-imperialist-windbag-producer-pop>
3. Cody D. Mary Postgate – An Introduction [Електронний ресурс] / David Cody. – Режим доступа : <http://www.victorianweb.org/authors/kipling/postgate.intro.html>
4. Іщенко Н.А. Редьярд Кіплінг: до історії створення та функціонування вірша «Мій хлопчик Джек» // Світова література на перехресті культур і цивілізацій: зб. наук. пр. – Сімферополь: Крим. архів, 2011. – Вип. 3 – С. 94-101.
5. Wynne C. Imperial and war trauma in Kipling / Catherine Wynne // *The Kipling Journal*. – 2012. – № 348. – Р. 40-54.
6. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу / В. Лейбин. – М.: АСТ Москва, 2010.
7. Рассказы. Стихи. Сказки / сост., предисл., коммент. Ю. И. Кагарлицкого. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 51.

АННОТАЦИЯ

Трофименко Ю.С. Мотив травмы в послевоенном творчестве Р. Киплинга

В данной статье рассматривается мотив травмы в послевоенном творчестве Р. Киплинга в рамках психоаналитической интерпретации. В работе представлен анализ рассказа «Мэри Постгейт», на примере которого прослеживаются идейно-тематические трансформации в творчестве позднего Р. Киплинга.

Ключевые слова: Р. Киплинг, Первая мировая война, мотив военной травмы, психоанализ З. Фрейда, идейно-тематические трансформации.

индивидуализированный портрет или живописное описание пейзажа. Этим объясняется малое количество примеров цветоописания в текстах давних эпох: «Если цветовой признак извлечен и показан в поэтическом плане как важное свойство, тогда такой признак □ не просто цвет..., он □ символ» [7, с. 53].

В последние десятилетия большое внимание уделяется исследованию цветообозначений в творчестве разных авторов, в том числе и поэтов Серебряного века. Л. В. Берловская анализирует семантику прилагательного «белый» в поэзии А. Ахматовой [2, с. 16-17], М. Л. Гаспаров рассматривает цветовую лексику в поэтических произведениях О. Мандельштама [4, с. 185-197], Е. В. Губенко □ цветовую лексику в лирике Б. Пастернака [5].

Ряд исследователей, обращавшихся к проблемам цветообозначения, приходят к выводу о том, что «невозможно говорить о цветовой картине мира в отрыве от воспринимающего ее индивидуума. У каждого носителя языка восприятие того или иного цвета связано с жизненным опытом, психофизическим состоянием, определяется целым рядом объективных и субъективных факторов, поэтому достаточно индивидуально и является частью наивной картины мира» [8, с. 76].

О. А. Клинг выделяет особенности лексико-семантической системы, предлагая несколько параметров для рассмотрения цветообозначения: неоднородный характер входящих в нее элементов; использование принципа суммарного накопления значений слов; лексико-семантическая система является синтезом основных смысловых элементов; и, наконец, необходимо учитывать, что слово □ объемное и многомерное [6, с. 5].

Цветовые атрибуты позволяют точнее и, в то же время, ярче и образно описать признаки, качества, свойства реалий окружающей действительности, изображаемые поэтом. По словам учёного Л. В. Щербы, цветопись является «одним из существенных элементов стиля писателя, посредством которого выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [9, с. 13]. Кроме того, цветовые характеристики благодаря своей смысловой и эмоциональной насыщенности являются одним из средств воплощения эстетических идеалов автора, выражают его оценки и отношения к описываемому, служат раскрытию идей, представлений и взглядов поэта, то есть особенностей его мировосприятия.

Как известно, связанность цвета с эмоциями проявляется в устойчивых межкультурных ассоциациях: зеленый цвет выражает надежду, черный цвет ассоциируется со страхом, красный □ цвет волнения и тревоги и т. п. Известное разделение цветов на теплые и холодные в сочетании со специфическим значением каждого

цветов нет (имея в виду, прежде всего, простые, не содержащие оттенков): каждый отрезок цветового спектра характеризуется определенным эмоциональным тоном, который является информацией, образующей смысл цвета (его символику и многозначность: белый – цвет невинности и смерти, красный – цвет любви и ненависти и т. п.), вызывает эмоциональную реакцию или выражает душевное состояние, его эстетику, да, по мере приближения к белому красный как “активность”, “страстность” переходит в розовый как “нежность”, “единение с миром”; перемещаясь в черный, красный приобретает “негативные” оттенки, багровый цвет проявляет такие свойства, как “повеление” и “подавление”» [3, с. 134-207]. Таким образом, символика цвета как обязательная информационная составная цвета есть выражение эстетики цвета, тогда как архетип цвета – это «прототип» цвета, что соотносит символику цвета, символическое содержание словесного знака с архетипическим значением, поскольку «символ выступает как выразительный механизм коллективной памяти», как «напоминание о древних основах культуры» [3 с. 207].

