ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Виходить 3 рази на рік

Заснований у вересні 2009 року

Випуск 23

Полтава
2016

УДК 821.161.1/2 (100)+81(060.55)

ЗАСНОВНИК І ВИДАВЕЦЬ:
Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

FOUNDER AND PUBLISHER:
Poltava Korolenko National Pedagogical University

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

докт. філол. н., проф. **М. І. Степаненко** *(головний редактор)*
докт. філол. н., проф. **О. М. Ніколенко** *(заст. головного редактора)*
докт. філол. н., проф. **М. К. Наєнко**
докт. філол. н., проф. **М. М. Сулима**
докт. філол. н., проф. **В. І. Мацапура**
докт. філол. н., проф. **Н. Ф. Баландіна**
докт. філол. н., проф. **З. О. Валюх**
канд. філол. н., доц. **Ю. І. Браїлко**
канд. філол. н., доц. **І. В. Фісак** *(відповідальний редактор)*

EDITORIAL BOARD

Prof., PhD **M. I. Stepanenko** *(Editor-in-Chief)*
Prof., PhD **O. M. Nikolenko** *(Associate Editor)*
Prof., PhD **M. K. Nayenko**
Prof., PhD **M. M. Sulyma**
Prof., PhD **V. I. Matsapura**
Prof., PhD **N. F. Balandina**
Prof., PhD **Z. O. Valyukh**
PhD **J. I. Brailko**
PhD **I. B. Fisak** *(Senior Editor)*

У збірнику наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Філологічні науки» публікуються дослідження з теорії та історії літератури, компаративістики, а також з усіх напрямків мовознавства. Видання пропонує сучасні погляди на розвиток української та інших європейських мов, нові тлумачення художніх творів у світовому літературному процесі. Статті друкуються українською та російською мовами.

Збірник адресовано вченим, викладачам вищої школи, аспірантам, студентам.

The Philological Sciences is the Collection of the Scientific Works of Poltava Korolenko National Pedagogical University that publishes articles and contributions in the theory and history of literature, comparative studies and all fields of linguistics. The modern views on the development of Ukrainian and other European languages are offered as well as new interpretation of artistic works in the world literature process. Publication languages: Ukrainian and Russian.

The Collection of the Scientific Works is addressed to the scientists, teachers, post graduate students and students.

Друкується за ухвалою вченої ради Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 4 від 29 вересня 2016 року).

The collection is published by the agreement of Academician Board of Poltava Korolenko National Pedagogical University (Proceedings No. 4 dd. 29 September, 2016).

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 15470 – 4042 Р від 26 червня 2009 року.
The certificate of state registration КВ № 15470 – 4042 Р dd. 26 June, 2009.

Наказ Міністерства освіти і науки України № 747 від 13.07.2015 р.
The Order Ministry of Education and Science in Ukraine № 747 dd. 13.07.2015

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36003
Poltava Korolenko National Pedagogical University
2, Ostrohradsky street, Poltava, 36003 Ukraine

© Колектив авторів, 2016
© Collective of authors, 2016
© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016

УДК 821(438)–96.09

ЮРІЙ БАРАБАШ
(Москва)

«МІТ ГУЦУЛЬЩИНИ» ВІД СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА. ДО ПРОБЛЕМИ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ

Ключові слова: *міт, мітологічна парадигма, літературна течія, письменники-«україністи», культурний діалог.*

У європейському літературному процесі, зокрема в його центрально-східному сеґменті, у другій половині XIX – першій половині XX ст., сформувалася течія, репрезентована шерегою письменників, які, з одного боку, вписувалися у давню загальноєвропейську традицію рецепції України (означмо цю традицію таким пунктиром: Ґійом де Боплан – Байрон – романтики польської «української школи» – Бальзак – Рільке), з другого, в контексті цієї традиції посідали осібне місце. Найпомітніші постаті: в австрійській літературі Леопольд фон Захер-Мазох, Карл Емиль Францоз, Йозеф Рот, у польській – Бруно Шульц і Станіслав Вінценз. Осібність цієї течії визначалася тим, що письменники своїм походженням, біографією, пам'яттю, в кінцевому рахунку творчістю були тією чи тією мірою зв'язані із Західною Україною, передусім з Галичиною як перехрестям Центрально-Східної Європи, її «нервовим вузлом», унікальним етнокультурним «локусом пограниччя» – австрийсько-польсько-українського (з різною мірою домішок елементів єврейського, угорського, румунського, словацького, циганського).

Можемо говорити про духовний, культурний *діалог* цих письменників з Україною, діалог у кожному з випадків особистісний, такий, що відбиває неповторність індивідуальної біографії, творчої долі та вдачі, і разом з тим діалог як типологічно знаковий феномен східноєвропейського пограниччя – одного зі складників загальноєвропейського полілогу літератур.

* * *

Станіслав Вінценз (1888–1971) уособлює та унаочнює ідею пограниччя вже самим своїм походженням: його польське коріння, причім з характерною ментальною схильністю до патріархальної шляхетської традиції, поєднувалося з французьким компонентом. Батькові предки наприкінці XVIII ст., рятуючись від революції, емігрували з Франції до Польщі, де поріднилися зі старовинним родом польного гетьмана Яблоновського, потім зі значними дідичами Пшибиловськими. Додамо румунсько-український складник:

© Ю. Барабаш, 2016

бабуся Отилія Васильківна належала до «зрумуненого» давнього галицько-волинського боярського роду. А біографічним і духовним простором цього пограниччя була Гуцульщина-Покуття, батьківська Слобода Рунгурська на Коломийщині, маєток діда Станіслава Пшибиловського, Криворівня над Черемошем. Тут, у польсько-українському етнічному та культурному середовищі, проминули дитинство та гімназійні роки Станіслава-молодшого. Тобто маємо право сказати, що саме на Гуцульщині-Покутті Вінценз відчув себе «дитиною гуцульського краю», ним він зостався на все життя.

Юність і молоді роки майбутнього письменника були заповнені навчанням та наукою: спочатку Львівський університет, потім Віденський; широкий спектр інтересів – біологія, право, слов'янська філологія, санскрит, психіатрія, філософія, дисертація з філософії релігії Гегеля.

Літературна діяльність Вінценза починалася на доста віддалених від гуцульської теми рубежах – з перекладів Достоєвського («Сон смішної людини») та Волта Вітмена. Однак поступово творчою уявою чимдалі сильніше заволодівали гуцульські спогади та враження; у періодиці з'являються Вінцензові нотатки та есеї про Гуцульщину.

На початку 30-х років Вінценз – він мав тоді вже понад сорок років – усамітнюється в гуцульському селі Бистреці й там 1931-го починає працювати над першим томом майбутньої тетралогії «На високій полонині», головного свого твору. Книга побачила світ 1936 року з підзаголовком «Правда старовіку», пізніше (у тому числі в перекладі українською) виходила під спільною для всієї тетралогії назвою – «На високій поллонині». Подальші томи були оприлюднені вже після Другої світової війни, причім третій і четвертий після смерті автора.

У впроводі до публікації 1969 року українського перекладу першої книги в журналі «Жовтень» Вінценз писав, що в цьому творі, «праці цілого свого життя», він прагнув відтворити «багатющу гуцульську традицію» як «геніальний міт». І далі: «Гуцульський епос – це один із небагатьох уже в Європі мітичних переказів, і я, виявляючи свої почуття до українського народу, не можу зробити нічого кращого, як офірувати йому свою книжку. Аби він повернув собі те, що є його власністю і що має тепер далеко не кожен із європейських народів».

* * *

Вінценз не був ні першовідкривачем, ні єдиним «розробником» української, зокрема гуцульської, теми в польській літературі. У ній уже склалася достоту чітко окреслена течія, до якої входили романтики «української школи» (Ю. Б. Залеський, С. Ґощинський, М. Чайковський, М. Грабовський, Т. Падура), також Ю. Словацький, З. Красінський, Ю. Коженьовський. Активно працювали над «сюжетом України» польські письменники кінця XIX ст. (Г. Сенкевич, В. Турчинський) і першої половини XX-го (Я. Парандовський, С. Василевський, Є. Стемповський, З. Новаковський). У 30-ті роки минулого століття, практично паралельно з першою частиною тетралогії Вінценза, виходили присвячені Гуцульщині твори інших польських авторів– Ю. Віттліна, А. Оссендовського, Є. Єнджеєвича, Ю. Лободовського.

Поза сумнівом, ця літературна течія – як у літературно-історичному аспекті, так і в сучасному для Вінценза, – була йому добре відома, з деякими її представниками він був знайомий і навіть приятелював, однак жодних згадок і посилань щодо цього в нього немає. Виглядає, що письменник мав свій, відмінний від загальноприйнятого, погляд на проблему, що він усвідомлював, або принаймні відчував, свою особність у рамцях традиції. Зрозуміло, Вінценз залишався в цих рамцях, передовсім у річищі визначальної тенденції зацікавленого, доброзичливого ставлення до України, яке значною мірою живилося в нього, як і в колег, біографічним сентиментом (польські письменники-«україністи» в більшості були уродженцями західних регіонів України, виховувались і навчались в українському оточенні). Є, проте, суттєвий, концептуальний момент, який вирізняє Вінценза із загальної шереги. Для Вінценза Україна не є об'єктом спогадів, утім, точніше – не є *тільки* таким об'єктом. Його концепт України-Гуцульщини закорінений, з одного боку, у фольклорно-етнографічному ґрунті, в народній мітопоетичній свідомості, з другого – в сучасності, в живому спілкуванні з людьми.

Остання теза може бути підкріплена свідченням самого Вінценза.

У післямові до останньої частини тетралогії він писав: «Коли йдеться про джерела цієї книжки, то слід згадати насамперед оповідання мого діда і бабусі, няні Палагни, гайових Гната і Ликина, візника Ілька, оповідання незабутнього, прекрасного оповідача Петра Кулика або Марка Білоголового – сусіду з-під Чорногори, а також тих людей, що дожили до цього часу (мається на увазі час написання післямови. – Ю. Б.): прекрасного, гордого 92-річного Матійка з роду Зеленчуків-Іванкових; напівсліпого, але сповненого гумору 90-річного Федя Шекерика з Перехресного; сповненого приязні і доброти 82-річного гірського мудреця Юрка Фенчука-Грабчука; бідну, але з почуттям людської гідності й чемності 84-літню комірницю Марійку Чорниш та багатьох інших по плаях, полонинах, гуцульських хатах і колибах. Ось такі мої джерела…»

Уроки мовного пограниччя Вінцензові дала колись його няня – Палагна Сліпенчук-Рибенчук. «Ще будеш мати час говорити панськими язиками, а тепер говори по-людськи. Та й пам'ятай, донику, аби-сь ніколи людського язика не забував». «Людський язик» – то означало гуцульська мова, або, як ми скажемо, гуцульський діалект української мови. Пізніше, виряджаючи хлопця до гімназії, няня Палагна знову напучувала його: «Учися, синочку, ой, учися. По-Божому учися і по-людському. І хай би і по-панському. А по-католицьки і по-турецьки, чому ж би ні? І по-лютерському также. Учися по-польськи добре і по-тальянски, як треба, по-хранцузьки, як вистачить голови. Учись щиро по-руськи, а по-рахманськи найліпше, і по-гуцульськи, і по-бойківськи».

Уроки було засвоєно. У Віденському університеті Вінценз старанно вивчає мови, як європейські, так і «рахманську» – санскрит; усього в зрілі літа він вільно читав чотирнадцятьма. Але застереження няні Палагни не забув, «по-гуцульському» думати і говорити не розучився, і це залишилося на все життя, утвердилося в родині. А для самого письменника, як він пізніше свідчив у листі до свого українського кореспондента професора В. Полєка,

«гуцульський язик, точніше – український», став отим «людським язиком», інструментом і складником творчого процесу.

Чи можна вважати Вінцензову мову «польсько-українською», тобто бінарною, амбівалентною? Про мене, жодною мірою. «На високій полонині» – феномен далеко складніший, це факт мовного *пограниччя*: польська мова, «зустрічаючись» з українським елементом, виявляє в собі нові сенсові та стилістичні конотації. Це не бінарність, оскільки польська мова не роздвоюється, залишається самою собою. Також це і не амбівалентність, оскільки поміж польським та українським складниками в мові тетралогії немає конфронтації. Це взаємодія, збагачення, розширення горизонту.

Вінцензу «людська» мова – гуцульська говірка допомогла не тільки відкрити світ Гуцульщини, але органічно ввійти у цей світ. З дитинства майбутній письменник перебуває в атмосфері леґенд і переказів – про опришків, мольфарів, рахманів, фей та відьом, навколо лунають вівчарські пісні, коломийки, «співаночки», співають трембіти й флояри. Няня Палагна часто бере його із собою до храму, на службу Божу, до своїх родичів і знайомих на свята – Різдва, Трійці, Юрія Змієборця, Івана Купала, Маковія. Перед очима чутливого, сприйнятливого хлопчика розгортається багатокольорова мозаїка гуцульських обрядів, звичаїв, побуту, одягу. Все це стає близьким, своїм, частиною життя, все накопичується в душі й пам'яті, щоб через багато років вихлюпнутися на сторінки творів.

* * *

Сучасник і знайомий Вінценза, так само уродженець Коломийщини, згадував, як він одного разу висловив письменникові сумнів у точності, ба правдоподібності епізоду, де гуцул керує надто великою сплавною дарабою, – мовляв, таких дараб не було, бо одному керманичеві з нею на гірській річці не впоратися. Вінценз вислухав, але нічого не змінив. Для нього важливим було те, що виходило за рамці правдоподібності у віртуальну просторінь, де домінують не інформація і точний опис, а *правда міту*. Питання засадниче для розуміння Вінцензового мітологізму.

Ключовими є два поняття. По-перше, *міт*, «міт Гуцульщини», який кореспондує з давньогрецьким мітом. По-друге, *код*, когерентний міту як семіологічній системі, «метамові» (за Р. Бартом), яка у Вінценза вбирає в себе етнографічні архетипи та згущення особистого досвіду письменника.

Кореляції з грецьким мітом упізнаємо у низці складників «міту Гуцульщини», таких як розповіді про виникнення та історію краю, про леґендарних «велетнів-воїнів», які з'явилися з вод і з лона землі й поклали початок Часів, про героїв «старовіку». Загальнолюдські за своєю структурою і за суттю уявлення, що виростають з давніх шарів мітологічного мислення, надають цьому міту універсального характеру.

Письменник зі студентських років і протягом усього життя мав ексклюзивний інтерес до давньогрецьких авторів, особливо – до Гомера та Платона (до цього ряду приєднувався Данте як ренесансний нащадок античної класики). Є свідчення, що «Іліада» та «Одиссея» до кінця днів були неодмінною лектурою Вінценза, що підкреслює їхній вплив на формування світосприйняття письменника, зокрема на задум тетралогії. Звичайно, цей вплив не був пря-

мим, причинно-наслідковим, можна говорити радше про рівень асоціативний, про певну схожість психоемоційних особливостей світовідчуття обох авторів.

Гуцульщина Вінценза не тільки топологічний простір, це мітологічна просторінь, окремий «гуцульський світ», трансцендентальний *часопростір*. У ньому час осібний, «гірський», який не може узгоджуватися з «чужим», іншим часом, він цілісний, недискретний, у його стихії факти й події існують одномоментно, не відсуваються в минулі часи. Для гуцула, а отже й в оповіді Вінценза, немає чіткого розмежування між «було» і «є», «довго» та «скоро», «зараз» і «потім». Тому так неквапливо тече життя гуцулів, такий уповільнений темп їхнього спілкування одне з одним – обмін традиційними взаємними привітаннями, ритуальне розкурювання файок, гречні розпитування про здоров'я, родину, господарство, докладний переказ «байок», чуток, пліток, новин сільського та світового масштабу…

Вінцензів гуцульський міт – це розгалужена й різнорівнева множинність фольклорних та етнографічних одиниць – від дитячої «гри в Діда» до магічних засобів захисту від ворожих людині сил, від неписаних правил «домарства» та вибору вбрання на різні випадки життя до обрядів і ритуальних дій, які супроводжують церковні та поганські свята, хрестини, весілля, похорони, будівництво хати та облаштування вівчарської колиби.

Ця множинність – не компендіум, не скрупульозне наукове зібрання. Фахівець-етнограф, який спробував би досліджувати Гуцульщину «за Вінцензом», пішов би хибним шляхом. Для науковця згадана вище дараба – етнографічний об'єкт, мистець убачає в ній буттєву мітологему, яка промовляє про місце гуцула в карпатському природному та цивілізаційному ареалі, ба ширше – в гірському континуумі, ще ширше – в універсумі.

Те саме й з іншими етнографічними та фольклорними фактами у Вінценза: зберігаючи в більшості випадків реальну вірогідність, вони постають не як автономні елементи-«екзотизми», а як *компоненти* цілісної картини, вписаної (і цим структурованої) в чіткі координати архетипної тріади «дерево–вода–вогонь». Маємо тут, суттю, карпатський варіант глобальної мітологеми «вертикаль–горизонталь»: смерека, сосна, бук – «дерево», Черемош, Бистриця – «вода», гуцульська ватра – «вогонь». Це читається, з одного боку, як мітопоетичний «код Гуцульщини», з другого – як локальна модель просторової структури цілого Всесвіту.

Мітологічною природою цієї моделі визначаються нетривіальні особливості таких параметрів Вінцензового твору, як композиція і жанр. Тут відсутній найважливіший елемент хрестоматійного комплексу засобів побудови твору – сюжет, дія розгортається не на прагматичному, подієвому, а на асоціативному рівні. Оповідь становить собою мозаїку різножанрових одиниць – пейзажні замальовки, авторські рефлексії, історичні відступи, описи обрядів, звичаїв, убрання, картинки побуту, тексти пісень тощо, етнографічний дискурс виступає у функції композиційного конструкта.

Щодо жанрової природи тетралогії, то у критиці існує значний розкид означень. Називають і роман, й епопею, і сагу, й епічні роман та поему, і фольклорний епос, і навіть просто «книгу». При цьому стало повторюється, як легко помітити, момент епічності, чим підкреслюються притаманні опо-

віді масштабність охоплення народного життя, мітогероїчна домінанта. Зустрічаються формулювання, які зближують тетралогію з Гомеровим епосом («Гомер Гуцульщини», «Гуцульська "Одиссея"»).

Найбільш адекватною жанровій реальності Вінцензового твору видається паралель з «Калевалою». Подібно до Еліаса Льоннрота, збирача та обробника фінських рун, фактичного творця «Калевали» як цілісного епосу, Вінценз будує оповідь у вільній манері, спираючись не на причинно-наслідкові зв'язки, а на «логіку» фольклорних уявлень, мітологічного мислення. В обох випадках є підстави говорити про жанр фольклорно-етнографічного епосу як про метажанр, який синтезує множинність жанрових одиниць – таких, як міт, леґенда, героїчне сказання, пісня, історичний (або позірно історичний) екскурс, опис обряду тощо.

* * *

У мітологічну парадигму вписаний леґендарний сюжет про зустріч та побратимство Олекси Довбуша із засновником хасидського руху в карпатському краї Бааль Шем Товом (Ісраель бен Еліезер, 1698 [?] – 1760). Цей міт, який зближує в народній пам'яті імена єврейського цадика та українського національного героя, багато про що промовляє. Ідеться про добросусідські стосунки гуцулів та євреїв. А ширше – про традицію толерантності, поваги до Іншого, що склалася на Гуцульщині.

Вінценз, «дитина гуцульського краю», виховався у цій традиції, всотав її і зостався вірним їй на все життя. Його толерантність була з юних літ сформована оточенням, поліетнічним та багатоликим світом Гуцульщини, де відмінності між ідентичностями, зберігаючись, не перетворювалися у нездоланні бар'єри.

Спектр етнічних типів, що їх ми зустрічаємо в тетралогії, вельми широкий: українці, поляки, євреї, молдавани, угорці, вірмени, цигани, німці, австрійці, італійці, французи, англійці… Різною є міра репрезентативності того чи того типу, різне й авторське ставлення до кожного. Безальтернативне перше місце посідає українець, гуцул; рідше зустрічається поляк, причім найчастіше не як етнічний тип, а просто як персонаж, авторська симпатія до якого не акцентується, ми вгадуємо її з тональності, з окремих штрихів.

У подібному ракурсі, тобто не етнічному, а функціональному, подані – дзеркально відносно поляків, тобто негативно, – представники австрійської сторони (імперські посадовці, чиновники, жандарми, жовніри), а також, опосередковано, сторона російська. Поміж «ґаздами», вівчарами, опришками поширюється чутка, що на Гуцульщину насувається військо, яке йде від москалів на поміч цісарському війську. Певно, це відгомін російсько-австрійсько-пруських поділів Польщі кінця XVIII ст., наслідком яких була втрата Галичини Польщею і включення її до складу Австрії.

Осібне місце у створеній Вінцензом поліетнічній картині Гуцульщини належить євреям. У тетралогії вони за репрезентативністю йдуть одразу слідом за українцями, перед поляками, причім євреї зображені як хоча й самодостатня, значною мірою автономна, однак невід'ємна й органічна частина автохтонної спільноти, гуцульського світу.

Вінцензові – за його природою, вихованням, долею – близький цей світ. Поляк аристократичного роду із глибоким європейським корінням, він цінує та оберігає свій живий зв'язок з гуцульською землею та її людьми, почувається своїм на високій полонині, серед вівчарів. Інтелектуал, ерудит і поліглот, він пам'ятає напучування няні-гуцулки, плекає засвоєну в дитинстві «людську» мову – українську (в гуцульському діалектному варіанті), включає її, поряд із польською, до своєї творчої палітри. Вихований у римо-католицькій традиції з її строгою духовною та канонічною дисципліною, він не інфікований конфесійною замкненістю, спілкується і приятелює з вірними та служителями церкви східного обряду – греко-католицької, в одному зі своїх творів («Відлуння з Чердака») вшановує пам'ять предстоятеля цієї церкви Андрія Шептицького.

У цьому – привабливість Станіслава Вінценза як особистості, у цьому духовна цінність і актуальне значення створеного ним «міту Гуцульщини».

ЮРИЙ БАРАБАШ

«МИФ ГУЦУЛЬЩИНЫ» ОТ СТАНІСЛАВА ВИНЦЕНЗА.
К ПРОБЛЕМЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Статья посвящена творчеству Станислава Винценза как представителя сформировавшегося в европейском литературном процессе второй половины XIX – первой половины XX века течения, особенность которого заключалась в том, что писатели своим происхождением, биографией, творчеством были в той или иной мере связаны с Западной Украиной, прежде всего с Галичиной как перекрестком Центрально-Восточной Европы, её «нервным узлом», уникальным этнокультурным «локусом пограничья» – австрийско-польско-украинского. По мнению автора, это даёт возможность говорить о духовном, культурном диалоге этих писателей с Украиной – диалоге, который отображает неповторимость их биографии, творческой судьбы, индивидуальности, и вместе с тем диалоге как типологически знаковом феномене восточноевропейского пограничья – одной из составляющих общеевропейского полилога литератур.

Цель исследования – проанализировать особенности изображения гуцульского края и создания «мифа Гуцульщины» в тетралогии С. Винценза «На високій полонині», которая воплощает и наглядно раскрывает идею пограничья. Гуцульщина С. Винценза – не только топологическое пространство, а и мифологический простор, отдельный «гуцульский мир», трансцедентальные время и пространство. Концепт Украины-Гуцульщины С. Винценза укоренён, с одной стороны, в фольклорно-этнографической почве, в народном мифопоэтическом сознании, с другой – в современности, в живом общении с людьми.

В статье приводятся факты биографии и творчества писателя, свидетельствующие о его очевидном интересе к мифологии, фольклору, обрядам и традициям, живой народной речи Гуцульщины. Автор акцентирует внимание на том, что «миф Гуцульщины» С. Винценза коррелирует с греческим мифом, о чем свидетельствуют рассказы о происхождении и истории края, о легендарных «великанах-воинах» и др. Общечеловеческие по своей структуре и сути представления, что вырастают из древних слоёв мифологического мышления, придают этому мифу универсальный характер.

Более глубокая работа над данной темой поможет осознать духовную ценность и актуальное значение созданного С. Винцензом «мифа Гуцульщины», став предметом многоаспектного исследования.

Ключевые слова: *миф, мифологическая парадигма, литературное течение, писатели-«украинисты», культурный диалог.*

YURIY BARABASH

"THE MYTH OF HUTSUL REGION" FROM STANISLAW VINCENZ. TO THE PROBLEM OF ETHNOLOGICAL AND CULTURAL BORDERLANDS

The article deals with the works by Stanislaw Vincenz as a representative of a European literary process of the second half of the XIX – first half of the XX century, the peculiarity of this style corresponds to the following issue that the writers by their origin, biography or works have some relations to the Western Ukraine, especially the Central Eastern Europe and its "pain place", its unique ethnological "locus of borderland" as Austrian, Polish and Ukrainian ones.

According to the writer it gives the possibility to talk about cultural dialogue of these writers and Ukraine, this dialogue reflects the unique character of their biography and their works. This dialogue can be considered as a phenomena of Eastern European borderlands as a component of whole European polylogue of literature.

The objective of the research is to analyze the reflection of Hutsul region and the creation of "the myth of Hutsul region" in the tetralogy by S. Vincenz "On the High Uplands" which represents the idea of borderland. Hutsul region of S. Vintcenz is not only the topological space and mythopoeic space, it can also be considered separately from Hutsul world, as a transcendental time and space. The concept of Ukraine and Hutsul region by S. Vincenz is shortened from one point of view in folklore and ethnography, and also coincides with modernity and alive communication with people.

There are some biographic facts which represent the interest to mythology, folklore, customs and traditions and the language of Hutsul region. The author pays attention to the fact that "the myth of Hutsul region" correlates with the Greek myth, that can be proved with the origin and the history of region, about legendary warriors and giants. The myth obtains the universal traits according its structure.

The cultural value of "the myth of Hutsul region" by S. Vincenz is the object of the research.

***Key words**: myth, mythological paradigm, literary trend, writers-ukrainists, cultural dialogue.*

Одержано 4.04.2016 р.

УДК 821. 161. 1

ВАЛЕНТИНА МАЦАПУРА
(Полтава)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

Ключові слова: *психологізм, психологічна деталь, психологічний стан, внутрішній монолог, герой, персонаж.*

Несмотря на обилие научных исследований, посвящённых Гоголю, некоторые проблемы поэтики его творчества остаются недостаточно изученными. Причина этого явления – в многогранности и многомерности наследия писателя. К таким практически неизученным вопросам наследия Гоголя относится вопрос о специфике психологизма в его творчестве.

Следует также признать, что сама проблема психологизма в литературе содержит много противоречий, не все её аспекты освещены равномерно, несмотря на наличие исследований А. Б. Есина [7], В. И. Страхова [19], О. Б. Золотухиной [9; 10] и других учёных.

В большинстве энциклопедических и справочных изданий по литературоведению статьи о художественном психологизме, как это ни странно, отсутствуют, несмотря на то, что это понятие широко употребляется в литературоведческих трудах и давно закрепилось в школьных программах. Так, мы не найдём такого понятия в «Литературном энциклопедическом словаре» (М., 1987) и в «Літературознавчому словнику-довіднику» (К., 1997). Возможно, это связано с тем, что исследователи по-разному истолковывают термин «психологизм», подразумевая под ним в одних случаях всеобщее свойство искусства, заключающееся в изображении человеческих характеров, психологических типов, а в других – наиболее глубокое и детальное воспроизведение внутреннего мира персонажа. Сегодня нет чёткого разграничения понятий «психологическое изображение», «психологический анализ» и «психологизм».

Замечу, что само понятие «психологический анализ» не имеет ничего общего с психоанализом, основателем которого был З. Фрейд. В литературоведении психологизм или психологический анализ – это художественное воспроизведение внутреннего мира персонажей, их мыслей, чувств, переживаний. Л. Я. Гинзбург указывает, что «психологический анализ осуществляется в форме авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом – в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [2, с. 347]. Большинство исследователей видит в психологизме способ изображения внутреннего мира героев, «то, что не обладает ни предметностью, ни наглядной изобразительностью, – воспроизведение психологии персонажей», как замечает О. Б. Золотухина [9, с. 8], но при этом включает в сферу рассмотрения компоненты предметной изобразительности (портреты, психологизированные пейзажи и детали).

А. Б. Есин считает, что для психологического изображения нужна «такая проблематика, которую можно назвать идейно-нравственной», что

© В. Мацапура, 2016

именно такая проблематика «требует для своего воплощения психологизма как художественной формы» [7, с. 24]. И. В. Страхов выделяет две основные формы психологического анализа. Это изображение характеров «изнутри», то есть путём художественного познания внутреннего мира героя при помощи внутренней речи, образов, памяти, воображения; и психологический анализ «извне», выражающийся в психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимических и других средств внешнего проявления психики [19, с. 4].

А. Б. Есин делит писателей на психологов и не психологов, выделяя в литературе *психологический* и *непсихологический* способы изображения реальности. Так, к писателям-психологам в русской литературе он относит Лермонтова, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, а вот у Рабле и Гоголя, с его точки зрения, «психологизма нет вообще (и это действительно так!») [7, с. 6]. Удивляет категоричность подобного заявления исследователя, утверждающего, что психологизм отсутствует в таких произведениях Гоголя, как «Тарас Бульба», и что его «Мертвые души» «не психологичны» [7, с. 23]. Нельзя согласиться с подобными высказываниями А. Б. Есина, хотя следует признать, что его монография «Психологизм русской классической литературы» имеет неоспоримые достоинства.

Рассматривая проблему психологизма в литературе, А. Б. Есин и другие исследователи, как правило, избирают в качестве объекта своих научных разысканий реалистические произведения, а точнее – вершинные явления психологической прозы XIX века, например произведения Стендаля и Флобера во французской литературе или произведения Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова – в русской. Однако в творчестве указанных авторов психологизм был характерной особенностью стиля или стилевой доминантой. Речь идёт о периоде расцвета психологической прозы. Для этого расцвета необходим был подготовительный этап формирования психологических приёмов изображения персонажа. И таким подготовительным этапом было творчество сентименталистов и романтиков, которые обратили внимание на внутренний мир героя и начали вырабатывать способы его изображения.

Цель данной статьи – проанализировать разные формы и приёмы психологического изображения в произведениях Гоголя, определить их специфику. Специальных работ, посвящённых этой теме, совсем немного.

Так, ещё в 1911 году психолог И. А. Сикорский произнёс речь в Университете Св. Владимира на тему «Психологическое направление художественного творчества Гоголя» [17], которая важна самой постановкой проблемы и признанием того, что произведениям писателя свойствен психологизм.

В советский период в интерпретации гоголевского наследия активно подчёркивалось социальное значение созданных им образов, которые рассматривались в первую очередь как социальные типы чиновников или помещиков, при этом игнорировалась их психологическая составляющая.

Важный вклад в понимание и истолкование Гоголя как писателя-психолога внёс философ, богослов, культуролог и литературовед В. В. Зеньковский, который на протяжении четырёх десятилетий занимался изучением творчества Гоголя и посвятил ему свою монографию, изданную в Париже. В своём труде учёный уверенно заявил: «Гоголь был превосходным психо-

логом в своих произведениях. Тема эта, – о Гоголе, как психологе, – мало разработана, между тем Гоголь (в очень многом) предвосхищает Достоевского, именно как психолог» [8, с. 207]. В. В. Зеньковский одним из первых в литературоведении затронул проблему психологизма в творчестве писателя, коснулся отдельных её граней, но в целом эта проблема нуждается в уточнении и развитии.

Общеизвестно, что в творчестве Гоголя наблюдаем синтез романтических и реалистических тенденций. В. В. Зеньковский подчёркивает, что «внешний реализм для самого Гоголя был только «оболочкой», как бы некоей «словесной плотью», за которой он стремился проникнуть во внутренний мир героев». С точки зрения исследователя, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» «бесподобно обрисован» психический строй Ивана Ивановича, а «сколько психологической тонкости в изображении Ивана Федоровича Шпоньки (напр., в его переживаниях во время работы в поле)!» [8, с. 207]. В данном случае примечательно то, что исследователь, иллюстрирует свои мысли о психологизме у Гоголя примерами из его раннего творчества.

Украинский литературовед А. А. Слюсарь отметил, что в творчестве Гоголя отразилась та форма психологизма, которая возникла в первой трети XIX века. Гоголь, по мнению А. А. Слюсаря, подобно В. Скотту, сосредоточивает внимание «на характерах и страстях действующих лиц», а в некоторых его произведениях в зачаточном виде встречается и «диалектика души», значение которой было впервые оценено по достоинству Л. Толстым [18, с. 44–45].

В начале XXI века учёные вплотную подошли к осмыслению концепта «душа», который очень важен в творчестве писателя. Об этом, в частности, свидетельствует диссертация Ким Хюн И «Проблема души человека в петербургских повестях Н. В. Гоголя» (2004) [6]. Особую активность в изучении гоголевского психологизма демонстрируют психологи. Например, С. Ю. Поройков подчёркивает, что Гоголь не подражал чужой манере изображения психологических типов [16].

«Глубочайший психологизм Гоголя мало кем изучен, – отмечает Е. Ю. Коржова. – Чаще считалось, что Гоголю не присуще глубокое раскрытие внутреннего мира человека. Сам же Гоголь более всего ценил именно психологическую сторону своего творчества» [12]. Исследовательница справедливо указывает, что мнимая простота гоголевских героев таит глубину авторского анализа душевных явлений, что его персонажей характеризует «сгущенность» внутренней жизни.

Гоголь действительно был мастером в передаче настроений, чувств и душевных переживаний. Так, в самом начале «Ночи перед Рождеством», используя ритмомелодику, синтаксис, лексический состав, фольклорные мотивы, он передаёт торжественное и вместе с тем радостное настроение, связанное с наступлением Рождества, одного из самых больших христианских праздников.

В повестях «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть», «Вий» писатель гениально воплотил разные оттенки страха и ужаса, которые испытывают герои, столкнувшись с проявлением сверхъестественного и ирреального. Чувство страха и ужаса – неотъемлемая составляющая повестей

«Портрет» и «Нос». Особенность указанных произведений заключается в том, что в них стирается грань между реальным и ирреальным.

Например, герой повести Гоголя «Портрет» художник Чартков испытывает чувство ужаса, когда видит «живые» глаза старика на портрете, который он случайно приобрёл в лавке. «…Художник вдруг задрожал и побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо. Два страшные глаза вперились в него, как бы готовясь сожрать его…» [4, с. 69]. Автор описывает психологическое состояние Чарткова «извне», от имени повествователя, и вклинивает в эти описания внутренние монологи героя. В одних случаях они даны без кавычек, как несобственно-прямая речь, в других – в кавычках, как его разговор персонажа с самим собой. «Глядит, глядит, человеческими глазами», – произнёс Чартков изумлённым голосом, стремясь постичь тайну странного портрета. «Что это? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это однако же натура, живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство?» [4, с. 69, 71].

Гоголь нагнетает тревожную атмосферу, описывая, какие чувства испытывает герой в тот момент, когда видит, как изображённый на портрете старик пошевелился и вначале вышел, а потом ушёл в рамку портрета. Всё происходящее кажется ему страшным сном. При этом граница между сном и явью кажется очень зыбкой. Писатель даёт систему сновидений героя, который, просыпаясь, каждый раз спрашивает себя: «Неужели это был сон?»; «Неужели и это был сон?»; «И это был также сон?» [4, с. 72, 73]. Вспоминая, как старик с бронзовым лицом и страшными глазами подошёл к нему и достал свёртки с золотом, на которых была выставлена сумма «1000 червонных», Чартков начинает сомневаться, «точно ли это был сон и простой бред, не было ли здесь чего-то другого, не было здесь виденье» [4, с. 74]. Этот и другие примеры из повести Гоголя «Портрет» свидетельствуют о том, что её автор мастерски передаёт чувства героя, описывая его психологическое состояние «извне» – от имени повествователя, и «изнутри» – при помощи его внутренних монологов.

Повесть Гоголя «Нос» может быть прочитана не только с акцентом на сатире, гротеске, символике, свойственных этому произведению, но и на уровне общечеловеческой психологической ситуации: человек потерял то, без чего не мыслит своего существования. Это произведение построено на оппозиции двух чувств – ужаса и радости. В начале повести коллежский асессор Ковалёв, проснувшись и посмотрев в зеркало, обнаружил, что у него вместо носа – гладкое место. Гоголь «вклинивает» мысли героя в повествование от имени автора: «Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? Кажется, не спит. Коллежский асессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!..» [4, с. 42]. Гоголь любит повторы слов и ситуаций. «…Не может быть, чтобы нос пропал сдуру», – подумал он и зашёл в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотреться в зеркало. <…> «Черт знает что, какая дрянь! – произнёс он, плюнувши. Хотя уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» [4, с. 43]. Герой вышел из кондитерской, «закусив губы». Эта деталь подчёркивает психологическое состояние, в котором он находился. Комизм, а вместе с тем и ужас ситуации усиливаются, когда герой узнал в господине в мундире свой собственный нос. «…Казалось ему, все перево-

ротилось у него в глазах, он чувствовал, что едва мог стоять. <…> Бедный Ковалев чуть не сошел с ума» [4, с. 43]. Как верно заметил Ю. В. Манн, Гоголь снимает носителя фантастики в повести «Нос», хотя её фантастичность при этом остаётся [14, с. 82]. В одном из внутренних монологов герой произносит: «Невероятно, чтобы нос пропал; никаким образом невероятно. Это верно или во сне снится, или просто грезится» [4, с. 43].

В основе построения повести – принцип зеркальной композиции. Если в первой и во второй части произведения доминирует чувство страха, то в третьей части автор описывает радость майора Ковалёва, который, проснувшись и нечаянно взглянув в зеркало, обнаружил нос на своём месте: «…Нос! – хвать рукою – точно нос! <…> взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!» [4, с. 43]. Зайдя в кондитерскую или в приёмную, герой снова и снова будет смотреть в зеркало, чтобы убедиться – есть нос! – и еще раз порадоваться этому.

Повесть Гоголя «Шинель» также насыщена психологическим подтекстом, однако построена она по иному принципу: вначале Акакий Акакиевич испытывает чувство радости от приобретения новой шинели, а в конце повести – чувство горя от её потери.

В. В. Виноградов в работе «Гоголь и натуральная школа» использует термин «психологический рассказчик» применительно к раннему творчеству писателя, однако не приводит никаких примеров, иллюстрирующих этот термин [1, с. 191, 220]. Правомерность использования такого термина попытаемся доказать на примере повести Гоголя «Тарас Бульба».

В этом произведении повествование ведётся от имени рассказчика, который не персонифицирован и выступает в роли alter ego автора. Рассказчик хорошо знает жизнь украинских казаков, сочувственно относится к ним, особенно к главным персонажам повести, очень эмоционально повествует обо всех событиях. Например, в шестой главе повести автор описывает смену душевных переживаний Андрия, когда он проник в осаждённый город и увидел полячку, о которой так много думал. Вначале «ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею. <…> Он хотел бы выговорить все, что ни есть на душе <…> и не мог». Однако уже через некоторое время психологическая ситуация кардинально изменяется: «Его душе вдруг стало легко; казалось, все развязалось у него. Душевные движения и чувства, которые дотоле как будто кто-то удерживал тяжкой уздою, теперь почувствовали себя освобожденными, на воле и уже хотели излиться в неукротимые потоки слов...» [3, с. 79]. «В этом описании психического перелома у Андрия Гоголь является первоклассным психологом», – справедливо указывает В. В. Зеньковский [8, с. 207].

Рассказ о том, как Андрий отрёкся от отца, товарищей и отчизны, заканчивается эмоциональным размышлением, передающим трагизм ситуации, в которой оказался герой. «И погиб казак! Пропал для всего рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви Божьей. <…>. Вырвет старый Тарас седой клок из своей чуприны и проклянёт день и час, в который породил на позор себе такого сына» [3, с. 84]. Это не просто информация. Текст указанного фрагмента пронизан чувством горя и безысходности, он готовит читателя к дальнейшему трагическому исходу событий. «Рассказчик, – пишет В. В. Виноградов, – подстав-

ное лицо (medium), которое плетет словесный узор, в произведениях Гоголя как бы движется зигзагами по линии от автора к героям» [1, с. 191].

Психологический рассказчик раскрывается в повести во многих эпизодах. Например, он комментирует накал битвы после гибели половины Незамайковского куреня. «Как вскинулись козаки! Как схватились все! Как закипел куренной атаман Кукубенко, увидевши, что лучшей половины куреня его нет!» [3, с. 108]. Описывая многочисленные проявления героизма и гибели простых казаков, рассказчик призывает: «Козаки, козаки! Не выдавайте лучшего цвета вашего войска!» [3, с. 111]. Думается, что эти и подобные им примеры, передающие внутреннее состояние субъекта повествования, в частности его чувства любви к Украине и всему казачеству, свидетельствуют о правомерности употребления термина «психологический рассказчик» применительно к повести Гоголя «Тарас Бульба».

Термин «психологический рассказчик» применим, на наш взгляд, и к повести Гоголя «Старосветские помещики», потому что именно рассказчик передаёт свои наблюдения от посещений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, подчёркивая то чувство любви и заботы, которое испытывали друг к другу эти простые люди.

В «Авторской исповеди» Гоголь неоднократно упоминает, что основным его занятием был «человек и душа человека вообще», что именно они стали предметом его наблюдений. При этом писатель ссылается на авторитет Пушкина, который одним из первых обратил внимание на его способность «угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого» [6, с. 418, 416, 413].

Сложность создания характеров в поэме «Мертвые души» заключается в том, что автор должен был изобразить героев, лишённых внутреннего мира, живущих обыденными интересами, находящихся в состоянии духовного омертвения. Выполняя эту задачу, он использует такой приём, который можно классифицировать как *минус приём*. Ю. В. Манн обратил внимание на то, что «в характеристике большинства персонажей поэмы Гоголь обходится без описания глаз» [14, с. 76-77]. Известно, что романтики для раскрытия внутреннего состояния героя активно обращались к описанию его глаз – своеобразного зеркала души. Но поскольку настоящими «мёртвыми душами» в поэме являются помещики, которых посещает Чичиков, у которых душа находится в стадии умирания или умерла, то и в описании их глаз не было необходимости. В тех случаях, когда автор упоминает о глазах некоторых персонажей, эти упоминания, как правило, лишены психологической функции. Глаза Манилова, «сладкие, как сахар», как верно заметил Ю. В. Манн, «определены по вкусовому качеству – как гастрономический продукт». В описании глаз Собакевича, упомянуто лишь орудие, которое употребила природа: «большим сверлом ковырнула глаза», а глаза Плюшкина сравниваются с глазами мыши («Маленькие глазки ещё не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши…») [14, с. 76, 77].

В поэме «Мертвые души» Гоголь продемонстрировал мастерство создания не только социальных типов (помещиков, чиновников), но и типов психологических. Литературоведы неоднократно отмечали умение Гоголя описывать героев таким образом, что они предстают перед читателем, как живые. Так, Н. А. Котляревский указывал, что «Гоголь сумел в одном типе

воплотить массу *душевных состояний* (курсив мой – В. М.) и многие жизни» [13, с. 339].

В поэме «Мертвые души» Гоголь создал достаточно большое количество распространённых типов, настроений, привычек, которые составляют мозаику того широкого обобщённого образа, который автор назвал «Русью». Однако образы поэмы – это не только социальные, но и психологические типы, носители определённых страстей. Так, характеризуя Манилова как человека, у которого отсутствуют яркие страсти, автор размышляет о разных типах характеров. «У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый <…> спит и грезит о том, как бы пройтиться ему с флигель-адъютантом, напоказ своим приятелям…» и т. д. [5, с. 207]. А вот особенность Манилова заключалась в том, что у него не было не только перечисленных страстей или «задоров», у него не было никаких страстей. «…Сила Гоголя в том, что он умеет воплотить в художественный тип, сделать рельефной саму неопределённость и бесхарактерность», – замечает Ю. В. Манн [14, с. 74].

Есть в «Мертвых душах» и мастерски описанные психологические ситуации. Один из ключевых эпизодов поэмы – эпизод купли-продажи «мертвых душ», повторяющийся в «портретных» главах поэмы (со второй по шестую), выполняет не только важную сюжетообразующую, но и психологическую функцию, ведь в каждом отдельном случае реакция персонажа на предложение Чичикова продать ему «мертвые души» подчёркивает какие-то особенности его характера. Так, для сентиментального Манилова подобное предложение – шок. «Манилов выронил тут же чубук с трубкой на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут» [5, с. 32]. Это своеобразная «немая сцена». Другие персонажи реагируют на подобное предложение спокойно и даже начинают торговаться. Например, практичный Собакевич предлагает Чичикову «по сту рублей» за душу.

Следует признать, что в поэме «Мертвые души» проникновение во внутренний мир героев является скорее исключением, чем правилом. Писатель позволяет читателю заглянуть в душу лишь двух персонажей – Чичикова и Плюшкина, которые отличаются от остальных тем, что имеют прошлое. Например, образ Чичикова раскрывается «извне», при помощи авторских характеристик, и «изнутри», при помощи его внутренних монологов. Так, в пятой главе автор-повествователь «извне» детально описывает внутреннее состояние Чичикова в тот момент, когда ему удалось убежать от преследований Ноздрёва, заставлявшего его продолжить игру в шашки, во время которой открыто жульничал. «Герой наш трухнул, однако ж, порядком. <…> Дыхание его переводилось с трудом, и когда он попробовал приложить руку к сердцу, то почувствовал, что оно билось как перепелка в клетке. “Эк, какую баню задал! Смотри ты какой!”» [5, с. 82].

Такое сочетание характеристики героя «извне» и «изнутри», как было уже отмечено, – характерная особенность повествования в гоголевском тексте. Показательны в этом плане эпизоды встречи Чичикова с юной блондинкой. Первый раз эта случайная встреча происходит тогда, когда брич-

ка Чичикова столкнулась и перепуталась со встречной коляской, в которой сидели две дамы – старая и молодая. Реакция Чичикова на происшедшее оказывается неожиданной. Вначале он «глядел очень внимательно на молоденькую незнакомку» и даже пытался с ней заговорить, но вскоре дамы уехали. Комментируя этот эпизод, Гоголь включает в текст поэмы размышления обобщающего характера: «…Везде хоть раз встретится на пути человеку явленье, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз пробудит в нем чувство, похожее на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. <…> Попадись на ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша <…> и Боже! чего бы не проснулось, не зашевелилось, не заговорило в нем!» [5, с. 85–86]. Однако внутренний монолог Чичикова свидетельствует о том, что неожиданная встреча с незнакомкой натолкнула его отнюдь не на возвышенные размышления: «Славная бабешка! – сказал он, открывши табакерку и понюхавши табаку. – Но ведь что, главное, в ней хорошо? Хорошо то, что она сейчас только, как видно, выпущена из какого-нибудь пансиона или института, что в ней, как говорится, нет еще ничего бабьего…» Чичиков начинает предполагать, кто её отец, насколько он богат: «Ведь если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из неё мог бы выйти очень, очень лакомый кусочек» [5, с. 85–86].

Психологических ситуаций в гоголевской поэме достаточно много. Например, автор детально характеризует психологическое состояние героя после того, как во время бала внезапно появился весёлый и радостный Ноздрев, который в присутствии всех гостей, увидев Чичикова, громко произнёс, заливаясь смехом: «– А, херсонский помещик, херсонский помещик! <…> Что? Много наторговал мертвых? <…> Он стал чувствовать себя неловко, неладно: точь-в-точь как будто прекрасно вычищенным сапогом вступил в грязную вонючую лужу; словом, нехорошо, совсем нехорошо», – пишет Гоголь [5, с. 160]. Чичикову не помогло то, что он старался не думать о происшедшем, «старался рассеяться, развлечься, присел в вист, но все пошло как кривое колесо» [5, с. 160].

Неприятное чувство не оставляет Чичикова, когда он раньше времени вернулся к себе в гостиницу. И вот здесь, оставив героя наедине со своими мыслями, автор даёт длинный внутренний монолог Чичикова, проникая в его душу и в его мысли. Предмет рассуждений героя в этом монологе – бал. И если накануне бала Чичиков с нетерпением ожидал его, примеривал к себе разные маски, придавая лицу разные выражения, то после скандального происшествия бал видится ему в совершенно ином свете. «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы! – говорил он в сердцах. – Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы! Эк штука: разрядились в бабьи тряпки…» [5, с. 163]. Не ограничиваясь внутренним монологом героя, автор ещё раз комментирует, объясняет его внутреннее состояние. «Главная досада была не на бал, а на то, что случилось ему оборваться, что он вдруг показался перед всеми Бог знает в каком виде, что сыграл какую-то странную, двусмысленную роль», – замечает повествователь [5, с. 164].

Итак, Гоголю свойствен интерес к внутреннему миру человека. Несмотря на то, что психологизм не является доминантой его творчества, психологические приёмы изображения действительности играют в его наследии значительную роль. Проза Гоголя пронизана чувствами, эмоциями. Он мас-

терски передаёт психологические состояния, психологические ситуации, в которых оказываются герои, использует внутренние монологи, психологические детали, а также различные маски – повествователя, рассказчика, лирического героя, при помощи которых комментирует поступки и мысли персонажей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа / В. В. Виноградов // Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 2003. – С. 189–226.

2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 445 с.

3. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. Т. 2. Миргород / Н. В. Гоголь ; коммент. С. И. Машинского. – М. : Худож. лит., 1984. – 319 с.

4. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. Т. 3. Повести / Н. В. Гоголь ; коммент. Г. М. Фридлендера. – М. : Худож. лит, 1984. – 294 с.

5. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. Мертвые души. Поэма / Н. В. Гоголь ; коммент. С. И. Машинского. – М. : Худож. лит, 1985. – 527 с.

6. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. Статьи / Н. В. Гоголь ; коммент. Ю. Манна. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

7. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : книга для учителя / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.

8. Зеньковский В. Н. В. Гоголь / В. В. Зеньковский // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н. В. Гоголь / предисл. и сост. Л. Аллена. – СПб. : Logos, 1994. – С. 190–342.

9. Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе : монография [Электронный ресурс] / О. Б. Золотухина. – Гродно, 2007. – Режим доступа: http://ebooks.grsu.by/zolotuhina/. – Загл. с экрана.

10. Золотухина О. Б. Психологизм в литературе : пособ. по одноименному спецкурсу для студ. спец. «Русская филология» [Электронный ресурс] / О. Б. Золотухина. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. – Режим доступа: http://ebooks.grsu.by/psihologism_lit/index.htm. – Загл. с экрана.

11. Ким Хюн И. Проблема души человека в петербургских повестях Гоголя : дисс. … канд. филол. наук [Электронный ресурс] / И Ким Хюн. – М., 2004. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/problema-dushi-cheloveka-v-peterburgskih-povestyah-n-v-gogoly. – Загл. с экрана.

12. Коржова Е. Ю. Психологическая реконструкция концепции личности Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] / Е. Ю. Коржова. – Режим доступа: http://humanpsy.ru/korzhova/gogol. – Загл. с экрана.

13. Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842. Очерк из истории русской повести и драмы / Н. А. Котляревский. – М. : Летний сад, 2009. – 404 с.

14. Манн Ю. В. Постигая Гоголя : учеб. пособ. / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 206 с.

15. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд, доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.

16. Поройков С. Ю. О литературных приемах Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] / С. Ю. Поройков. – Режим доступа: http: //www.proza.ru/2012/08/27/893. – Загл. с экрана.

17. Сикорский И. А. Психологическое направление художественного творчества Гоголя (Речь в Университете Св. Владимира в 110-летие Гоголя) / И. А. Сикорский. – К., 1911. – 11 с.

18. Слюсарь Н. В. Психологизм в творчестве Н. Гоголя / Н. В. Слюсарь // Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения). – К., 1994. – С. 44–49.

19. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве : в 2 ч. / И. В. Страхов. – Саратов, 1973. – Ч. 1. – 57 с.

ВАЛЕНТИНА МАЦАПУРА

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ

В статье рассматриваются теоретические аспекты понятия «психологизм», в изучении которого существует ряд проблем, несмотря на то, что к нему обращались такие исследователи, как Л. Я. Гинзбург, А. Б. Есин, В. И. Страхов, А. П. Скафтымов, О. Б. Золотухина и другие. Большинство исследователей рассматривают это понятие на примере вершинных явлений реалистической психологической прозы.

Цель данной научной разведки заключается в том, чтобы проанализировать приёмы психологического изображения в произведениях Н. В. Гоголя. Автор статьи опровергает мнение Б. А. Есина, утверждавшего, что психологизм в произведениях Гоголя отсутствует. При этом он ссылается на высказывания В. В. Зеньковского, утверждавшего, что Гоголь был превосходным психологом.

Умение писателя передавать психологические состояния, например чувство страха и ужаса, наблюдаем во многих его произведениях, в частности в повестях «Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть», «Вий», «Портрет», «Нос». В повестях «Тарас Бульба» и «Старосветские помещики» важную роль играет «психологический рассказчик» (термин В. В. Виноградова). В поэме «Мёртвые души» Гоголь использует внутренние монологи, характеризует героев не только «извне», но и «изнутри». Несмотря на то, что психологизм не является доминантой творчества писателя, его проза пронизана переживаниями и эмоциями, он умело передаёт психологические состояния и ситуации, в которых оказываются герои.

Ключевые слова: *психологизм, психологическая деталь, психологическое состояние, внутренний монолог, герой, персонаж.*

VALENTINA MATSAPURA

ON PECULIARITIES OF PSYCHOLOGICAL REPRESENTATION IN GOGOL'S CREATION

This paper presents academic angles of the notion "psychologism". There are many problems in the studying of this notion, although it has been analyzed by such researchers, as L. Y. Ginzburg, A. B. Esin, V. I. Strahov, A. P. Skaftyimov, O. B. Zolotuhina and others. The majority of studiers illustrate this notion by examples of uppermost phenomena in realistic psychological prose.

The object of this research paper is the analysis of artistic devices of psychological representation in the written works by N. V. Gogol. The author of the article demolishes the view of A. B. Esin, who confirmed that there is no psychologism in the works of Gogol. Moreover, claiming that, A. B. Esin cites to the statement by V. V. Zenkovskiy, who insisted upon the fact, that Gogol had been an excellent psychologism.

The writer's ability to describe psychological condition, in particular fear and horror, can be observed in many of his works, especially in such short stories, as "St. John's Eve", "A Terrible Vengeance", "Viy", "The Portrait", "The Nose". The "psychological narrator" (the term by V. V. Vinogradov) plays a critical part in the stories "Taras Bulba" and "The Old World Landowners". Gogol uses interior monologues in the poem "Dead Souls", in such a way characterizing the heroes not only "from the outside", but also "from the inside". Even though psychologism isn't the keynote of the writer's creative works, his prose is imbued with emotions and feeling and he skillfully depicts psychological conditions and situations, in which his heroes find themselves.

Key words: *psychologism, psychological detail, psychological condition, stream of consciousness, hero, character.*

Одержано 15.01.2016 р.

УДК: 821.161.1-82 Ахматова

ВЛАДИМИР КАЗАРИН
МАРИНА НОВИКОВА
(Симферополь)

«… ГРОЗНАЯ АНАФЕМА ГУДИТ» (ЗАГАДКИ ОДНОГО АХМАТОВСКОГО ВОСЬМИСТИШИЯ)

Ключові слова: *А. А. Ахматова, М. М. Зощенко, М. Л. Лозинський, О. Е. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, восьмивірш 1959 року, «анафема», інтертекстуальні/інтербіографічні зв'язки, «відлига», мотив пам'яті/забуття як життя/смерті.*

Прелиминарии. В 1959 году А. А. Ахматова написала восьмистишие-экспромт, который Р. Д. Тименчик называет «комаровским наброском» и датирует 14 августа [19, т. 1, с. 175]. С 1980 года это стихотворение стало печататься:

Это и не ста́ро, и не ново,
Ничего нет сказочного тут.
Как Отрепьева и Пугачёва,
Так меня тринадцать лет клянут.
Неуклонно, тупо и жестоко
И неодолимо, как гранит,
От Либавы до Владивостока
Грозная анафема гудит.
[2, т. 2, кн. 2, с. 34]

Нетрудно догадаться, что именно вспомнилось Ахматовой, что навеяло приведённые строки и почему однажды они будут опубликованы под коротким и тяжким (как удар топора) заглавием – «Анафема» [2, т. 2, кн. 2, с. 340]. Вспомнилось ей роковое «ждановское» постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года «О журналах "Звезда" и "Ленинград"». В нём от имени партии уничижительной (и уничтожающей) критике было подвергнуто творчество прозаика М. М. Зощенко и поэта А. А. Ахматовой. В постановлении дана намеренно оскорбительная характеристика «литературной и общественно-политической физиономии» «писательницы Ахматовой», которая «является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии». «Её стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, "искусства для искусства", не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодёжи и не могут быть терпимы в советской литературе» [5, с. 101].

Откуда и зачем прорвалась эта нарочитая, безапелляционная оскорбительность? Поищем ответ в последующих событиях.

© В. Казарин, М. Новикова, 2016

15 августа секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Жданов прибывает из Москвы в Ленинград и делает доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» на собрании партийного актива в Смольном. На следующий день с этим докладом он выступит на собрании ленинградских писателей и издательских работников. В докладе формулировки будут ещё категоричней и грязней. Оказывается, истоки творчества Ахматовой следует искать в литературе 1907–1917 годов, когда «значительная часть интеллигенции отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии». Вот почему и современная «тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убожества ограничен диапазон её поэзии, – поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной». Её героиня – «не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой»* [6, с. 8–10].

После того, как Ленинграду в жёсткой форме были разъяснены литературные оценки, обусловленные новой политикой партии, закрутился отлаженный механизм исполнения принятых решений. 21 августа 1946 года постановление ЦК ВКП(б) было опубликовано в газете «Правда», а ещё через две недели Союз писателей СССР исключил из своих рядов М. М. Зощенко и А. А. Ахматову. Помимо всего прочего это исключение лишило их обоих права на получение хлебных карточек: карточки выдавались только «трудящимся».

Так зачем же всё-таки именно в 1946 году, именно в Ленинграде и именно на писателей обрушилась эта громкая, демонстративная анафема? Где искать её общие (а не только ахматовские) реальные (а не вымышленные) причины?

Скорее всего, искать их надлежит близко по времени, но далеко по расстоянию.

5 марта того же 1946 года в Вестминстерском колледже американского городка Фултона бывший (1940–1945) и будущий (1951–1955) британский премьер-министр сэр Уинстон Леонард Спенсер Черчилль произнёс в присутствии 33-го Президента США Гарри С. Трумэна (уроженца этого города) свою знаменитую «Фултонскую» речь. В ней он обосновал необходимость новой, жёсткой политики по отношению к СССР и фактически объявил начало «холодной войны» между вчерашними союзниками по антигитлеровской коалиции. Сталин и его окружение к такому повороту были не только готовы – они сами его подготавливали и ждали. Как западная, так и советская система не могли существовать без внешнего врага. В отсутствие разгромленной Германии эту роль должны были играть для СССР США, для США – СССР. Между тем, советские люди за годы войны действительно «прошагали пол-Европы, пол-Земли», повидали обитателей и западноевропейского, и «трансатлантического» миров, попривыкали к иностранной музыке, к иностранным кинофильмам, к иностранным журналистам. «Встреча на Эльбе» была для них не дежурным масс-медийным штампом, а

*Броская эта формула родилась совсем не в докладе секретаря ЦК ВКП(б). Её происхождение становилось уже предметом специального внимания ахматоведов [18, с. 47–61].

частью их личной биографии. Так что они-то к подобному политическому «похолоданию» были решительно не готовы.

Отодвинулся в тень за время войны и горький опыт репрессий 1930-х годов. Люди успели накопить не только общенациональное, но и личное чувство гордости – чувство победителей. Ленинградцев-блокадников, чей героизм заслужил мировое сочувствие и восхищение, это касалось в особенности. Писателей – живой голос Ленинграда – оно касалось тем паче.

Очень точно эти настроения передает в своих воспоминаниях К. М. Симонов: «В конце войны, и сразу после неё, и в сорок шестом году довольно широким кругам интеллигенции, во всяком случае, художественной интеллигенции, которую я знал ближе, казалось, что должно произойти нечто, двигающее нас в сторону либерализации, что ли, – не знаю, как это выразить не нынешними, а тогдашними словами, – послабления, большей простоты и лёгкости общения с интеллигенцией хотя бы тех стран, вместе с которыми мы воевали против общего противника. Кому-то казалось, что общение с иностранными корреспондентами, довольно широкое во время войны, будет непредосудительным и после войны, что будет много взаимных поездок, что будет много американских картин – не тех трофейных, что привезены из Германии, а и новых, – в общем существовала атмосфера некой идеологической радужности <…>. Во всем этом присутствовала некая демонстративность, некая фронда, что ли, основанная и на неверной оценке обстановки, и на уверенности в молчаливо предполагавшихся расширении возможного и сужении запретного после войны» [5, с. 104–105].

Страну следовало переучивать, а Ленинград и его творческую интеллигенцию – переучивать радикально. Достаточно известные, но совершенно не официозные писатели М. М. Зощенко и А. А. Ахматова вполне годились как предупредительный пример для приведения к покорности остальных. И лишь после этого в повестку дня встанет вопрос «очищения партийных рядов» – показательного разгрома партийного аппарата города. Для этого уже понадобится специальное расстрельное «ленинградское дело».

Скажем несколько слов и о том, какую тактику нападения на Ахматову выбрали неведомые нам люди из аппарата А. А. Жданова – те, что готовили не только само постановление, но и предваряющий его доклад секретаря ЦК ВКП(б). С точки зрения «воздействия на массы» доклад был едва ли не главным документом: не зря он дважды оглашался публично. Секретарю же лично нужно было любой ценой вернуть себе утрачиваемое доверие вождя. Поэтому он готов пойти на самые жёсткие карательные меры в отношении фигурантов постановления 1946 года, чтобы заслужить одобрение Сталина. Уж кто-кто, а А. А. Жданов – аппаратчик со стажем, возглавивший партийную организацию «города Ленина» после убийства С. М. Кирова, точно знал: «ленинградское дело» не просто задумано – оно начало претворяться в жизнь. Ему не нужно было гадать, что ждёт его, секретаря ЦК, биография которого была «подмочена» многолетним ленинградским стажем, когда начнутся кровавые расправы с партийными и советскими работниками СССР на всех уровнях и во всех регионах (вот уж точно – «от Либавы до Владивостока»), если те окажутся выходцами из «либеральной» северной столицы. Жил он в атмосфере смертельного ужаса. И совсем не случайно через два

года после публичной гражданской казни М. М. Зощенко и А. А. Ахматовой и за полгода до начала практической реализации «ленинградского дела» сам А. А. Жданов в возрасте всего-то 52 лет умрёт от «продолжительной болезни сердца» (формула официального некролога). А ведь по медицинским стандартам подбора партийных кадров хронических сердечников в секретари ЦК не избирали.

Итак, что же нужно было лицам, готовившим доклад, «разоблачить» в творчестве Ахматовой прежде всего, чтобы заручиться одобрением Сталина и поддержкой «широких масс советских трудящихся»? Присмотримся к ключевым словам текста ждановского доклада.

«**Будуар».** В словаре В. И. Даля это слово французского происхождения растолковывается так: «Дамский кабинет; комната, где светская женщина проводит день свой и принимает близких; хозяйская, теремок, светёлка, горенка. Будуарные шашни» [3, т. I, с. 136]. О чём говорит далевское толкование? Во-первых, о том, что объясняемое слово «широким массам» непонятно. Во-вторых, что оно для них «буржуазное». В-третьих, что оно ассоциируется с «шашнями», а значит, поддерживает тему «блуда», публично вменяемого в вину Ахматовой. Далее, слово это тонко подчёркивает ахматовскую «нерусскость» (и само слово, и обозначаемая им реалия пришли из Франции). Наконец, у «будуара» ещё и непролетарская семантика, это слово «чуждого сословия» (это кабинет «дамы», а дама принадлежит к «высшему свету»). Таким образом, само слово «будуар» – скрытое обвинение Ахматовой в 1) порочности, 2) нерусскости, 3) иносословности.

Сегодня понятно, что все эти хитроумные коннотации не имеют к поэту никакого отношения. К «свету» Ахматова никогда не принадлежала. В «будуарных шашнях», таким образом, участвовать не могла. Ахматовские предки не в одном поколении являлись верными гражданами своей страны. Не было у нашего поэта не только «теремков», но и обыкновенной собственной квартиры. Бездомье – одна из постоянных черт её жизненной судьбы. Мало того, что дом Ахматовой – это всегда «чужая» квартира; мало того, что и «её» комната ей не принадлежала. Вдобавок «дом» Ахматовой ещё и постоянно «кочевал» в зависимости от житейских перипетий хозяина (Н. С. Гумилёва, Н. Н. Пунина), или жены-хозяйки (И. Н. Пуниной), или всей их семьи (например, семейства Ардовых в Москве).

«**Моленная».** У В. И. Даля «моленная, молельня» – «особая комната в доме для молитвы; особое здание, помещение, для той же цели, по недостатку церкви, либо у иноверцев, у раскольников и пр.» [3, т. II, с. 342].

Тут нас тоже поджидают недоумения. И главное из них: кто же всё-таки составлял доклад для А. А. Жданова? Кто был тот неизвестный, который оказался столь сведущим (вплоть до нюансов) в «старомосковской» – религиозной и светской – терминологии? Счёт Ахматовой в докладе предъявлялся не как верующей. Этого в 1946 году делать было как раз нельзя. Сталин ещё продолжал свою военно-послевоенную игру с Церковью и Патриархом. Достаточно вспомнить, что совсем недавно было восстановлено само Патриаршество, вновь открывались закрытые прежде храмы, духовенство получало ордена и медали за участие в Великой Отечественной войне. Всё это также вызвало в обществе волну надежд. Поэтому счёт предъявлялся не

Ахматовой-«верующей», а «не нашей» верующей. «Не нашей» по нескольким признакам: она живёт по-иностранному, не любит молиться в церкви, чужда русскому «соборному» укладу, то есть она или раскольница, или сектантка.

О «расколе» следует сказать особо. После кончины в 1925 году Патриарха Тихона и до 80-х годов XX века раскол Русской Православной Церкви на «тихоновцев» и «сергианцев» был реальной и незаживающей раной. «Тихоновцы» заявляли о своём неподчинении Советской власти, развернувшей масштабный террор против религии и духовенства, и о принадлежности к «катакомбной» (т. е. подпольной) Истинно-Православной церкви (ИПЦ). «Сергианцы» (от митрополита Сергия Старогородского) составили основу «обновлённой» Церкви Московского Патриархата, а она, в свою очередь, избрала путь сотрудничества с новым государством, хотя официально не подчинялась ему. Всех, кто не соглашался с таким новым курсом церковной политики, митрополит Сергий объявил «раскольниками» и «сектантами», а советская власть – антисоветскими и антисоциальными элементами и «врагами народа» [24, с. 51].

В конце 1920-х годов в ИПЦ входила значительная часть верующих по всей стране, а роль её неформального центра играл как раз Ленинград. Полная невозможность для «тихоновцев» отправлять свои службы в действующих храмах вынуждала их собирать своих сторонников скрытным образом в самых разных помещениях – в тайных домовых храмах и «моленных». Впрочем, это было самой малой их бедой. Как враги советской власти, сторонники ИПЦ подлежали физическому устранению. Атмосферу этой борьбы передают воспоминания отбывавшего срок в лагере на Соловках в 1929–1931 годах академика Д. С. Лихачёва, принадлежавшего, как и многие представители ленинградской интеллигенции, к потаённой ИПЦ: «Духовенство на Соловках делилось на «сергианское», принявшее декларацию митрополита Сергия о признании Церковью Советской власти, и «иосифлянское», соглашавшееся с митрополитом Иосифом, не признавшим декларации. Иосифлян было большинство. Вся верующая молодежь была с иосифлянами» [10, с. 255].

С иосифлянами, судя по всему, была и Ахматова. В научной литературе уже собрано достаточно много материалов на эту тему: от записи П. Н. Лукницким её известного признания возле Никольского единоверческого храма ИПЦ в Ленинграде [12, с. 372; 22, с. 21] до свидетельств о посещении ею оптинского старца Нектария (Тихонова), благословившего поэта [см. 15; 17; 24]. После декларации митрополита Сергия старец Нектарий прямо призывал своих духовных чад переходить в ИПЦ.

Неведомый составитель доклада наверняка припас для своего патрона и соответствующие стихотворные иллюстрации ахматовской «неканоничности», вроде: «Молюсь оконному лучу – / Он бледен, тонок, прям». Вместе с тайной «моленной» такие строки мостили дорогу к «анафеме» со стороны властей. За саму принадлежность к ИПЦ полагалась 58 статья УК РСФСР – «участие в антисоветской подпольной организации», а статья эта предусматривала наказание от 10 лет лагерей. И всё же «анафема» готовилась и пострашней – со стороны «мнения народного».

«**Взбесившаяся барынька».** Следует задуматься над демонстративной грубостью формул, адресованных Ахматовой в ждановском докладе. Возможно, перед нами сознательный приём перехода на общедоступный, крепкий «язык масс» – приём, который будет потом широко эксплуатировать Н. С. Хрущёв. Однако Н. С. Хрущёв ни разу не был замечен в формульности своих выражений. Тем меньше владел он искусством пародии. Между тем, «взбесившаяся барынька» – это не элементарная грубость. Это злая пародия на два доподлинных лейтмотива лирического, литературного (и даже поведенческого, житейского) стиля Ахматовой. Первый лейтмотив – **безумие**. Оно подстерегало героиню Ахматовой в наиболее напряжённые моменты её душевной биографии. Второй лейтмотив – **царственность**, **величие**. Оттого Ахматова никогда не выглядела ни вульгарной «фам фаталь» в молодости [см. 9, с. 34–36], ни вызывающей жалость «жертвой режима» в зрелости.

Из вписанной в доклад фразы о «взбесившейся барыньке» можно сделать несколько исследовательских выводов – разумеется, предварительных. У фрагмента из доклада, касающегося Ахматовой, было несколько целей. Цели общие – припугнуть ленинградцев (а в их лице – всё поколение, разбуженное военными испытаниями и Победой). Самый опасный его слой представляли партийные работники – они ближе всех стояли к реальным рычагам власти на местах, быстрее всех могли осуществлять (или, наоборот, блокировать) социальные перемены. Следующие за ними по степени опасности – представители «творческой интеллигенции». Похоже, партия не забыла ни горьковской формулы о писателях – «инженерах человеческих душ», ни мечты В. В. Маяковского, «чтоб к штыку приравняли перо». Приравняли – с соответствующими оргвыводами.

Выбор конкретных писательских фигур, публичную экзекуцию которых сделали уроком для других, основывался, думается, на двух критериях. Выбирались мастера слова, мало защищённые: не обладавшие ни весомыми регалиями, ни высокими покровителями. Одновременно они были достаточно заметны: один (М. М. Зощенко) как сатирик, другая (А. А. Ахматова) как лирик. Оба, таким образом, владели механизмами наиболее сильного воздействия на читателя: способностью вызывать смех – и слёзы.

И всё же загадки остались. Для «партмальчика» А. А. Жданова – не слишком ли тонкий выбор объектов экзекуции и изощрённая процедура устрашения? Похоже, помимо названных нами целей, были ещё две. Одна – явная и идеологическая. Другая – самая личная и потому самая затаённая.

Ахматову хотели, во-первых, демонстративно оторвать от «советского народа», во-вторых, – публично унизить. Ни у одного партийного функционера, от 1946 года до года 1959-го, этой последней цели быть не могло. Подобную цель мог преследовать только кто-то из «своих», из «ближнего круга», из «творческой интеллигенции». Кто-то хорошо знавший не одну лишь современную ситуацию, но также историю и предысторию советской литературы (в частности, её Серебряный век и 1920-е годы). Ясно понимавший истинный масштаб обоих – избранных для аутодафе – художников слова. Поэтому вряд ли случайно в «партдоклад» были вставлены раскавыченные отсылки к ахматовским строкам о «бражниках» и «блуд-

ницах» или о «беснующейся совести» из стихотворений 1913 и 1916 годов, которые так странно и трагически отозвались спустя 30 и более лет.

Не будем строить догадок: кто бы мог быть этим секретным ждановским соавтором? Здесь желательны безусловные данные. Однако само направление исследовательского поиска, с нашей точки зрения, не может не учитывать следов, оставленных неведомым (пока!) персональным ненавистником – или завистником? – Ахматовой. Причём посвящённым в некоторые потаённые особенности её внутреннего мира и даже религиозных предпочтений (всё то же обвинение в посещениях «моленной»!).

Итак, некоторые из заданных нами вопросов получили ответ. Обратимся теперь к другим вопросам, тоже требующим объяснения. Почему восьмистишие Ахматовой родилось именно в 1959 году? Какие обстоятельства заставили поэта вспомнить об «анафеме» именно в ту пору? Откуда пришли в октет два топонима в предпоследней строке: Либава и Владивосток? Что они означают в ахматовском историко-биографическом и историко-литературном контексте?

Анафема. Начнём со слова наиболее экзотичного, прежде других притягивающего читательское внимание: с «анафемы». Уместно ли оно применительно к партийной критике? Слово это греческого происхождения и в буквальном смысле означает «изгнание», «проклятие». В христианстве анафема – оглашённое вслух отлучение человека от Церкви, отвержение его обществом верующих, но от имени самого Бога [16, с. 48; 3, т. I, с. 16]. Окончательно догматическое значение слова было установлено IV Халкидонским Вселенским собором в 451 году. Анафема предполагает запрет на совершение над отверженным Таинств (причастия, соборования, отпевания) и поминовений (о здравии, а после смерти – за упокой). Таким образом, верующий теряет всякий шанс на спасение души, поскольку до и помимо анафемы он сам своими действиями поставил себя вне Церкви.

Анафема за «антихристовы деяния» накладывалась, например, на Гришку Отрепьева (1604 г.), на старообрядцев (Соборы 1656, 1666 и 1667 гг., снята в 1929 и 1971 гг.), на Стеньку Разина (1671 г.) и Ивана Мазепу (1708 г.), на Емельяна Пугачёва (1775 г.) и декабристов (1825 г.), на Льва Толстого (1901 г., эта анафема не была оглашена, значит, не была и реализована) и на В. И. Ленина (Русской Православной Церковью заграницей в 1970 г.). На Западе, кроме многих иных случаев, анафеме были преданы на Ватиканском соборе (1870 г.) материализм и атеизм.

Хотя доктринально и на христианском Западе, и на христианском Востоке анафема лишь официально констатировала отпадение человека от Церкви и являлась чисто религиозным актом, на практике она часто использовалась как политическое наказание. В теократических государствах исключение человека из церковной общины, запрет на религиозный контакт с ним подразумевают невозможность для отверженного выполнять какие-либо гражданские юридические процедуры. Тем самым они ставят человека вне закона. То же самое происходило с М. М. Зощенко и А. А. Ахматовой в СССР как партократическом государстве. Их идеологическое «отлучение» в результате постановления 1946 года формально не лишало писателей права работать и получать хлебные карточки. Но ровно через две

недели двух отщепенцев, «не желающих идти в ногу со своим народом», исключат из Союза писателей СССР. А вот это уже оставит их обоих и без профессионального заработка, и без хлеба.

Важно помнить, что анафема – это не просто ритуализированное проклятие-заклятие, оглашаемое устами священнослужителей. Главное для упорствующего в грехе состоит в том, что его проклятие – вечное, оно не смываемо. Вероятно, потому Ахматова и назвала осудительные документы 1946 года «анафемой»: отлучением «всесоюзным» географически и «вечным» исторически. Как всегда, слова свои она употребила точно. Постановление переживёт поэта и будет отменено лишь через 22 года после её смерти.

Однако не преувеличивает ли поэт резонанса этой анафемы? Действительно ли она «гудела» на шестой части планеты Земля – на огромном пространстве Советского Союза? Нет, Ахматова не преувеличивает. И достигалось это «грозное гудение» хорошо отлаженным способом: через всепроникающую систему школьного и вузовского гуманитарного образования, через партийные и комсомольские печатные органы, через густую сеть «политпросвещения» и «университетов марксизма-ленинизма» (а они имели собственную систему печатных изданий), также через отделения общества «Знание» и многочисленные Бюро пропаганды советской литературы. Вся эта громада в полном смысле охватывала целую страну. Подтверждается это библиографически. Достаточно пересмотреть ежегодные переиздания (причём огромными тиражами!) разного рода обществоведческих учебников и учебных пособий, хрестоматий и «блокнотов агитатора», включавших в себя как постановление 1946 года, так и доклад А. А. Жданова. Помимо этого, сам доклад (и тоже ежегодно) переиздавался Госполитиздатом отдельной брошюрой, и не только в Москве, а и в столицах союзных республик, и в областных центрах. Так, даже спустя 6 лет, в августе 1952 года, доклад вышел в столице страны изданием, тираж которого составлял 500 000 экземпляров. Совокупному же тиражу ждановского доклада – всех форм и лет издания – могли бы позавидовать А. С. Пушкин вместе с Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским.