В искусстве эстетические функции цвета расширяются. Поскольку цвет является носителем информации национальной культуры, литературное произведение содержит в себе целый культурный потенциал.

Цвет в литературном произведении становится стержнем, который способствует формированию другой художественной реальности, вмещающей мир внутренних психологических эмоций героя. Именно использование цвета позволяет писателю психологическое состояние персонажа представить как зрительную картинку, связанную с «цветовыми» смыслами. С помощью цветовой символики выстраивается цепь событий в художественной реальности: ощущения и представления героя передаются автором через цвет. Цвет, безусловно, соотносён с цветовыми значениями в концептуально-художественной, индивидуально-авторской системе взглядов писателей.

Так, в рассказе С.Ф. Абасьяныка «Словно часть скалы» границы пространства, в котором оказывается герой, прочерчиваются автором при помощи цветовой символики. Сгущающийся туман обволакивает героев, приглушает звуки и вызывает тревогу: «Через десять минут мы уже не видели остров, находящийся позади нас. 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. Но ничего не смогли увидеть. Как будто прямо у нас перед носом, печально загудел паром» ([1], «Словно часть

человеком» ([1], «Пай»), «Ищущий справедливости смуглый, черноусый человек с минуту посмотрел вокруг себя» ([1], «Пай»), «Смуглый человек, всё ещё не взявший лиру со стола, сел на стул возле печки. Закурил сигарету. Он никак не мог забрать эту лиру. Остальные, стоящие в стороне, на лиру даже не смотрели. Но и не говорили: “Иди, возьми”» [1], «Пай»), «Смуглый человек, упёршись руками в колени, поднялся» ([1], «Пай»). Смуглый, почерневший работяга, зарабатывающий гроши, «имеющий птичьи права», осмеливается задать вопрос капитану: «Почему на нас приходится по полторы лиры... <...> Я пойду на другую лодку. Но я требую то, что мне положено за сегодня. Не равняйте мужчину с малым ребенком. Я что, такой же, как Хасан, который и штаны-то застегнуть не в силах? Он получает полторы лиры, и я тоже. Это справедливо?» ([1], «Пай»). Человек находится на нижней ступени иерархии, однако он сохраняет достоинство, не унижаясь, хотя и требуя справедливости, он не забирает причитающиеся ему гроши («Смуглый человек, всё ещё не взявший лиру со стола, сел на стул возле печки. Закурил сигарету. Он никак не мог забрать эту лиру» ([1], «Пай»)). Этому персонажу противопоставлен образ крупного матроса из лодочной команды. Матрос не только пренебрежительно разговаривает с наёмным работником («Крупный матрос, смотрящий исподлобья: – Послушай-ка меня, «Менджо». Ты больше не приходи на нашу лодку» ([1], «Пай»)), но и ворует причитающиеся не ему деньги: «Здоровый матрос, которого называли Хасаном, схватил лиру со стола и, как раз в то время, когда тот выходил из дверей, кинул ее себе в карман. Толпа снаружи уже давно рассеялась» ([1], «Пай»). Смуглость и даже чернота облика работника подчёркивает его низкое социальное положение. В то же время, контрастом к данной художественной детали становится не упоминание иного, например, белого или светлого цвета, и нравственные убеждения другого человека, способного унижить, нагрубить или украсть. Подчеркнём, что описание уверенности матроса в своей правоте только усиливает высокую степень авторского неприятия данного поведения человека: «...Давайте обирайте несчастных, чтобы получить вдвое больше. Идиоты! Думаешь, Аллах с тобой заодно? Думаешь, эти деньги пойдут на пользу человеку?»

Здоровый матрос, похлопывая себя по затылку:

□ Эта шея откормлена за эти деньги, Али Чавуш.

□ Ты смотри, говоришь такое безо всякого стыда» ([1], «Пай»).

Примечательной в связи с обозначенным противопоставлением, основанным на колористическом значении образов, на наш взгляд, является введение в повествование ещё одной линии □ поведения Али Чавуша.