Пропагандистская кампания, связанная с «антиахматовским» постановлением, оставила долгий след в памяти школьников и студентов 1940-х – 1960-х годов. Сама Ахматова в 1959 году заносит в рабочую тетрадь такое свидетельство: «<…> уже тринадцать раз во всех учебных заведениях Союза от Мурманска до Термеза и от Владивостока до Калининграда в мае, перед концом учебного года в лекции (или уроке) об акмеизме моё имя предается анафеме. Таким образом молодёжь, выслушавшая этот урок в 10-м классе (как моя Аня [А. Г. Каминская, дочь И. Н. Пуниной. – Авт.] в прошлом году), снова слушает ту же лекцию через год-два в своём ВУЗе (как Боря Ардов третьего дня)» [2, т. 2, кн. 2, с. 340].

Аналогичное свидетельство того, как штудировали постановление школьники украинского города Николаева, оставила нам двоюродная племянница Ахматовой по линии отца – С. А. Пеганова. Приводит его евпаторийский краевед Л. Л. Никифорова [13, с. 155]. Об оценке «отлично», выставлявшейся школьникам Молдавии за знание того же постановления, рассказывает Т. А. Жирмунская [7, с. 8]. Да любой ахматовед, поговоривши

с коллегами, которые получали среднее образование в 1950-е, 1960-е и даже в 1970-е годы, услышит похожие примеры.

Такова была «география отвержения» Ахматовой «обществом верующих» в слово партии. В своём восьмистишии поэт лишь отметит её границы: анафема гудела «от Либавы» (крайний Запад) – «до Владивостока» (крайний Восток). (А в дневниковом варианте ещё и «от Мурманска» (крайний Север) – «до Термеза» (крайний Юг)). Структурно эти формулы повторяют лозунг «великопольских державников»: «Польша от моря и до моря!». Впоследствии та же формула будет часто встречаться в массовых советских песнях: «С южных гор до северных морей…» Все эти «географические» клише восходят к мифопоэтическому взгляду на родное пространство как бы с высоты птичьего полёта. Подобная особенность была отмечена ещё в литературе Киевской Руси («Слово о полку Игореве», «Слово о законе и благодати» и др.) академиком Д. С. Лихачёвым и другими медиевистами [11; 23].

Но, может быть, партийная «анафема» начала стихать хотя бы к «хрущёвскому» 1959 году? Стоило ли именно в этом году вспоминать о ней патетично, всерьёз, как это сделала Ахматова?

Поищем отгадку в ближайших ахматовских контекстах: историко-социальном и историко-литературном. Возьмём хотя бы предшествующий 1958 год.

Апрель – начинает выходить газета «Литература и жизнь», будущая «Литературная Россия». Ахматову она уже не громит. Но и не печатает.

Сентябрь – открывается IV Международный съезд славистов в Москве. По сути, это первый интернациональный славистический конгресс после эпохи «железного занавеса». Показательно, что он же был и первым съездом славистов после войны: попытка проведения конгресса в 1948 году сорвалась из-за разрыва советско-югославских отношений. Докладов об Ахматовой-поэте на IV съезде нет. Тогда, быть может, они есть об Ахматовой – переводчице славянских национальных классиков? Болгарки Елисаветы Багряны (1893–1991), поляка Владислава Броневского (1897–1962), украинца Ивана Франко (1856–1916)?.. Нет, и о такой Ахматовой докладов нет тоже.

Аналогичным был и сентябрь предыдущего, 1957 года. В этом месяце пройдёт дискуссия о поэзии между русскими и итальянскими писателями (Рим – Москва). Приглашена ли на неё автор работ о Данте, переводчица Джакомо Леопарди (1798–1837), побывавшая в Италии ещё в 1912 году – раньше, чем кто-либо из советских участников этой дискуссии? Итальянцами приглашена, советским руководством в состав делегации не включена.

Декабрь всё того же 1958 года – собирается Учредительный съезд создаваемого (наконец-то!) Союза писателей РСФСР. Он также проходит без Ахматовой.

Таковы «нуль-факты» литературной хроники 1958 года. Так выглядит «анафема» через 12 лет после постановления 1946 года. Теперь Ахматову не проклинают, ибо на литературной карте страны её просто нет.[1*]

[1 *]Визуальная аналогия подобного безмолвно вопиющего «пробела», оставленного (перефразируя Б. Л. Пастернака) и «в судьбе», и «среди бумаг», – тогдашняя карта РСФСР (см., например, [1, с. 5-6]). Вся северная и северо-восточная зона лагерей – от востока Коль-

Зато есть факты иного порядка.

В 1953 году ведущая партийная газета страны «Правда» начинает печатать главы из новой поэмы Александра Твардовского «За далью даль». Среди них есть главка «Так это было», о смерти Сталина. И другая главка, о встрече где-то на далёком полустанке с безымянным другом. Пропавшим на много лет, а теперь случайно увиденным – в ватнике, с деревянным ящичком-чемоданчиком и пепельным взглядом не до конца воскресших глаз.

Впервые не одним лишь «простым советским» читателям, а и непростому Президиуму ЦК КПСС и Правительству СССР поэт прямо напомнил, что Смерть умеет входить без пропусков даже в Кремль. Мало того: напомнил, что существует (по-лермонтовски говоря) «Божий суд», на котором никого из лишённых личного имени, личного голоса и даже личной могилы уже нельзя заставить замолчать. Но разве не то же утверждал ахматовский «Реквием»? Оконченный давным-давно, ещё в 1940 году, однако не опубликованный ни 13 лет, ни 19 лет спустя.

Начиная с 1940-х, духовное пространство СССР заполняется поэзией, прозой, драматургией фронтовиков, партизан и блокадников. Не все из них доживут до Победы, а те, кто и доживёт, зачастую вернутся инвалидами. От этого вес их художественного слова многократно возрастёт. Нет, они не «отменят» Ахматову: ни её позднего трагизма, ни её поздней «новой классичности». Как не отменят её строк ни вышедшие в 1957 году стихотворения репрессанта Н. А. Заболоцкого, ни колымская проза В. Т. Шаламова, ни ГУЛАГовская публицистика А. И. Солженицына. Как не заслонит «Поэмы без героя» ни лирический историзм Я. В. Смелякова, ни «пушкинизм» Д. С. Самойлова, ни гротескный, горчащий юмор позднего М. А. Светлова и других воротившихся из забытья «стариков». Но все они стали в конце 1950-х фактом – и фактором – живого литературного процесса. Пускай с опозданием, пускай урывками или через «самиздат» и «тамиздат». Они – стали. Она – нет.

Это позволит Р. Д. Тименчику жестко, но точно заметить про эпоху конца 1950-х: «Ахматовские стихи в это время становятся каталогом обид» [19, т. 1, с. 134].

И тогда же случились два события, несомненно всколыхнувшие ахматовскую память об «анафеме». Одно событие большая страна вряд ли заметила. Второе не сходило с газетных полос и действительно «гудело» на всех трудовых, партийных и комсомольских собраниях «страны Советов». Скорее всего, второе событие послужило причиной первого.

В 1958 году умер Михаил Зощенко – младший «товарищ» Ахматовой по Петербургу-Ленинграду, «по музам» и «по судьбе». Один из двух персональных адресатов постановления 1946 года (а по очередности нападок – первый).

После начала хрущёвской «оттепели» М. М. Зощенко мог надеяться на отмену «анафемы». Но «оттепельные» надежды похоронило другое, куда

ского полуострова, от Ненецкого и Ханты-Мансийского автономных округов и до севера Чукотского автономного округа и востока Хабаровского края – зияет девственной пустотой. На карте в этих местах словно бы нет ничего и никого. Причем так будет в изданиях даже 1970-х годов.

более громкое событие. Появился новый, гораздо более опасный «еретик» – Борис Пастернак. В 1957 году его роман «Доктор Живаго» был опубликован за границей – сначала в Италии, потом в Голландии и Великобритании (при содействии философа и дипломата, давнего знакомца Анны Ахматовой, «гостя из будущего» в её «Поэме без героя», сэра Исайи Берлина). За короткое время книга была переведена на многие языки. 23 октября 1958 года автору романа была присуждена Нобелевская премия. Немедленно в советской прессе появились «письма трудящихся», требовавших, чтобы «литературного власовца» лишили советского гражданства и выслали за границу. Пастернак, первоначально поблагодаривший Нобелевский комитет за премию, через четыре дня вынужден был от неё публично отказаться. Это, однако, ничего не изменило. Поэт был исключён из Союза писателей СССР, шумные собрания и громкая травля в прессе продолжались. 30 мая 1960 года Борис Пастернак умер от скоротечного рака лёгких.

Далеко не всегда при анализе творчества какого-либо поэта исследователи учитывают этот «живой контекст»: присутствие в его судьбе и поэтике творческих судеб других художников слова. Речь не только о сугубо литературной традиции: об учителях или преемниках, о соратниках или соперниках. Речь именно о людях – с их поступками и проступками, с их собственными драмами и победами, бросающими отблеск на драмы и победы каждого, кто живёт рядом.

Такой диалог судеб между А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернаком шёл годами – незримо и нелегко. Всё в том же 1959 году двум поэтам довелось встретиться напрямую, в обществе людей, обоим им симпатичных и симпатизирующих. Отмечался день рождения (21 августа) сына Всеволода Иванова – Вячеслава Всеволодовича («Комы», как звали его близкие). Ахматова (по воспоминаниям Е. Б. Пастернака) поделилась новостью: она, «непечатная», получила приглашение из газеты «Правда» прислать свои стихи. Стихи послала, их не опубликовали. Ахматову спросили: какое же стихотворение она послала? В ответ та прочла «Летний сад». После чего Борис Пастернак сказал, «что если бы «Правда» напечатала это стихотворение, она должна была бы совершенно перемениться с этого дня, а литературная страница – выходить в кружевных оборках или вся розовая» [20, с. 538].

Сама Ахматова пересказывала этот эпизод несколько иначе. После того, как она прочитала свои стихи, Борис Пастернак (сидевший от неё вдали) будто бы спросил «во весь голос через весь стол: "Что вы делаете со своими стихами? Раздаёте друзьям?"» [21, с. 274].

Возможно, оба варианта пастернаковской реплики прозвучали на самом деле не столь бестактно, как оно выглядит в пересказе. Быть может, в первом случае он всего-навсего хотел сказать, что стихи Ахматовой в «Правде» смотрелись бы невероятно: как сама главная партийная газета страны, если бы она выходила на розовой бумаге и в оборочках. А во втором варианте Б. Л. Пастернак, опять-таки, мог всего-навсего поинтересоваться, где Ахматова хранит свои неопубликованные произведения: у себя дома или у друзей? Однако и тогда била бы в глаза разница между Б. Л. Пастернаком, с его широким («Не надо заводить архива, / Над рукописями трястись», 1956) жестом человека, печатающегося достаточно регулярно, и Ахматовой, чей

«Реквием» нельзя было хранить даже «в архиве». Можно было только самым надёжным друзьям выучить текст поэмы по кусочкам наизусть, а остальные тексты – от 1920-х (!) годов и до годов 1960-х (!) – и впрямь держать в «рукописях». Задеть Ахматову могла не «бестактность», а детски простодушная забывчивость Б. Л. Пастернака. Уже попавшего под собственную «анафему», но всё равно явно не соизмерявшего своё писательское положение с положением ахматовским.

Смерть Б. Л. Пастернака выровняла масштабы их социального неблагополучия. После этого обиды у Ахматовой уже не осталось – осталось стихотворение «Смерть поэта». Очень тихое, очень «пейзажное». От цензуры Ахматова зашифровала его трижды: безымянностью адресата, отсутствием политических реалий и нарочито «неправильной», сдвинутой датировкой текста. Перекликались, правда, два названия: ахматовской тихой элегии и лермонтовской громокипящей инвективы. Там и там стихи назывались «Смерть поэта»; в обоих названиях звучала «грозная анафема» всем, «жадною толпой» стоявшим «у трона». К счастью, в 1960-м году власти об этом многозначительном сходстве названий едва ли подумали…

Остаётся сказать об ахматовских топонимах. В рабочей записи перечислены четыре города (Мурманск, Термез, Владивосток, Калининград), и это география (север, юг, восток, запад). В восьмистишии городов всего два (Либава и Владивосток), но это уже история. История страны, история её культуры и литературы.

Либава. Это название ведёт нас в дореволюционное прошлое. После 1917 года появляется современный топоним (урбаноним) Лиепая, обозначающий город на юго-западе Латвии. У прежнего топонима был параллельный немецкий вариант именования – Либау, напоминающий нам, что в координатах германской истории это город на северо-востоке Пруссии.

Три варианта одного имени отражают сложную историю города и всего края. Его древнейшее население, пруссы, – балтийское племя летской группы. Пруссы были завоеваны Тевтонским орденом и германизированы. Позднее его земли вошли в состав Королевства Пруссии, затем Германской Империи, потом Латвийской Республики, наконец Латвийской ССР. Дальнейшая история Либавы-Лиепаи выходит за границы жизни Ахматовой.

Какое же отношение имел этот балтийский город к ахматовской биографии? И не просто к биографии, но к одной из наиболее драматичных её страниц?

В хронике Первой мировой войны небольшой городок на Балтийском взморье занимает своё время и место. Время это – 1914 год. Место – поля сражений восточноевропейского фронта. В августе-сентябре 1914 года русская армия вела ожесточённые бои против германских и австро-венгерских войск в Восточной Пруссии и Галиции. В этот же период добился своей отправки на фронт муж Ахматовой Н. С. Гумилёв и остро стоял вопрос о призыве на военную службу её близкого друга М. Л. Лозинского. В итоге на фронт его не возьмут по состоянию здоровья. Всё это наполняло Ахматову предощущением беды, что получило отражение в написанном тогда же стихотворении «Утешение». Адресатом его, как обоснованно полагает О. Е. Рубинчик, был именно М. Л. Лозинский: «“Утешение” задаёт архетипическую ситуацию. И строки «В объятой пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы

его» стоит рассматривать с этой точки зрения. Дата под первыми строфами стихотворения – 19 августа 1914 – отмечает ровно месяц с момента, когда (по старому стилю) Германия объявила войну России. В это время уже шли бои русских войск с австро-венгерскими на территории Польши. Потери русских были велики, так что Ахматовой, не раз в своей творческой биографии бравшей на себя «роль рокового хора», было кого оплакивать» [14, с. 111].

Так восстанавливается живая, притом личная связь между 1914 годом (топоним), 1946-м («анафема») и годом 1959-м (оставшийся в архиве экспромт). Как мы не раз уже убеждались, такого рода межвременные связи у нашего поэта – явление характерное. Историзм Ахматовой обострённо автобиографичен. Зато и биографизм, и лиризм её художественного мышления подчёркнуто историчны. Думается, как раз потому история по-ахматовски так часто и так стремительно перетекает в «личный миф».

Не менее сложна, многослойна адресация анализируемого экспромта – его диалогизм.

Неоднократно Ахматова проецировала сугубо личные, порой интимные сюжеты своего житья-бытья на самые грандиозные катаклизмы отечественной и мировой истории. Скажем, уезжает за границу друг и поклонник Ахматовой художник Борис фон Анреп. Происходит это в канун революции и гражданской войны; ничего удивительного, мифологичного или мистичного в его отъезде нет. Несмотря на неизбежный привкус политизма, в целом событие это скорее из области гастарбайтерства (Анреп станет в Западной Европе успешным мозаичистом), чем политэмиграции.

Не то видим и слышим мы в стихах Ахматовой, отразивших Анрепов отъезд («Мне голос был. Он звал утешно…», 1917). Конкретный человек по имени Борис, по фамилии Анреп из текста исчезает. Он истончается до бесплотного «Голоса». Голос этот звучит, опять-таки, не в каком-либо из бытовых регистров. Он доносится из неких «областей заочных» как глас неземного Искусителя. Диалог Его с Ахматовой происходит на фоне апокалиптического пейзажа «приневской столицы» – Петербурга, доживающего последние имперские дни. Магнетизм ритмики и фоники этого Голоса прямо напоминает монолог-колыбельную лермонтовского Демона. Однако и Ахматова как лирическая героиня не остаётся одинокой, «частной» женщиной. Структурно и эмоционально она объединяется в стихотворении с Россией, а её частная любовная история превращается в легендарно-мифологическую Историю века. Такую же метаморфозу претерпели другие ахматовские истории, другие диалоги: с Николаем Гумилёвым, Александром Блоком, Осипом Мандельштамом, Николаем Пуниным, Исайей Берлиным…

Многие годы, даже десятилетия, Ахматова ощущала поддержку и помощь «друга всей жизни» (как скажет она на юбилейном вечере Данте) М. Л. Лозинского. В 1959-м его рядом с ней не было уже четыре года. Однако не вспоминать об их дружбе и сотрудничестве она не могла. Стихи «Утешение» – поразительный документ их юности, их совместного творчества, но и войны, и «объятой пожарами» Польши (точнее, Пруссии и Галиции): фронта, на который ушёл муж Ахматовой, Николай Гумилёв, и должен был уйти её верный рыцарь, Михаил Лозинский. «Либава» – короткое, старомодное слово-напоминание, слово-пароль и пропуск в ту войну, в ту юность. Оно, с одной стороны, поддержало горечь эпиграммы-экспромта 1959 года,

подчеркнуло всю фальшь обвинений Ахматовой в нехватке верности, достоинства и патриотизма. С другой стороны, это слово, поставленное в начале строки, на сильную позицию, – слово, внятное лишь своим, не запятнавшим собственной чести, – объединило живую (но как бы заживо похороненную) Ахматову с мёртвыми (но уже вечно живыми) поэтами, переводчиками, художниками, филологами.

Если Либава – это память о М. Л. Лозинском, то Владивосток, как нам думается, – это память, с одной стороны, о младшем брате поэта – Викторе Горенко. Мичман Черноморского флота, покинувший Севастополь в ночь перед началом массовых расправ с офицерами, после долгой дороги прибывает в этот город в марте 1918 года. В. А. Горенко оставит Владивосток с приходом красных в 1922 году, перебравшись сначала на Сахалин, а потом через Китай в США. Через тихоокеанскую столицу России покидали страну во время гражданской войны многие представители творческой интеллигенции из окружения Ахматовой.

С другой стороны, Владивосток – это память об О. Э. Мандельштаме. Именно в этом городе, в пересыльном лагере на Второй речке оставит в 1938 году земной мир младший друг и современник Ахматовой.

«Не бойся; подойди…» – окликнул Анну Ахматову в 1916 году Николай Недоброво, уходя «в царство тени». И она не испугалась. В 1959 году Ахматова не испугалась снова. Она опять смогла подойти к роковой черте и ответить на оклик оттуда – собственным мужеством и собственным творчеством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Атлас СССР. – 2-е изд. – М. : Главное управление геодезии и картографии МВД СССР, 1955. – 147 с.

2. Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 7 (дополнительный) / А. А. Ахматова. – М. : Эллис Лак, 2004.

3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV / В. И. Даль – М. : Русский язык, 1978–1980.

4. Данте Алигьери. Божественная Комедия / Алигьери Данте ; пер. с ит., вступ. ст. и комм. М. Л. Лозинского. – М. : Эксмо, 2012. – 864 с.

5. Дружинин П. А. Идеология и филология : Ленинград, 1950-е годы : Документальное исследование. Т. 1 / П. А. Дружинин. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 588 с.

6. Жданов А. А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград» / А. А. Жданов. – М. : Госполитиздат, 1952. – 32 с.

7. Жирмунская Т. А. «Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья…» (А. Ахматова) / Т. А. Жирмунская // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский Ахматовский науч. сб. – Симферополь : Крымский Архив, 2010. – Вып. 8. – С. 6–33.

8. Казарин В. П. А. Ахматова. Данте. Крым : (К постановке проблемы) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Вопросы русской литературы : межвуз. науч. сб. – Симферополь, 2014. – Вып. 29 (86). – С. 5–22.

9. Казарин В. П. Стихотворение А. А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможней…» : (Опыты реального и поэтологического комментария) / В. П. Казарин, М. А. Новикова. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – 49 с. : ил.

10. Лихачёв Д. С. Воспоминания / Д. С. Лихачёв. – СПб. : Logos, 1995. – 519 с. : ил.

11. Лихачёв Д. С. Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве» / Д. С. Лихачёв // Слово о полку Игореве : сб. исследований и статей / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М. ; Л. : АН СССР, 1950. – С. 5–52.

12. Лукницкий П. Н. Дневник 1928 года. Acumiana. 1928–1929 / П. Н. Лукницкий ; публ. и комм. Т. М. Двинятиной // Лица : биографический альманах. – СПб., 2002. – Т. 9.

13. Никифорова Л. Л. Анна Ахматова в истории одной крымской семьи / Л. Л. Никифорова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский Ахматовский науч. сб. – Симферополь : Крымский Архив, 2011. – Вып. 9. – С. 150–157.

14. Рубинчик О. Е. «Уж не Лозинский ли?»: Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О. Е. Рубинчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество : Крымский Ахматовский науч. сб. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – Вып. 12. – С. 107–117.

15. Руденко М. С. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой / М. С. Руденко // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 4. – С. 66–77.

16. Словарь иностранных слов. – Изд. 3-е, перераб. и расш. – М. : Изд-во иностранных и национальных словарей, 1949. – 804 с.

17. Схимонахиня Николая. Великая страдалица и молитвенница Анна Ахматова – духовная дочь праведного старца Николая (Гурьянова). – Сайт «Русский вестник» (rv.ru). – 26.06.2011.

18. Темненко Г. М. Анна Ахматова : Опыты интертекстуальных и имманентных прочтений / Г. М. Темненко. – Симферополь : Ариал, 2013. – 475 с.

19. Тименчик Р. Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы : 2 т. / Р. Д. Тименчик. – Изд. второе, испр. и расш. – М. ; Иерусалим : Мосты культуры : Гешарим, 2014–2015.

20. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой : 1889–1966 / В. А. Черных. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Индрик, 2008. – 768 с. : ил.

21. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962 / Л. К. Чуковская. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб. ; Харьков : Журнал «Нева» : Фолио, 1996. – 656 с.

22. Шкаровский М. В. Община Никольской единоверческой церкви Петрограда в 1920-е – начале 1930-х гг. / М. В. Шкаровский // Правда Православия. – 2013. – № 1 (74).

23. Шохин К. В. Очерк истории развития эстетической мысли в России : (Древнерусская эстетика XI–XVII вв.) / К. В. Шохин. – М. : Высш. шк., 1963. – 116 с.

24. Шумило С. В. В катакомбах: Православное подполье в СССР / С. В. Шумило. – Луцк : Терен, 2011. – 272 с.

ВЛАДИМИР КАЗАРИН, МАРИНА НОВИКОВА

«… ГРОЗНАЯ АНАФЕМА ГУДИТ» (ЗАГАДКИ ОДНОГО АХМАТОВСКОГО ВОСЬМИСТИШИЯ)

В статье рассматривается неопубликованный при жизни экспромт А. А. Ахматовой 1959 года: одна из поздних рефлексий поэта на известное постановление ЦК ВКП(б) 1946 года, подвергшее погромной критике творчество Анны Ахматовой и Михаила Зощенко и не отменённое вплоть до 1988 года. Прокомментированы в историко-социальном и историко-литературном контекстах ключевой ахматовский символ «анафема» и ключевые реалии-символы «Либава» и «Владивосток». Анализ обнаружил, что указанное восьмистишие обладает огромными интертекстуальными, а также интербиографическими связями. Его ассоциативно-историческое поле пространственно раскинуто от Восточной Пруссии и Литвы в Европе до Средней Азии и Дальнего Востока, а во времени простирается от инквизиции Средневековья через большевизм, как своего рода религиозную институцию, через I Мировую войну и Исход, воспринимаемые Ахматовой как звенья единой Российской Катастрофы, и далее через трагедию художников слова и в «граните» империи, и в «жестокой тупости» репрессивного режима. В противовес этому хронотопу забвения и смерти Ахматова создаёт хронотоп вечно живых творцов и друзей, побеждающих не насилием, а памятью.

Ключевые слова: *А. А. Ахматова, М. М. Зощенко, М. Л. Лозинский, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, восьмистишие 1959 года, «анафема», интертекстуальные/интербиографические связи, «оттепель», мотив памяти/забвения как жизни/смерти.*

VLADIMIR KAZARIN, MARINA NOVIKOVA

«… A TERRIBLE ANATHEMA IS ROARING»
(RIDDLES OF ONE OF AHMATOVA'S OCTASTICH)

The paper examins the unpublished (within her life) verse by Anna A. Akhmatova (1959). It is one of the late poet's reflections on the ill-famed Soviet Communist Party's Central Committee Resolution (1946). This document contained pogrom-like criticism of Akhmatova's and Zoschenko's literary practice. It had not been denounced up to 1988.

Thus, Akhmatova's key symbol "anathema" and references "Libava (now Liepaja, former Libau)" and "Vladivostok" are commented in historical, social and literary contexts. The analysis proves that a visually small octet possesses immense intertextual and interbiographic links. Its associative field embraces topos from East Prussia and Litva in the European West to the Middle East and the Far East in Asia. As to its chronos, it involves the Middle Ages, with their Inquisition, then Bolshevism as a sort of religious institution, to World War I and the White Exodus (Outcoming, Emigration). Akhmatova had treated them as elements of the total Russian Catastrophie. To them she added the cultural tragedy, from both "the imperial granite" and "the heartless stupidity" of the repressive regime. As a contrast to this chronotopos of oblivion and death Akhmatova creates her own chronotopos, inhabited by the eternally alive artists and friends who win their victory not through violation, but through memory.

Key words: *A. Akhmatova, M. Zoschenko, M. Lozinsky, O. Mandelstam, B. Pasternak, octet (1959), «the anaphema», intertextual and interbiographic links, «the thaw», memory/oblivion as an equivalent to life/death.*

Одержано 16.05.2016 р.

УДК 821.111 : 7.034.7 (092)

МАРИНА ЗУЄНКО
(Полтава)

МІФОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ (В. ШЕКСПІР, ДЖ. ФЛЕТЧЕР, Ф. БОМОНТ)

Ключові слова: *трагедія, міф, ритуал, обряд, міфопоетична система.*

Молодші колеги В. Шекспіра по драматургічному цеху в театрі «Глобус» – Френсіс Бомонт (1584–1616) і Джон Флетчер (1579–1625) були популярними письменниками в Англії, проте менш відомими у світовій драматургії, ніж їхній сучасник В. Шекспір. П'єси Ф. Бомонта і Дж. Флетчера є втіленням раннього англійського бароко. Драматурги Ф. Бомонт і Дж. Флетчер були авторами п'єс для «приватних» театрів Лондона, які вирізнялися вишуканою публікою, куди був дозволений вхід лише окремим вельможам, науковій еліті, студентам корпорації адвокатів (the Inns of Court). На час правління королеви Єлизавети та короля Джеймса припадає розквіт творчої діяльності Дж. Флетчера та Ф. Бомонта. У сучасному літературознавстві стверджується думка про те, що це був найсприятливіший період для розвитку англійської драми ("the greatest age of English drama", Блейкмор Г. Еванс [14, с. 3]). У 1642 році пуританам удалося залучитися підтримкою в англійському парламенті задля заборони театральної діяльності в Англії впродовж наступних 18 років.

© М. Зуєнко, 2016

У ранніх барокових драматургічних творах ще досить потужним є шар давньої античної міфології. Дослідниця англійської літератури Н. М. Торкут, аналізуючи літературно-критичну думку на теренах англійського ренесансу, стверджує: «Лише згодом, через кілька століть, Джон Мільтон, як зауважує дослідниця І. Ріверз, «чітко поляризував» ці поняття, визначивши християнське натхнення як справжнє, а те, що приноситься Музами, – як фальшиве» [10].

Німецький історик і літературознавець Георг Гервінус запропонував виокремити у творчості В. Шекспіра чотири основних періоди: 1) радісні (комедії, поетичні твори); 2) великі трагедії («Гамлет»), похмурі комедії; 3) барокові мелодрами («Цимбелін»); 4) остання історична хроніка і 2 п'єси, у співавторстві з Дж. Флетчером [11]. Дослідники Н. Г. Пасхар'ян, А. М. Горбунов стверджують, що в останніх п'єсах В. Шекспіра (п'єси 1610- х років: «Цимбелін» (1610), «Зимова казка» (1610–1611), «Буря» (1611–1612)) цілісно розкривається гуманістична сутність барокового утопізму. Елементи барокового стилю у творчості В. Шекспіра, Дж. Флетчера, Ф. Бомонта ретельно вивчали як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники (О. А. Анікст, Н. Г. Пасхар'ян, А. М. Горбунов, Д. С. Наливайко, Н. М. Торкут та ін.). У вітчизняному літературознавстві відсутнє системне дослідження творів барокових письменників крізь призму міфопоетики. У сучасний період напрочуд актуальним є дослідження феномену англійського бароко в сукупності і взаємодії різних систем (філософсько-естетичні й літературні модулі епохи Середньовіччя та Відродження, традиції античності й християнства). Н. Г. Пасхар'ян стверджує: «Бароко як стиль і напрямок домінував на англійській сцені у творчості Ф. Бомонта і Дж. Флетчера та із середини 1620-х років, напевно, утвердився як головний стиль англійської драми» [5, с. 340]. Дослідник англійської літератури О. А. Анікст [1] услід за болгарським ученим Марко Мінковим наголошує на тому, що творчість В. Шекспіра стала рубіжною в історії англійської літератури, адже ввібрала в себе кращі традиції Високого Відродження і репрезентувала зародження барокового стилю.

Метою статті є висвітлення міфологічного фактору в барокових творах В. Шекспіра та в так званому «каноні» Дж. Флетчера і Ф. Бомонта, розкриття специфіки звернення вказаних драматургів до ритуально-обрядового складника міфу. У межах статті об'єктом дослідження обрано твори В. Шекспіра «Зимова казка» і «Трагедія дівчини» Ф. Бомонта і Дж. Флетчера.

Для митців бароко був характерний своєрідний погляд на світ «крізь міф» (А. Макаров) [6, с. 232]. Так, свої перші твори Ф. Бомонт писав на міфологічний сюжет («Салмакида», «Гермафродит» (1602)), запозичений в Овідія. Міфологічна образність у В. Шекспіра неодноразово була предметом окремого дослідження літературознавців (А. Т. Геніушас, А. М. Горбунов, М. В. Ільїн, К. Левін, Г. Фелперін та ін.).

Міфопоетика з точки зору міфокритиків визначається як спосіб звернення митців до міфу як до інструменту художньої організації матеріалу, як засіб висловлення «вічних» морально-етичних основ існування людства та усталених національних культурних моделей (Є. М. Мелетинський) [7]. У контексті ритуально-міфологічної школи в літературознавстві (М. Бодкин, Н. Фрай та ін.) досліджуються літературні твори з точки зору міфологічного фактору і ритуалу. Міфологія тісно пов'язана з обрядовим життям людини і разом з тим є висхідною до Святого Писання, прагматична функція якого

полягає в регулюванні і підтримці визначеного природного й соціального порядку. Бароковому мистецтву властива алегорична інтерпретація міфології. Так, на думку міфокритиків, міф функціонує в ритуалі і відповідно міфологічні концепції з деякими модифікаціями існували до XVII століття, а в народному середовищі – до XX століття [7, с. 63]. У розділі «Міф» у книзі «Теорія літератури» Рене Веллек зазначається, що історично міф корелює з ритуалом і є його розмовною частиною, оповіддю про те, що здійснюється в ритуалі. Адже ритуал виконується людьми і для людей як «порядок денний», наприклад, свято врожаю і народження дитини, ініціація (посвячення молодої людини в її культуру, етап дорослішання). Ритуал вибудовується довкола всієї часової осі існування людини: від народження до смерті [16].

Однією з основних функцій міфу є впорядкування навколишньої дійсності та своєрідне роз'яснення первісної людини щодо впорядкованого функціонування кожного структурного елемента світобудови, його призначення та кореляція з іншими об'єктами в межах загальної системи. Іншими словами, міф є своєрідним способом космогонізації простору. А. М. Горбунов визначає характер останніх п'єс В. Шекспіра як «неповна, зміщена гармонія» [5, с. 329]. Н. Г. Пасхар'ян стверджує, що «відновлена» гармонія в пізніх п'єсах В. Шекспіра затьмарюється якоюсь непоправною втратою (наприклад, смерть Мамілія в «Зимовій казці») [5, с. 329]. Проте, на нашу думку, гармонія у творі знову відновлюється шляхом досягнення внутрішньої рівноваги засобом здійснення ритуалу та виконання обряду.

Ритуальна міфологема смерті-воскресіння в п'єсі «Зимова казка» В. Шекспіра представлена на сцені персонажами "dying things" (створіння, які помирають) і "newborn things" (новонароджені створіння) та репрезентує універсальний аграрно-міфологічний культ. Відповідно до цього культу зерно, яке вже дозріло, скосили, потім знову «поховали» в землю лише для того, щоб воно знову народилося, виросло і примножилося. У цій п'єсі драматург утверджує повторення подій і ситуацій в історії розвитку людства. Так, міф використовується як основа ритуально-обрядової структури п'єси. Феномен смерті розкрив В. Шекспір у словах Гертруди («Гамлет»): "All that lives must die" (укр. «Все, що живе, мусить померти»). В англіканському молитовнику ("Book of Common Prayer") є вислів: "In life we are in the midst of death") (укр. «Живучи, ми знаходимось на півшляху від смерті»).

Звертаючись до творчого доробку Дж. Флетчера та Ф. Бомонта, літературознавці виокремлюють так званий «канон» Флетчера і Бомонта, куди ввійшли 52 драматургічні твори. Ф. Бомонт і Дж. Флетчер писали твори самостійно, у співавторстві, також у співавторстві з іншими драматургами (уперше «канон» Флетчера та Бомонта був опублікований у другому фоліо драматичних творів 1679 року).

Особливістю сюжетно-композиційної організації п'єс Дж. Флетчера, Ф. Бомонта є циклічна повторюваність подій (властива міфам): герої безупинно зіштовхуються з неподоланними перепонами. Н. Г. Пасхар'ян справедливо зазначає: «Урешті-решт ці повтори нібито обезкровлюють і «справжній» фінал, який лишає в глядача відчуття, що дія може поновитися і знову рухатися вже по знайомому колу» [5, с. 336]. Твори Дж. Флетчера та Ф. Бомонта вирізняються географічною масштабністю в розкритті художнього простору (дії творів відбуваються то в Англії, то в м. Родосі, то в Кор-

дові, то в Росії) і глибинністю міфологічного шару, до якого звертаються у творі митці.

Свято із життєвого циклу (за класифікацією В. М. Топорова), весілля, як ритуально-обрядова подія стало основою сюжетно-композиційної організації п'єси Ф. Бомонта та Дж. Флетчера «Трагедія дівчини» ("The Maid's Tragedy", 1610). Ця п'єса написана між 1610 і 1611 роками і входить, на думку критиків, у трійку найкращих п'єс, написаних у співавторстві, з «канону» Дж. Флетчера і Ф. Бомонта, разом з п'єсами "A King and No King", "Philaster". Основним символом свята весілля вже з перших сторінок п'єси стає маска як драматичне дійство, гра, що втілює нещирість почуттів, таємницю, двозначність у тлумаченні зображуваних подій. Маскою в кінці XVI – на початку XVII століття називались драматичні вистави на умовно-міфологічний сюжет, які часто виконувались на весілля та інші свята. Так, зі слів Лісіпа, брата короля, долинають роздуми про доцільність маски: "What thinkst thou of a Mask? Will it be well?" (укр. «Що ти думаєш про маску? Це буде гарно?»). На що джентльмен Страт відповідає: "Yes, they must commend their King, and speak in praise of the Assembly, bless the Bride and Bridegroom, in person of some God, th'are tyed to rules of flattery" [13] (укр. «Так, вони повинні славити короля, говорити з почестю про шановане зібрання, благословляти нареченого і наречену від імені Бога, але все це пов'язане з правилами лестощів і самоомани»). Маска в цьому випадку є водночас композиційною вставкою і композиційним обрамленням, також натяком на подальший розвиток подій у п'єсі та дає усвідомлення читачеві того, що все, що відбувається тут і зараз, уже колись відбувалося й отримало свою оцінку, а драматурги лише майстерно поєднали події та стереотипи поведінки з міфологічними праобразами. Пафос маски в трагедії Дж. Флетчера і Ф. Бомонта не є життєрадісним, головною дієвою особою п'єси є Цинтія, богиня цнотливості Діана і богиня Місяця (в римлян), вона – оманлива і непостійна. У ході розвитку подій вистави-маски стає відомо, що Борей, північний вітер як уособлення нищівної сили, провісник хаосу, випадково опиняється на волі і зчиняє гармидер на морі. Море в міфопоетичному контексті символізує життя. Сили хаосу, які ширяться морем, є символами одвічної боротьби космосу і хаосу в межах земного буття людини і в душі кожного. Почуття сум'яття володіє сумлінням Евадни, Мелантія, Амінтора, Аспасії. День і Ніч у міфологічній традиції є суперниками, разом вони створюють гармонію у Всесвіті: світло – темрява, сон – неспання, відпочинок – праця. Митці дещо змінюють традиційні сюжети міфів. Наприклад, Цинтія заперечує свою причетність до нічного ритуалу зустрічі закоханих, бо це все вигадки поетів, відмовила вона цариці Ночі. За міфом, Ендімон – прекрасний юнак, якого безтямно кохала богиня місяця Цинтія, зануривши його у вічний сон, вона щоночі приходила до нього на гору Латм, щоб поцілувати його сонні вуста. У виставі-масці життя людей подібне до богів саме з точки зору ритуалів. Так, для Цинтії організовується весільна вистава-маска за участі Нептуна і його морських прислужників – тритонів, Протея.

За класифікацію дослідників, «Трагедія дівчини» Дж. Флетчера і Ф. Бомонта є трагедією помсти ("the tragedy of revenge"- Т. В. Крайк). І помста розгортається в межах концепту весілля і ритуалу, втрати дівчиною цноти, обряду засвідчення цноти нареченої і всезагального осудження дівчини або хлопця, які втратили цноту до одруження: брат і сестра (Мелантій і Евад-

на) мстяться королеві за те, що він збезчестив їхнє родинне ім'я, спокусивши Евадну, а батько і донька, Каліанакс і Аспасія, прагнуть помститися за осміяння честі свого дому, адже хоробрий полководець Амінтор залишає наречену Аспасію, щоб покоритися вибору короля й одружитися з його коханкою Евадною. Міфологічна модель помсти, обрана драматургами, запозичена з міфу про коваля Вулкана, чоловіка Венери, який дізнався про зраду дружини з богом війни Марсом, підстеріг їх під час зустрічі і заплутав у сітці, так виставивши на глум перед усіма богами. Проте ритуали для здійснення помсти відрізняються: Евадна за намовлянням брата Мелантія і Аспасія йдуть кожен своїм шляхом, але на них очікує однаковий фатальний кінець, і специфіка помсти яскраво розкривається в міфопоетичному контексті аналізованого твору.

На думку міфокритиків М. М. Бахтіна, В. М. Топорова, свято в контексті трагедії не є відображенням життя, а є власне життям, яке проживається в ігровий спосіб. Основна сакральна функція свята – об'єднати людей незалежно від їхнього соціального статусу. Тож у контексті цієї п'єси центральною подією стає псевдосвято і псевдовесілля як дзеркальне відображення морального стану англійського суспільства за часів короля Джеймса I. Цікавим став і той факт, що для святкування весілля Єлизавети Стюарт і Фрідріха V (1613) була відібрана, поміж десяти інших, і ця п'єса для виконання в королівському дворі театральною трупою "The King's Men".

Ритуал шлюбної ночі Амінтора й Евадни є одним з основних епізодів у розвитку сюжетної лінії. Н. Г. Пасхар'ян зауважує, що в зображенні стосунків між примусовим одруженням за наказом короля доблесного полководця Амінтора і королівської наложниці Евадни є міфологічне підґрунтя або ж міфологічний відповідник (король Гунтер у спальні богатирші Брюнхільди з «Пісні про нібелунгів») [5, с. 333]. Весільний ритуал зазнає ряд модифікацій: клятва у вірності коханню замінюється клятвою помсти і призводить до вбивства Евадною короля. Зміни в розвитку сюжетної лінії позначилися і на жанрових модифікаціях п'єси: з епізодом першої шлюбної ночі трагедія почуттів набуває жанрових ознак трагедії дії.

З точки зору міфопоетики свято, у цьому випадку весілля, висвітлює ставлення до сакральних цінностей у суспільстві. У контексті п'єси сакральним суб'єктом є король як помазаник Бога в монархічних державах, який своїми вчинками нівелює своє сакральне призначення. Разом з тим виникає сакральний інцидент – потреба відновити честь і віддати належне герою за вірність королю. Атмосфера свята затьмарюється негативними ситуаціями: помстою (Евадна вбиває короля за вмовлянням брата Мелантія, щоб відстояти чесне ім'я та героїчні діяння свого нинішнього чоловіка), самогубство Евадни (через усвідомлення ницості свого становища), убивство Аспасії від рук коханого Амінтора, якого вона викликала на дуель, перевдягнувшись у чоловіка. У давніх міфах ритуал царевбивства був одним зі способів забезпечення світової рівноваги і визначався тією ключовою позицією, яку займав правитель у примітивному суспільстві.

Разом з тим весілля є ритуальним святом. Ознаками свята, за В. М. Топоровим, є всепоглинальна сакральність, цілісний характер, прагматичність, ефективність, синтетичність, емоційність, ігровий характер [9]. Ігровий характер подіям у п'єсі «Трагедія дівчини» надає і вистава-маска з нагоди весілля при дворі короля, й усвідомлення кожним героєм того, що він грає, бо

виконує свою роль за попередньо домовленим сценарієм («сценаристами» в п'єсі є король і Мелантій (епізод на бенкеті в короля після весілля Евадни й Амінтора). Прийом з масками на весіллі підкреслює абсурдність ситуації і є підміною реальності, посилюючи кореляцію «світ» – «антисвіт», «поведінка» – «антиповедінка», «добро – зло». Для зняття напруги, відродження первісного порядку, гармонійних стосунків між новим подружжям сюжет п'єси розбудовується драматургами за трикомпонентною міфологічною моделлю – «життя–смерть–народження»: згасають життя кривдника і кривдженого, проте натомість народжується ніщо – порожнеча. Усезагальність зображуваної події і масштабність залучення осіб навколо події весілля, намовляння брата викликає сплеск емоцій, переживання та сум'яття Евадни. Для відродження справедливості і з метою подолання хаосу драматургами відтворюється так званий процес «переродження» світу, народження його знову, відбувається очищення сакрального простору шляхом смерті старого короля і разом з ним земних гріхів. Проте у фіналі напруга у творі не знімається і бажаний космос не витісняє провісників хаосу. Бо, як справедливо зауважує Н. Г. Пасхар'ян, «коло помсти, обминувши численні парадоксальні перепони і повороти, замикається на самому героєві, певно натякаючи на те, що людина, а не хто інший, є головним злочинцем і кривдником своєї честі» [5, с. 334].

Аспасія та Амінтор порівнюються драматургами з міфологічними героями Аріадною і Тесеєм. Аспасія, як і Аріадна, плете свою долю і, зраджена Амінтором, снує нитками на шитві майбутнє свого зрадженого кохання. Вона переінакшує міф про Тесея й Аріадну, наказуючи служницям вишити корабель Тесея, який навіки застрягне в піщаній коловерті. Тоді як Тесей, покинувши на о. Наксос доньку царя Крита Мівоса Аріадну, яка допомогла Тесею подолати чудовисько Мінотавра, безкарно мандрував морем:

It should ha'been so; could the Gods know this,
And not of all their number raise a storm? <…>
In this place work a quick-sand,
And over it a shallow smiling Water.
And his ship ploughing it, and then a fear.
Do that fear to the life Wench [13].

(укр.: Це мало трапитися так,
Та чи могли це боги знати
І не здійняти бурю на його шляху?
У цій частині шитва зроби пісок сипучий,
А понад ним мілку й ласкаву воду.
І як його корабель розріже ось тут хвилі, то буде страх.
Незмінний страх його пройме,
і це послужить за його розпутство).

Павутина, плетиво, павуки-ткачі згадуються в контексті з королем і його двором. У монолозі Мелантія звучить провідна думка про те, що лише павуки бояться нинішнього короля, а решта цуратиметься його за умови оприлюднення його ганебних учинків. Павук у міфопоетичному контексті цього твору увиразнює ситуацію первісного ткача, аналогічна ситуація космічного

павука, тобто він завжди прив'язує нитками чи невидимими мотузками й утримає біля себе істоти. Мелантій, плануючи ритуал царевбивства, прагне розірвати коло старих злочинів і очистити сакральний простір для нового короля, даючи шанс на відновлення світового порядку (ритуал ініціації короля). Сюжетно-образні паралелі знаходимо і у вставній виставі-масці: Еол звернувся на прохання до Нептуна приборкати Борея, допоки не впали жертвами десятки кораблів, захоплених ним у свій полон.

Таким чином, ритуально-обрядові елементи міфу розглянуто на прикладі барокових творів англійських драматургів початку XVII століття. Міфопоетичний фактор у творах «Зимова казка» В. Шекспіра, «Трагедія дівчини» Ф. Бомонта та Дж. Флетчера стали об'єктом дослідження, оскільки увага багатьох літературознавців найбільш прикута до аналізу названих творів. Так, «Трагедія дівчини» вважається однією з найкращих трагедій з «канону» Дж. Флетчера та Ф. Бомонта. Для раннього англійського бароко притаманним є звернення до міфу на різних художніх рівнях твору. Основним сюжетно-композиційним центром названих творів можна вважати виставу-маску на давньогрецький міфологічний сюжет, яка є композиційною вставкою і водночас обрамленням та як елемент сюжету виконує розважальну функцію. Проте ритуально-обрядові елементи міфу про Цинтію в «Трагедії дівчини» є визначальними для розуміння сюжетно-образної організації твору, де характери героїв-людей є аналогійними до персонажів з маски. Основними сюжетотворчими ритуалами в трагедії стали весілля, царевбивство, обряди, пов'язані із засвідченням цнотливості наречених. Окрім того, на поетичному рівні звернення драматургів до ритуально-обрядових елементів міфу простежується в порівняннях, метафоричних звертаннях задля увиразнення значущості сказаного і привернення уваги глядачів до одвічних проблем людства, перед якими безсилими почасти виявлялися й самі боги.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. А. Бомонт и Флетчер / А. А. Аникст // Бомонт и Флетчер : пьесы : [в 2 т.]. – М. ; Л. : Искусство, 1965. – Т. 1. – С. 5–48.

2. Бомонт и Флетчер : пьесы : [в 2 т.]. Т. 1. – М. ; Л. : Искусство, 1965 – 467 с.

3. Гениушас А. Т. Мифологическая образность в комедиях Шекспира / А. Т. Гениушас // Шекспировские чтения / [гл. ред. А. Аникст]. – М. : Наука, 1987. – С. 53–78.

4. Евзлин М. Космогония и ритуал / М. Евзлин. – М. : Радикс, 1993. – 337 с.

5. История зарубежной литературы XVII века : учеб. пособ. для студ. вузов / [ред. Н. Т. Пасхарьян]. – М. : Высш. шк., 2007. – 488 с.

6. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.

7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Восточная література, Школа «Языки русской культуры», 1995. – 400 с.

8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс–Культура, 1995. – 624 с.

9. Топоров В. Н. Праздник / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : [в 2 т.] / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 329–331.

10. Торкут Н. М. Специфіка становлення і розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського ренесансу [Електронний ресурс] / Н. М. Торкут // Ренесансні студії. – 2000. – Вип. 4. – С. 46–64. – Режим доступу до журн.: http://shakespeare.zp.ua/texts.item.62/ (дата звернення: 5.09.2016). – Назва з екрана.

11. Шекспир : энциклопедия / [сост., вступ. ст., именной указатель В. Д. Николаев]. – М. : Алгоритм, 2007. – 448 с.

12. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 250 с.

13. Beaumont F. The Maid's Tragedy [Electronic resource] / F. Beaumont, J. Fletcher [ed. by T. W. Craik]. – Manchester : Manchester University Press, 1999. – 210 p. – Режим доступу до кн.: http://books.google.com.ua/books?id=O6rimveFpa8C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

14. Evans Blakemore G. Elizabethan Jacobean Drama: the Theatre in its Time / Blakemore G. Evans. – New York : New Amsterdam Books, 1988. – 432 p.

15. Lindsay Ann Reid Beaumont and Fletcher's Rhodes: Early Modern Geopolitics and Mythological Topography in the Maid's Tragedy [Electronic resource] / Ann Reid Lindsay // Early Modern Literary Studies. – 2012. – № 16 (2). – Режим доступу до журн.: http://extra.shu.ac.uk/emls/16-2/reidrhod.htm

16. Wellek R. Theory of Literature / Rene Wellek, Austin Warren. – New York : Harcourt, Brace and Company, 1949. – 374 p.

МАРИНА ЗУЕНКО

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ (В. ШЕКСПИР, ДЖ. ФЛЕТЧЕР, Ф. БОМОНТ)

В статье анализируются ритуально-обрядовые элементы мифа в барочных произведениях В. Шекспира, Дж. Флетчера, Ф. Бомонта. Исследуется мифопоэтическая система произведений «Зимняя сказка» В. Шекспира и «Трагедия девушки» Ф. Бомонта и Дж. Флетчера, определяются функции и роль ритуалов, в том числе свадебного ритуала, цареубийства и связанных с ними обрядов для сюжетно-образной, композиционной организации призведений и на уровне поэтического язика.

Ключевые слова: *трагедия, миф, ритуал, обряд, мифопоэтическая система.*

MARYNA ZUYENKO

THE PECULIARITIES OF MYTHOLOGICAL CONSCIOUSNESS IN THE ENGLISH BAROQUE DRAMA (W. SHAKESPEARE, J. FLETCHER, F. BEAUMONT)

The article deals with the analysis of ritual elements of myth in the English baroque plays. The mythopoeia of W. Shakespeare's "Winter Fairy Tale", F. Beaumont and J. Fletcher's "The Maid's Tragedy" is under the investigation as these plays are considered to be deeply discussed in the foreign literary critics. Moreover, "The Maid's Tragedy" is found out as the best play of F. Beaumont's and J. Fletcher's "canon". The English early baroque is characterized by the particular artistist's "view on the world through the myth" that can be revealed at the textual levels and combined in the mythopoeic system. The center of composition and plot in the analyzed play can be Mask based on the ancient myth which can be submitted as the installed part of the play as well as its frame, its function is entertaining. Also the ritual elements of myth about Cynthia are important for the characteristics of images where the mythological characters from Mask have some traits in common with the human characters in the play. The main rituals in the play are wedding, the murder of king. At the poetical level the dramatists appeal to the myth in similes and metaphorical appeals in order to emphasize the importance of the event and to attract the audience's attention at the eternal human problems which cannot be easily solved even by gods.

Key words: *tragedy, myth, ritual, mythopoeia.*

Одержано 29.04.2016 р.

УДК 821.113:81'42,,18/192"

ІНГА КАПУСТЯН
(Полтава)

ТВОРЧІСТЬ Г. К. АНДЕРСЕНА У СКАНДИНАВСЬКОМУ НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

***Ключові слова**: Г. К. Андерсен, науково-критичний дискурс, літературна казка, автобіографічний метод, інтерпретація, «філософія життя».*

Діяльність данського письменника Ганса Крістіана Андерсена (1805–1870) припадає на період розквіту романтизму й переходу до реалізму в країнах Європи. Його спадщина є яскравим явищем не тільки для художньої літератури Скандинавії, а й усього світу. Вийшовши з родини бідного ремісника, Г. К. Андерсен здобув велику популярність на батьківщині завдяки таланту перетворювати реальні життєві сюжети на казкові історії з глибоким філософським змістом. Утім, спадщина Г. К. Андерсена не обмежується лише казками. Він створював також поеми, вірші, нариси, романи, п'єси, автобіографічні повісті.

Однак талант Г. К. Андерсена до сьогодні не висвітлений повною мірою. Його здебільшого сприймають у світі як автора цікавих літературних казок, проте навіть казки письменника досі не розглянуті у повному обсязі, всебічно й детально в сучасній науці. До того ж далеко не всі вони перекладені мовами світу, багато з них залишаються надбанням тільки Данії. Тому настав час розглянути спадщину Г. К. Андерсена в усьому її жанрово-стильовому розмаїтті. Але для цього потрібно спочатку проаналізувати, як сприймали набуток митця його сучасники, письменники й критики країн Скандинавії, визначити місце, яке посідала спадщина Г. К. Андерсена в літературному процесі його доби. Це є головними завданнями нашої статті.

Набуток Г. К. Андерсена став предметом уваги скандинавських критиків уже наприкінці XIX – на початку XX ст.: Георга Брандеса (Georg Morris Cohen Brandes, 1847–1927), Генріка Герца (Henrik Hertz, 1797–1870), Сьорена Кіркеґора (Søren Kierkegaard, 1813–1855), Еліаса Бредсдорффа (Elias Lunn Bredsdorff, 1912–2002), Йоханеса Карстена Хауха (Johannes Carsten Hauch, 1790–1872). Проте ставлення самого письменника до висловлювань та оцінок зацікавленого кола літературних критиків було позначене напругою та невдоволенням. Він був надто чутливим будь-якої критики – як позитивної, так і негативної.

Рецензії, огляди, коментарі впливали на світогляд і діяльність митця. Протягом життя Г. К. Андерсен постійно відчував непорозуміння та неприйняття його творчості у Данії, де його із самого початку літературної кар'єри сприймали як «наївного письменника». Така оцінка прозвучала після публікації ранньої збірки казок «Казки, розказані дітям. Перша колекція. Перший буклет. 1835» (*дан.* "Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Første

© І. Капустян, 2016

Hefte. 1835"), що мали виразні ознаки народної творчості й призначалися лише для дитячої аудиторії.

Утім, шлях Г. К. Андерсена-казкаря прокладений через дотепний, іронічний і частково сумний стиль таких його творів, як «Піша прогулянка» (*дан.* "Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager", *англ.* "Journey on Foot", 1829) і «Подорож романтичними районами гірської місцевості Гарц» (*дан.* "Skyggebilleder", *англ.* "Rambles in the Romantic Regions of the Hartz Mountains", 1831). Визначення «наївність» з боку критики стосувалося Андерсенового унікального бачення дитячих мовних і розумових процесів, це особливе художнє бачення стало домінантою індивідуального стилю автора та його своєрідного погляду на світ.

Г. К. Андерсен нерідко вдавався до зворотної критики на адресу сучасників. Шаржів Г. К. Андерсена на рецензентів відомо чимало. Данський літературознавець Георг Брандес писав про Г. К. Андерсена, що «він був з усіх письменників [той], хто ганьбив критиканів і підтримував усі вульгарні загальнонародні форми упередження проти критики як такої і тим самим підносив ідею про критицизм як неповагу й погану славу» [2, с. 24].

Генрік Герц, данський драматург і поет, у творі «Листи з того світу» (*дан.* "Gjengangerbreve", *англ.* "Letters from a Ghost", 1830) висміював стиль Г. К. Андерсена (спочатку анонімно, а потім відкрито). Ця критична реприза сприймалася публікою цілком природно через відомий літературний конфлікт. На той час надзвичайно впливовими були літературні традиції знаменитого данського письменника, поета, літературного критика Йенса Баггезена (Jens Immanuel Baggesen, 1764–1826), його послідовника Й. Л. Гейберга (Johan Ludvig Heiberg, 1791–1860), які закликали до встановлення суворих вимог щодо форми й стилю художніх творів. З іншого боку, в той час потужний вплив на літературний процес справила позначена геніальною безпосередністю творчість данського драматурга і поета Адама Еленшлегера (Adam Gottlob Oehlenschläger, 1779–1850).

Твір Генріка Герца здобув схвальну оцінку з боку Йохана Людвіга Гейберга, данського науковця, філолога та історика, який належав до літературної еліти свого часу. Цей анонімний сатиричний напад був першою ознакою антагонізму між літературним самовираженням Г. К. Андерсена, з одного боку, та ідеалами Й. Л. Гейберга і літературного «Парнасу» Копенгагена – з іншого. Незрілий літературний дебют Г. К. Андерсена «Піша прогулянка» (*дан.* "Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager", *англ.* "Journey on Foot", 1829) привернув увагу Й. Л. Гейберга, що закріпило перший успіх письменника. Предметом критичного розгляду Й. Л. Гейберга стала мова Г. К. Андерсена. Й. Л. Гейберг писав, що казки митця як «смішні історії захоплюють уяву своєю комічністю і смислом» [4].

Проте в книжці «Подорож романтичними районами гірських масивів Гарц» (1831) Г. К. Андерсен вибрав більш вільну «мову серця» та авторську іронію на противагу вишуканості вузького кола прихильників Й. Л. Гейберга у Копенгагені. Й. Л. Гейберг продовжував аналізувати та критикувати літературну автентичність Г. К. Андерсена у «Новій поемі» (*дан.*"Nye Digte", 1841). П'єси Г. К. Андерсена «Мулатка» (*дан.*"Mulatten", 1840) та «Мавританка» (*дан.* "Mayrerpigen", 1840) критик визначив як такі, що «мають переглядатися в пеклі» [5].

Особливо сенсаційне, майже гротескне ставлення до літературної самобутності Г. К. Андерсена демонструють літературно-критичні огляди в пресі 1838 р. Сьорена Кіркеґора (1813–1855), данського філософа, протестантського теолога й письменника. У праці «Із послання живим» (*дан.*"Afen Endnu Levendes Papirer", *англ.* "From the Papers of one Still living", 1838) С. Кіркеґор здійснив детальний аналіз роману Г. К. Андерсена «Лише скрипаль» (*дан.* "Kun en Spillemand", *англ.* "Only a Fiddler", 1837).

С. Кіркеґор стверджував, що літературні спроби Г. К. Андерсена є безсистемними й позбавлені оригінальних ідей, окрім того, на думку критика, письменник не здатен відрізнити себе, свою авторську сутність від художнього модусу головного героя роману.

С. Кіркеґор переконаний, що безнадійна боротьба скрипаля є відображенням власного страждання та пошуків Г. К. Андерсена: «Основна ідея Г. К. Андерсена – це невдоволеність світом» [7, с. 45]. Незадоволений навколишньою дійсністю митець прагне отримати «субсидіарне» задоволення у своїх власних поетичних творіннях, зазначав С. Кіркеґор. На його думку, як і Ж. де Лафонтен (1621–1695), Г. К. Андерсен «сидить і плаче» над своїми нещасними героями, котрі приречені на загибель. «Але чому? Тому що Андерсен такий, як він є. Той самий безрадісний бій, який сам Андерсен вів у житті, зараз повторюється в його поезії».

С. Кіркеґор уважав, що Г. К. Андерсен не в захваті від світу, в якому живе. За словами філософа, ставлення митця до світу є ганебним і необґрунтованим; важливим аспектом такого ставлення є боротьба зі світом, результатом якої може бути як війна, так і мир. Г. К. Андерсен і герой його роману не є володарями світу. Саме на цьому постійно акцентував С. Кіркеґор у своїй праці про Г. К. Андерсена як людину та поета.

Г. К. Андерсен не є «безмежним та лютим генієм, який бореться з усіма труднощами на своєму шляху», він, зі свого боку, довіряється долі й життю**.** На думку С. Кіркеґора, справжній геній − «це не крихітна свічка, яка може бути погашена легким поштовхом вітру, реальний геній − це вогонь, який кидає виклик вітру» [7, с. 43].

Розглядаючи роман Г. К. Андерсена «Лише скрипаль», С. Кіркеґор не знайшов у ньому «філософії життя», тобто провідної ідеї, яка б об'єднала факти біографії героя та події сюжету в єдине ціле, надавши їм логічного пояснення. «Філософію життя» в романі репрезентує компетентний та маніпулятивний оповідач, який послідовно вибудовує розповідь, висловлюючись при тому з піднесенням. Повчальна ідея, на думку С. Кіркеґора, має життєвий зв'язок, який можна легко зрозуміти й описати, тому що «світ, в якому ми живемо, є упорядкованим певним змістом». У картині світу кожна людина повинна знайти своє місце, вважав С. Кіркеґор.

Класичний німецький роман виховного характеру, згідно з традицією, яку започаткував Й. В. Ґете у романі «Вільгельм Мейстер» (1796), відображає життєві пошуки як процес. Роман такого типу, безумовно, утілює «філософію життя». Позиція С. Кіркеґора стала основою для подальшої літературної й філософської критики творчості Г. К. Андерсена. Це гуманістична традиція, яка була сформована під впливом Й. В. Ґете, традиція, яка втілювала ідеологію періоду Золотого Віку в Данії. Суперечливий аспект, який знаходить С. Кіркеґор у романах Г. К. Андерсена, пов'язаний із загрозою

гармонії та оптимістичному баченню світу, що асоціюються із Золотим Віком. Головний герой роману «Лише скрипаль» не знайшов свого місця у світі. Те середовище, у якому бачить себе скрипаль, пов'язане з можливістю зіграти якусь роль у своєму житті, що, у свою чергу, суперечить ідеології Золотого Віку, але добре вписується в межі процвітаючого європейського світу. Г. К. Андерсен шукав нових шляхів у мистецтві, і саме через це С. Кіркегор критикував його, принаймні деякий час.

К. Хаух у праці «Деякі ремарки щодо поетики Г. К. Андерсена» (*дан.* "Nogle Bemærkninger med Hensyn til Digteren H. C. Andersens Poesie", *англ.* "Some Remarks on the Poetry of Hans Christian Andersen", 1846) та в романі «Замок на Рейні», (*дан.* "Slottetved Rhinen", 1845) створив карикатуру на Г. К. Андерсена в особі марнославного поета на ім'я Егінгар, який гине від божевілля. Подібність цього портрета до Г. К. Андерсена була вражаючою, принаймні для того, щоб спричинити скандал. Г. К. Андерсен був глибоко стурбований цим фактом і поскаржився Б. С. Інгеману в листі від 16 вересня 1845 року: «Насправді вони мають право сказати: «Це Андерсен!» Ось усі мої слабкості зібралися разом! Я сподіваюся й вірю, що я пережив цей період; але все те, що говорить і робить цей поет, я міг, по суті, сказати й зробити; я почуваюся жахливо на цій сирій картині. Вона зображує всі мої нещастя» [2, с. 121].

Б. С. Інгеман поговорив із К. Хаухом і переконав його в необхідності написання монографії про Г. К. Андерсена-поета. Г. К. Андерсен зміг переглянути працю «Деякі ремарки щодо поетики Г. К. Андерсена» (*дан.* "Nogle Bemærkninger med Hensyn til Digteren H. C. Andersens Poesie", *англ.* "Some Remarks on the Poetry of Hans Christian Andersen", 1846), коли прибув до Відня 6 березня 1846 року: «Прочитав зауваження Хауха про мене як поета; однобічно та поверхово; зобразив мене таким, яким вони бачать мене вдома; він доклав багато зусиль, щоб зобразити мене так, щоб я відповідав героєві його роману без реальної схожості з ним» [1]. Загалом К. Хаух позитивно відгукується про доробок Г. К. Андерсена, але водночас критично оцінює суб'єктивізм як поетичний метод письменника.

Вступ до наукової праці, за своєю суттю, знайомить читачів із теорією К. Хауха, що ґрунтується на протиставленні реалізму й суб'єктивізму. Основа критики К. Хауха полягає у простій, але проблематичній концепції реалізму, яка ставить поета з його пером по один бік, а навколишній світ, відмінний від попереднього, – по другий. Відповідно поет не має труднощів у оцінюванні й неупередженому описі дійсності. Проте концепція не може застосовуватися для всіх письменників, особливо для тих, які не мають чіткого, повноцінного розуміння власного предмета зображення. Погляди К. Хауха подібні до концепції, висунутої С. Кіркеґором у праці «Із послання живим» (*дан.* "Afen Endnu Levendes Papirer", *англ.* "From the Papers of one Still living", 1838) щодо об'єктивності та в її фігуральному, але «емфатичному поєднанні з мужністю та хоробрістю» [8].

11 липня 1869 року в щотижневику «Ілюстрований бюлетень» ("Illustreret Tidende", 1859–1924 рр.) була опублікована перша частина праці «Ганс Крістіан Андерсен як казкар» (*дан.* "H.C. Andersen som Æventyrdigter", *англ.* "Hans Christian Andersen as an author of tales") Джордса Брандеса, друга частина вийшла того ж року 18 липня, третя – 25 липня.

Дж. Брандес розробляв концепцію культурного радикалізму, яка мала величезний вплив на літературний процес Данії. Доповідь Дж. Брандеса «Ганс Крістіан Андерсен як казкар» про Г. К. Андерсена містила огляд жанрової та лінгвістичної своєрідності творів письменника. Погляди Дж. Брандеса знайшли розвиток у концепціях Віллі Сьоренсена (Villy Sørensen, 1929–2001), данського письменника-новеліста, філософа й літературного критика. Він уважається одним із засновників сучасної літературної норми й дослідником творчого доробку Г. К. Андерсена.

Дж. Брандес розглядав спадщину Г. К. Андерсена з модерністської позиції, вважаючи, що справжнє мистецтво має виявляти істину (життя, людини, суспільства), навіть якщо ця істина є неприваблівою («огидною»). У зв'язку з тим казку «Гидке каченя» Г. К. Андерсена Дж. Брандес оцінив як сентиментальний і в змістовому плані непослідовний твір, адже потворний птах перетворився на прекрасного лебедя. Це, на думку критика, псує всю життєво достовірну історію, адже «у фіналі лебідь ніби став домашнім улюбленцем, який забув, що означає бути диким птахом у вільній країні» [3, с. 40].

Водночас Дж. Брандес високо оцінив казку «Тінь» Г. К. Андерсена: «Ця казка про тінь є самостійним маленьким світом. Я без вагань титулую її одним із найкращих творів у нашій літературі. <…> Це одна з його казок, де автор, незважаючи на його оптимізм, показав огидну правду як вона є насправді» [3, с. 65].

Спадщина Г. К. Андерсена в скандинавському науково-критичному дискурсі вже в другій половині XIX ст. розглядалася як така, що сповнена достовірності, щирості й відвертості. Але подібні оцінки здебільшого стосувалися казок. Критики Джордж Брандес, Сьорен Кіркеґор, Йоханес Карстен Хаух не знаходили в творчості митця більш широкої перспективи, яку могли б відкрити епічні жанри (роман, повість, новела) або драматургія, або лірика чи ліро-епічні жанри (наприклад, поема). Власне, ці жанри Г. К. Андерсена (порівняно з казками) залишалися на периферії дослідницьких інтересів аж до середини XX ст.

Щодо авторської свідомості Г. К. Андерсена скандинавські критики вживали різні визначення, зокрема «правдивість», «довірливість» і «критичність». Це обумовлене потужним автобіографічним початком творів письменника, які сприймалися наприкінці XIX ст. як дещо особисте, приватне, а не загальне чи типове. В результаті виникла традиція прочитання й тлумачення творів Г. К. Андерсена як відображення реальної біографії автора, розуміння його текстів як віддзеркалення особистого життя.

Біографічний підхід щодо творчості Г. К. Андерсена домінував у скандинавському науково-критичному дискурсі кінця XIX – початку XX ст. Незважаючи на його плідність, все ж таки він дещо звужував розуміння спадщини митця. Зрозуміло, що, наприклад, казка «Соловей» не може бути зведена до любовної історії автора та Ієні Лінд (саме в такому аспекті казку розглядали письменник і журналіст М. А. Ґолдшмідт (M. A. Goldschmidt, 1819–1887), державний діяч, сповідувач просвітництва Орла Леманн (Orla Lehmann, 1810–1870)), адже художній зміст твору визначають філософські поняття – мистецтво, кохання, природа, буття, життя та смерть [6].

Слава Г. К. Андерсена швидко перетнула кордони Данії, його твори почали перекладати іншими мовами, що спричинило відповідний інтерес до його здобутків. Казки та історії Г. К. Андерсена почали перекладати ще за життя митця. Над перекладами романів, казок та історій Г. К. Андерсена англійською мовою працювали Ч. Б. Лохмеєр («Дві баронеси» (C. B. Lohmeyer "The two Baronesses", 1848)), Анне Бушбі («Збірка казок» (Anne S. Bushby A Poet's Day Dreams – fairy tale collection, 1853)), Горацій Скудер («Казка мого життя» (Horace Scudder "The Story of My Life" (biographical writings), 1871)).

На початку ХХ століття надзвичайної популярності набувають переклади англійською мовою Джина Хершолта (Jean Hersholt, 1886–1956). Данський актор Джин Хершолт, котрий емігрував до США і зробив кар'єру в Голлівуді, був пристрасним колекціонером видань Г. К. Андерсена й одним із перших перекладачів його творів англійською мовою. У 1949 р. у Нью-Йорку опубліковане «Повне зібрання творів Г. К. Андерсена» у 6 томах, перекладене Дж. Хершолтом [10]. Зібрання містило не тільки опубліковані данською мовою, але й неопубліковані твори письменника: «Сім'я каже...» ("Folks say"), «Бідна жінка й маленька канарка» ("The Poor Woman and the little Canary Bird") та ін. Усього Дж. Хершолт переклав близько 170 творів Г. К. Андерсена. В англомовному літературознавстві переклади творів Г. К. Андерсена, зроблені Дж. Хершолтом, уважаються взірцевими. Окрім перекладів Дж. Хершолт написав про митця кілька статей, а також відредагував книжку «Листування Г. К. Андерсена з Горацієм Елішею Скудером» [9].

Україна відкрила для себе спадщину Г. К. Андерсена у 1873 р. Тоді вперше були опубліковані українською мовою 24 казки данського письменника в перекладі М. Старицького («Казки Андерсена з коротким життєписом»). Твори Г. К. Андерсена російською мовою перекладала українська письменниця Марко Вовчок. Згодом Г. К. Андерсена перекладали П. Грабовський, М. Загірня (М. Грінченко, 50 казок, об'єднані назвою «Казки Андерсенови», 1906, 1918, 1919), Олена Пчілка, М. Рильський та ін. У перекладі О. Іваненко побачили світ збірки «Принцеса на горошині» (1956) та «Казки» (1964, 1970, 1977). Інсценізації творів Г. К. Андерсена давно ввійшли до репертуару театрів України (Ужгород, Рівне, Севастополь та ін.). У 1953 році в Данії засновано міжнародну премію Г. К. Андерсена для пошанування письменників, які пишуть для дітей і підлітків.

Однак у сучасний період інтерес до спадщини Г. К. Андерсена згасає, його переважно сприймають лише як автора казок. Незважаючи на те, у другій половині ХХ ст. з'явилися цікаві дослідження, присвячені письменникові. Літературна спадщина митця привернула увагу літературознавців США (Свен Хейкон Россел (Sven Hakon Rossel)), Великої Британії (Андерсен Ганс Крістіан (Andersen, Hans Christian)), Нідерландів (Емі ван Маркен (Marken Amy van)), Італії (Мерете Кйолер (Merete Kjøller)), Китаю (Ксіо Ла, Xiao La) та ін.

Отже, доробок Г. К. Андерсена першими почали розглядати критики, журналісти, філософи скандинавських країн, передовсім Данії. Науковці кінця XIX – початку ХХ ст. приділили значну увагу автобіографічному початку казок Г. К. Андерсена, визнавши його казки найкращою частиною спадщини митця. Водночас критики відзначили деякі особливості побудо-

ви та образів Г. К. Андерсена, простоту й доступність стилю письменника. Велике значення для формування засад андерсенознавства справили праці С. Кіркегора, Дж. Брандеса та ін. Переклади творів письменника іншими мовами (англійською, східнослов'янськими та ін.) сприяли активізації наукових досліджень у XX ст. Утім, повною мірою жанрово-стильове багатство спадщини Г. К. Андерсена не розкрито до сьогодні, що потребує подальшої наполегливої роботи в цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Andersens H. C. Dagbøger (Hans Christian Andersen's Diaries) // DSL/Gad. – Copenhagen, 1974. – Vol. III. – 71 f.

2. Bøgh Bille and Nikolaj. Breve fra H. C. Andersen (Letters From Hans Christian Andersen) / Bille and Nikolaj Bøgh. – Copenhagen, 1878. – Vol. 2. – 121 f.

3. Bredsdorff Elias. H. C. Andersen og Georg Brandes, Aschehoug / Bredsdorff Elias. – Copenhagen, 1994.

4. Fodreise / fra Holmens Canal til Østpynten af Amager / i Aarene 1828 og 1829. Udgiven af H. C. Andersen. – Kjøbenhavn : Paa Forfatterens Forlag, 1829. – Nr. 4. Maanedsskrift for Litteratur, 1. Bind, 1829. – 169 f.

5. Heiberg Johan Ludvig. Poetiske Skrifter [Електронний ресурс] / Johan Ludvig Heiberg ; ed. by Carl S. Petersen. – Copenhagen, 1932. – 63 f. – Режим доступу: http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.xsql?nnoc=adl_pub&p_udg_id=29&p_sidenr=64)

6. M. A. Goldschmidt in Nord og Syd. Vol. 5, 1849. P. 72–92 ; Eventyr, fortalte for Børn. Første Samling. Tredie Hefte (1837) : in vol. 6 of Hans Christian Andersens Eventyr, Det danske Sprog- og Litteraturselskab. – Copenhagen : Forlag C. A. Reitzels, 1990. – P. 133.

7. Niels Jørgen Cappelørn et. al. (eds.): Søren Kierkegaards Skrifter (The Writings of Søren Kierkegaard). – Copenhagen : Søren Kierkegaard Forskningscenteret and G.E.C. Gad, 1997. – Vol. 1. – 30 f.

8. Nogle Bemærkninger med Hensyn til Digteren H. C. Andersens Poesie [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://andersen.sdu.dk/forskning/anmeldelser/anmeldelse.html?aid=9684

9. The Andersen-Scudder Letters. Hans Christian Andersen's Correspondence with Horace Elisha Scudder / edited, with Translations and Explanatory Notes, by Waldemar Westergaard ; with an Introduction by Jean Hersholt and an Interpretative Essay by Helge Topsöe-Jensen ; University of California Press. – Berkeley ; Los Angeles. – XXXIV. – 181 p.

10. The Complete Andersen. All of the 168 Stories by Hans Christian Andersen / translated by Jean Hersholt. – New York ; The Heritage Press. – XVII. – 446 p.

ИНГА КАПУСТЯН

ТВОРЧЕСТВО Г. К. АНДЕРСЕНА В СКАНДИНАВСКОМ НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена изучению интерпретации творчества Г. К. Андерсена в скандинавском научно-критическом дискурсе конца XIX – начала XX ст. В статье рассматриваются критические и научные работы литературоведов, философов, писателей и др., написанные как при жизни Г. К. Андерсена, так и в последующие годы. Анализируется динамика изменения отношения литературного «Парнаса» Дании к наследию Г. К. Андерсена. При этом уделяется внимание отношению самого автора к оценке его творчества со стороны соотечественников и зарубежья. Литературный процесс Дании конца XIX – начала XX ст. представлен комплексно и всесторонне.

В рамках статьи наследие Г. К. Андерсена рассматривается во всем его жанрово-стилевом многообразии на основе литературной критики и философской мысли стран Скандинавии. Исследователи конца XIX – начала XX века уделили большое внимание автобиографическому началу сказок писателя. Критики отметили некоторые особенности создания художественных образов Г. К. Андерсена, простоту и доступность его

индивидуального стиля. В статье освещается содержание и значение научных трудов С. Кьеркегора и Дж. Брандеса для формирования методологической базы андерсеноведения. Относительно творчества Г. К. Андерсена в скандинавском литературоведении и критике прочно утвердились концепты «правдивость», «доверительность», «критичность», «наивность» и др. Вместе с тем наследие Г. К. Андерсена ученые (С. Кьеркегор и др.) связывают с категорией «философия жизни». Это обусловлено мощным автобиографическим началом произведений художника, которые воспринимались в конце XIX ст. как проявление глубоко личного, приватного существования, а не общего или типичного. В результате сложилась традиция прочтения и интерпретации творчества Г. К. Андерсена как отражения реальной биографии автора, его личных впечатлений от жизни.

В статье также затронут вопрос о переводах (с датского языка на английский, восточнославянские языки и др.) произведений Г. К. Андерсена как интерпретациях его творчества. Переводы способствовали активизации научных исследований наследия Г. К. Андерсена в XX ст.

***Ключевые слова**: Г. К. Андерсен, научно-критический дискурс, литературная сказка, автобиографический метод, интерпретация, «философия жизни».*

INGA KAPUSTIAN

CREATIVE WORKS BY H. C. ANDERSEN IN SCANDINAVIAN SCIENTIFIC CRITICAL DISCOURSE OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURIES

The article is devoted to studies on the interpretation of literary works by H. C. Andersen in Scandinavian scientific and critical discourse of the late XIX – early XX century. The article deals with the critical and scientific works by literary critics, philosophers, writers, and others which were written during the lifespan of Andersen, and in subsequent years. The dynamic changing of attitude of literary "Parnassus" to the literary heritage of H. C. Andersen is analyzed. In this respect a great attention is paid to the author's personal attitude to the assessment of his work by countrymen and abroad. Literary processes in Denmark in the late XIX – early XX century are presented comprehensively and thoroughly.