поэтических средств при создании художественных образов, углубляющих идейно-смысловое содержание повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасьянык С.Ф. Тексты произведений [Электронный ресурс]. □ Режим доступа: <http://www.izafet.net/threads/sait-faik-abasiyanik.87888>; http://dipnotkitap.net/OYKU_ve_NOVELLA/SaitFaik.htm;
2. Берловская Л. В. Цветовая палитра поэзии Анны Ахматовой // Проблемы творчества и биографии А. А. Ахматовой: Тез. докл. обл. науч. конф. – Одесса: Высш. школа, 1989. – С. 16-65.
3. Донецких Л. И. Эстетические функции слова. – Кишинев: Слово, 1982. – 343 с.
4. Гаспаров М. Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Высш. школа, 1995. – С. 185-197.
5. Губенко Е. В. Лексико-семантические поля цвета и света в лирике Б.Л. Пастернака: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. □ М.: Высш. школа, 1999. – 320 с.
6. Клинг О. А. Своеобразие эпического в лирике А. А. Ахматовой // Филологические науки. – 1989. – № 6. – С. 3-7.
7. Колесов В. В. Исторические основания многозначности слова и лингвистические средства ее устранения // Русское семантическое словообразование / Отв. ред. В. М. Марков. – Ижевск: Патриот, 1984. – С. 53-79.
8. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. □ М.: Правда, 1984. – 345 с.
9. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Просвещение, 1957. – 145 с.

АННОТАЦИЯ

Шахин А. «Островное» мироощущение героев в рассказах С.Ф. Абасьяныка: функции колористических образов

В статье предпринята попытка анализа функций колористических образов в рассказах выдающегося турецкого писателя Сайта Фаика Абасьяныка «Словно часть скалы» и «Пай». Автор статьи приходит к выводу о том, что обращение к поэтике визуального через использование колористических поэтологических средств не только, безусловно, углубляет идейно-смысловое содержание произведений, но и расширяет границы возможной художественности.

Ключевые слова: турецкая литература, рассказ, поэтика, колористические образы.

культуры как семиотической системы) литературы о данном герое.

Так, например, пьесой Ж.-Б. Мольера драму Э. Радзинского связывает ряд особенностей интерпретации образов. В частности, хвастовство Дон Жуана, мотив женитьбы, актуализация образа слуги, фиксация внимания на отношениях Станареля и хозяина, демонстрация философских взглядов легендарного соблазнителя и его своеобразной честности (получившей в пьесе Радзинского иное осмысление, как и раскаяние, наконец, состоявшееся).

С «Каменным хозяином» Леси Украинки и «Последней ночью Дон Жуана» Э. Ростана рассматриваемый сиквел роднит актуализация женских персонажей. С драмой П. Гейзе «Смерть Дон Жуана» – изображение постаревшего и разочарованного соблазнителя, с пьесой Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте» – перенесение героев в современные условия, наделение их новыми социальными ролями. Наконец, с романом И. Томана «Дон Жуан. Жизнь и смерть дон Мигеля де Маньяры» – изображение героя эволюционирующего. Безусловно, подобные параллели можно продолжать, главное – это то, что образ Дон Жуана создается на основе не одного текста, а их контаминации, всей памяти культуры, доступной автору.

Важные сдвиги и авторские интерпретации осуществляются на всех уровнях: образном, сюжетном, концептуальном, сохраняя при этом связь с первоисточником.

Продолжение начинается с «воскресения» Дон Жуана (это слово употреблено новым Лапорелло: «Ну откуда я знал, что вы воскресите?» [1, с. 417]), его неожиданного появления в современном городе в стихии карнавала (праздника в городском саду), который становится каналом связи между вечностью и сегодняшним днем.

Характерный для классических первоисточников сюжетный ход – необходимость опальному соблазнителю скрываться – здесь заменен иным. Долго отсутствовавший Дон Жуан, напротив, стремится легализоваться и проверяет, узнает ли кто его. Знаменательно, что узнают, вернее, вспоминают свои прекрасные «сны» только те, кто любил, то есть, видимо, Радзинский интерпретирует любовь как одно из воплощений вечности, причастности к ней.

Не исключено, что в пьесе присутствуют также аллюзии на «Мастера и Маргариту» Булгакова: явление персонажа из другого мира в современные реалии, его узнавание только теми, кто причастен к плану вечности (в данном случае – к любви, у Булгакова – к творчеству и любви), использование кода

Л е п о р е л л о. Что все-таки много изменилось, сударь» [1, с. 395-396].

В «Мастере и Маргарите» наблюдение Воланда показало, что люди мало изменились, при этом именно inferнальный герой их испытывает и делает такое заключение. В пьесе Радзинского существенные трансформации переживают как раз легендарные герои – Дон Жуан, донна Анна, Командор и Лепорелло. Это означает, что легендарный образ серьезно переосмысливается, и критерий оценки людей выводится за его рамки. А степень изменения людей высвечивается, в частности, и теми модификациями, которые претерпевает севильский соблазнитель, то есть его обобщающая модель, реализованная во многих текстах.