H. C. Andersen's literary heritage is viewed in all its genre and stylistic diversity on the basis of literary criticism and philosophy in Scandinavia. The researchers at the end of XIX – early XX paid much attention to the autobiographical content in fairy tales. Critics pointed out some of the features of creating artistic images by H. C. Andersen, the simplicity and accessibility of their individual style. The article highlights the content and significance of scientific works by S. Kierkegaard, and J. Brandes as for the formation of a methodological framework of Andersen's literary school. Regarding to H. C. Andersen in Scandinavian literary criticism such concepts as "truthfulness", "trust", "critical", "naive" and others are firmly established. However, the scholars (S. Kierkegaard et al.) associated H.C. Andersen the literary heritage with the category "philosophy of life". It is explained by a powerful autobiographical beginning of the artist's works, which were perceived at the end of the XIX century. as a manifestation of deeply personal, private life, but not a general or typical ones. As a result, there was a tradition of reading and interpreting the works by H. C. Andersen as a reflection of the real biography of the author, his personal impressions of life.

The paper also deals with the issue of translation (from Danish into English, and other East Slavic languages.) of H. C. Andersen's works as the interpretations of his work. Translations enhanced the scientific studies of H. C. Andersen's literary art in the XX century.

***Key words**: H. C. Andersen, scientific and critical discourse, literary fairy tale, autobiographical method, the interpretation, "philosophy of life".*

Одержано 21.06.2016 р.

УДК 821.161.2(82-3) +821.111

ІРИНА ШКОЛА
(Бердянськ)

ОБРАЗ ДОН КІХОТА В «БАЙГОРОДІ» Ю. ЯНОВСЬКОГО ТА «ПОВЕРНЕННІ ДОН КІХОТА» Г.-К. ЧЕСТЕРТОНА ЯК СИМВОЛ НАЦІОТВОРЕННЯ

***Ключові слова**: рецепція, проза, національна ідентичність, традиція, образ.*

У сучасній компаративістиці залишається в центрі уваги проблема міжлітературного діалогу, яка сприяє встановленню загальносвітових закономірностей та локальних особливостей розвитку різнонаціональних літератур. У такому контексті набуває актуальності дослідження специфіки рецепції образу Дон Кіхота у творах Ю. Яновського та Г.-К. Честертона, оскільки саме засвоєння та подальше переосмислення письменниками однієї країни творчості представників інших країн забезпечують діалогічний характер компаративних студій. Дослідницький інтерес також посилюється тим, що в 1920-х в обох країнах гостро постає питання перегляду ставлення до класичної спадщини. Під впливом специфічної соціально-політичної атмосфери повоєнної та пореволюційної доби, мистецьких пошуків та нових художніх ідей традиційний сюжетний матеріал сервантесівського роману звільняється від стереотипів сприйняття і рецептивних нашарувань минулих століть, поглиблюються його семантичні риси та відбувається структурна переорієнтація колись інтегральних характеристик.

Незважаючи на те, що феномен сервантесівського образу завжди привертав увагу вітчизняних та зарубіжних письменників, філософів і літературознавців (з-поміж яких В. Багно, Ф. Достоєвський, І. Тургенєв, П. Асорін, А. Мачадо, В. Липинський, Х. Ортега-і-Гассет, М. де Унамуно, О. Пронкевич, С. Піскунова, О. Велш, М. Фуко, А. Штейн), і для того, щоб тільки їх перерахувати, потрібно написати монографію, в українському літературознавстві творчість Г.-К. Честертона в цьому аспекті залишилася не дослідженою і ніколи не зіставлялася з роботами Ю. Яновського.

Огляд стану дослідження обраної теми свідчить, що наявні лише поодинокі українські й зарубіжні розвідки, автори яких вивчали іспано-українську комунікацію епохи модерну та образ Дон Кіхота як символ вітчизняного націотворення (О. Пронкевич, О. Романишин) або обмежувалися констатацією факту рецепції героя М. Сервантеса, рідше – порівняльним аналізом інваріанта та його версії у творах Г.-К. Честертона (Д. Алквіст, Дж. Ардайла, Г. Менсін, Д. Фернандез-Морера) та Ю. Яновського (М. Гнатюк, Т. Мигун, Г. Церна).

Отже, метою нашої статті є дослідження специфіки інтерпретації образу Дон Кіхота в «Байгороді» Ю. Яновського та «Поверненні Дон Кіхота»

© І. Школа, 2016

Г.-К. Честертона як символу націотворення. Порівняльно-історичний аналіз та типологічне зіставлення обраних творів дозволяє схарактеризувати їх з належною широтою історичної перспективи, простежити універсальні тенденції та суто етнічні риси.

Сервантесівський герой у творах митців обох країн постає як утілення універсальних цінностей людства в специфічних образних і стильових формах. Інтерес до іспанського роману пояснюється потребою творчої інтелігенції в само- та національній ідентифікації, оскільки гостра донкіхотівська конфліктність стала специфічною характеристикою не тільки соціально-політичної атмосфери 1920-х, що склалася на українських і британських теренах, а й особливого внутрішнього стану багатьох людей тієї епохи. Образ Дон Кіхота постає тим «Іншим», через ототожнення з яким письменники представляють себе і свою націю. За умови збереження індивідуальності кожного з комунікантів («Я»–«Інший») таке поєднання допомагає створити не лише своєрідну традицію толерантності до «Іншого», але й розкриває особливості власного ментального «Я».

Виявлення певних граней рецепції образу іспанського ідальго як утілення образу «Іншого» є підставою для з'ясування національної ментальної парадигми. При цьому згадувана нами взаємодія «Я» з «Іншим» пов'язана також із чітким усвідомленням авторами наявності «чужих голосів» у власних творах, неможливістю писати без рефлексії з приводу власного читацького досвіду.

Так, Ю. Яновський та Г.-К. Честертон відчували подібність між духовною ситуацією свого часу та тією, в якій створювався іспанський роман. Саме тому кожен із митців дає власну версію безумства створених ним донкіхотівських персонажів. На наш погляд, українські дискурси кіхотизму суттєво відрізняються від англійських. Їм властива надзвичайна національна заангажованість, бо тільки справжні Дон Кіхоти можуть мріяти про утвердження національних принципів, людської гідності, чесності та справедливості в охопленій революцією та громадянською війною державі [1, с. 75].

Повністю відповідаючи націотворчому характеру створеного Ю. Яновським образу, всі події відбуваються у звичайному місті Байгород – осередку сільської народної культури, що нерозривно пов'язана зі степом. Він, з його життєдайною енергією сонця, є в повісті символом української нації. Саме завдяки зв'язку з народним корінням це місце породжує героїв, близьких до Дон Кіхота, які вірять у прекрасне майбутнє, прагнуть вивести Батьківщину на новий щабель культурного та соціального розвитку.

У «Байгороді» читачеві репрезентовано героїко-романтичну атмосферу, в якій народжувалося українське донкіхотство. У повісті Ю. Яновського донкіхотівське безумство зашифроване, насамперед, у героїчних учинках персонажа, надзвичайній енергії молодості, вивільненої страшними соціальними зрушеннями, силі великої мрії, що поєднує його з іспанським ідальго. Кіхана, хоч і відчуває марність своєї боротьби, залишається справжнім лицарем, який до останнього подиху захищає Батьківщину і свою прекрасну даму Дульсінею/Лізу. Романтичний молодий Дон Кіхот, зображений у «Байгороді», захоплює своєю енергією та вірою в революційні ідеали і загальну справедливість.

Розглядаючи вчинки героя Ю. Яновського в контексті донкіхотівського божевілля, О. Пронкевич класифікує безумство Кіхани як «священне». Головний герой «Байгорода» нагадує дослідникові блаженного, який заради інших людей та ідеалів ладен утратити власне життя [2, с. 221]. Відчуття піднесення, священного покликання, на нашу думку, підсилюється замилуванням письменника героїзмом молодості свого героя. У кіхотичній ситуації, коли жителі Байгорода побили Кіхану в церкві через те, що той спинив службу, агітуючи захищати власне місто, Ю. Яновський стає на захист свого героя, засуджуючи городян: «Він прийняв людську отару за лицарство і поліз промовляти до їхнього серця. А вони обросли шерстю і щетиною» [3, с. 341]. Щиро співчуваючи своєму персонажу, автор зазначає: «Санчо поблизу не знайшлося. І Кіхана пішов сам на фронт…» [3, с. 341].

Найяскравіше оце «священне безумство» та лицарськість героя підтверджує його благородний учинок – епізод, коли він, незважаючи на ревнощі, рятує від смерті Лізиного чоловіка. Ніби підтверджуючи спорідненість із лицарем Сумного Образу у своєму передсмертному видінні, що є виявом підсвідомості, Кіхана уявляє себе стомленим лицарем, який розлучається з життям: «Він устав, опираючися на списа. Важкі доспіхи гнули до землі. Серце трохи постукало і стало знову. (…) Лати, дзвонячи, полетіли на камінну підлогу…» [3, с. 347]. Ці епізоди викликають у читача прямі асоціації з історією про Дон Кіхота, нагадуючи випадки, коли сервантесівський персонаж уявляє себе справжнім лицарем, бореться з вітряками чи приймає за військо стадо баранів. Примітно, що головний герой українця діє в межах повісті й чітко усвідомлює свою роль як книжкового персонажа. Художній текст, подібно до сервантесівського, трансформує реальність і навпаки.

Національна специфіка українського кіхотичного героя стає виразнішою при порівнянні з прочитанням образу Дон Кіхота в романі Г.-К. Честертона. Це історія про Дон Кіхота зі щасливим закінченням, наповнена тонким гумором і романтикою лицарських пригод. Переосмислюючи образ іспанського ідальго, автор намагався показати людину як центр духовної енергії, розкрити концепцію оновлення буття через внутрішнє вдосконалення особистості, розуміння кохання як творчого, відроджувального початку.

Так, Дон Кіхот, який вірить у реальність лицарських романів, ненормальний з погляду його оточення, але він чесний, справедливий, добрий, розумний. Він глибоко симпатичний Г.-К.Честертону, і письменник використовує його як прообраз і виправдання своїм дивакуватим героям. Насправді герой англійця підкреслено нормальний – це світ довкола нього збожеволів і відійшов від справжніх людських цінностей. Божевільна поведінка – це спосіб повернути світу нормальність, поглянути на реальну дійсність інакше.

Провідну роль серед кіхотичних героїв Г.-К. Честертона в «Поверненні Дон Кіхота» відіграє дивакуватий бібліотекар Майкл Херн. Англійський письменник використовує та по-своєму переосмислює сервантесівський мотив, коли людина, читаючи книгу, опиняється в стані зміненої свідомості та починає жити в книжковому світі. Так, трансформуючи мотив карнавального «божевілля» головного героя в його сакральне безумство, джерелом якого є книги про святих, М. Сервантес зображує розсудливе безумство як

особливий стан свідомості людини, що відтворює в реальній дійсності прочитаний текст. Це відкриває письменнику шлях до зображення структури свідомості героя, дозволяє глибше розкрити його внутрішні якості.

Подібне відбувається й у романі Г.-К. Честертона, головний герой якого Майкл Херн уособлює сервантесівського лицаря. Начитавшись книжок про Середньовіччя, честертонівський персонаж виряджається в костюм середньовічного мисливця і починає, як Дон Кіхот, жити за лицарськими законами. Він має власне уявлення про «золоте століття» і викриває сучасників, які втратили середньовічну простоту й близькість до Бога. Складається враження, що, беручи участь в аматорській п'єсі, кіхотичний персонаж не вдягає маску, а, навпаки, скидає її, позбавляючись ролі, яку грав усе життя. Суб'єктивно Херн – порядна і чесна людина, але фактично він напівбожевільний: «…безумне дитя, небезпечне тим, що йому дозволили гратися зі зброєю» (тут і надалі в перекладі автора) [5, с. 86]. Навіть зовнішність героя Г.-К.Честертона комічна та нагадує Дон Кіхота: «Високий, худий, він тримав одне плече вище за інше. Волосся в нього було біляве, наче присипане пилом, обличчя довге, ніс прямий, світло-голубі очі розставлені дуже широко, так, що здавалось, ніби в нього одне око, а інше незнамо де. У певному сенсі так воно і було – іншим його оком дивилася людина, що жила десять тисяч років тому» [5, с. 23].

Зігравши в п'єсі Олівії роль середньовічного короля, Майкл Херн стає ним насправді. Він, як і Дон Кіхот М. Сервантеса, живе у своїй власній реальності за законами лицарського кодексу, про які дізнався з книжок. «Актором мене зробили ви, – зауважує герой Г.-К. Честертона, – але п'єса виявилася більшою за життя» [5, с. 199].

На відміну від інших виконавців, які ставилися до п'єси та середньовічних ідеалів поверхово, Херн уважає їх надзвичайно важливими для людства. Одягнувши костюм лицарських часів, герой стверджує, що почувається в ньому значно комфортніше, ніж у сучасному, і, якщо б його примусили переодягнутися, він би почувався, немов на маскараді [5, с. 136]. За допомогою цього прийому перевтілення Г.-К. Честертон досягає надзвичайного ефекту контрасту в трактуванні минулого: він дає можливість минулому прокоментувати сучасність. Таким чином письменник намагається повідомити читачеві, що, на відміну від Середньовіччя, сучасний світ також тісний, він стримує та обмежує волю, і тільки звернення до минулого дає змогу зрозуміти це. В інтерпретації Г.-К. Честертона глобальні ціннісні орієнтири (закладені ще християнською релігією) набувають конкретно-історичного, сучасного характеру та відображають погляди й уявлення людини ХХ ст., яка усвідомлює значення культурного та соціально-історичного досвіду.

Хоча бібліотекар є знаковим героєм роману Г.-К. Честертона, він не головний персонаж, так само як Дон Кіхот, на думку Д. Алквіста, не є головним героєм історії М. Сервантеса про дивакуватого лицаря [4]. Алонсо Кіхана являє собою ідеал і навіть більше – символ цього ідеалу, оскільки людське уособлює в собі Санчо Панса, який вірить в ідеал, захищає його, але живе в реальному світі. Роман М. Сервантеса, за твердженням літературознавця, – це історія Санчо, роль якого в «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертон віддав Дугласу Меррелу.

Фігура честертонівського супутника Дон Кіхота також неоднозначна, оскільки саме він одержує найважливіші перемоги в книзі англійця. Він називає себе Санчо Пансою і здебільшого поводить себе як вірний зброєносець, але є носієм коду Дон Кіхота, про що свідчать слова Херна: «Ви не Санчо Панса. Ви той, інший (…). Ви – лицар, який повернувся…» [5, с. 212]. У цьому ми погоджуємося з твердженням Д. Фернандеза-Морери про «роздвоєння образу сервантесівського героя в романі "Повернення Дон Кіхота"» [6]. Образ Дугласа Меррела має подвійне навантаження і втілює в собі риси як Дон Кіхота, так і Санчо Панси.

Особливість інтерпретації сервантесівського образу Г.-К. Честертона полягає в її глибокій релігійності. Устами своїх героїв, що подорожують Англією в кебі, письменник проповідує моральні цінності: «…літописець розповів би про те, як вони підвозили волоцюг і катали дітей; перетворювали кеб на пересувний ларьок, шатро та купальню; про те, як щирі душею кальвіністи приймали його за мандрівну кафедру та слухали повчальні проповіді Дугласа Меррела; про те, як Меррел підтримував Херна, який читав лекції з історії, пояснюючи незрозуміле та збираючи гроші. (…) Можливо, лицарю та зброєносцю не вистачало поважності, але добро вони творили» [5, с. 210].

Отже, в «Байгороді» Ю. Яновського та «Поверненні Дон Кіхота» Г. -К. Честертона, незважаючи на принципову відмінність розказаних авторами історій, наявна рецепційна інтертекстуальність образу Дон Кіхота, тобто та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами. Створені нараторами кіхотичні герої впізнаються не тільки типологічно, а й викликають прямі асоціації з ідеєю «донкіхотства» або подієво-семантичними компонентами сервантесівського твору, однак, незважаючи на незмінні онтологічні та аксіологічні домінанти, є глибоко національними. Вони протрактовані крізь призму авторського світобачення в контексті історичних реалій 1920-х років. Дон Кіхот у творах митців – образ-символ, та водночас вони наділяють його рисами своїх сучасників, що мають власну особистість.

Мотив безумства є одним із константних елементів. Причина цього феномену криється в тому, що знищення поведінкових бар'єрів дозволяє поглянути на реальну дійсність з іншого ракурсу, допомагає письменникам глибше розкрити психологію персонажа та донести до читача ідею боротьби за втрачені світом загальнолюдські цінності. Однак кожен автор застосовує цей мотив відповідно до власних художніх настанов. Так, безумство Кіхани Ю. Яновського, на нашу думку, можна класифікувати як «священне», а героя Г.-К. Честертона – «книжне», найбільш наближене до психічного стану Дон Кіхота М. Сервантеса. При цьому Дон Кіхот англійського письменника майже позбавлений духу месіанства та трагічності, властивого українському герою, оскільки на його формування, на наш погляд, вплинула суто англійська традиція зображення героя-ексцентрика, сформована в епоху Просвітництва.

Проведене дослідження, безумовно, не вичерпує проблеми, оскільки простежено національну специфіку трактування образу Дон Кіхота в «Байгороді» Ю. Яновського та «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертона як вияву міжкультурної комунікації без урахування інших художніх текстів цього ж періоду. Останнє дозволило б схарактеризувати їх з належною широтою історичної перспективи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пронкевич, О. Дон Кіхот і націотворення / О. Пронкевич // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 3. – С. 73–86.
2. Пронкевич О. Нація – нарація в іспанській літературі доби модернізму / Олександр Пронкевич. – К. : Пед. преса, 2007. – 256 с.
3. Яновський Ю. Байгород / Юрій Яновський // Чотири шаблі : Романи. Оповідання / Юрій Яновський ; [упоряд. К. П. Волинський]. – К. : Дніпро, 1990. – 366 с.
4. Ahlquist D. Lecture L. The Return of Don Quixote [Electronic resource] / D. Ahlquist. – Режим доступу : http://chesterton.org/discover/lectures/50donquixote.html
5. Chesterton G. K. The Return of Don Quixote: novel / Gilbert Keith Chesterton. – House of Stratus, 2008. – 230 p.
6. Fernandez-Morera D. Cervantes in the English-Speaking world / D. Fernandez-Morera, M. Hanke. – Edition Reichenberger, 2005. – 220 c.

ИРИНА ШКОЛА

ОБРАЗ ДОН КИХОТА В «БАЙГОРОДЕ» Ю. ЯНОВСКОГО И «ВОЗВРАЩЕНИИ ДОН КИХОТА» Г.-К. ЧЕСТЕРТОНА КАК СИМВОЛ НАЦИООБРАЗОВАНИЯ

Статья посвящена исследованию специфики интерпретации образа Дон Кихота в «Байгороде» Ю. Яновского и «Возвращении Дон Кихота» Г.-К. Честертона как символа нации. Исследовательский интерес обусловлен тем, что в 1920-х годах в обеих странах остро стоит вопрос пересмотра отношения к классическому наследию. Под влиянием специфической социально-политической атмосферы послевоенной и послереволюционной эпохи, художественных поисков и новых художественных идей традиционный сюжетный материал сервантесовского романа освобождается от стереотипов восприятия и рецептивных наслоений прошлых веков, углубляются его семантические особенности, и происходит структурная переориентация когда-то интегральных характеристик. Ценность исследования в том, что автором выявлены типологические сходства и национальные особенности интерпретации сервантесовского образа как символа нации. Дон Кихот в произведениях художников обеих стран – образ-символ, воплощение универсальных ценностей человечества в специфических образных и стилевых формах, который они наделяют чертами своих современников.

***Ключевые слова**: рецепция, проза, национальная идентичность, традиция, образ.*

IRENE SHKOLA

THE IMAGE OF DON QUIXOTE IN «BAYHOROD» BY J. YANOVSKY AND «THE RETURN OF DON QUIXOTE» BY G.-K. CHESTERTON AS A SYMBOL OF THE NATION

The article deals with the specifics of interpretation of the image of Don Quixote in «Bayhorod» by J. Yanovsky and «The Return of Don Quixote» by G.-K. Chesterton as a symbol of the nation. Research interest is due to the fact that in 1920 in both countries people observe an urgent need to review the relationship to the classical heritage. Traditional plot material of the Cervantes' novel, under the influence of a particular socio-political atmosphere of post-war and post-revolutionary era, artistic exploration and new artistic ideas, exempts from stereotypes and receptive layers of the past centuries. Its semantic features become deeper and we can find structural reorientation once integral characteristics. The article is of great help to identify typological similarities and national features of the interpretation of Cervantes' image as a symbol of the nation. Don Quixote in the works of the writers of the two countries is an image, a symbol, an embodiment of the universal values of mankind in specific imaginative and stylistic forms, but they give it different features of their contemporaries.

***Key words**: reception, prose, national identity, tradition, way.*

Одержано 29.08.2016 р.

УДК 821.111(73)

МАГДАЛЕНА БУЛИНЬСКА
(Гданск, Польша)

ТОНИ МОРРИСОН, ГЛОРИЯ НЕЙЛОР И ЦОТАКЕ ШАНГЕ – УНИКАЛЬНЫЙ ОПЫТ, УНИКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

Ключові слова: *наративні стратегії, стиль, афроамериканські письменниці, магічний фемінізм.*

Хотя рабство было отменено в 1856 году, только спустя сто лет афроамериканские женщины смогли говорить и писать о своей травме, делиться своим жизненным опытом, своим прошлым, самовыражаться. В этой статье речь пойдет о развитии афроамериканского женского писательства, которое лучше всего выразилось в магическом феминизме, жанре, который в этой публикации детально рассматривается. В данной работе исследуются стиль, язык и особые стратегии повествования афроамериканских писательниц с цитатами из их работ.

Всё это началось в 1970 году, когда возникло литературное движение чернокожих женщин. Чернокожие женщины хотели выражать свое мнение и взгляды среди чернокожего населения наравне с мужчинами. Целью движения было преодолевание стереотипов, установленных гетеросексуальными мужчинами из крупных городов, а также чернокожими националистами, которые считали себя единственными и подлинными выразителями афроамериканских ценностей [7, с. 1]. Женщины начали открывать свою собственную литературную традицию, самоидентификацию, начало которой положили Зора Ниль Хэрстон и Анна Пэтры. Их писательство имело политический характер в том смысле, что в нем содержались взгляды феминизма и эмансипации женщин, а также их собственный жизненный опыт. В своих текстах они выступали против различного рода стереотипов, например, идеализированного образа Черной Матери или Черной Богини, популяризированных чернокожими писателями. Это было нечто большее, чем способ выразить себя – это была попытка найти или, скорее, отыскать смысл афроамериканскости [1, с. 10].

Элис Уокер сделала шаг вперед и постулировала, что уникальность опыта афроамериканских женщин, выраженная в литературе, заслуживет нового определения и должна быть отличима от аксиом, опыта и впечатлительности белых феминисток [6, с. 14–15]. Первая и вторая волны феминизма боролись против шовинизма и полового неравенства, но они абсолютно не обращали внимания на расу. Чтобы определить новую форму феминизма, Э. Уокер придала ему название "womanist" т. е женфеминизм. Она определила понятие "womanist" как касающиеся опыта цветных людей.

Протагонистами были женщины, постоянно оскорбляемые, но умеющие сохранить свою независимость, культурную самобытность и ощущение содружества со своей этничной группой. Это движение объединяло писательниц, которые имели сильные связи друг с другом. Среди них, кроме

© М. Булиньска, 2016

Элис Уокер, были такие, как Майя Ангелоу, Соня Санчес, Оудрей Лорд, Пауля Маршал, Джун Джордан. Эти писательницы не идеализировали черного общества, и хотя расизм все еще был одной из основных тем, но во главе не была уже большая политика, а внутренние проблемы чернокожего сообщества и их личная жизнь.

В 80-ые годы афроамериканские писательницы нашли новый язык для выражения своих взглядов. На них большое влияние оказала так называемая третья волна феминистского движения, которая обнаружила проблемы цветных женщин. Они разделяли мнения белых фемисток насчет писательства, которое, по их мнению, должно не только показывать их опыт, но также восстанавливать их литературную традицию и культурные ценности. Женщины в общем, а женщины-писательницы в частности, должны также осуждать патриархальный тип культуры, влияющий на их жизнь. Эти проблемы должны быть наполнены как этническими, так и расовыми вопросами, а также свидетельством рабства и эксплуатационной колониальной системы.

Дебора Макдауэлл в своём эссе, опубликованном в 1980 году, утверждает: «Чернокожие писательницы не только «отсутствовали» в литературной критике, касающейся женского писательства, создаваемого белыми женщинами-литературоведами, но также довольно часто их не было в афроамериканской литературной традиции, создаваемой чернокожими литературоведами, по большей части мужчинами» [3, с. 153].

Макдауэлл рассматривает также основные вопросы замкнутости афроамериканских писательниц. Она отрицает мнение, что если эти писательницы заслуживают новый литературный канон и новые методы исследования, им одновременно нужен такой круг читателей, который будет разделять их взгляды и опыт. Их писательство затрагивает три основных вопроса: расы, пола, общественного слоя и, в связи с этим, может считаться глубоко универсальным и всеобъемлющим. Это не только поиски собственной самоидентификации, но также возможность изобразить это в литературе, что, конечно же, в свою очередь, должно вызвать чувство чуткости у читателей, независимо от того, кто высказывает эти мнения.

И хотя они очень высоко ценили афроамериканскую культуру и традицию, всё-таки не считали себя выразителями афроцентризма, который популяризировался движением «Возвращение в Африку». Эти писательницы заново открыли черноафриканский фольклор, мифы, легенды, музыку (блюз, баллады, проповеди и т. д.), но также традиционные ценности, такие как общественные связи. Однако важнейшим признаком нового тренда в писательстве женщин была новая перспектива, принятие новой системы ценностей. Это соединение рационального евроамериканского способа мышления с американским мировоззрением, которые включают в себя суперестественный и магический образ действительности, в котором значительную роль играют обряды и торжественные церемонии, передаваемые из поколения в поколение. Естественное переплетается со сверхъестественным, рациональное с иррациональным. Главной темой произведений, написанных именно в таком стиле, является афроамериканская женская индивидуальность. Составляющими этой самоидентификации яв-

ляются как общественная история, так и личная (или скорее ее история – "her stories"), традиционные женские занятия, передаваемые из уст в уста мифы и легенды. Именно такая стратегия ставит себе целью сделать эти традиции доступными современным читателям, особенно молодым афроамериканцам, так, чтобы они смогли открыть все богатство, все разнообразие африканской и афроамериканской культур, так, чтобы сохранить связь со своими предками и своим сообществом.

Современные афроамериканские писательницы обращаются также к евроамериканской культуре и литературной традиции и, таким образом, открывают свое творчество перед иностранным читателем. Однако, чтобы правильно понять эти тексты, от читателя требуется соответствующая подготовка. Читатели должны обладать как историческими, так и антропологическими знаниями, чтобы усвоить всю символику этих текстов. Афроамериканские писательницы считают, что их творчество неразрывно связано с их личным опытом и историей сообщества, что надо принимать во внимание, читая и интерпретируя эти тексты. Эти тексты являются продуктом особенных социальных, исторических и культурных условий и подвергаются влияниям политических, гендерных и расовых факторов [6, с. 13]. "Herstory" является ключевым термином для понятия характера афроамериканского женского писательства. Он является альтернативой как для истории, описываемой в мужской литературе, так и общепринятой истории. "Herstory" прославляет исключительность опыта индивидуальности, которая часто является лучшим свидетельством событий, чем та, которая кажется объективной.

Современные афроамериканские писательницы соединяют постулаты феминизма с этноцентризмом. Это доказывает, что канон американской литературы все изменяется и он далек от монолитного, однокультурного, однополового образца, который был доминирующим до 60-ых годов. Афроамериканские писательницы являются носителями культуры, и, таким образом, они помогают строить мосты между прошлым, настоящим и будущим афроамериканцев и евроамериканцев. Их творчество является политическим, но, несмотря на это, отличается высочайшей художественной ценностью и поднимает универсальные проблемы.

Современная афроамериканская женская литература рождается вследствие столкновения двух культур. Гибридный характер этих текстов требует употребления определенных повествовательных стратегий, способствует развитию исключительного стиля и языка данного писательства. Здесь реалистическая конвенция переплетается с магическими элементами. С одной стороны, передаются устные истории, легенды и мифы, например, писатели часто используют мифологию Йоруба и часто обращаются к африканским и афроамериканским обрядам, таким как "voodoo" или "Santeria". Мифы и легенды часто принимают форму интерсексуальной аллюзии. Что касается магических элементов, самым важным является присутствие в них духов. Они являются неотъемлемой частью повествования и сосуществуют с другими персонажами на равных правах. Например, в романе «Возлюбленная» Тони Моррисон главная героиня – это молодая женщина, которая появляется в доме Сэти, Денвер и Поля. На протяжении действия

читатель узнает, что эта женщина является олицетворением маленькой дочери Сэти, которую она убила, чтобы спасти ее перед захватом и жизнью в рабстве. Присутствие Возлюбленной не подлежит сомнению, она ведет себя как реальное лицо и к ней относятся так же, как к живому человеку. Очередная совокупность магических элементов – это сверхъестественная сила и способности, которыми наделены женские персонажи. Это, например, возможность предвидеть будущее, способность подготовить еду и напар с лечебными свойствами, которые смогли бы влиять на людей. Так как понятие зла в африканской космологии сильно отличается от библейского, которое доминирует в европейском мировоззрении, ведьмы в африканской литературе часто бывают положительными и помогают своему сообществу. Как утверждает Кимберли Энн Уеллс, главной характерной чертой магического феминизма является присутствие сильных женских персонажей, обладающих мощными сверхъестественными способностями. Это может быть как шаманка, так и ведьма или знахарка. В своей работе под заглавием "*Screaming, Flying, and Laughing: Magical Feminism's Witches In Contemporary Film, Television, and Novels*" Кимберли Энн Уеллс утверждает, что магический феминизм является широкой эстетической категорией, которая совмещает в себе не только литературу, но также фильм, искусство и поп-культуру. И ведьма является здесь главной метафорой, выражающей освобождение женщин из-под патриархальной диктатуры и их сопротивление против сексизма [9, с. 3]. Сверхъестественные способности женщин так же важны, как их мануальные способности, проявляющиеся, например, в искусстве шитья или приготовления пищи. Все традиционно женские профессии приобретают высокий статус и пользуются признанием и уважением.

Другая парадигма магического афроамериканского феминизма – это соединение различных литературных приемов. Исчезает деление литературы и культуры на низкую и высокую, все жанры пользуются равным статусом. Одним словом, самыми популярными литературными формами в афроамериканском магическом феминизме являются сентиментальный роман, письмо, поэма, кулинарный рецепт, формулы магических ритуалов и т. под.

Кроме магических элементов в нем присутствует и реалистическая конвенция, целью которой является обнаружить наиболее трагические события, травмы, которые переживают героини, особенно домашнее насилие, кровосмесительство, с которыми они должны бороться.

Афроамериканские писательницы считают это главной проблемой афроамериканских женщин в период после отмены рабства.

В романе Тони Моррисон «Самые голубые глаза» (Morrison, 2014) появляется Пекола, молодая девушка, которую изнасиловал отец, она забеременела, и в результате ей приходится одновременно вынашивать своего ребёнка и переносить осуждение людей. Это безвыходное положение приводит ее к безумству. В других романах Моррисон изнасилования описываются таким же документальным образом, и в них обвиняются как белые, так и черные мужчины, рабовладельцы, а иногда и члены семьи. Обиды, которые терпели чернокожие женщины, слишком жестоки, чтобы стать частью этого магического мира, они никогда не становятся объектом насмешки, тривиаль-

ности, а на фоне этого магического мира они приобретают еще большую силу воздействия.

Таким образом нам удалось обсудить темы и повествовательные приемы, применяемые чернокожими писательницами. А теперь я хотела бы уделить больше внимания своеобразному стилю и языку их творчества. Я уже упоминала, что они пишут "herstories", они делятся с читателями своим опытом и отводят особое место устным передачам, которые и есть суть их культуры. Кроме того, сочетание различных жанров и способов писательства, а также применение разных литературных форм оказывают влияние как на стиль, так и на язык произведений.

Их работы соединяют в одно высокую и низкую культуры, и по тому же принципу соединяется и язык произведений: тот, который в афроамериканской культуре считается литературным языком, с разговорным языком и даже сленгом.

Язык афроамериканских писателей, в частности женщин, является одним из основных способов передачи их личного опыта. Это наиболее прослеживается в языке диалогов, которые насыщены фразами разговорного языка, часто содержатся в них вульгаризмы и аббревиатуры. Этот язык до такой степени реалистичен, что читателю трудно будет расшифровать и воспринять некоторые слова, но, несмотря на это, он чувствует его естественность, лишенную малейшей искусственности, и тогда он станет вполне доверять тексту.

А вот несколько примеров, взятых из романов. В романе Тони Моррисон «Песнь Соломона» есть разговор между главным героем Молочником и его другом Гитарой относительно происхождения странного имени и фамилии дедушки Молочника:

(…) "Uh uh. How?"

"Cracker gave it to him".

"Sho'nough?"

"Yep. And he took it. Like a fuckin sheep. Somebody should have shot him".

"What for? He was already Dead".

(…)«Нет. Как он ее заполучил?»

«Ему ее придумал один белый подонок».

«Да ну? И он даже не стал спорить?»

«Нет, не стал. Как овца: поставили ему клеймо, а он и не смекнул. Захотел бы кто его убить – убил бы».

«На кой? Он ведь и так Помер».

С другой стороны, Тони Моррисон применяет изысканный язык, насыщенный метафорами и сравнениями. А теперь проанализируем другой отрывок из «Песни Соломона», в котором повествователь изображает мысли Молочника, касающиеся роли имен, так как имя не просто слово, но оно тождественно человеку: «Вне всякого сомнения, размышлял он, у них с сестрой был предок – стройный, гибкий молодой человек, с кожей цвета оникса и ногами, как стебли бамбука, и у него было настоящее имя. Имя, выбранное ему при рождении вдумчиво и с любовью. Имя, а не шуточка, не маска и не позорная кличка. Но чем он занимался, этот стройный моло-

дой человек, и по каким краям носили его ноги, подобные стеблям бамбука, никто и никогда не узнает» [4, с. 39].

В прозаических произведениях Глории Нэйлор язык является одним из самых важных средств для характеристики персонажей. В одном из самых известных романов Глории Нейлор под заглавием «Мама Дэй» действие происходит на острове, где герои создали свой собственный язык, который является специфическим секретным кодом. В нем обилие разговорных выражений, шуток, понимаемых только ими, и прозвищ, которыми лишь они пользуются. Однако когда действие происходит вне острова, Глория Нэйлор совсем изменяет языковой регистр, приспосабливая его к людям и обстоятельствам, в каких он применяется. Например, Мама Дэй, знахарка и акушерка, спасая жизнь своей пациентке Бернис, говорит: «Ну знаешь, это будет немножко некомфортно, но ты должна сотрудничать со мной, ясно? А теперь держи ноги вверх и расслабься» [5, с. 75]. С другой стороны, Джордж, муж главной героини, аутсайдер, «человек, так сказать, из другого мира», говорит языком, который отличается от употребляемого на острове. Он обращается к жене следующим образом: "You were one of the youngest – and most evenhanded- bigots I had ever met. The bagels were definitely in power, which was fine with you, but given the population breakdown it was only a matter of time before the spareribs took over – either us or the oles would be calling the shots in Gracie Mansion pretty soon." («Ты одна их самых молодых и уравновешенных ханжей, с которой мне пришлось когда-либо встретиться. Власть была в руках бубликов, с чем ты была согласна, но, учитывая падение населения, это было лишь делом времени, когда власть окажется в руках ребрышек – или мы, или пожилые в скором времени будут раздавать карты в Gracie Mansion») [5, с. 62].

Творчество Цотаке Шанге отличается поэтическим, изысканным, утонченным стилем, который переплетается с разговорным языком, коллоквиализмами и т. п. Итак, давайте рассмотрим теперь само начало наиболее известного романа "Sassafrass, Cypress and Indigo": «Где есть женщина, там есть и магия. Если луна вытекает из её губ, то она вполне осознает свою магию и она может делиться или не делиться своей мощью. Женщина с луной, вытекающей из ее уст, розами между ногами и венком из испанского мха – такая женщина является партнершей духов» [8, с. 3].

В структуру текста включаются стихи, как представлено ниже:

> natural dye/ sassafrass/ so strong & even / go good
> with deep fertile greens/ & make tea to temper chilly
> evenings / i'm a weaver with my sistahs from any
> earth & fields / we always make cloth/ love our
> children / honor our men/ who protect us from our
> enemies / we prepare altars & anoint candles to offer
> our devotion to our guardians / we proffer hope / [8, с. 92].

Романы Шанге отличаются обилием сленговых выражений, а язык повествования является важным средством характеристики персонажей. Это видно в способе обращения матери главных героев со своими детьми, например, она говорит: «Давайте, заходите и садитесь … Миранда наверняка

обладает шестым чувством. Она всегда знает, когда я хочу увидеть моих маленьких доченек» [8, с. 9]. Язык уведомляет читателя о статусе героя, но также дает информацию о взаимосвязях персонажей. Язык здесь часто близок специфическому коду, которым пользуются герои, это своеобразный вид речи, понятной только узкому кругу посвященных лиц, в этом случае членов семьи. Это напоминает концепцию, выработанную Гелен Сизу, которая получила наименование *Ecriture feminine.* Согласно ей, женщины, которые много пережили, много страдали из-за патриархального оскорбления, создали способ писания и высказывания – «телесное письмо», которое подчеркивает значение воссоединения с материнским телом. Тем самым они отказываются от стиля и способа, который опирается на фаллическое наслаждение, и одновременно отрицают законы, навязанные мужчинами обществу. Женщины используют в своем писании «белые чернила» – возврат к самому началу, материнскому телу, к грудному молоку, который символизирует язык, являющийся манифестом самоидентификации. Это естественный язык без малейшей искусственности, изысканности, но он очень личный, четкий, наполнен душевностью [2, с. 38].

Подытожим. Афроамериканские писательницы создали исключительную эстетику, которая проявляется, главным образом, в избранном ими жанре, который называется магическим феминизмом и который является видом магического реализма в феминоцентричных текстах. Во-вторых, вышеуказанные писательницы затрагивают особый круг вопросов – половая и расовая идентификация, мультикультуризм, насилие и травмы, связанные с рабством. Таким образом, они создают правдоподобный и реалистичный портрет жизни цветных женщин, проживающих в обществе, в котором господствуют принципы и законы, установленные белыми мужчинами. Исключительный опыт этих женщин отражается также в стиле и языке их текстов, которые, с одной стороны, наполнены разговорными и сленговыми выражениями, а также прозвищами и вульгаризмами, а с другой – им сопутствуют изысканные, а даже утонченные и поэтические отрывки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Evans M. Black Women Writers: a critical evaluation / Mari Evans. – New York : Anchor Press, Doubleday, 1984. – 576 p.

2. Hoctor K. White ink: the body and écriture féminine in Toni Morrison's Beloved [Electronic resource] / Hoctor Kati Emile. – College of Liberal Arts & Social Sciences Theses and Dissertations. DePaul Univeristy Paper. – URL: http://via.library.depaul.edu/etd/151 (accessed on 22.02.2016).

3. Mc Dowell D. New Directions for Black Feminist Criticism / Deborah McDowell // Black American Literature Forum. – 1980. – Vol. 14. – № 4. – Saint Louis : Saint Louis University Press. – P. 153–159.

4. Morrison T. Song of Solomon / Toni Morrison. – New York City : Everyman's Library, 1995. – 337 p.

5. Naylor G. Mama Day / Gloria Naylor. – London : Vintage, 1990. – 312 p.

6. Penier I. Literatura etniczna i kobiety [Electronic resource] / Izabella Penier // Ameryka: społeczeństwo, kultura, polityka. Część 2: kultura, Tomasz Płudowski, ed. (accessed on 09.09.2015).

7. Purkayastha M. Foregrounding Herstories [Electronic resource] / Madhumita Purkayastha. // Black Women's Literary Movement, Department of English D.H.S.K. College

Dibrugarh, Assam, . URL: https://www.academia.edu/5716067/_Foregrounding_Her_stories_Black_Womens_Literary_Movement. (accessed on 04.02.2015).

8. Shange N. Sassafrass, Cypress and Indigo / Ntozake Shange. – New York : S. Martin's Press, 1982. – 224 p.

МАГДАЛЕНА БУЛИНЬСКА

ТОНИ МОРРИСОН, ГЛОРИЯ НЕЙЛОР И ЦОТАКЕ ШАНГЕ – УНИКАЛЬНЫЙ ОПЫТ, УНИКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ

В статье анализируется творчество современных афроамериканских писательниц, особое внимание отводится изучению особенностей стиля и классификациям повествовательных стратегий. Стилевой доминантой в анализированных работах является тема женщины в мире рабства и жизнь с травмой от рабства. Рассматривается конфликт мировидения между традиционным африканским и европейским, а также американским способом жизни. Особенность такого опыта лучше всего воспроизводится посредством магического феминизма.

Ключевые слова: *повествовательные стратегии, стиль, афроамериканские писательницы, магический феминизм.*

MAGDALENA BULIŃSKA

MORRISON, NAYLOR AND SHANGE: FEMALE EXPERIENCE, FEMALE LANGUAGE

The article deals with the introduction of female language of Morrison, Naylor and Shange. The aim of the article is to express the new trend in women writing was the new perspective, the acquisition of a new system of values. The scholars such as M. Evans, K. Hoctor, D. Mc Dowell pay the attention at the literary forms common in Afro-American magical feminism: sentimental novels, letters, recipes, poems, magical formulas. This research shows that Afro-American female writers developed a unique aesthetics which manifests itself primarily in the genre they prefer, which is called magical feminism and is a version of magical realism in feminocentric texts. Secondly, the writers in question take up a specific array of themes such as racial and gender identity, multiculturalism, violence and trauma of slavery and in this way they build a coherent and relevant image of lives of colored women in a society which plays by the rules established by white males. Their unique experience is also rendered in the style and language of their texts which are abundant in colloquial and slang expressions, nicknames and vulgarisms which accompany refined, even sophisticated and poetical passages.

Key words: *narrative strategies, style, Afro-American female writers, magical feminism.*

Одержано 16.06.2016 р.

УДК 821.161.1.09

ГЮЛЬНАРА ГАСАНОВА
(Баку)

«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» Л. ТОЛСТОГО В РЕЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

***Ключові слова**: «думка сімейна», роман-трагедія, духовне і плотське, суспільний осуд, етичні проблеми, моральні засади.*

Из исторического прошлого в «Войне и мире» Л. Толстой переносит читателя в современную ему действительность в «Анне Карениной» (1873–1877). Здесь на первый план выступает «мысль семейная». Первоначально задуманный как сугубо семейно-бытовой роман, он в процессе художественного воплощения обретает социальную направленность.

Замысел относится к началу 1870 года, когда наметился сюжет о замужней женщине «из высшего света, но потерявшей себя… жалкой и не виноватой» [8, с. 501]. Толстой считал, что «роман надо писать не столько о том, что произошло до женитьбы, сколько о том, что произошло после…» [8, с. 568]. В письме к Н. Н. Страхову от 11 мая 1873 года он признаётся: «Роман этот – именно роман (имеется в виду не жанр, а любовные взаимоотношения. – Г. Г.), первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечён весь… он пришёл мне невольно и благодаря божественному Пушкину, которого я случайно взял в руки» [9, с. 732].

Об этом факте упоминает и сын писателя С. Л. Толстой в своих воспоминаниях: «Это было 19 марта 1873 года. … я… стал перелистывать том Пушкина. Отрывок «Гости съезжались на дачу» мне показался скучным. …Я положил книгу на стол, открытую на этом отрывке. Вошёл отец, взял книгу и сказал:"Вот как надо писать!"» [9, с. 568].

Материал для романа писатель черпал из наблюдений над окружающей жизнью и из личного опыта «…психологических ситуаций, пристального изучения характеров и проникновенно угаданных душевных переживаний известных писателю людей» [9, с. 590]. Гибель Анны навеяна самоубийством Анны Степановны Пироговой, незаконной жены помещика А. Н. Бибикова, соседа Толстого по Ясной Поляне [9, с. 568].

Прототипом А. Карениной «не характером, не жизнью, а наружностью» послужила Мария Александровна Гартунг, дочь А. С. Пушкина, которую писатель встретил в 1868 году на балу у генерала Тулубьева. Его поразили «арабские завитки на затылке. Удивительно породистые» [8, с. 568]. Толстой словно срисовал её с портрета И. К. Макарова 1860 г.: то же чёрное кружевное платье, такая же гирлянда анютиных глазок в волосах, завитки курчавых волос и нитка жемчуга на шее.

С. Мирзоева, побывавшая в доме-музее Толстого, так описывает её портрет: «В… музее поражает ещё один портрет в овальной раме – изображение дочери А. С. Пушкина – Марии Александровны Гартунг. Но это же Анна Каренина! Спутать невозможно! Явственно замечаем, что «в выражении миловидного лица было что-то особенно ласковое и нежное», видим «блестящие, казавшиеся тёмными от густых ресниц серые глаза», «своевольные короткие

© Г. Гасанова, 2016

колечки курчавых волос». К счастью, судьба Марии Александровны была куда благополучней. Трагедии Анны Карениной дала толчок история, происшедшая в соседнем с Ясной Поляной имении» [3, с. 3].

Прообразом героини могли послужить А. А. Оболенская (урождённая Дьякова), её сестра М. А. Дьякова, дочь П. А. Вяземского, княгиня Е. А. Голицына (урождённая Черткова) и многие другие. «Насколько приблизительны догадки о прототипах… можно видеть из вариантов и черновиков к роману, наглядно показывающих, как в процессе работы автора менялись и внутренний облик действующих лиц и их наружность. По мере развития романа образ Анны постепенно морально повышался, образы же Каренина и Вронского, наоборот, снижались» [9, с. 568].

Азербайджанский писатель Сулейман Рагимов также считал, что Анна Каренина – это образ собирательный, вобравший в себя черты многих женщин. «Я глубоко убеждён, – пишет он, – что подлинной толстовской Анны Карениной – со всеми пережитыми ею событиями, с конкретными деталями её состояний, её размышлений, переживаний, в реальной жизни не было. Сила художественной типизации Толстого настолько неотразима, что никому и в голову не приходит задаваться вопросом, жила ли на самом деле такая Анна» [4, с. 13–14].

Создавая яркие, насыщенные, жизненно правдивые характеры, «Толстой всегда шёл от… живых наблюдений и впечатлений, – отмечает Мирза Ибрагимов. – Словно одним проницательным взглядом он сразу охватывал всё богатство, многообразие и сложность жизни человека. Когда он творил, в его памяти с волшебной силой и ясностью оживали лица, характеры, события, увиденные в жизни, всё сложное переплетение фактов и наблюдений. И ни одна деталь, необходимая для воплощения его творческого замысла, не оставалась вне поля его зрения. Хорошо сказал об этой способности Толстого Горький: “В паре глаз Льва Николаевича были тысячи глаз. От таких глаз, конечно, ничто не скроется”» [2, с. 8].

Ничто и не ускользнуло от внимательного взора писателя и при отражении образа Анны. Главная героиня пытается вырваться из пут ненавистного законного брака, избавиться от мужа Каренина и, всецело отдавшись любви с Вронским, обрести долгожданное женское счастье. Увлечённая глубоким чувством, она бросает вызов светской морали и должна понести наказание.

«Трагедия Карениной заключалась в слабости оправдания её вины», – считает Э. Эфендиев [12, с. 58]. Она слепо и безоглядно отдаётся порывам чувств, не думая о последствиях. Её ослепляет губительная страсть, постепенно подводя к краю бездны.

С Вронским её связывает не духовная близость, а плотская. Толстой художественными средствами решает вопрос противостояния этих двух начал. Не зря говорят, что истинная любовь не в том, чтобы «смотреть друг на друга, а в том, чтобы смотреть в одном направлении». Именно этого не хватало в отношениях героев, что привело к духовной отчуждённости, стало причиной несчастья. Каренина жертвует ради Вронского всем: общественным положением, уважением окружающих, семьёй, единственным сыном. И поэтому ждёт от него такой же жертвенной всепоглощающей любви. Греховная страсть подавляет даже материнские инстинкты, мешая наслаждаться любовью к новорожденной дочери, оттесняет чувство долга.

Невозможность соединить два дорогих сердцу существа – сына и любимого, когда «одно исключает другое», усугубляет внутренний разлад. Анна осознаёт всю безвыходность, отчаянность своего положения, и это приводит к трагическому концу. Ей становится невыносима жизнь и хочется поскорее «потушить свечу». И свеча, при которой она читала «исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, стала меркнуть и навсегда потухла» [6, с. 364].

Толстой не осуждает её, но и не оправдывает, ведь есть «грозный Судия… И мысли и дела он знает наперёд». «Сагой о трагической судьбе женщины из "высшего общества"» назвал роман Ариф Гаджиев [3].

Как образец романа-трагедии определяет его жанр С. Шарифова, т. к. он завершается катарсисом, чем и отличается от романа-драмы и мелодрамы [11, с. 268]. Писатель размышляет не только о несчастной судьбе женщины, но и поднимает вопрос воспитания детей, лишённых родительского тепла и опеки. И не случайно, наверное, в романе выведен образ Долли Облонской, воплощающей черты добропорядочной матери. Её беззаветная любовь к своим детям – своеобразный укор главной героине. Материнское чувство свято, – утверждает Толстой. А Анна, даже умирая, не вспоминает о детях. Так кто же всё-таки виноват в её гибели, кто подвёл Анну к роковой черте? «Убийца Анны. Звучит банально, но тем не менее подлым убийцей Анны Карениной является, конечно, не поезд, её убило общество», – считает Э. Эфендиев [12, с. 90].

В азербайджанском литературоведении на этот счёт сложилась единая точка зрения: причина самоубийства Анны – в общественном порицании, сложившихся социальных условиях. «Слова Анны, которую безысходность положения привела под колёса поезда: «Всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло!», – не просто крик души отчаявшейся женщины, а приговор всему социальному устройству того времени», – пишет Джафар Хандан [10, с. 3].

Мирза Ибрагимов тоже бичует общество: «Писатель ставит в романе очень серьёзные этические проблемы, с неотразимой убедительностью показывает всю гнилостность «нравственных устоев» дворянской семьи, в которой господствуют лицемерие, ханжество. Чувства Анны, долгое время изнемогавшей в своей золочёной клетке, внезапно воспламеняются при встрече с Вронским и в сердце её пробуждается сильная, страстная любовь, которую не признают ни Каренин, ни мораль аристократического общества. Они чёрной стеной встают на пути Анны к её счастью. Критическое остриё направлено в этом произведении против Каренина, вельмож и аристократов» [2, с. 6]. И далее: «В «Анне Карениной» Толстой показывает негодность, порочность буржуазно-помещичьих, общественных и семейных отношений. На фоне глубоко жизненных, реалистически воссозданных событий, эпизодов он убедительно показывает, что порядки, нравы этого общества не дают человеку счастья и душевного равновесия, обрекают его на нестерпимые страдания и страшные трагедии. Такие порядки надо уничтожать. Этот вывод сам собой вытекает из живой и активной сущности толстовского реализма» [2, с.7].

О растлевающем влиянии николаевского общества пишет в статье и Г. Султанова: «Идея о необходимости нравственно чистой жизни настойчи-

во утверждается Толстым в его романах «Анна Каренина», «Воскресение» и других произведениях. Бездушное, бесчеловечное общество, точно машина, жестоко перемалывает, растаптывает, уничтожает чистые человеческие чувства, искренние порывы. Здесь, в этом мире «сытых и равнодушных» царит ложь, разврат и лицемерие. Всё здоровое неизбежно обречено на гибель – таково растлевающее воздействие буржуазно-помещичьего строя» [5, с. 3].

Бесспорно, общество виновато в смерти Карениной, но ведь и её поступку нет оправдания: предала мужа, оставила сына, и всё из-за безумного увлечения, страсти, неожиданно вспыхнувшей в ней. Муж видится ей ненавистным стариком, министерской куклой в сравнении с молодым красавцем Вронским, горячим, пылким, страстным, искренно влюблённым. А страсть, как известно, недолговечна, завораживает, окутывает и исчезает. Она как необузданная лошадь, которую если не остановить, то понесётся и сбросит седока. Она подобна пламени свечи, быстро возгорает и так же скоро гаснет.

Каренина забыла о святости семейных брачных уз, о верности. Вспоминаются слова Татьяны Лариной из «Евгения Онегина»: «Но я другому отдана и буду век ему верна». Чувства Анны взяли верх над благоразумием. Забыв о супружеском долге и материнстве, она целиком отдалась захватившему её чувству и позже испытала все его трагические последствия.

Если в начале Анна предстаёт спокойной, гордой, изящной красавицей, то в конце мы видим её глубоко несчастной, растерянной, раздражённой женщиной. Ни Каренин, ни Вронский – оба Алексея (Алексей в переводе с греческого означает «защитник», а Анна с древнееврейского – «благодать») не смогли уберечь её. Спасти от самой себя и божьей кары невозможно. Именно такой роковой исход был предрешён с самого начала, всё словно подводило к этой трагической развязке.

«Эпиграф «Анны Карениной» – «Мне отмщение, и аз воздам» находится во «Второзаконии» (гл. 32, стих 35) и приведён в «Послании к римлянам» ап. Павла (гл. 12, стих 19). Иными словами, это изречение значит: поступки против нравственного закона неминуемо караются, что и случилось с Анной. Лев Николаевич в то время идеализировал семейную жизнь и считал измену мужу или жене безусловно безнравственным поступком. Это он и хотел показать в своём романе» [9, с. 568].

Построить счастье на несчастьи других невозможно. Страсть утихла, чувства поостыли, и она увидела всё в реальном свете. И наказала себя. Вот причина самоубийства! Во всяком случае для современного читателя это так.

Если мысленно перенести ситуацию в наши дни, то всё обстоит так же. Разве мы не стали бы осуждать и даже клеймить женщину, бросившую мужа и ребёнка ради возлюбленного? Ведь такие случаи встречаются в повседневной жизни. Опять обличать общество или всё же признать моральное падение этих людей, их слабости и ошибки, отсутствие воли, неумение противостоять чувственным наслаждениям и жизненным обстоятельствам.

«Когда Анна и Вронский, – пишет Э. Эфендиев в наброске «Магия Толстого», – подчиняясь безумной страсти, бросились в объятия друг друга, кто бы мог подумать, что дитём этой страсти будет девочка, которую воспита-

ет и выведет в свет Алексей Александрович Каренин, к которому они оба испытывают генетическую ненависть и отвращение?» [12, с. 92].

Каренин – типичный представитель светской знати. Как и остальные образы, он срисован с реальных лиц. С. Л. Толстой среди прототипов героя называет С. М. Сухотина, жена которого его бросила и ушла к Ладыженскому. Он был довольно богатым помещиком и служил в Москве, в дворцовой конторе, а не в Петербурге в министерстве» [9, с. 570]. По мнению С. Толстого, в Каренине есть и черты П. А. Валуева и В. А. Исславина, служивших в министерстве, а также свояка Л. Толстого А. М. Кузминского, «честолюбивого, корректного судебного деятеля». Каренин похож также на знакомого Толстого, барона В. М. Менгдена, помещика и чиновника, отца двоих сыновей, с красавицей женой Елизаветой Ивановной (урожд. Бибиковой). «Описывая чету Карениных, он мог вообразить себе чету Менгденов и то, что случилось бы, если б она изменила мужу» [9, с. 570].

Азербайджанские литературоведы категоричны в характеристике образа Каренина. Почти все представляют его холодным и бездушным. «За образом Каренина, этой бездушной машины, – пишет Джафар Хандан, – как бы встаёт образ бюрократического царского государственного аппарата. Подобно тому, как личность Каренина со всем своим видом, поведением, своей потрясающей сдержанной холодностью и «правильностью» производит давящее, мертвящее впечатление, так и на пути живой жизни, её радостей и счастья стоит государственная самодержавная машина, перемалывающая в своих жерновах всякое проявление человеческой свободы. Анне в романе приходится вести борьбу не только с Карениным, но и со всем высшим обществом, с государственными законами. И смерть её – протест против этого общества» [10, с. 3].

Мирза Ибрагимов также даёт отрицательную трактовку образа Каренина. Он подходит к нему через восприятие самой Анны: «Каренин хладнокровен и бесстрастен, как машина. Покорность лицемерной морали аристократического общества для него превыше всего. Он всячески оберегает свою репутацию, его заботит лишь то, чтобы внешне в его семье всё выглядело благополучно, а отсутствие большой настоящей любви мало беспокоит его. Каренин не способен любить и не заслуживает любви. Его сердце покрылось ржавчиной, чиновник задушил в нём человека» [2, с. 6]. Поэтому Анна и предпочла бесчувственному мужу страстного возлюбленного.

Отмечая умение Толстого «пристально следить за развитием чувств и мыслей» своих героев, М. Ибрагимов так описывает её состояние, когда она в беседке наблюдает за скачками: «Два противоречивых чувства борются в её душе, причиняя ей невыносимые страдания. Два человека, ставшие для неё «двумя центрами жизни», не оставляют её, не дают ей покоя. Мысль о Вронском наполняет её сердце светлой радостью. Образ Каренина омрачает эту радость, вызывает ненависть и презрение. Толстой с гениальным мастерством показывает эту сложную внутреннюю борьбу. Даже походка Каренина, его любезные улыбки, ищущие взоры нервируют Анну, причиняют ей боль, страдания. И в душевных муках Анны – через них – мы познаём низость Каренина. Вот как она думает о муже: “Одно честолюбие, одно желание успеть – вот всё, что есть в его душе, …а высокие соображения, любовь к просвещению, религия, всё это – только орудия для того, чтобы успеть”»

[2, с. 8]. И далее: «Терзаемая этими чувствами и мыслями Анна старается не замечать мужа, избегать его ищущих взглядов. Тут же Толстой передаёт беседу Каренина с аристократами и вновь возвращается к страданиям Анны, раскрывает новые чувства, новые мысли, непрестанно волнующие её сердце, и снова мы видим в этих чувствах не только душевное состояние Анны, но и новые черты, качества натуры Каренина» [2, с. 8].

В коротком внутреннем монологе ярко высвечивается стремление героини самооправдаться, выплеснув всю ненависть и обиду на мужа: «Я дурная женщина, я погибшая женщина, – думала она, – но я не люблю лгать, я не переношу лжи, а его пища – это ложь. Он всё знает, всё видит; что же он чувствует, если может так спокойно говорить. Убей он меня, убей он Вронского, я бы уважала его. Но нет, ему нужны только ложь и приличие…» [2, с. 9]. «Мысли эти не оставляют Анну, – пишет М. Ибрагимов. – Доведённая до отчаяния, она объявляет войну высшему свету, не признающему свободы в любви, свободного брака. Как долго она желала хоть раз увидеть своего супруга мужчиной, человеком! Но это невозможно. Каренин холоден и бездушен как камень» [2, с. 9].

Спокойствие и сдержанность мужа раздражают Анну, выводят её из себя, она ждёт от него решительных действий, словно принуждает к этому. Но он не поддаётся эмоциям. М. Ибрагимовым приводится отрывок из текста романа, в котором Анна резко и даже оскорбительно отзывается о муже в разговоре с Вронским: «Это не мужчина, не человек, это кукла! Никто не знает, но я знаю. О, если бы я была на его месте, я бы давно убила, я бы разорвала на куски эту жену, такую как я… Это не человек, это министерская машина…» [2, с. 451].

Толстой погружается во внутренний мир героини, как бы проникает вглубь её сознания, показывая скрытую, незаметную работу мысли и, словно под микроскопом, прослеживая мельчайшие оттенки переживаний. Анна в глубине души, конечно же, осознаёт свою неправоту и пытается найти оправдание себе. Ведь не зря говорят, что в несчастии нет лучшего утешения, чем найти виновника своих бед.

История Анны Карениной утверждает незыблемость «мысли семейной», невозможность обретения счастья и личной свободы за счет материнского долга и нравственного закона.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гаджиев А. Великий писатель земли русской. К 150-летию со дня рождения / А. Гаджиев // Бакинский рабочий. – 1978. – 9 сент.

2. Ибрагимов М. Гений русского народа. О реализме Льва Толстого. К 50-летию со дня смерти / М. Ибрагимов // Литературный Азербайджан. – 1960. – №11. – С. 3–9.

3. Мирзоева С. Свет Ясной Поляны / С. Мирзоева // Бакинский рабочий. – 1978. – 9 сент.

4. Рагимов С. Могучий талант. К 50-летию со дня смерти / С. Рагимов // Литературный Азербайджан. – 1960. – № 11. – С. 12–14.

5. Султанова Г. Могучий глашатай истины. К 150-летию со дня рождения / Г. Султанова // Вышка. – 1978. – 9 сент.

6. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. Т. 9. Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1982. – 385 с.

7. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. Т. 18. Письма / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1984. – 899 с.

8. Толстая С. А. Дневники : в 2 т. Т. 1. Серия литературных мемуаров / С. А. Толстая. – М. : Худож. лит., 1978. – 608 с.

9. Толстой С. Л. Об отражении жизни в «Анне Карениной» [Электронный ресурс] / С. Л. Толстой. – Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-566-.htm?cmd=2

10. Хандан Д. Человек человечества. О реализме творчества Л. Толстого и о распространении его книг в Азербайджане / Д. Хандан // Бакинский рабочий. – 1960. – 20 нояб.

11. Шарифова С. Ш. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокогнитивный подход / С. Ш. Шарифова. – М. : Московский Парнас, 2011. – 397 с.

12. Эфендиев Э. Время и Слово. Литературные раздумья [Электронный ресурс] / Э. Эфендиев. – Режим доступа: http://kitabxana.net/files/books/file/1350151499.pdf

ГЮЛЬНАРА ГАСАНОВА

«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» Л. ТОЛСТОГО В РЕЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

Интерес к творчеству Толстого в Азербайджане никогда не угасал. Многие поколения зачитывались его произведениями, восхищались героями. В галерее незабываемых образов и Анна Каренина.

Роман о трагической судьбе женщины – одно из вершинных произведений Толстого, принесших ему мировую славу. Высоко отозвались о романе и представители азербайджанской научной мысли. Раскрывая художественные и идейные ценности «семейной саги», они вместе с тем отмечали и неоценимую роль Толстого в развитии русской и мировой культуры.

В романе воссоздана широкая панорама жизни, которая дает большой материал для изучения эпохи. Социальные, философские, морально-этические идеи Толстого и сегодня имеют исключительно важное значение в духовном обогащении общества.

Бессмертный шедевр Толстого выдержал испытание временем и все больше привлекает и историков литературы, и благодарных читателей.

Ключевые слова: *«мысль семейная», роман-трагедия, духовное и плотское, общественное порицание, этические проблемы, нравственные устои.*

GYULNARA GASANOVA

«FAMILY ISSUE» BY L. TOLSTOI IN THE RECEPTION OF AZERBAIJAN CULTURE

Interest in Tolstoy's creativity in Azerbaijan never died away. Many generations became engrossed in reading of his works, admired heroes. In gallery of unforgettable images and Anna Karenina.

The novel about tragic destiny female one of the topmost works of Tolstoy which have brought him an international recognition. Representatives of the Azerbaijani scientific thought have highly spoken of the novel also. Disclosing art and ideological values of «the family saga», they at the same time noted also an invaluable role of Tolstoy in development of the Russian and world culture.

In the novel the wide panorama of life which gives big material for studying of an era is recreated. Social, philosophical, moral and ethical ideas of Tolstoy have extremely important value in spiritual enrichment of society also today.

The immortal masterpiece of Tolstoy has passed test time, and involves also historians of literature and grateful readers more and more.

Key words: *«family thought», novel tragedy, spiritual and carnal, public censure, ethical problems, moral principles.*

Одержано 30.05.2016 р.

УДК 821.133.1 – 3 Юрсенар. 09

ГАННА САТАНОВСЬКА
(м. Харків)

МІФОПОЕТИЧНИЙ ХРОНОТОП ЕСЕЇСТИЧНОЇ ЗБІРКИ МАРҐЕРІТ ЮРСЕНАР «ВОГНІ»

***Ключові слова**: М. Юрсенар, міфопоетичний хронотоп, ініціаційна схема, міфологеми кохання, смерті, крові; тілесність, суб'єктивізація простору.*

Збірка «Вогні» (1936) з жанрового погляду займає окреме місце у творчому доробку М. Юрсенар. Сама письменниця називає твір збіркою поем про кохання, або збіркою ліричної прози, де кожна історія розкриває певний аспект поняття кохання [7, с. 11]. Міфічні й реальні герої цих дев'яти ліричних есе (Федра, Ахілл, Патрокл, Антигона, Федон, Лена, Клітемнестра і Сапфо) належать до світу Античної Греції, окрім героїні оповідання «Марія Магдаліна», яка представляє іудейсько-сирійський світ. М. Юрсенар, однак, відмічає, що тут минуле є певним фоном для втілення актуальних глобально-світових і особистих проблем [7, с. 11].

Літературознавчі рефлексії щодо збірки «Вогні» є поодинокими. Так, український дослідник Д. Чистяк [3] вивчає проблемно-поетологічні особливості цього твору й наголошує на екзистенціальному складнику символіки його назви – на думку вченого, вогонь передбачає не тільки спалення, а й алхімічну трансмутацію із трансцендентним початком [3, с. 414]. Дослідник також розглядає жанрову й стильову специфіку збірки, акцентуючи на поєднанні прозового, ліричного й міфопоетичного компонентів у тексті твору.

Французький літературознавець А. Швайгер [6] підкреслює наявність тілесного аспекту в тексті збірки, присвяченої темі кохання. Такий акцент указує на розуміння М. Юрсенар любові як поєднання духовного і тілесного початків, при цьому тіло постає зовнішньою оболонкою душі.

Актуальність нашої статті визначається тим, що хронотоп збірки «Вогні» дотепер не був предметом спеціального аналізу. Між тим його вивчення сприятиме виробленню цілісної концепції часопростору у творчості М. Юрсенар. *Метою* статті є виявлення специфічних рис міфопоетичного часопростору цього твору.

Оскільки «Вогні» є насамперед збіркою ліричною, тут на перший план виходить суб'єктивний аспект стану героїв, їхні думки й почуття. Тому домінантним акцентом у конструюванні художнього простору стає його суб'єктивізація. Образи персонажів обарвлюються виразними тілесними характеристиками (до яких ми відносимо й образи вбрання) і семантизуються як просторові. Зауважимо принагідно, що В. Топоров, досліджуючи міфопоетичну структуру художнього тексту, пропонує тезу про тіло людини (або «Першолюдини») як первородну модель структури міфопоетичного часопростору [1, с. 243]. У ліричних есе збірки «Вогні» і внутрішній, і зовнішній простір протагоністів, які перебувають у пошуку власної ідентичності,

© Г. Сатановська, 2016

постає як своєрідний сакральний центр, протиставляючись профанному просторові інших персонажів.

Спостереження над просторовою структурою збірки дозволяє виявити домінування в ній міфологеми шляху, яка корелює з проблематикою набуття героєм самості й реалізується за посередництва міфологічної ініціаційної схеми.

Так, на початку есе «Федра» героїня залишає рідний край, зрікається родини й вирушає до Криту, де виходить заміж за Тесея – цей етап її життєвого шляху відповідає сепаративній стадії ініціаційної схеми. Закохавшись у свого пасинка Іпполіта, вона «упивається потягом до нездійсненного» [5, с. 293]. Примітно, що Федра, мріючи про коханого, «щомиті виводить свого Іпполіта… Витворює його красу, непорочність, маленькі вади, вибиваючи їх *із себе самої*» [5, с. 293] (курсив наш. – Г. С.). Тобто омріяний Іпполіт і нездійсненне кохання до нього – лише проекція внутрішнього світу самої Федри, її самості як головної сакральної цінності, на пошуки якої вона вирушає. Ініціаційний шлях у «Федрі» набуває форми міфологічного лабіринту – його образ спочатку виникає як провіщення майбутнього: про свою долю вона дізнається «<…> з приписів на мурах Лабіринту» [5, с. 293], а згодом – як знак завершення процесу індивідуації: «У глибинах свого єства зводить Лабіринт і нарешті знаходить у нім себе» [5, с. 294]. Підкреслимо, що М. Еліаде визначає блукання Лабіринтом і наступне знаходження Сакрального центру як один з етапів ініціації, переходу від мирського до сакрального [4, с. 35]. Ініціаційний шлях-лабіринт у «Вогнях» може поставати як замкнене коло («Побачивши Іпполіта, відчуває подив мандрівця, який не застеріг, коли це мимоволі повернувся назад» [5, с. 293]), як закрути спіралі, заплутані коридори, сходи, підземні галереї та навіть тунелі метро.

Лірична природа збірки визначає граничне згущення метафоричних образів у тексті есе. При цьому саме численні просторові метафоричні й метонімічні образи стають мовою інтимних почуттів і нюансів внутрішнього стану персонажів («*палючі тропіки серця*» [5, с. 293]; «*перед отією зустріччю – ціла вічність закрутів*» [5, с. 294] та ін.). Федра «у незайманому лісі, сховку Іпполіта», «<…> установлює вказівники до Міноського палацу: прокладає у тамтешніх хащах односторонній шлях Долі» [5, с. 293]; натомість Іпполіт «<…> змушений боротися з перешкодами, які зводить довкола нього неприязнь мачухи» [5, с. 293].

Суб'єктивізація хронотопу виявляється й у тому, що внутрішній простір протагоністів уміщує ініціаційний шлях і повторює структуру простору зовнішнього: «У глибині шахт її підземного Криту» *(переклад наш – Г. С.)* [5, с. 294]; «У глибинах свого єства зводить Лабіринт (…)» [5, с. 294]». Водночас людина в ліричних есе М. Юрсенар постає як ізоморфна Всесвіту, «виповнює» його, відтворює його фізичні й хімічні властивості: «…обличчя твоє просториться до обширів усесвіту» [5, с. 292]», «Ти виповнюєш світ. Утекти можу хіба в тебе» [5, с. 301], «ти… уподібнюєшся найтвердішим металам – іридію чи ртуті» [5, с. 292]) та ін.

Остаточним маркером переходу Федри до сакрального, вічного часопростору є її самогубство. Випивши отрути, вона через «цілу вічність закру-

тів» [5, с. 294] у потойбічному світі зустрічає Іпполіта (який помер від укусу хижака) і звинувачує його у «<…> підозрілому вічному житті на вустах поетів» [5, с. 294] (тут виразний приклад антиципації в темпоральній структурі есе).

Опис страждань Федри, спричинених неможливістю стосунків з Іпполітом, забарвлено тілесними і густативними акцентами: «Упивається потягом до нездійсненного – саме на цьому алкоголі замішують будь-які коктейлі лиха… Вся в лихоманці, під просяклими потом простирадлами… тіло стає її особистим пеклом» [5, с. 293]. О. Фрейденберг зазначає, що лірика античного роману включає такі теми, як кохання, смерть, квіти й вино, які переносяться всередину сюжету й стають його невід'ємною частиною [2, с. 247]. Окрім цього, дослідниця стверджує, що їжа, народження й смерть є тими метафорами, які також неодмінно стають морфологічною частиною античного трагедійного сюжету [2, с. 108].

Отже, міфопоетичний образ шляху й ініціаційна схема є головним семантичним кодом часопростору есе «Федра», при цьому міфологеми кохання і смерті, семантизовані як просторові (порогові, перехідні), є його невід'ємними структурними елементами. Відмітимо також анахронічні акценти в темпоральній моделі оповіді у вигляді антиципацій.

В оповіданні «Ахілл» етап сепарації міфічного героя співвідноситься з моментом, коли він завершує навчання в кентаврів. Наступна стадія, лімінальна, настає, коли протагоніст, перевдягнений у жіноче вбрання, опиняється в дівочій вежі палацу царя Лікомеда на острові Скирос. Виразні тілесні характеристики й акцентування деталей жіночого вбрання Ахілла – корсаж, сукня, серпанки, наруччя, шпильки в косах, рум'яна на щоках – не тільки підкреслюють домінантний людський початок у герої напівбогові-напівлюдині, а й постають маркером його лімінального стану (який зазвичай характеризується соціальною або ж гендерною невизначеністю).

Візит до палацу Одіссея, Патрокла й Терсита, які бажають залучити Ахілла до участі у війні й демонструють зброю, змушує Ахілла викрити себе й через ревнощі убити Діадемію. Смерть Діадемії є своєрідним апофеозом лімінальної стадії шляху протагоніста, оскільки це приводить до звуження і без того обмеженого простору острова до таємної кімнати, де Ахілл залишається з мертвою Діадемією, ховаючись від гніву батька царівни. Окрім цього, сам момент убивства виокремлюється засобами темпорального ритму й тілесними акцентами: «Очі задушеної жінки забриніли двома величезними сльозинами… вбивця душив-душив її, вона ж даленіла-даленіла в його обіймах… Юнак з огидою торкнувся нагих персів, стегон, розпатланого волосся» [5, с. 299]. На допомогу «ув'язненому» Ахіллові раптово приходить сестра Діадемії Місандра, яка пропонує вивести його з палацу. Герої йдуть у темряві, якісь двері відчиняються й зачиняються, кам'яні плити наступають і відступають – увесь цей простір є лабіринтом за своєю суттю («Ахілл із Місандрою спускалися по цій спіралі ходів дедалі швидше (…)» [5, с. 299]. Знову міфопоетичний образ лабіринту постає метафорою одного з етапів переходу героя від простору мирського до сакрального. Одні з дверей виводять героїв до відкритого простору – цей просторовий перехід є маркером трансформації Ахілла. Окремими часопросторовими акцентами

є образи сходів, якими протагоніст має спуститись (це символізує перехід героя до іншого екзистенціального стану) й образ світанку (часу доби, коли життєвий цикл відновлюється). Відмітимо також образ люстерка, у якому Ахілл бачить «<…> блідий доказ відсутності в його єстві божого» [5, с. 300], страшне відображення свого нарум'яненого обличчя. Люстро символізує межовий екзистенціальний стан героя: настає прозріння, і він розуміє, що в намаганнях удавати із себе жінку й вести мирний спосіб життя для нього немає сенсу. Його призначення в іншому, у військових досягненнях – відтак він поспішає на корабель, позбавляючись свого жіночого вбрання: «Один стрибок – і на кормі високого корабля постала дівчина з розкуйовдженим волоссям; у ній народжувався бог» [5, с. 300]. Отже, протагоніст знаходить сакральну цінність – самого себе, і стає богом, що цілком корелює зі стадією трансформації героя в ініціаційній схемі. Зауважимо, що знову смерть коханої людини (коханки в «Ахіллі») є умовою переходу героя до іншої стадії шляху, який веде його до сакрального.

У міфопоетичному просторі оповідання «Патрокл» домінантне місце займає міфологема смерті – вже з перших рядків образи мерців і крові превалюють у спаціумі: «Кров налипала на невпізнанних щоках трупів подібно до рум'янцю; Єлена ж підфарбовувала вуста упириці рум'янками, які викликали у пам'яті кров» [5, с. 303]. Підкреслимо позитивний контекст образу крові, адже тут, у міфопоетичному просторі, кров є свого роду прикрасою. О. Фрейденберг [5, с. 77] зазначає, що в міфопоетичному світосприйнятті кров пов'язана зі смертю, а та, у свою чергу, асоціюється з переходом до іншого стану й неминучого воскресіння. Отже, кров постає своєрідним засобом зцілення і відновлення.

Так, Ахілл намагається уподібнитись трупові Патрокла, лежачи оголеним на долівці («Смерть усе ясніше уявлялася йому посвяченням у щось, тож її обранцями здавалися найдостойніші… живим Патрокл здавався лише начерком свого трупа» [5, с. 303–304]. Тож тілесний стан Патрокла (блідість, окляклі й трохи зсутулені плечі, важке тіло й т. ін.) після смерті бачиться Ахіллу привабливішим і величнішим. Живі видаються Ахіллу лише тінями мерців. Також відмітимо, що тут міфопоетичний образ смерті символізує перехід до іншого стану, при цьому смерть іншого є своєрідним жертвоприношенням на шляху до сакрального.

Відзначимо численні тілесні й густативні акценти в образах героїв – войовниця-амазонка Пентиселея для Ахілла є «твердою кісточкою в оголеноочищенім м'якуші чавлених жінок» [5, с. 305], «металевою золотоволосою фурією з відрізаним персом, вдягнена в золоті панцир, шолом й обладунок» [5, с. 305]. На міфопоетичному рівні смерть численних амазонок, а особливо самої Пентиселеї (жінки, до якої герой відчуває симпатію) символізує жертвоприношення, яке здійснює напівбог Ахілл на шляху до здобуття статусу бога.

Античний часопростір оповідання «Антигона» відтворює один із давньогрецьких міфів фіванського циклу, а також містить елементи біблейського міфу. Д. Чистяк відмічає порівняння героїні зі Святим Петром, її ототожнення з Ісусом Христом (вона несе свій хрест, тобто Поліника; ступає по мерцях, ніби Ісус по морю) [3, с. 427].