Не случайным в этом контексте выглядит и то, что Дон Жуану требуется затратить массу усилий на «воскрешение» Лепорелло, забывшего свое амплуа и прекрасно вжившегося в роль обычного современного гражданина, приземленного фотографа с экзотическим именем и фамилией – Леппо Карлович Релло. «Пробуждение» амплуа осуществляется как за счет физического воздействия (Дон Жуан лупит фотографа, напоминая ему, что тот слуга и возвращая его в прежний контекст), так (и это особенно важно) воспоминаний о прошлом. В них Лепорелло постепенно втягивается и увлекается настолько, что они вытесняют скучную современную повседневность, внося в нее вечный дух авантюризма, непокорности, гордости (при воспоминании о мести Командора), любви, эстетического взгляда на жизнь. То есть автор создает контраст между романтической, героической, высокой моделью героя и прозаической повседневностью.

На наших глазах происходит превращение скучного современного гражданина, недовольного вмешательством в его устоявшуюся жизнь какой-то иной силы, в верного соратника ярких приключений Лепорелло. В дальнейшем произойдет еще одна важная модификация характера слуги, существенно изменится и Дон Жуан. Главный акцент в продолжении Радзинский делает на динамике характеров.

В пьесе воспоминания Дон Жуана служат нескольким целям. Во-первых, они подпитывают стратегию травестики: высокий герой попадает в пошлый и приземленный мир современности, в котором Лепорелло служит в фотографии, Командор превращается в обывателя – занимает пост директора куста фотографий, выписывает газету «Футбол – Хоккей» и тщательно следит за своим здоровьем. Донна Анна превращается в простую домохозяйку Аннушку, моющую посуду, ведущую хозяйство. Рассказ о грандиозных страстях контрастирует с приземленной,

Однако травестия не является для автора основной задачей. Возможность продолжения вечного сюжета создается существенным сдвигом в концепции образов, он порождает новую интригу и существенно меняет если не весь сюжет, то его традиционный финал.

В пьесе Радзинского Дон Жуан изображается героем, вышедшим из своего ампула рокового соблазителя и примеряющим новое ампула, явно не соответствующее традиционному сюжету. Это отстраняет концепцию классического образа и порождает иной конфликт [3].

В сиквеле Жон Жуан во-первых, предстает не энергичным, а уставшим, постаревшим. Он уже больше вспоминает и грезит, а не действует. Во-вторых, он предстает философствующим. Причем новые воззрения Дон Жуана полностью разрушают традиционные установки индивидуализма, нарциссизма, стремления к полной свободе и презрения к нормам, ограничениям.

Этот существенный сдвиг подмечен учеными, в частности, Анатолием Нямцу, который выделяет текст Радзинского из большого количества произведений о Дон Жуане именно потому, что в нем предлагается оригинальное переосмысление сюжета, «который по формальным признакам исчерпал свои гносеологические потенции» [2, с. 152]. Ученый обращает внимание на то, что Дон Жуан в пьесе Радзинского выходит за рамки традиционной модели, а также на смену ролей Дон Жуана и Лапорелло.

Мы же акцентируем внимание на иных важных моментах.

Во-первых, философствования Дон Жуана отражают переосмысление самим героем доминантных черт традиционной модели. То есть в пьесе ярко реализована саморефлексия героя и в том числе его восприятие собственных изменений, динамики характера. Романтическое описание собственных походов начинается представляться Дон Жуану смешным, он отстраняется от себя прежнего, обозначая того, прошлого «Он». Нынешнее «Я» и «Он» кардинально разделены. Это отчуждение от себя прежнего особенно ярко проявляется в речи, обращенной к донне Анне, которая уже начинает «вспоминать» вечный сюжет и свою роль в нем: «Он любил тебя всегда. Он убивал ради тебя, и ради тебя он погибал, твой Дон Жуан, попирая смерть великой любовью к тебе (*Бормочет.*) Пошлость» [1, с. 429].