Історія Антигони також утілює хронотопний образ шляху-ініціації, де головною сакральною метою є здобуття самості. Стадія сепарації відповідає моменту, коли героїня вирушає з рідного міста Фів, супроводжуючи свого батька Едипа: «Вона залишає це місто… де затвердлі обличчя витворені з могільної землі…» [5, с. 308]. Відмітимо алюзію до образу смерті в тілесній характеризації місцевих жителів. Також зауважимо міфопоетичний мотив фатуму й божого покарання, який домінує в мотивній структурі цього оповідання і є засобом характеризації його часопростору. На початку простір міста знемагає від сонця, яке ніколи не заходить унаслідок покарання бога світла Аполлона. Отже, темпоральна структура цього есе набуває міфологічної анахронії (циклічність і послідовність плину часу порушено, ніч ніколи не настає), просторова структура зазнає відповідних змін: «Серця повисихали – подібно до полів; серце нового царя – сухий шерехий валун» [5, с. 308]. Тут виділяється кореляція просторових природних і тілесних образів.

Стадія лімінальності відповідає етапу повернення Антигони до Фів, коли героїня проходить сім кіл ворожого війська (знову референція до християнської традиції – сім кіл пекла), потрапляє до міста через таємні двері й спускається до низини, де сталася битва її братів-близнюків Полініка й Етеокла. Мить після вбивства Полініка, коли Антигона «<…> нахиляється над ним, ніби небо над землею, довершуючи цим порухом свій усесвіт…» [5, с. 309], акцентує за допомогою просторової вертикалі верх – низ довершеність сакрального простору сестринської любові героїні. Коли ж труп Полініка в Антигони відбирають за наказом царя Креонта, вона «<…> все ще виношує в собі Бога» [5, с. 309]. Тож виявляється, що любов до брата є для героїні засобом віднаходження сакральної цінності – себе самої.

Тілесні акценти посилюють лімінальний статус Антигони, її відгородженість від оточення – в неї розкуйовджені коси божевільної, лахміття злидарки, брудні нігті вантажниці. Вона, «упириця, спрагла Воскресіння» [5, с. 310], прикриває закривавленим лахміттям мерця, який ототожнюється з «порожньою погребальною урною, яку можна виповнити вином пречистого кохання» [5, с. 310]. Тут образи крові й референції до смерті акцентують перехідний стан Антигони, а біблейські й сучасні алюзії забезпечують міфопоетичний зв'язок часів у проблематиці твору.

Апофеозом лімінальної стадії є потрапляння Антигони до катакомб (аналог міфологічного царства мертвих, Аїда), куди її відправляє Креонт і де вона «вирушає на пошуки своєї зорі, що сяє за межами людського розуміння й сягнути якої можна, лише подолавши могилу» [5, с. 310]. Тут найяскравішим чином акцентується сприйняття смерті як перехідного стану, за яким слідує підйом, воскресіння й відродження.

Трансформація Антигони, її перехід до божественного настає зі смертю від самогубства, що в структурі хронотопу реалізується за посередництва аудіальних образів простору: з-під землі чутно звуки гупання – там розхитуються трупи Антигони та її коханого Гемона, який теж повісився на шиї героїні. Тіло Антигони промениться фосфороподібним світінням, а її довге хитання «<…> приводить у рух машинерію небесних світил» [5, с. 311]. Отже, трансформація Антигони втілюється також і в темпоральному аспекті, адже

з її смертю відновляється плин часу у Фівах, де до того панував позачасовий стан (або вічно сяючого сонця, або ж, навпаки, постійної темряви).

За сюжетом оповідання «Федон» протагоніст, учень Сократа, сповідається перед смертю іншому учню – мудрецеві Кебету – про своє життя. Темпоральна структура оповідання є складною – з численними ретроспекціями, антиципаціями й позачасовим континуумом філософських роздумів героя. Федон стверджує, що, хоча для філософів (яким він себе не вважає) не існує часу, «<…> втім, він існує, і нас він цукрує, мов плоди, і висушує нас, ніби трави» [5, с. 332]. Відмітимо, що тут негативні конотації щодо темпорального аспекту створюються за допомогою густативних акцентів, надалі ж протагоніст називає годинники «кривавими часомірами» [5, с. 332] (на цей раз – референція до тілесного образу крові, який також набуває негативного забарвлення).

Ретроспекції Федона до його ранньої юності, коли він був гарним хлопчиком-танцюристом, наповнені щастям, адже «<…> колись… я в зіницях людських віддзеркалювався – образ був такий сонцесяйний, що за щастя в очах був вдячний самому собі» [5, с. 332]. У просторовому аспекті Федон сприймає себе подібним до сонця, сакральним центром, який є найвищою цінністю. Юнак виростає у щасті й достатку, спостерігаючи міфопоетичний циклічний хід речей – зірки миготять маяками, квіти обертаються плодами, а бажання і смерть ідуть поруч.

Ці ретроспекції Федона обарвлені яскравими тілесними акцентами, він говорить про своє тріпочуче волосся, про полонені віками очі й про фалос, схожий на птаха, що стрепехається. Сприймаючи себе центром Усесвіту, протагоніст стверджує, що його кров тече тисячею нуртовин подібно підземним потокам, а саме його зростання відображається в просторі, який розривається, немов блакитна кора. Герой простягає руки в ніч, намагаючись зібрати знаки, а ноги свої він порівнює з рослинами – своїм останнім зв'язком із землею, яка забере його в майбутньому. Танці свої Федон також наділяє божественним значенням: «<…> рух у мені прокидався божественним пориванням» [5, с. 333].

Хронотопний образ життєвого шляху протагоніста також відтворює ініціаційну схему, стадії якої корелюють з періодами його життя. Стадія сепарації збігається з моментом приходу війни до Еліди, рідного міста Федона. Простір різко змінюється: «<…> небесну блакить покрила пелена чаду. Замість каменистих колон постали колони вогню… Батько-матір потонули у липкій крові під уламками дому. Все пішло шкереберть, запалося, зійшло в небуття…» [5, с. 333]. Герой стає полоненим рабом, яким торгують на базарі, потім його переправляють до Афін, міста, простір якого є опозиційним до внутрішнього хронотопу героя, адже протагоніст сприймає його як в'язницю з вулицями, що тхнуть сечею і прогірклою олією. Відмітимо також тілесну (антропоморфну) характеризацію Афін Федоном – на перший погляд місто здається йому пренепорочною дівою, що простирається між ним і морем.

Стадія ліміальності корелює з перебуванням героя в Афінах як рабатанцюриста: «Підфарбовані ж нігті відбивались у колі лампад; од випарів гарячого м'яса і палкого дихання губ на склі обличчя клієнтів затуманюва-

лись… бувши примарою сам, танцював для привидів… я топтав у зневіреному танці прекрасне минуле та нездійснене майбутнє юного аристократа-Федона» [5, с. 335]. Тут тілесні акценти характеризують перехідний стан героя, його внутрішній часопростір, зокрема темпоральне сприйняття невизначеності й туги.

Стадія трансформації Федона, його здобуття самості корелює зі знайомством героя із Сократом, в якому протагоніст бачить творця самого себе. За незугарною зовнішністю філософа ховається цілий Усесвіт: «Під його затертим плащем… можна було знайти ратиці небесного Овна» [5, с. 336]. Пронизливий погляд мудреця наснажує Федона, зміцнює його м'язи й щиколотки, окриляє п'яти. Протагоніст відчуває, що цей чоловік на флейтах мудрості виграє мотиви безсмертного життя, при яких танець героя перетворюється на порух зірок. Найвищою точкою апофеозу Федона, його абсолютного ототожнення з богом є період після смерті Сократа, коли внутрішній простір протагоніста безмежно розширюється: «<…> танець мій вийшов за міські мури, за клаптики Акрополів, моє тіло обертається веретеном Парок… ноги ще торкаються гребенів хвиль… чоло моє сягає небесних світил…» [5, с. 340]. Тож протагоніст знаходить себе через іншого, в любові до іншого, при цьому смерть (у цьому випадку – смерть іншого) є переходом, який передує абсолютному піднесенню й воскресінню героя.

В оповіданні «Марія-Магдаліна» тілесний аспект в образах персонажів разом із міфопоетичними часопросторовими образами смерті й крові посідає домінантне місце. Героїня ототожнює себе з дозрілим плодом, а майже чорні губи свої порівнює з п'явкою, адже вони розбухають від крові. Марія-Магдаліна підкреслює, що її батьки, а також батьки її нареченого Івана вирощують виноград (на міфопоетичному рівні цей образ є символізацією крові, зокрема крові Христа). Після того, як за покликанням Христа наречений покидає героїню, вона стає розпусною жінкою й вирушає в мандри, метою яких є довести Іванові, що бог є лише чоловіком.

Для міфопоетичного просторового образу Ісуса Христа в цьому есе характерним є його зниження до якостей звичайної людини. В. Топоров [1, с. 256] відмічає, що міфопоетичному просторові притаманна опозиція по вертикалі верх – низ, при цьому абсолютний низ міститься під землею, де перебувають небіжчики, демони, злі божества; на землі – тварини і люди; наверху, на небі – птахи, янголи, головний бог, міфологізовані світила. Отож під час першої зустрічі Марії-Магдаліни з Христом жінку неприємно вражає зовнішній тілесний вигляд бога: «Лише Бог і далі лежав на шкіряній подушці… я відчула стерті до кісток ноги… Він був страхітливим уособленням болю та брудним, як сам гріх» [5, с. 326]. Тут за допомогою міфопоетично-просторового опозиційного порівняння бога з гріхом посилюється враження загального зниження божественного образу Христа. Після смерті бога, коли його знімають з хреста, героїня реферує до нього як до «достиглого плода, готового до гниття у могильній землі» [5, с. 327]. Тут густативні акценти й образ могильної землі нібито довершують зниження бога.

До того ж молода жінка розмірковує над вірогідністю звабления бога, але розуміє, що це неможливо. Наприкінці оповідання, вже після Христового Воскресіння, героїня нарікає богові, що залишив її ні з чим: «Бог позба-

вив мене спершу невинності, а тоді – гріхів: при початку кар'єри куртизанки не дав пробитися на кін, або спокусити Цезаря. Відібрав труп свій… мій небесний закоханець опікувався лише зігріванням всевічної душі, тож інша половина єства мого без угаву страждала» [5, с. 329]. У «Марії-Магдаліні» наявне суміщення християнської й античної міфологічних парадигм: Христос після воскресіння являється героїні у вигляді садівника з мотком ниток, «<…> доручених братові сестрами-Парками» [5, с. 328].

Есе «Сапфо» актуалізує часопросторовий міфопоетичний образ дзеркала, який символізує межовий стан внутрішнього хронотопу героїні: «На дні люстер… я щойно побачила жінку на ймення Сапфо» [5 с. 351]. Тут героїня страждає від розуміння плинності часу й оплакує свою молодість, при цьому темпоральний аспект характеризується просторовими, тілесними акцентами. Сапфо бачить себе блідою як смерть, ця характеристика в сукупності з нарум'яненими щоками робить її подібною до трупа забитої, а перси її «є осмутнілими». Алюзії до образу смерті підкреслюють перехідність внутрішнього хронотопу героїні.

У міфопоетичний античний часопростір ліричних есе «Вогнів» акцентовано вплітаються образи сучасної зброї і техніки (танки, гранати, поїзди, телефон). Віддалені географічні точки метафорично зближуються у спільному художньому просторі: «<…> на Заході у легендарних туманах даленіють велетенські бійні людського племені цієї критської Америки. (…) Ось вона висаджується, вся пропахла пахощами ранчо та отрут Гаїті…» [5, с. 293]. Реінтеграційна стадія шляху Федри (її самогубство) передається мовою модерних просторових образів («Юрбище пращурів підштовхує її до… галерей метро» [5, с. 294]). Образи сучасної підземки сплітаються з архетипними образами підземних річок Аїда («…до … галерей метро – туди, де веслують на брудній гладині Стиксу, де блискучі рейки заохочують лише до самогубства чи до втечі» [5, с. 294]). Такі просторові зсуви й підкреслена модернізація розмикають міфологічний хронотоп, надаючи ліричній прозі універсальний вимір, підкреслюють зв'язок часів, вічних проблем людства, на кшталт любові, смерті, війни й протистояння. Водночас за рахунок такої часопросторової гри міфологічний простір профанується, а сучасний – сакралізується (приміром, двобій Ахілла з амазонкою Пентиселеєю уподібнюється до російського балету). Це змішення античності й сучасності також спостерігається в часопросторовій структурі оповідання «Лена» – тут тираноборець Аристогітон порівнюється з боксером; дорогою до Афін героїня потрапляє до станції технічного обслуговування; у Парфеноні лунають вибухи; за героями стежить поліціянт у цивільному й ін.

Аналіз збірки «Вогні» дозволяє дійти висновку, що притаманне М. Юрсенар просторове образне мислення вповні відбилося в міфопоетичному хронотопі її ліричних есе. Лірична форма висловлювання сприяє суб'єктивізації простору: саме численні просторові метафори стають мовою почуттів персонажів. У міфопоетичнному хронотопі збірки домінує просторовий образ ініціаційного шляху. Шлях індивідуації, набуття самості як сакральної цінності постає у формі лабіринту (замкненого кола, заплутаних коридорів, підземних галерей, закрутів спіралі, тунелів метро та ін.). Перехідний стан протагоністів символізується міфологемами східців, зачинених-відчинених дверей. Міфологеми крові й смерті (самогубства, жертвоприношення), се-

мантизовані як просторові (порогові), продукують у «Вогнях» численні образні еманації і виконують символічну функцію. Суб'єктивізація простору визначає ізоморфність людини і світу – лабіринти, підземелля, западини, острови метафорично розташовуються всередині людського тіла, натомість тіло людини виповнює Всесвіт, набуваючи його предметності, придбаваючи його фізичні й хімічні властивості. Простір протагоністів (і внутрішній, і зовнішній) виразно отілеснюється (що загалом є специфічною рисою хронотопу у творах М. Юрсенар), стає сакральним центром, протиставленим профанному хронотопові інших персонажів. Просторові образи не тільки довільно суміщаються в хронотопі ліричних есе, а й зазнають радикальної модернізації. Темпоральна модель у «Вогнях» ускладнюється за рахунок численних анахроній, антиципацій, ретроспекцій: час вічності, циклічний міфологічний час розмикається, у нього входять численні предметні маркери сьогодення, універсалізуючи розгорнуту в ліричних есе проблематику любові, війни, смерті, пошуку самості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.

2. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 445 с.

3. Чистяк Д. Післямови та примітки / Д. Чистяк // Твори / М. Юрсенар. – К. : Пульсари, 2012. – С. 366–452.

4. Элиаде М. Избранные сочинения : в 3 т. / М. Элиаде. – М. : Ладомир, 2000. – 414 с.

5. Юрсенар М. Твори: Чорне творіння. Вогні / М. Юрсенар ; перед., пер. з фр., післямови та прим. Д. Чистяка. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2012. – 455 с.

6. Schweiger A. Feux / A. Schweiger // Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française (D-J) / sous la dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty. – P. : Bordas, 1994. – P. 746–747.

7. Yourcenar M. Feux / Yourcenar M. – P. : Editions Gallimard, 1993. – 148 p.

АННА САТАНОВСКАЯ

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП ЭССЕИСТИЧЕСКОГО СБОРНИКА МАРГЕРИТ ЮРСЕНАР «КОСТРЫ»

Данное исследование посвящено анализу мифопоэтического времени и пространства сборника лирических эссе Маргерит Юрсенар «Костры». Установлено, что хронотоп произведения структурирован мифологемой инициационного пути, принимающего форму лабиринта (замкнутого круга, спирали, запутанных коридоров, лестниц, туннелей метро, подземных галерей и др.). Переходное состояние протагонистов символизируется мифологемами лестницы, закрытых-открытых дверей. Субъективизация пространства определяет изоморфность человека и мира – лабиринты, подземелья, впадины, острова метафорически располагаются внутри человеческого тела, при этом тело человека наполняет универсум, приобретая его физические и химические качества. Лирическая форма эссе способствует субъективизации пространства, в модели которого пространственно семантизированные мифологемы любви, крови, смерти (самоубийства, жертвоприношения) выполняют символическую функцию. Пространство протагонистов, наделенное телесными акцентами, выступает как сакральный центр, а пространство других персонажей – как профанная периферия. Пространственные образы радикально модернизируются. Темпоральная структура произведения характеризуется мифопоэтическим смещением временных пластов и усложняется за счет многочисленных анахроний, антиципаций, ретроспекций. Циклическое мифологическое время размыкается, в него входят многочисленные пространственные «маркеры» со-

временности, универсализируя развернутую в лирических эссе проблематику любви, войны, смерти, поиска самости.

***Ключевые слова**: М. Юрсенар, мифопоэтический хронотоп, схема инициации, мифологемы любви, смерти и крови, телесность, субъективизация пространства.*

GANNA SATANOVSKA

MYTHOPOETIC CHRONOTOPE IN ESSAY COLLECTION "FIRES" BY MARGUERITE YOURCENAR

This research is dedicated to the analysis of the mythopoetic space and time of essay collection "Fires" by Marguerite Yourcenar. It is found out that the chronotope of the work is structured by the mythologem of initiation journey, which takes the form of labyrinth (endless circle, spiral, labyrinthine hallways, stairways, subway tunnels and galleries, etc,). The protagonists's transitional state is symbolized by the mythologems of stairs, doors being open-closed as well. The subjectivation of space determines the isomorphism of the man and the world as the labyrinths, catacombs, cavities and isles are metaphorically located in the human body. With this, the latter completes the universe gaining its physical and chemical properties. The lyrical form of essay facilitates the subjectivation of the space, in the model of which the spatially conceptualized mythologems of initiation, love, blood and death (suicide, sacrifice) exercise a symbolic function. The protagonists' space is endued with corporal accents as it comes out as the sacral centre. With this, the other characters' space is considered as mundane periphery. The spatial images are radically modernized. The temporal structure of the work is characterized by the mythopoetic shift of temporal layers and is complexified by numerous anachronies, retrospections and anticipations. The cyclic mythological time opens out as numerous "markers" of modernity come in, universalizing the problems of love, war, death and search for selfhood raised in the lyrical essays.

***Key words:** M. Yourcenar, mythopoetic chronotope, scheme of initiation, mythologems of love, death and blood, corporality, subjectivation of space.*

Одержано 30.08.2016 р.

УДК 821.133.1-31 Володин.09

ВІКТОРІЯ ЧУБ
(Харків)

ПОЕТИКА БЕСТІАРНОСТІ В РОМАННІЙ ПРОЗІ АНТУАНА ВОЛОДІНА

***Ключові слова:** Антуан Володін, «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо», поетика бестіарності, антропозооморфні мотиви, концепт «недолюдини», постмодерністська метаутопія.*

Романи французького письменника Антуана Володіна (1950 р. н.), які реінтерпретують трагічні події історії ХХ століття, займають особливу нішу в сучасному літературному контексті. 42 твори, наближені за жанрово-дискурсивною формою до постмодерністської метаутопії, складають умовний «постекзотичний» проект, який, за висловом автора, є втіленням «бунту проти наявного світу, проти людської долі в її політичному та метафізичному аспекті» [15, с. 3]. У романах «Малі ангели» (1999, рос. пер. 2008), «Дондог» (2002, рос. пер. 2010), «Бардо or not Бардо» (2004) спостерігається надзвичай-

© В. Чуб, 2016

на концентрація бестіарної мотивіки. Цей аспект романної поетики А. Володіна потребує ґрунтовного аналізу. У літературознавчих працях вживається кілька термінів на позначення «тваринної» образності (анімалістична, бестіарна, зооморфна, антропозооморфна), однак понятійне наповнення цих термінів не є усталеним. Н. Є. Ліхіна пропонує «(…) розрізняти такі типологічні спільності, як анімалістика, в якій фігурують тварини, наявні в природі, та бестіарій, в якому наявні звірі, що в природі не існують» [7, с. 149] і вважає перехід від анімалістики до бестіарію типовим для сучасних романних форм. Л. В. Кузнецова розглядає тваринні образи як «архетипову форму візуального мислення людини» (форма «Іншого», необхідна для соціального становлення людини) та виділяє «антропоморфізацію» (наділення тварин людськими рисами з метою «зняття опозиції людина – тварина», конструювання спрощеної моделі світу) і «зооморфізацію» («уподібнення людини тварині як засіб здобуття ідентичності в ситуації вже назрілого конфлікту людини із соціумом») [6, с. 68–69]. Н. Г. Бабенко досліджує «літературний бестіарій» та виділяє в ньому «зообрази» [2, с. 21] з певними культурними конотаціями. Дослідниця визначає три вектори бестіарної тематики: розробка антропозооморфного мотиву (поєднання зовнішніх та психологічних характеристик людини і тварини в одному образі); зображення фантастичних міфологічних тварин, що протистоять світу людей; мотив вовкулацтва (тваринне перевтілення людини) [2, с. 22–23]. Саме на цю класифікацію ми спиратимемося у статті.

Проблему тваринних образів у прозі А. Володіна актуалізують західні (Ж.-Д. Вагнер, К. Рішар, А. Рош, Л. Рюффель) та російські (К. Дмітрієва) літературознавці. Л. Рюффель визначив володінську бестіарність як «складну та багаторівневу» [11, с. 256]. К. Рішар схарактеризувала «постійну присутність тваринних образів у постекзотичному світі як повернення до спільності» [9, с. 140]. Статус «тваринного» у творах А. Володіна, «поява та існування якого дозволяє поставити питання щодо меж роду людського та нелюдського» [4], обговорювався на присвяченому його творчості міжнародному колоквіумі (Москва, 2006). А. Рош у бестіарній образності роману «Наші улюблені тварини» («Nos animaux préférés», 2006) побачила філософську констатацію «вимирання людського виду на планеті, спустошеній самими людьми» [10, с. 243]. Ж.-Д. Вагнер констатував невизначеність природи володінських персонажів – поряд із революціонером з'являється «шаман із тхорячим хвостом», а далі «не зрозуміло, йдеться про людину, таркаша чи черепаху» [17]. Однак цілісна концепція ролі тваринної образності в поетиці А. Володіна дотепер відсутня.

Мета нашого дослідження – виявити та проаналізувати бестіарну мотивіку романів А. Володіна, визначити її семантичне та функціональне навантаження, встановити динаміку бестіарної образності в межах романного триптиха «Малі ангели» – «Дондог» – «Бардо or not Бардо».

У своїх романах А. Володін створює власний міфологічний «бестіарій кінця світу» [17]. У контексті постапокаліптичної риторики тваринні образи переважно «нижнього світу» (комахи, павуки, таргани тощо) втрачають анімалістичні риси й набувають фантасмагоричних форм: «над нашими головами літали гігантські птахи та метелики, краще адаптовані до нових со-

ціальних та кліматичних умов, ніж ми» [13, с. 207] *(тут і далі переклад наш – Чуб В. П.)*. Тваринна символіка пронизує володінські романи на різних рівнях: від ідіоматичного (французькі фразеологізми «clouer le bec» (заткнути рота) [13, с. 149], «repris du poil de la bête» (узяв бика за роги) [13, с. 170], «massif comme un yack» (величезний як бик) [13, с. 178], «à allure d'escargot» («зі швидкістю равлика») [14, с. 288], «un froid de loup» (вовчий холод) [14, с. 200], «être à cheval» (осідлати кобилу) [14, с. 257], «rôder là-bas comme un chien» (блукати наче пес) [12, с. 169]; авторські прокляття «ім'ям собаки» [12, с. 10], «ім'ям коров'ячого теля» [12, с. 12], «ім'ям чорного тибетського бика» [12, с. 26]) до паратекстуального (на обкладинці французького видання роману «Малі ангели» – тваринний череп як єдиний залишок «живого» світу на тлі спустошеного пейзажу). Утім найширший репертуар бестіарної образності функціонує на рівні мотивіки досліджуваних романів.

Бестіарій роману **«Малі ангели»** репрезентовано переважно «реалістичними» тваринами (анімалістичними образами): мурахи, терміти, бджоли, павуки, птахи, миші, собаки, вівці, ведмедиці, верблюди, слони та ін. Але в постапокаліптичному хронотопі вони набувають рис мортальності та фаталістичності: «Я бачив, як помирають птахи. Вони спускалися в планерувальному польоті, відскакували рикошетом від асфальту з патетичним звуком, без жодного крику, а через хвилину припиняли боротися» [13, с. 193]. У стосунках людина – тварина постає мотив конкуренції цивілізацій та існування соціумів, альтернативних людству: «Все частіше й частіше ми натикалися на великі рулони оббивної тканини, (...) які ми повинні були розрізати ножем або ж проривати руками. Дехто стверджував, що то були полотна павутини, інші вважали, що все це нам наснилося, і якщо живі організми й розклали так полотна такої великої ширини та міцності, то зовсім не для того, щоб розставляти нам пастки або нас затримувати, а винятково для того, щоб самим бути попередженими про те, що ми наближаємося й незабаром потрапимо до їхньої реальності» [13, с. 128]. Паралельно функціонує мотив тваринних перетворень людської істоти (людині притаманні «тваринні запахи» [13, с. 159], «дихання брудної собаки» [13, с. 198]; старих лікують «ветеринари» [13, с. 22]). Цей мотив відсилає до проблеми «вимирання людського роду та власного вимирання як особистості» [13, с. 9]: «Двоноге населення без пір'я розчинилося в небутті» [13, с. 116]. Заради спасіння світу, де «худобу було зметено вітром смерті та чуми» [13, с. 26], двохсотлітні старі «колективно виготовляють необхідного месника» [13, с. 22] у спосіб, нетиповий для людини, радше для тварин стадних, мурах, бджіл: «Вони скупчувалися, намагалися перетворитися на одну-єдину компактно скроєну бабусю (…) в самому центрі цього термітника, який вони сформували своїми тілами та називали інкубатором» [13, с. 22]. Скроєна зі шмаття людина-мутант, «голем» Віл Шейдман утілює апогей утрати людиною будь-якої біологічної, живої подоби: «…він досяг такої стадії деградації, що (…) його тіло вже не відповідало жодним тваринним нормам» [13, с. 199].

У романі «Малі ангели» автор передбачає утопічну можливість відродження у первинному, нелюдському, тваринному вигляді: «Ведмедиці ось-ось народжуватимуть, вони вже корчаться від болю» [13, с. 212]. Показовими для аналізу бестіарного коду роману «Малі ангели» постають «віддзерка-

лені» 3 та 47 «нараци» (авторський неологізм на позначення специфічної жанрової форми, наближеної до оповідання), які репрезентують цілком сюрреалістичну сцену «пологів білих ведмедиць у багажному відділенні пароплава» [13, с. 11]. Ведмедиця є «символом материнської сили, турботи, тепла» [8], воскресіння; у Біблії ведмежата, яких вилизує матір, символізують язичників (іновірців, інших), хаос, який потрібно впорядкувати [8]. У контексті роману цей образ можна розглядати як метафору виживання поза будь-якою політичною та соціальною організацією. За допомогою шаманських зусиль ведмедиця дає численне потомство, нове життя у постапокаліптичному світі, але становить загрозу життю людському: «Я відчув на своїй потилиці пекучу піну. Перша ведмедиця підійшла до мене, вона стояла навдибки наді мною та ричала» [13, с. 14]). Отже, функціонування бестіарної мотивіки в романі «Малі ангели» виявлене як на метафоричному (зооморфні перетворення людини), так і на концептуальному (утілення антиутопічних прогнозів автора) рівнях.

Художній світ роману **«Дондог»** населено людьми, «замкнутими у чорному місті» [14, с. 88], які почуваються «тваринами, замученими невпевненістю, позбавленими будь-якого відчуття майбутнього» [14, с. 88] – саме таким є протагоніст, «таркаш» [14, с. 323] Дондог. Ключовий зооморфний мотив таргана спочатку вводиться у плані «res» як порівняння, паралель до образу Дондога, потім метафоризується та переходить у план «verba», знаменуючи ототожнення людини і комахи («таркаший табір» [14, с. 236], «місто заселене виключно людьми, мертвими, таркашами та Untermenschen» [14, с. 97]). Інші романні образи так само демонструють динаміку від зооморфних порівнянь та метафор до антропозооморфного образного конструкта: Марконі-птах, Шлюм-вовк, Габріела Бруна-кобила. Отже, бестіарна образність роману віддзеркалює пошук ідентифікації персонажів у постапокаліптичному соціумі, метафоризує деперсоніфікацію людини на тлі тотального насилля. Бестіарна мотивіка виводить на перший план категорію «недолюдини», що перебуває на стадії становлення, пошуку іншої форми соціальної організації та є альтернативою людині в умовах поразки егалітаристської утопії. (*Детально проблему бестіарної образності роману «Дондог» розглянуто в статті Ващенко Ю. А., Чуб В. П. «Зооморфные мотивы в романе А. Володина «Дондог»»*).

Роман **«Бардо or not Бардо»** репрезентує дві полярні моделі буття – світу, наближеного до реалістичного, та міфологічно-релігійного стану Бардо. У зображенні першого автор звертається до анімалістичних образів, які виконують подвійну функцію: підсилюють чужість, сторонність романного світу стосовно світу реального та підкреслюють можливість перетинання реального потоку життя з фантастичним, вірогідність антиутопічних прогнозів: «За парканом, за своєю звичкою, спокійно кудкудакали кури, коли пролунав перший постріл. (…) Пістолети їх не стосувалися. Ножі, можливо, але Макарови чи Браунінги, ні» [12, с. 7]. У романі актуалізовано концепт «зоопарку», який на метафоричному рівні відображає людський світ, закрите суспільство, табори та в'язниці: «А тебе часом не замикали у клітці? Поряд із гіпопотамами, папугами? (…) Мене замкнули на двадцять п'ять років у спеціальній в'язниці» [12, с. 217]. Метафоричне нівелювання межі люди-

на – тварина виявляє ідею «тваринності» людини, повернення до первісних витоків, потребу перебудови соціуму: «Не лише тварини, я також боюся. З того моменту, як усвідомив, що замкнутий у житті, звідки не можу вибратися» [12, с. 219].

У хронотопі Бардо ознаки тваринного, живого відсутні, вони з'являються в самому кінці міфологічного тунелю разом з інтуїтивним прагненням персонажів повернутися до життя у будь-якій його формі: «Глушенко спостерігає за макаками протягом певного часу. Спершу зі жвавою цікавістю, а потім зі збільшуваним відчуттям любові. Ці мавпи йому подобаються, він раптом відчуває, що його дивним чином тягне до них. Він охоплений нагальним бажанням стати їхнім сином» [12, с. 76–77]. Проте такий варіант реінкарнації не розглядається як позитивний – за буддистськими віруваннями, «переродження на тварин (…) означає, що ти мав катастрофічне людське життя, позначене дурістю та злочинами» [10, с. 237–238]. Тваринні метаморфози як «обов'язок знов увійти до світу тюрем, притулків, багатіїв та павуків» [12, с. 188–190] не позбавляють жахів людського світу. Фрік (англ. «freak» – монстр, наркоман, епатажна людина, маргінал), єдиний «Untermensch» у романі, «напівлюдина, напівтварина» [12, с. 217], стає провідником до «чистого світла» [12, с. 219] для тварин, які «збентежені, не сплять. (…) бояться вмирати» [12, с. 205] у клітках, чиї «ґрати захищають, але не запобігають смерті» [12, с. 206]. Тож бестіарна образність у цьому романі метафоризує нівелювання межі людина – тварина й актуалізує суспільно-політичну та есхатологічну проблематику.

У романах «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» наявний широкий спектр суголосної бестіарної символіки, яка набуває особливої значущості, «коли міф утручається у сферу актуальної політичної ідеології» [5]. Тут запановує тенденція до використання зооморфізмів для «будування нової моделі земної цивілізації» [5], що передбачає оборотність концептів людина – тварина, ідею рееволюції людських істот та олюднення тварин. Проте в контексті володінської прози йдеться про протиставлення тваринного і людського, яке «не вписується в традицію класичних алегоричних романів («бестіарних антиутопій»), (…) де суспільство тваринне репродукує спосіб існування суспільства людського» [11, с. 256]. Мотив домінування тваринної форми існування там, де людство зазнало краху, є внутрішньоінтертекстуальним для романів А. Володіна: після аварії на ядерному реакторі гігантський мурашник завоював території богадільні «Крапчасте зерно», став «центром його руїн» [13, с. 125]; хронологію подій у Бардо веде чарівна жінка-птах Марія Хенкель, яка «належить до іншої, відмінної від нашої цивілізації» [12, с. 14–15]; павуки створюють «такі саме досконалі суспільства, але без ієрархії, поліції, героїв», бо «мають вищий розум та здатність до колективного життя» [16, с. 236]. На думку Л. Рюффеля, колонії комах «репрезентують ідеалізовану модель суспільства» [11, с. 257].

Бестіарна мотивіка метафорично втілює вади суспільства, безпорадність людини перед силами буття, демонструє притаманну володінській прозі опозицію людського і нелюдського, де саме остання модель приймається за позитивну. У ранніх романах А. Володіна тваринні суспільства починають становлення як паралельні людським (в «Імені мавп» ідеться про «інший народ, що має мову та відчуття» [9, с. 34]). У досліджуваному нами триптиху

йдеться вже про «тваринне становлення» [10, с. 238] людського соціуму. У пізніших творах актуалізується ситуація нівелювання межі людина – тварина та домінування тваринної форми буття над людською: «За винятком зовнішнього вигляду, відмінності між тваринами і людьми у Володіна зведені до мінімуму. Тварини можуть мати статус головного героя, а їхня точка зору – організовувати нарацію, як було у випадку Марти-слонихи в «Одинадцяти снах кіптяви» або у більшості персонажів «Наших улюблених тварин» [9, с. 34].

В анімалістичному репертуарі романів А. Володіна превалює ентомологічний бестіарій (мурахи, павуки, таргани, метелики, терміти, оси, міль тощо), що апелює до міфології «нижнього» світу. У міфопоетиці комахи мають подвійне кодування: вони є метафорою порядку й «безупинної метушливої діяльності тих, хто не усвідомлює скороминущість людського життя» [8]. Симптоматичним для А. Володіна є звернення саме до істот, яким притаманне колективне існування (колонії, рої), формування осередків (фр. «cellule» – вічко, клітина, камера). Ентомологічна образність романів підтверджує тезу про «розширення семіотичного простору функціонування образів комах у гібридній літературі к. 20 століття» [3, с. 220] і створює нову метафору світу. Тож її основна функція формування ідеалізованої суспільної моделі нерозривно пов'язана з деестетичною мотивікою нижнього світу (знищення, гниття, тління), образами розчавлених і вигнаних та є «знаком тяжіння до множинності, бунту» [11, с. 261].

Створюючи трансгресивну та жорстоку художню реальність у межах свого літературного проекту, А. Володін звертається до мотиву вовкулацтва, «перетворення людини на тварину або навпаки» [1, с. 10], що демонструє «випробування крихкості межі між людиною і твариною» [5] та є одним із трьох ключових типів бестіарної тематики в новітній літературі [2, с. 23]. Демонструючи метаморфози людини, письменник залучає «тваринний» вокабуляр: «вона без жодних церемоній стала на чотири лапи, щоб підібрати свою здобич» [13, с. 135], «закудкудакала» [13, с. 149], «хтось гніздився на шостому поверсі» [13, с. 180]. У Бардо персонажі вже вголос розмірковують про перспективу такого перетворення й усвідомлюють його фатальність: «Якщо покладаєшся на власні симпатії чи волю випадку, ризикуєш переродитися на жалюгідного звіра. Ти міг би прокинутися у формі таргана чи змії, чи постійно вимазаного власним послідом яка. Це було б нерозумно (…). Все ж таки, у минулому існуванні ти був людською істотою» [12, с. 73].

У проаналізованих романах фантасмагоричні мутації людської істоти є одним із домінантних мотивів: Віл Шейдман, Дондог, Шлюм перебувають на межі буття і небуття, «промовляють зі світу непевного, постійно торкаються сну та смерті, несталим залишається їхній органічний статус (чи вони вже мертві чи ще ні?), радше ніж видовий» [10, с. 240]. Володінські «мутанти» (зокрема Марія Хенкель у «Бардо or not Бардо» та Юлгай Тотай у «Малих Ангелах») репрезентовані в орнітологічних образах. Птах як «одна зі знакових тварин у постекзотичному бестіарії» [11, с. 258] має численні міфопоетичні конотації: від піднесено-поетичних (душа, безсмертя, посередник між небом і землею, вище знання) до негативно забарвлених та навіть мортальних (передвісник лиха) [8]. Зазвичай птахоподібним (частіше жіночим) персонажам у А. Володіна притаманна «ідея тріумфальної зовнішньої кра-

си» [10, с. 242] та приналежність до іншого світу («(…) це була скоріш птаха, ніж людська істота жіночої статі. (…) Вона була там для того, щоб описувати реальність, але не бути її частиною» [12, с. 13–14]). Проте пташиний бестіарій так само використовується для зображення жорстокості, огидності «постекзотичного» світу: «затхлість брудної птиці» [13, с. 181], «чорні птахи» [14, с. 127, 130, 229].

Населення романного простору «постекзотичними фігурами, що уникають будь-якої достовірної визначеності» [9, с. 171], «недолюдьми» з властивими їм гібридними тваринними ознаками підкреслює біологічний стан ще «живого», що протиставлене «неживому». У постапокаліптичному середовищі персонажі романів А. Володіна набувають мутаційних форм: «Його організм зазнав метаморфоз. (…) він утримувався в проміжному стані між життям і смертю, проте не мав ані справжньої тваринної сутності, ані справжніх фізіологічних потреб» [13, с. 148]. Такі гібридні, монструозні образи змальовують спільноту, побудовану на принципах, чужих для традиційного суспільства, держави. Володінські «недолюди» не вписуються в соціальний устрій, не мають власної ідентифікації, переживають становлення своєї спільноти в просторі тюрем та концентраційних таборів (Л. Рюффель проводить паралелі з баченням людини в П. Гійоти, Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, В. Пелевіна [11, с. 268–269, 273]). Зооморфізація є провідною рисою «Untermensch», це «своєрідна лінія відступу чи протиставлення» [11, с. 263] з архетипним образом соціальної організації, ознака інаковості, виключення, стадія обмірковування. Тваринні метаморфози засвідчують відхід володінських персонажів від аристотелівської людини як «живої тварини, що здатна до політичного життя» [11, с. 274]. Фізична та ментальна деформація недолюдини веде її до елементарної, віддаленої від суспільної форми життя, про що свідчать приклади Віла Шейдмана («він досяг такого ступеня деградації, який мені було важко навіть уявити (…), тіло його не відповідало більше жодним біологічним нормам» [13, с. 199]), Дондога («перетворився на непередбачувану істоту» [14, с. 321]), Фріка («Йому чогось не вистачає, щоб бути цілком людською істотою. (…) Невизначений флер анормальності виштовхує його до тієї межі, якої людська підсвідомість відмовляється торкатися» [12, с. 205]).