В размышлениях Дон Жуана начинают звучать мотивы скуки, тоски, стыда, жалости, даже разочарования в том, что его соблазнение вечно обречено на успех. Так, после многих красивых слов, сказанных Донне Анне (правда, без былого

вновь будет солнце, но без тебя! (*Лихорадочно.*) Главное – понять тайну!.. Ну отчего я без конца появляюсь... Может быть, старуха Земля тоскует, а? Ну конечно! Старуха тоскует, а? Ведь точно? Земля – мать. И она любит меня как блудного сына, а? В этом ее женское начало! Такого сына корят, но им любят и ждут! Ведь так? Согласись, сколько моралистов ходило по земле: какой-нибудь Франциск Ассизский, святой Маврикий, Катон – кто их помнит? Специалисты... А останови на улице и спроси, кто такой Дон Жуан?.. Но тогда почему я исчезаю? Отчего?» [1, с. 406].

Раскаявшийся и потому постаревший Дон Жуан вызывает горечь у Анны (она называет его «старик»), поскольку отвлекает ее от счастливых мечтаний, вызванных жадной любви, от «воспоминаний» о разрушительных последствиях «Великой любви», входящий в жизнь рок, вызывающий слезы и проклятья, презрение людей, привычный повседневный ужас.

«А н н а. (*прерывает его, кричит*) Нет! Я не знаю, кто ты. И не хочю знать! (*Указывая на Лепорелло*) Но с ним... я так мечтала о великой любви! (*Засмеялась.*) А с тобой я ее тотчас вспомнила...»

То есть Дон Жуан ассоциируется не с реальностью и ее горьким осмыслением, а с грезами, живущими в душе женщины, и в этом залог его вечности даже в обличье пошлого Лепорелло, который лишь подталкивает подобные мечтания донны Анны.

Видоизменяется конфликт произведения: он возникает не между индивидуальной свободой, своеволием и нормой, а между романтической мечтой о любви и прозаической реальностью, неспособностью этой мечты осуществиться.

Финал пьесы, в котором сломленный Дон Жуан принимает роль слуги, а Лепорелло – хозяина и соблазнителя, свидетельствует о жизнеспособности, хотя и трагической обратимости легендарного образа.

Безусловно, с римейком драму Радзинского роднит повторение классического сюжета. Заметим, что автор моделирует восприятие пьесы как синтеза продолжения и римейка. То, что произошло с вечным Дон Жуаном в новые времена, вписывается как очередной эпизод в общую канву легендарного сюжета. Не случайно в первой части пьесы Дон Жуан вспоминает былые поэтические впечатления о любви, а Лепорелло в комментариях всегда отмечает доминантные и общие звенья всех частных сюжетов – соблазнение и убийство Командора. Подобное, но в модифицированном виде произошло и в пьесе Радзинского. Финал не только демонстрирует новую ситуацию, но и в равной мере возвращает к традиционному сюжету, поскольку ампула соблазнителя и слуги сохранены, Командор погиб, донна Анна стремится мечтать о любви и фактически уже соблазнена.

Отмечено, что новаторской особенностью, отражающей сдвиг в трактовке классического образа, становится изображение Дон Жуана философствующим. В продолжении реализуется стратегия травестии, что находит отражение в смене имен, модификации конфликта. При этом наблюдается существенный сдвиг в концепции образов, герои выходят из своих амплуа и меняются ролями; рождается новая интрига, обуславливающая нетрадиционный финал.

Ключевые слова: палимпсест, памяти культуры, новаторская стратегия, травестия, модификация конфликта, новая интрига.

АНОТАЦІЯ

Самарін. А. Реалізація принципу палімпсеста в драмі Е. Радзинського «Продовження Дон Жуана»

У статті доведено, що в «Продовженні Дон Жуана» Е. Радзинського основним художнім принципом є палімпсест. Драматург прагне до використання широкого шару пам'яті культури для створення центрального образу. Виявлено риси, що зближують драму Радзинського з творами Ж.-Б. Мольєра, Є. Ростана, І. Томана. Відзначено, що новаторською особливістю, яка відбиває зрушення в трактуванні класичного образу, стає зображення Дон Жуана як філософа. У продовженні реалізується стратегія травестії, що знаходить реалізацію в зміні імен, модифікації конфлікту. При цьому спостерігається істотне зрушення в концепції образів: герої виходять зі своїх амплуа й міняються ролями; народжується нова інтрига, що обумовлює нетрадиційний фінал.

Ключові слова: палімпсест, пам'яті культури, новаторська стратегія, травестія, модифікація конфлікту, нова інтрига.

SUMMARY

Samarin A. Realization of the palimpsest principle in the drama «Don Juan's sequel» by E. Radzinsky

The article proves that in «Don Juan's sequel» by E. Radzinsky the main artistic principle is palimpsest. The playwright strives to use a wide range of culture memory to create the image of the protagonist. The author of the present article singles out features which bring together E. Radzinsky's drama and works by J.-B. Molière, E. Rostand, J. Toman. It is noted that innovative peculiarity reflecting the shift in the classical image interpretation is the representation of Don Juan as a philosopher. In his sequel the playwright realizes the strategy of travesty embodied in changes of names and modification of the conflict. It is accompanied by substantial shift in the conception of images: characters go out of

Наполеону можна назвати вповне традиційним, в них виражена колективна ненависть і рішучість дати йому бій. Гораздо тонше і конкретніше поет виражається в своїх мемуарах.

Сходне з поезією 1812 г. настроєння передано в «Походних записках російського офіцера» І.І. Лажечникова. Він навіть використовує характерне для неї слово «текли», говорячи про війська завойователя: «... Соединенные войска двадцати народов текли в Россию подобно грозной, черной туче, носящей в себе опустошение и гибель золотой жатвы...» [5, с. 235]. Наполеон представлений у нього злодеєм, який «с адською усмішкою считал раны, покрывавшие часть России» [5, с. 235]. Не так прямолинійно, але близько по тону осмислено вторгнення Наполеона в Росію в споминах Д.В. Давидова. Іронією проникнуті його слова про те, що Франція вряд чи могла простити Росії знищення величавшої армії Європи, к тому ж «предводительствуемой величавшим гением веков и мира» [2, с. 239]. Автор мемуарів прагне опровергнути утвердження Наполеона про те, що його армія пострадала від мороза, а не від сили російського озброєння, а також виражався проти спроб спростувати заслуги французької армії. Детально розбираючи всі обставини військової кампанії, він уникати не тільки фальшивого бравування, але і висловлює повагу до ворогові, перемогти якого було надзвичайно складно і почесно. В «Дневнике партизанских действий 1812 года» він з належним повагою говорить і про стару гвардію: «Сколько ни покушались мы оторвать хотя бы одного рядового от сомкнутых колонн, но они, как гранитные, пренебрегали все усилия наши и остались невредимыми... Я никогда не забуду свободную поступь и грозную осанку сих всеми силами смерти угрожаемых воинов!» [3, с. 252].

Але його спомина «Гильзит в 1807 году» свідчать про більш глибоке і точне розуміння Д.В. Давидовим місця і ролі Наполеона в російській і світовій історії. Він писав про події тих років і як поет, і як мемуарист, і во всьому відчувається зважений погляд сучасника і професійного військового на особистість завойователя, гідності його армії і мужність російського воїна. В спадщині поета ставлення до Наполеона виражене спочатку в руслі романтичної стилістики, однак з часом в них проникають принципи реалістичного відображення дійсності. Д.В. Давидов пише про його «проницательном и всеобъемлющем взгляде» полководця, про те, що він «немедленно определил в мысли своей город этот предметом своего действия, тогда как мы забыли даже оставить в нем достаточный гарнизон...» [4, с. 370], «Наполеон достиг своего предмета не победою, а неудачею» [4, с. 371] і пр. Навіть відзначаючи невдачі і

Так, скажем, он говорит об Александре в преддверии встречи в Наполеоном, транслируя сложившиеся в европейских странах представления о нем: «Я не спускал глаз с государя. Мне казалось, что он прикрывал искусственным спокойствием и даже веселостью духа чувства, его обуревавшие и невольно высказавшиеся в ангельском его взгляде и на открытом, высоком челе его. И как могло быть иначе? Дело шло о свидании с величайшим полководцем, политиком, законодателем и администратором, пылавшим лучами ослепительного ореола, дивной, почти баснословной жизни, с завоевателем, в течение двух только лет, всей Европы, два раза поразившим нашу армию и стоявшим на границе России. Дело шло о свидании с человеком, обладавшим увлекательнейшим даром искушения и, вместе с тем, одаренным необыкновенной пронизательностью в глубину характеров, чувств и мыслей своих противников. Дело шло не об одном свидании с ним, а, посредством этого свидания, об очаровании очарователя, об искушении искусителя, о введении в заблуждение светлого и положительно гениального его разума. <...> Вот что волновало мысли и душу Александра...» [4, с. 382-383]. Приписывая русскому императору мысли и чувства, которые, вероятно, можно назвать коллективным переживанием, Д.В. Давыдов поясняет напряженность предстоящего исторического момента.

Он передает свой восторг и восхищение в момент, когда от берега отчалила барка, несущая «этого чудесного человека, этого невиданного и неслыханного полководца со времен Александра Великого и Юлия Кесаря, коих он так много превосходил разнообразностью дарований и славою покорения народов просвещенных и образованных» [4, с. 383] и описывает его внешность: «Я видел его <...> Время изгладило из памяти моей род мундира, в котором он был одет, <...> но сколько могу припомнить, кажется, что мундир был на нем не конно-егерский, обыкновенно им носимый, а старой гвардии. Помню, на нем была лента Почетного легиона, чрез плечо по мундиру, а на голове та маленькая шляпа, которой форма так известна всему свету. Меня поразило сходство его стана со всеми печатными изображениями его, тогда везде продаваемыми. Он даже стоял со сложенными руками на груди, как представляют его на картинах» [4, с. 384]. Напомним, что именно характерная шляпа и поза Наполеона возникают в стихах романтической поры.

Охвативший свидетелей этого события восторг, однако, Д.В. Давыдов тут же смягчает, говоря, что «одно любопытство видеть Наполеона и быть очевидными свидетелями некоторых подробностей свидания двух величайших монархов в мире –

Как писатель, Д.В. Давыдов дал довольно образную картину приезда Наполеона в русскую ставку, но воссоздав важный для себя момент, он подробно останавливается на увиденном в тот момент, как бы заново переживает его. «Все виденные мною до того времени портреты его не имели ни малейшего с ним сходства. Веря им, я полагал Наполеона с довольно большим и горбатым носом, в черными глазами и волосами, словом, истинным типом италийской физиономии. Ничего этого не было. Я увидел человека малого роста, ровно двух аршин шести вершков, довольно тучного, хотя ему было тогда только тридцать семь лет отроду и хотя образ жизни, который он вел, не должен бы, казалось, допускать его до этой тучности. Я увидел человека, державшегося прямо, без малейшего напряжения, что, впрочем, есть принадлежность всех почти людей малого роста» [4, с. 390]. Д.В. Давыдов обратил внимание на особую осанку, в которой выражалась его привычка «господствовать над людьми и чувства морального над ними превосходства». В лице он обратил внимание на правильные черты, смуглость кожи: «Нос его был небольшой и прямой, на переносице которого едва приметна была легкая горбинка. Волосы на голове его были не черные, но темно-русые, брови же и ресницы ближе к черному, чем к цвету головных волос, и глаза голубые, – что, от его почти черных ресниц, придавало взору его чрезвычайную приятность» [4, с. 390]. Автор описывает его мундир и даже нижнее платье и ботфорты. Для уточнения своих впечатлений он приводит выдержку из письма принца де Линь, в котором также описывается внешность императора и его манера держаться и говорить.

Мемуары Д.В. Давыдова представляют собой замечательные свидетельства очевидца – военного и талантливого писателя. В отношении к Наполеону он прошел путь от романтического понимания личности героя и антигероя к реалистическому осмыслению роли этой личности в мировой истории. Его меткие характеристики, обобщения дают возможность судить о восприятии русским этого удивительного феномена. На автора стихов и воспоминаний, несомненно, оказывало влияние европейское представление об этом герое, которое в произведениях преломляется, накладывается на собственный военный опыт писателя и гражданина. При этом не все из наполеоновского мифа Д.В. Давыдовым дискредитируется: он признает его выдающиеся качества военачальника, понимает причины всеобщей солдатской любви к своему командиру, отдает должное его мужеству. Но воспринимает его победы не как следствие избранности Наполеона – такого ореола в образе, созданном им, у этого исторического персонажа нет.

победившего сильную армию, мемуаристика свидетельствует о другом взгляде поэта на Наполеона и его армию. Романтическое осознание уступает реалистичной конкретике. Наполеон интересует автора как выдающийся военный, не только талантливо воюющий, но и принимающий мудрые политические решения.

Ключевые слова: поэзия 1812 г., мемуаристика, ретроспективный взгляд, романтическая эстетика, наполеоновский миф.

SUMMARY

Tararak A. V. D.V. Davydov and Napoleon

The article concerns D. Davydov's reception of Napoleon's personality. The attitude towards this historic personality was different during his life: D. Davydov poetized the national feat, but the memoiristics shows another poet's look at Napoleon and his army. Romantic perception gives way to the realistic specifics. Napoleon appeals to the author not only like a talented commander but also like a politician, who makes clever political decisions.

Key words: poetry of 1812th, memoiristics, retrospective look, romantic aesthetics, Napoleonic myth.

- декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Лугова Тетяна Миколаївна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Мазуріна Валентина Олександрівна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Марченко Тетяна Михайлівна** – доктор філологічних наук, доцент, заступник директора з наукової роботи Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Норець Максим Вадимович** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу і соціолінгвістики факультету іноземної філології Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Паскова Наталія Вікторівна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу і соціолінгвістики факультету іноземної філології Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського;
- Пухната Світлана Анатоліївна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Самарін Олександр Миколайович** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету;
- Сафронова Наталія Вікторівна** □ кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;
- Сергєєва Вікторія Олександрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»;

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Абдуллах Савфан** □ аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского (Иран);
- Аникушкина Мария Викторовна** – аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;
- Бажанова Елена Анатольевна** – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Белоконь Наталья Анатольевна** – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Гулько Татьяна Викторовна** □ аспирантка Черноморского государственного университета им. Петра Могилы;
- Донцова Ольга Владиславовна** □ старший преподаватель кафедры иностранных языков для гуманитарных специальностей Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара;
- Дубинина Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, научный сотрудник отдела компаративистики Института литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины (г. Киев);
- Иваницкий Александр Ильич** – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского Российского государственного гуманитарного университета (г. Москва, Россия);
- Иванова Алина Юрьевна** □ преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;
- Кеминь Александра** □ аспирант кафедры германских языков и переводоведения Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко;
- Козлова Елена Олеговна** □ преподаватель кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

«Донбасский государственный педагогический университет»;

Сергеева Виктория Александровна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского института иностранных языков ГВУЗ «Донбасский государственный педагогический университет»;

Скороходько Юлия Станиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского;

Тарарак Александр Валентинович – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды;

Трофименко Юлия Сергеевна – аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского.

Шахин Алаеттин – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского (Турция).

Е.А. Бажанова	
ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЛОЖНОГО ФИНАЛА И ЕГО	
ФУНКЦИИ В ЭПИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	108
Н.А. Белоконь	
ПРОБЛЕМА РОДИННИХ СТОСУНКІВ У ТВОРІ	
І. ЧЕНДЕЯ «СИН».....	117
Т.В. Гунько	
«ИНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН» ЕУХЕНІО Д'ОРСА:	
МІЖ НОУСЕНТИЗМОМ ТА КОНЦЕПЦІЄЮ БАРОКО	123
О.В. Донцова	
В. НАБОКОВ: ГДЕ СХОДЯТСЯ МИРЫ ВОЛШЕБНИКА	
И ГУМБЕРТА.....	134
А.Ю. Иванова	
СМЫСЛОВАЯ «ДВОЙСТВЕННОСТЬ» ОБРАЗА В ПОЭМЕ	
Н. В. ГОГОЛЯ «МЁРТВЫЕ ДУШИ»	139
О.М. Кемінь	
МАГІСТРАЛЬНІ ЛІНІЇ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ АНДЖЕЛИ	
КАРТЕР.....	145
Е.О. Козлова	
ПОНЯТИЙНОЕ ПОЛЕ ФЕНОМЕНА	
«ПАЛОМНИЧЕСТВО»	154
В.А. Сергеева	
ДИДАКТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ	
СКАЗКЕ (на примере сказок А.С. Пушкина).....	161
Ю.С. Трофименко	
МОТИВ ТРАВМЫ В ПОСЛЕВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ	
Р. КИПЛИНГА	167
А. Шахин	
«ОСТРОВНОЕ» МИРООЩУЩЕНИЕ ГЕРОЕВ	
В РАССКАЗАХ С.Ф. АБАСЫЯНЫКА: ФУНКЦИИ	
КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ	173
А. Самарин	
РЕАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПА ПАЛИМПСЕСТА В ДРАМЕ	
Э. РАДЗИНСКОГО «ПРОДОЛЖЕНИЕ ДОН ЖУАНА».....	181
А.В. Тарарак	
Д.В. ДАВЫДОВ И НАПОЛЕОН.....	191
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	199
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	202

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск двадцять третій
Літературознавство

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор А.М. Калашников
Комп'ютерне верстання та макетування О.С. Шалигіної
Коректори: Н.А. Жихарева, О.Т. Захарова

***За зміст і достовірність фактів, цитат, власних імен
та інших відомостей відповідають автори***

Підписано до видання 26.12.2013р.
Формат 60x84/16. Папір 80 г/м².
Гарнітура Times. Друк – ризографія.
Умов. друк. арк. – 12,13. Обл.-вид. арк. – 13.
Умов.-вид. арк. – 12,09.
Тираж 300 прим. Зам. № 50.

Видавництво Горлівського державного педагогічного
інституту іноземних мов
Свідоцтво про державну реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК № 1342 від 29.04.2003 р.
84626, м. Горлівка, вул. Рудакова, 25