Транзитивний перехід від людського до монструозного статусу через тваринні форми нівелює межу між життям і нежиттям. У «метаморфічному» [11, с. 260] просторі володінських текстів анімалістична гібридизація ставить питання про рятівне «перевертництво» як вихід для людського виду, приреченого на загибель у формі його теперішнього існування. Концепт «Untermensch» – це визнання поразки, смерті «людського» проекту, відхід не лише від зовнішніх рис людини, а й від історії, пам'яті, майбутнього. В умовах суспільно-політичних жахів володінські персонажі є «всім, що завгодно, але не людиною» [10] – недолюдьми, мутантами, інопланетянами («А що як завантажити мене, як супровідний багаж? – запропонував Костанзо Косю. Чи то в категорії Untermensch? (…). А якби я був інопланетянином? (…) Це вдруге за три сотні років хтось запідозрив ось так, дивлячись на нього впритул, що він чужий земній реальності» [13, с. 191–192]).

Отже, фунція численних тваринних образів у володінській прозі не зводиться до виняткова порівняльної та метафоричної. Зважаючи на ви-

значення А. Володіна як «письменника політичного» [11, с. 251], бестіарна образність у його романах є інструментом актуалізації проблеми суспільної будови та соціальної організації людства. «Постекзотична» спільнота «тварин, хворих, в'язнів» [11, с. 245] є втіленням авторської рефлексії над історією ХХ століття. Постутопічне «недосуспільство» (психічно хворі, в'язні, «уйбури» та ін.) – це «те, що залишилося, коли не залишилося нічого» [13, с. 215] після того, як історія людства нівелювала статус людини та її право на існування. Виключені з організованого за правилами панівної більшості суспільства, вони мають позбутися самого людського статусу; лише інаковість, відмінність від попередників дає їм шанс на продовження існування.

Отже, аналіз тваринної образності в романах А. Володіна «Малі ангели», «Дондог», «Бардо or not Бардо» виявив низку внутрішньоінтертекстуальних бестіарних мотивів, що мають не лише метафоричне, а й концептуальне значення й апелюють до проблеми пошуку ідентичності в ситуації конфлікту людина – соціум. У прозі А. Володіна простежується динаміка від паралельної репрезентації людей і тварин до нівелювання межі людина – тварина. Досліджений романний триптих утілює проміжний етап – «тваринне становлення» людини. Тваринна образність використовується для конструювання анімалістичної контрмоделі людського суспільства («Малі ангели»), зооморфних метафоричних порівнянь персонажів з бестіарієм «нижнього» світу (тарганами, птахами, павуками тощо) та створення гібридних образів-мутантів як утілення концепту «недолюдини» («Дондог»), актуалізації суспільно-політичної та есхатологічної проблематики («Бардо or not Бардо»). Тож поетикальний аналіз тваринних образів у романах триптиха виявляє зміщення акценту з порівняльно-метафоричної функції до концептуальної. Бестіарна мотивіка досліджених творів А. Володіна ілюструє жахи історичної еволюції людського суспільства на тлі соціальних, політичних, технологічних катастроф та виступає змістотворчим компонентом метаутопічного роману.

Перспективність розробки бестіарної тематики полягає у розкритті філософсько-естетичних засад письменника та специфіки його «постекзотичного» літературного проекту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архангельская А. В. Люди и звери в баснях и фацециях: параллели, трансформации и метаморфозы / Архангельская Анна Валерьевна // Риторика бестиарности / под ред. О. Л. Кулагина. – М. : Intrada, 2014. – С. 9–15.

2. Бабенко Н. Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы : автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Бабенко Наталья Григорьевна ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2008. – 45 с.

3. Ватутина А. С. Постмодернистский образ насекомого как квинтэссенция «высокого» и «низкого»: Д. Пригов, В. Пелевин, Л. Петрушевская [Электронный ресурс] / А. С. Ватутина // Вестник ННГУ. – № 2–3. – 2014. – Режим доступа : URL: http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskiy-obraz-nasekomogo-kak-kvintessentsiya-vysokogo-i-nizkogo-d-prigov-v-pelevin-l-petrushevskaya

4. Дмитриева Е. Французский писатель с русскими корнями: Антуан Володин – первый опыт русского прочтения: международный коллоквиум «Постэкзотизм Антуана Володина» (Москва, апрель 2006 г.) / Екатерина Дмитриева // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 5. – С. 421–431.

5. Ивинский А. Д. Культура и бестиарность : рецензия [Электронный ресурс] / А. Д. Ивинский. – Режим доступа : http://www.cr-journal.ru/rus/journals/283.html&j_id=20

6. Кузнецова Л. В. Звериная самоидентификация современного российского киногероя: кот, медведь и волк / Л. В. Кузнецова // Бестиарий и стихии : сб. статей. – М. : Intrada, 2013. – С. 68–87.

7. Лихина Н. Е. Бестиарный мотив в русской литературе / Н. Е. Лихина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2011. – Вып. 8. – С. 149–154.

8. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 444 с.

9. Richard C. Politiques de la littérature, politiques du lien: chez Antoine Volodine et François Bon / Claire Richard. – P. : Editions des archives contemporaines, 2012. – 224 p.

10. Roche A. Antoine Volodine : Tout ce qu'on voudra mais pas homme / Anne Roche // Revue Europe. – 2007. – Chapitre 6, Numéro 940–941. – P. 235–243.

11. Ruffel L. Volodine post-exotique / Lionel Ruffel. – P. : Cécile Defaut, 2007. – 330 p.

12. Volodine A. Bardo or not Bardo / Antoine Volodine. – Paris : Seuil, 2004. – 238 p.

13. Volodine A. Des anges mineurs / Antoine Volodine. – Paris : Seuil, 1999. – 224 p.

14. Volodine A. Dondog / Antoine Volodine. – Paris : Seuil, 2002. – 365 p.

15. Volodine A. Ecrire en français une littérature étrangère [Electronic resource] / Antoine Volodine // Chaoïd. International. – 2002. – № 6. Hiver. – 7 p. – Mode d'accès: http://chaoid.com/numero06/ecrire.html

16. Volodine A. Le nom des singes / Antoine Volodine. – Paris : Editions de Minuit, 1994. – 240 p.

17. Wagneur J.-D. Volodine, pachydermes et crustacés [Electronic resource] / Jean-Didier Wagneur. – Mode d'accès : http://next.liberation.fr/livres/2006/01/19/volodine-pachydermes-et-crustaces_26943

ВИКТОРИЯ ЧУБ

ПОЭТИКА БЕСТИАРНОСТИ В РОМАННОЙ ПРОЗЕ АНТУАНА ВОЛОДИНА

В статье исследована бестиарная образность романов Антуана Володина «Малые ангелы», «Дондог», «Бардо or not Бардо», которые осмысливают трагические события истории XX века в жанровых параметрах постмодернистской метаутопии. Цель данного исследования – выявить и проанализировать бестиарную мотивику произведений, определить ее семантическую и функциональную роль, проследить динамику бестиарных образов в рамках романного триптиха. Установлено, что животные образы функционируют как на поэтологическом (зооморфные сравнения, метафоры, антропозооморфные конструкты), так и на концептуальном уровне (конструирование анималистической контрмодели человечества, антиутопические прогнозы). Констатировано, что бестиарные мотивы иллюстрируют ужасы исторической эволюции человеческого общества, метафоризируют деперсонификацию человека, нивелирование границы человек – животное, становление концепта «недочеловека», а также апеллируют к социально-политической и эсхатологической проблематике. По результатам поэтикального анализа бестиарных образов романного триптиха сделан вывод о смещении акцентов со сравнительно-метафорической их функции к концептуальной. Данное исследование является важным этапом поэтологического анализа романов Антуана Володина и способствует раскрытию философско-эстетических принципов автора.

Ключевые слова: *Антуан Володин, «Малые ангелы», «Дондог», «Бардо or not Бардо», поэтика бестиарности, антропозооморфные мотивы, концепт «недочеловека», постмодернистская метаутопия.*

VICTORIYA CHUB

POETICS OF BESTIARITY IN PROSAIC NOVELS BY ANTOINE VOLODINE

The article deals with the bestiary imagery in Antoine Volodine's novels «Minor Angels», «Dondog», «Bardo or not Bardo», that reinterpret the tragic events of the twentieth century

history within the postmodern meta-utopia genre form. This study aims to identify and to analyze the revealed bestiary motifs, to determine their semantic and functional role, to establish the dynamics of bestiary images within the novel trilogy. It is established that the animalistic images function on the poetological (zoomorphic comparisons, metaphors, antropozoomorphic constructs) and the conceptual (constructing the animalistic countermodel to the humanity, anti-utopian predictions) level. It is concluded that revealed bestiary images illustrate the horrors of the human society historical evolution; serving as a metaphoric interpretation to the depersonification of human being, the extinction of difference between human and animal species, the becoming of the «Untermensch» form and referring to social, political and eschatological problems. Within the three analyzed novels the functional dynamics of bestiary images has been revealed – their metaphorical function yields to the conceptual one. This study is an important stage in the complex research of Antoine Volodine`s novels, it particularly contributes to disclose the philosophical and aesthetic concepts of the author.

Key words: *Antoine Volodine, «Minor Angels», «Dondog», «Bardo or not Bardo», bestiary poetics, antropozoomorphic motifs, Untermensch, postmodern meta-utopia.*

Одержано 30.08.2016 р.

УДК 821.113.5-31Ґордер:[7.049.1:159.922.75]

РОКСОЛЯНА КОХАН
(Львів)

СИМВОЛІКА ДИТИНСТВА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ ЮСТЕЙНА ҐОРДЕРА «ПОМАРАНЧЕВА ДІВЧИНКА»

Ключові слова*: символіка дитинства, хронотоп, нарація, герменевтичне коло, рецептивно-інтерпретаційна екзистенція, особистісна рецепція, художній простір.*

Одним з актуальних питань сучасного літературознавчого дискурсу є компонент дитинства у творенні художнього простору твору. Доцільно, на нашу думку, дефініювати компонент дитинства як елемент художнього світу, адже для повної рецепції художнього твору важливо усвідомити двоїсту природу дитинства: з одного боку, це «вихідна точка», намір автора при написанні твору, з другого – це ціль автора, те, до чого він приходить (уже разом із читачем) наприкінці твору. Тож дитинство як художній елемент є важливим як для конструювання часопросторових та смислових зв'язків у тексті, так і для рецепції та тлумачення сенсу твору. Питання дитинства та дитини у літературному творі є суперечливим за своєю природою: з одного боку, все, що стосується дітей, насичене, на перший погляд, позитивом, проте саме через використання світу дитинства автор уможливлює порушення дуже складних філософських та світоглядних питань, на які почасти неможливо дати (однозначну) відповідь.

Уведення автором у текст художньої репрезентації світу дитинства викликають наукове зацікавлення як на методологічному, так і на поетологічному рівнях. До проблеми дитинства та його реалізації у художньому тексті неод-

© Р. Кохан, 2016

неразово зверталися українські та закордонні дослідники, зокрема Маргарита Славова, Євген Брандіс, Володимир Пропп, Людмила Брауде, Ніна Демурова, Любов Кіліченко, Євгеній Нейолов, Людмила Скуратовська, Уляна Гнідець, Тетяна Качак, Наталя Марченко, Лідія Мацевко-Бекерська, Емілія Огар, Ольга Папуша, Раїса Мовчан, Мар'яна Савка та інші.

Вибір проблеми для дослідження в межах дитячої тематики залежить від характеру творчості автора та фокусу його уваги. Окрім того, на перспективу аналізу твору впливає задум автора щодо призначення твору та його цільової аудиторії. Необхідним є розмежування творів на ті, що фокусують увагу на проблемі дитини і призначені для дитячої аудиторії, і на такі, що звертаються до дорослих.

Ця розвідка присвячена аналізу символіки художнього втілення світу дитинства у романі Юстейна Ґордера «Помаранчева дівчинка». Норвезького письменника складно ідентифікувати в парадигмі авторів для/про дітей. Зокрема, Б. Салюк диференціює «інтенційно дитячих письменників», «митців, які у своїй творчості звернулися до написання творів для дітей <…> або до образу дитини» [3, с. 11]. Юстейн Ґордер, з цієї точки зору, – радше «дитячий письменник-деміург», котрий перебуває понад-поза-посеред-попереду концептуально зображеним світом дитинства.

У творчості норвезького автора дитяча тематика з'явилася невипадково. Деякий час він провів за університетською кафедрою, а потім вирішив присвятити весь свій час і талант іншій аудиторії, можливо, більш удячній. Хоча письменник не є дитячим автором і його твори з надзвичайно глибокою проблематикою спрямовані більше до дорослої аудиторії, тема дитини/дитинства стає однією з провідних для Юстейна Ґордера. Можемо припустити, що, «призначаючи» головним героєм свого роману дитину підліткового віку, письменник використовує нагоду обговорити найпотаємніше та найболючіше. Діти – безпосередні, вони не обманюють, не прикрашають дійсності, навіть найобразливішої, а тому не допускають обману і щодо себе. Таким чином, автор може побесідувати з читачем, використовуючи дитину як «медіум» між суперечливими світами дорослих.

Використовуючи систематизацію Маргарити Славовової у визначенні основних підходів дослідження дитячої літератури (педагогічний та психологічний підходи, рецептивна естетика та концепція про дитинство та субкультуру дитинства [див. 4, с. 9–13]), для аналізу роману Юстейна Ґордера «Помаранчева дівчинка» особливо доцільним видається застосування методу рецептивної естетики та концепції про дитинство та субкультуру дитинства. Своєрідним синтезом двох визначених підходів уважаємо думку Марії Зубрицької про те, що «найсильнішим чинником, що обмежує читацьку свободу чи навіть обриває будь-яку можливість її інтерпретаційного втілення, є щасливий кінець <…>» [2, с. 303], специфічною передумовою чого, на думку авторки, є потреба читача «втекти у казку», а також «знайти звичайну легкість сприйняття за допомогою *читання-відпочинку, читання-заспокоєння, читання-втечі*» [2, с. 303]. Водночас мусимо відзначити етико-світоглядний та методологічний парадокс. Соціокультурний контекст інтенції дитинства, з точки зору Ю. Ґордера (наскільки ми можемо її пізнати), не передбачає щасливого фіналу. Натомість метод рецептивної естетики, застосований для вивчення природи цього тексту, робить читача співтворцем художнього

світу – таким чином, відкриває йому можливість знайти або власноруч «допровадити сюжет» (на рівні інтерпретації) до щасливого фіналу.

Історія спочатку переживання маленьким хлопчиком утрати тата і створення мамою нової сім'ї, а через певний час прочитання вже підлітком «листа в майбуття» від покійного батька не здатна залишити читача роману Юстейна Ґордера байдужим. Переживаючи разом із 15-річним Ґерґом історію кохання його батьків, Яна Улава та Помаранчевої дівчинки, читач неодмінно потрапить у світ дитини. Змодельований автором непідробний, справжній світ дитинства дозволяє поставити перед собою одвічні питання про щастя, долю, час, сенс життя, цінність любові та сім'ї, а також чесно відповісти самому собі на ці питання.

Творення художнього світу дитинства, його рецептивно-інтерпретаційної екзистенції значною мірою гармонізується цілісним компексом символів, якими оперує Ю. Ґордер. Завдяки розмаїттю зорових, нюхових, слухових, тактильних символів автор переносить читача у недитячий світ юнака Ґеорґа і наче дозволяє «підслухати»/«підглянути»/«відчути»/«торкнутися» історії чужого кохання.

Фотоальбом зі світлинами символізує у романі присутність Яна Улава у сучасному для його сина світі. Коли Ґеорґ бере в руки фотоальбом, то він ніби оживляє тата (у статті послуговуємося авторським означенням персонажа – «тато» – Р. К.), дозволяє хоч трішки побути біля нього. Хлопцеві видається, ніби фотографії належать іншому, не нинішньому часові, адже ці докази татової присутності у синовому житті залишили слабкі сліди у його пам'яті: «*Я не певний, наскільки добре пригадую свого тата. Очевидно, мені тільки здається, ніби я його пам'ятаю, насправді ж його образ закарбувався в моїй пам'яті з фотографій, які я бачив не раз. Хоча твердо знаю, що один-єдиний спогад таки справжній: ми сиділи на терасі й дивилися на зорі*» [1, с. 3]. Тож фотоальбом не просто фіксує батькову присутність колись, але й утверджує цей факт в Ґеорґовій свідомості тепер.

Ниткою, котра міцно пов'язує минуле тата – 1990 рік, коли молодий Ян Улав докладає всіх зусиль, аби стати вивченим лікарем, та його майбутнє – 2000-ні роки, коли він уже не зможе обійняти кохану та взяти за руку сина, є книга, яку пишуть разом Ґеорґ Рьоед та його тато Ян Улав: «*Мій тато помер одинадцять років тому. Мені тоді сповнилося лише чотири роки. Я не сподівався на нову з ним зустріч, але ось тепер ми удвох пишемо книжку. Це найперші рядки нашої книжки, їх пишу я, а тато приєднається трохи згодом. Він більше має що розповісти*» [1, с. 3]. Написання цієї книжки – не лише велика честь та відповідальність для хлопця, який відчуває себе самотнім і позбавленим рідної людини, хоча вже давно має вітчима, але потребує СВОГО тата. Ця книжка – це, за словами самого тата, «арифметична задача», оскільки вона репрезентує непросте завдання, кропітку працю та «витягування» тяжких спогадів: «*Отож, у цій арифметичній задачі, тобто під час останньої нашої зустрічі, ми перебуваємо у двох часових вимірах. Неначе стоїмо кожен на своїй імлистій гірській вершині й намагаємося розгледіти один одного. Між нами пролягла уже віддана забуттю долина <…> Та все ж я намагатимусь дотримуватися теперішнього часу <…> увесь час пам'ятаючи про час майбутній – лише твій час, коли ти читатимеш мого листа*» [1, с. 14]. Це і шанс для Яна Улава побути татом дорослого сина, зробити його «співучасником» таємничої історії й та-

ким чином стати з ним найкращим другом, нехай і навздогін, щоби бодай якось надолужити вкрадені нещадним часом моменти.

Основною передумовою для написання книги і втілення у життя задуму Яна є відповідальне прочитання сином листа від тата та спроби відповісти на важливі, поставлені ним запитання. Запитання, що цікавлять тата, є, на подив сина, актуальними для Ґеорґа – політичний стан країни (наприклад, хто є прем'єр-міністром Норвегії чи як зветься Генеральний секретар ООН), новинки в науці (яких успіхів досягли астрономи у дослідженні космосу), а особливо винахід телескопа Габбла (вивченню саме цього питання Ґеорґ присвятив багато свого часу): «*Він написав листа в майбуття <…> Іноді нам хотілось би, щоб нашого листа хтось прочитав не відразу, а, скажімо, за чотири години, чотирнадцять днів чи сорок років. Розповідь про Помаранчеву дівчинку саме й була таким листом. Листом, написаним Ґеорґові, хлопчині дванадцяти чи чотирнадцяти років, тобто синові, якого тато ще не знав і, можливо, ніколи й не пізнає <…>Лист від мого тата – це прозвучало майже з такою ж страхітливою урочистістю, як заповіт <…> Те, що я читатиму листа від людини, якої вже нема серед нас, сповнювало мене таким урочистим хвилюванням <…> То було дивне відчуття – тримати в руках важкий рукопис. Немов розгортаєш фотоальбом з новими, ще небаченими світлинами, на яких зображено тата і мене*» [1, с. 6–10].

Ян Улав був переконаний, що син зрозуміє його потребу у спілкуванні, навіть таким дивним способом, і не помилився. Розчарування від того, що не може викликати в пам'яті образу свого батька, змінилося у Ґеорґа на передочікування чогось важливого та невимовну радість від спільної з ним роботи.

Кожна фотографія є надзвичайно цінною для хлопчика, бо створює ілюзію, що тато поруч, от-от зайде у кімнату. Неприємні спогади не завжди витісняються з пам'яті, вони теж є частиною історії життєвої дороги: «*Я маю світлину, на якій тато лежить в лікарняному ліжку. Його обличчя там дуже вихудле. Я сиджу в тата на колінах, а він притримує мене за руки, щоб я, бува, не впав на нього. Він намагається усміхатися мені. Світлину було зроблено за кілька тижнів до татової смерті. Ліпше б я її не мав. Але вона є, і викинути я її не можу. І не дивитися на неї теж не можу*» [1, с. 5]. Постать хворого батька видається нам утіленням емоційної (душевної) порожнечі через його відсутність, яку неможливо заповнити в жодний спосіб. Проте викинути з пам'яті, забути про нього, поставити крапку у давно минулій історії означало б обірвати останні ниточки до по-справжньому рідної людини, тата, який є тільки ЙОГО татом, а не їхнім з Міріам. Тому більше ніхто не повинен/не може бути «вплутаним» у справу двох чоловіків. Ґеорґ триматиметься навіть за найслабшу нитку, що вестиме до тата.

Важливого символічного значення набувають зовсім, на перший погляд, непримітні речі буденного життя кожної дитини – іграшки. Велика іграшкова залізниця фірми BRIO, зелений триколісний велосипед чи червоний спортивний автомобіль – не лише атрибути щасливого дитинства хлопчика Ґеорґа із Джмелиної вулиці в Осло, але і той кадр фільму, в якому тато наче кричить до сина, що справді був у його житті.

Текстові символи (*цитати*)	**Рецепція батька та інтерпретація сина**
Іграшкова залізниця: *«Ось тепер, пишучи, я кидаю на неї поглядом. На підлозі передпокою безладно лежать рейки, вагончики та кораблики, так, як ти їх щойно покинув» [1, с. 12].*	Ян Улав в останні дні свого життя, відвівши сина у садочок, пише йому лист, кидаючи погляд на улюблену забавку Ґеорґа. Тато докладає всіх зусиль, аби запам'ятати його саме таким: веселим, усміхненим та безтурботним. А також переконаний, що Ґеорґ, дивлячись на дитячу залізницю на підлозі свої кімнати, відчує поряд тата, який з такою віддачею грався з ним.
Дитячий велосипед: *«А зеленого триколісного велосипеда не забув? Он він новенький, ніби щойно з конвеєра, стоїть на посипаній жорствою стежці. Якщо ти його не забув, то, напевно, лише тому, що стоїть той велосипедик досі десь у гаражі або майстерні, старий і понищений – я так собі гадаю. Чи може, він закінчив свої дні на блошиному базарі?» [1, с. 12–13].*	Для батька велосипед усміхненого сина, який, на відміну від нього, не здогадувався, наскільки короткотривалим є це сімейне щастя, є теперішнім, а для Ґеорґа минулим, яке, без сумніву, було, але пригадати його важко. Тато припускає, що син цього не пам'ятає, а речі, що нагадують про тата, збереглися випадково, але виникає враження, що батько чекає, аби ці догадки були заперечені, а речі збережені через необхідність пам'яті про НЬОГО.
Червоний спортивний автомобільчик: *«Тоді тато наполіг, щоб ніхто й ніколи не смів викидати червоного дитячого спортивного автомобіля <…> Нізащо не викидайте спортивного автомобільчика, – сказав тато. – Дуже вас прошу не робити цього. Він багато важив для нас із Ґеорґом в останні місяці. Я хочу, щоб Ґеорґ зберіг його. Розкажи йому коли-небудь про моє побажання. Розкажи, коли він підросте і помудріє, щоб зрозуміти, чому я так прагнув зберегти цю машинку для нього. Тому-то старий спортивний автомобіль не опинився на смітнику чи блошиному базарі … Автомобіль був не просто автомобілем. Він був поштовою скринькою...» [1, с. 9].*	У своєму листі Ян Улав подекуди звертається до маленької дитини, якою запам'ятав Ґеорґа. Але відразу отямлює себе, що читатиме це послання вже дорослий Ґеорґ Рьоед, з яким треба розмовляти вже у поважному та серйозному тоні. Проте в ці останні ЇХНІ дні він є все ще татом маленького золотоволосого хлопчати, тому і використовує як поштову скриньку улюблену іграшку сина. Батько сподівається, що син збереже у своєму житті цю важливу для них обох річ, а таким чином закарбує і пам'ять про тата.

Отож, речі, які з підростанням дитини «перекочовують» до комірки чи на горище, здатні зберегти справжні, ніким не навіяні спогади.

Ключиком для розуміння таємничої батькової історії, символом збереження пам'яті є його комп'ютер. Містичним та загадковим для Ґеорґа, а

також читача видається незацікавленість сім'ї цим важливим для тата і для нього атрибутом, бо ж саме на цьому комп'ютері було надруковано листа ЙОМУ: «*Звичайно, вони спробували його запустити, але їм забракло фантазії, щоб розгадати пароль. У комп'ютерів того покоління пароль складався з певної кількості літер. Навіть мамі виявилося не під силу його зламати! Неймовірно! Отож комп'ютер просто винесли на горище...*» [1, с. 10]. Батько і сам пригадує у листі комп'ютер, на якому вони із сином гралися. Він проводить свої останні дні серед речей Ґеорґа та своєї коханої. Запам'ятати їхній вигляд, запах і дотик – єдине, що може забрати із собою Ян Улав.

Символічними видаються обставини, за яких хлопчик читає татового листа. Сповнений піднесеними очікуваннями Ґеорґ потребував спокою та тиші для прочитання послання. Природа та погода цього вечора наче підсилюють урочистий настрій дитини: тихий вечір і густий сніг за вікном, чисте небо, всіяне зірками, рецептивно акцентують на цінності й непідробності батькових та хлопчикових емоцій.

На нашу думку, особлива символіка зосереджена у тому, що своїм листом до сина покійний батько намагається не просто нагадати про себе, він хоче познайомитися з дорослим Ґеорґом, якого ніколи не обійме. Батько намагається зацікавити сина своєю історією, запитати його поради та, ймовірно, переконатися, що прожите було недарма.

Світ дитинства Юстейн Ґордер нерозривно скріплює з поняттям радості та казки. Упродовж розгортання сюжету роману «Помаранчева дівчинка» радість залишається, на нашу думку, лейтмотивом, однак видозмінюється завдяки рецепції головного героя та читача, що різняться між собою. «Калейдоскоп» спогадів, вражень, думок та настроїв повертається відповідно до задуму батька, однак «видає» зображення винятково завдяки готовності хлопчика сприйняти й увібрати сугестований смисл. Символіка роману значно розширює контури герменевтичного кола, адже поєднання різних значеннєвих векторів формує не лише новий світ в уяві Ґеорґа, але й продовжує екзистенцію світу, давно завершеного (після смерті Яна Улава). Саме предметні означники, що закарбували духовний діалог, обмежили рецептивну волю читача, повели інтерпретаційні зусилля в заданому автором напрямі. Пошуки сенсу життя привели хворого батька до потреби спілкування з майбутнім сином, якого лише можна уявити в загальних обрисах. Як не було певності в інтенції Яна Улава, так і нема певності в інтенції Юстейна Ґордера, однак авторська настанова значно ближча до очікуваного «щасливого фіналу»: (пере)відкривання колись реального світу в новому витку екзистенційної спіралі несподівано трансформує трагедію втраченого батька у сповнену натхнення та енергії пошуку дитячу спонуку продовжити діалог(-и) – попри щоденні нерозуміння, побутові образи та невимовлені слова. Таким чином, проаналізовані символи дитинства у романі засвідчують неперервність у структуруванні художнього світу, а також у розбудові смислових шарів, які творять художній простір твору Юстейна Ґордера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ґордер Ю. Помаранчева дівчинка / Ю. Ґордер ; пер. з норв. Н. Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 152 с.

2. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

3. Салюк Б. Perpetum mobile дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника : монографія / Б. Салюк. – Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2013. – 216 с.

4. Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К. : 2002. – 81 с.

РОКСОЛЯНА КОХАН

СИМВОЛИКА ДЕТСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА ЮСТЕЙНА ГОРДЕРА «АПЕЛЬСИНОВАЯ ДЕВОЧКА»

В статье исследована роль компонента детства в создании художественного пространства произведения на примере романа норвежского писателя Юстейна Гордера «Апельсиновая девочка». Сделан обзор сущности детства как одного из определяющих художественных элементов для конструирования временно-пространственных и смысловых связей и рецепции произведения. В данной статье исследован социокультурный контекст интенции детства с точки зрения Ю. Гордера, так как автор анализированного произведения является современником, а композиция романа предусматривает детальное изучение действительной картины мира, социума. С использованием метода внимательного чтения сделан анализ символов художественного воплощения мира детства в романе «Апельсиновая девочка». В частности, акцентируется на смыслообразующем значении игрушечной железной дороги, детского велосипеда, красной спортивной машинки и под. Применение метода рецептивной эстетики и концепции о детстве и субкультуре детства сделали возможным анализ разворачивания нарратива на эмоционально-интенциональном уровне. Анализ романа «Апельсиновая девочка» осложнен неоднозначной двоуровневой композицией, где роман является фактичным обрамлением письма, а также фигурой главного героя – мальчика-подростка, так как для более полного понимания авторской интенции первым шагом является частичное осмысление психики и сознания главного героя.

***Ключевые слова**: символика детства, хронотоп, наррация, герменевтический круг, рецептивно-интерпретационная экзистенция, личностная рецепция, художественное пространство.*

ROKSOLANA KOKHAN

CHILDHOOD SYMBOLISM IN THE FICTIONAL WORLD OF THE NOVEL BY JOSTEIN GAARDER «THE ORANGE GIRL»

The article deals with the component of childhood in the process of the fictional space formatting by the example of the novel of Jostein Gaarder «The Orange Girl». The review of the essence of childhood as one of the most decisive fictional elements for time, space and semantic formatting as well as reception is made. This article investigates the socio-cultural context of the childhood intentions from the point of view of Jostein Gaarder, since the author is our contemporary, and the composition of the novel implies a detailed study of the real world-picture and society. Using the method of close reading, the analysis of symbols of fictional expression of the world of childhood in the novel «The Orange Girl» is made. In particular, it is focused on the sensemaking meaning of the toy railway, children's bicycle, red sports car and other things. The use of the method of receptive aesthetics as well as the concept of childhood and the subculture of childhood provides the analysis of the deployment of the narrative on the emotional and intentional level. The analysis of the novel «The Orange Girl» is complicated by the polysemantic two-layer composition, where the novel is the factual frame of the letter and of the main character – a teenager, so far as the first step to a fuller understanding of the author's intention is the partial reflection of the psyche and consciousness of the protagonist.

***Key words**: a symbol of childhood, the chronotope, narration, hermeneutic circle, receptive and interpretive existence, personal reception, fictional space.*

Одержано 23.05.2016 р.

УДК 821.161.1-31.09

АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ
(Полтава)

ОБРАЗЫ-ПЕРЕЖИВАНИЯ В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА ПОЛТАВСКОГО ПЕРИОДА

Ключові слова: *автор, мнемотична природа, оксюморонний образ, розповідач, стиль, художній образ, художній простір.*

Полтавский период в жизни и творчестве И. Бунина был сравнительно недолгим: с различными перерывами он длился с 1891-го по 1897-й годы. Однако по жизненной и творческой значимости этот период не соизмерим с хронологическими рамками, поскольку, во-первых, в полтавские годы жизни произошел переход от поэтического творчества к прозе, закрепивший за Буниным славу русского писателя; во-вторых, активная общественно-идеологическая деятельность в Полтаве обусловила последующую пассивность писателя к проявлениям какой-либо публичной идеологии; в третьих, в Полтаве писатель пережил глубокое личное потрясение, во многом определившее лирические темы всего последующего творчества. Автобиографизм творчества И. Бунина был предметом научных исследований Б. Аверина [5], В. Афанасьева, О. Михайлова [9], А. Бабореко [1], Л. Смирновой [14], Л. Иезуитовой, Т. Красновой, М. Калабуховой [6], Ю. Мальцева [8], М. Штерна и многих других. Буниноведы находят прямые параллели, связывающие жизненные впечатления автора с последующим воплощением в художественные образы. Проведенные в Украине годы, по мнению литературоведов, связаны прежде всего с первым опытом общественной деятельности, увлечением народничеством и толстовством, сближение с которыми состоялось благодаря брату Юлию. Сам писатель неоднократно подчеркивал в автобиографических материалах свою близость к народникам и толстовцам, однако подобные признания во многих поздних художественно-публицистических произведениях писателя звучат с долей скепсиса по поводу идей опрощения и хождения в народ.

Однако предметом нашего исследования является не столько отношение писателя к социальным теориям, сколько включение реалий полтавской жизни в художественное пространство произведений Ивана Бунина: личные душевные переживания, живописность украинской природы, впечатления от общения с художниками-передвижниками.

Самое длительное время в Полтаве (1892–1895) Иван Бунин прожил вместе с любимой женщиной – Варварой Владимировной Пащенко, которая приехала к молодому статисту вопреки родительскому запрету. Совместная работа в Орловском издательстве, увлечение литературой, искусством вызвали глубокое духовное родство молодых людей. Силу влюбленности тонко чувствующего Ивана Бунина могут восстановить только его собственные признания. В письме от 22 августа 1890 года он писал: «И хочется только почти в умилении, с бесконечной нежностью издалека благословить свою любовь, пожелать тебе всего-всего хорошего, светлого, счастливо-

© А. Орлов, 2016

го, тебе, моей ненаглядной, моей... ну, даже не знаю какой, Ляличке! Только и звучит в душе что-то неизъяснимо милое и поэтичное, как твое «То было раннею весной» или грациозно-нежные звуки песни Чайковского про весеннюю зарю. «Переливы зари!»... Ляличка! Воргол! «Белый песочек», лунные ночи и все, все! – как я люблю вас!..» [3, с. 27].

В Полтаве писатель пережил одну из сложнейших душевных драм, оказавшую влияние на всю его последующую жизнь и творчество. Без каких-либо объяснений Варенька Пащенко неожиданно уехала из Полтавы, перечеркнув все былые отношения. О душевном состоянии тонко чувствующего и переживающего даже мимолетные настроения Бунина можно только догадываться. Первое время после трагедии братья не оставляли его одного ни на минуту, контролировали каждое движение. Со временем боль притупилась, однако образ женщины, которая бросает любящего ее человека, навсегда поселился в творчестве И. Бунина. Позднее писатель так определит свое чувство к Варе словами героя рассказа «В ночном море»: «…моя первая и такая жестокая, многолетняя любовь…» Первая и жестокая любовь станет постоянным мотивом любовной утраты, случившейся в далекие времена погибшей отчизны. С новой силой этот мотив воскреснет в образе Лики в романе «Жизнь Арсеньева».

В цикле «Темные аллеи» мотивы забвения любви, ее поругание включены в образ аллеи, но не как варианты традиционного образного ряда «алея – любовь», а как новый образ: аллея – символ жизненной трагедии. Образ темноты приобретет в этом контексте значение таинственности, закрытости любовных переживаний от людских глаз и людского понимания. Аллеи в произведениях И. Бунина потому и темные, что наполнены движением разнообразных чувств, эмоций, влечений, раздумий, поступков. По словам самого писателя, в своих рассказах он провел читателя темными аллеями любви мужчины и женщины в разных проявлениях и ипостасях, чаще всего в любви, счастье и смерти. «Дело идет, так сказать, тоже о темных и чаще всего весьма жестоких “аллеях любви”» [5, с. 41], – писал И. Бунин в одном из своих писем к Б. К. и В. А. Зайцевым от 11 ноября 1943 года. Авторская метафора «темные (мрачные, жестокие) аллеи любви» определяет образный и событийный ряд новелл цикла. Почти во всех произведениях любовные отношения завершаются обманом, кто-либо из партнеров оказывается в положении либо жертвы любви, либо ее губителя. Конфигурации этих отношений бесконечно разнообразны. В первой новелле цикла главный герой, встретивший брошенную много лет назад возлюбленную, пересматривает всю свою жизнь, ощущает себя одновременно грешником и жертвой. В новелле «Кавказ» на первом плане – трогательный любовный побег, а в двух финальных строчках – трагедия оставленного мужа. Белый генерал из рассказа «В Париже» в разгар нового любовного романа вспоминает о бросившей его жене. Молча, без объяснений уходит от главного героя Муза из одноименного рассказа. Этот ряд можно продолжать и далее, наблюдая причудливые воплощения авторской памяти в образах-переживаниях измены, разрыва, ухода любимого человека. Как справедливо замечает Е. Капинос, «двойные, тройные, множественные впечатления от одного события выдают «мнемотическую» природу бунинского стиля, где любой

факт отшлифован в воспоминаниях, проведен сквозь череду времен, отражен то в молве, легенде, то в беглом упоминании или случайной шутке» [7, с. 188–189].

Первые читатели и критики обратили внимание на живописность бунинской поэзии, умение писателя пользоваться словесными красками. Живописец П. Нулис писал: «Ни один поэт до Бунина не был таким колористом, ни один еще писатель не доходил до такого чисто живописного рельефа изображения в слове» [12, с. 432]. Исследователи поэтического наследия Ивана Бунина (Е. Болдырева, Ю. Мальцев, И. Ничипоров) отмечают «предельно точную описательность и зоркую отстраненность по отношению к природе» [15, с. 234], сравнивая описательную манеру писателя с картинами импрессионистов, находя в ней «прерывистость» и фрагментарность лирического повествования, ассоциативное соединение далеких временных планов, музыкально-ритмическую насыщенность языка, емкость деталей-лейтмотивов. Следует согласиться с мнением ученых, которые в общем мироощущении поэта усматривают его близость к импрессионистическому образу, однако реалистический живописный образ неизменен для произведений И. Бунина. Позволим себе связать его с жизненными полтавскими впечатлениями.

Соседи и знакомые брата Юлия, который служил в земской городской управе, стали добрыми приятелями начинающего писателя. Некоторое время Бунины жили на квартире у местных интеллигентов Женжуристов – Ивана Мироновича и Лидии Александровны. На квартирах друзей собирались и своим «интеллигентским клубом», где обсуждали общественные и литературные темы, читали стихи, пели песни. Частыми гостями братьев Буниных были писатель В. Короленко, художники Г. Мясоедов, Н. Ярошенко, Л. Позен, В. Волков, врачи А. Волкенштейн и Н. Склифосовский, толстовцы Д. Хилков, М. Дудченко, колония которых была расположена в селе Щербанях под Полтавой. Художник-передвижник Г. Мясоедов был соседом Буниных на Павленках. Широко известны его картины, ставшие символом реалистического искусства XIX века: «Земство обедает», «Косцы», «Дорога во ржи», «На пути к знаниям», «Сеятель». Художник писал портрет Бунина на фоне своего сада, о чем свидетельствует запись в «Дневнике» писателя от 15 августа 1894 года: «Солнечный ветреный день. Сидел в саду художника Мясоедова (наш сосед, пишет меня) в аллее тополей на скамейке. Безоблачное небо широко и свежо, открыто. Иногда ветер упадал, свет и тени лежали спокойно, на поляне сильно пригревало, в шелковистой траве замирали на солнце белые бабочки, стрекозы с стеклянными крыльями плавали в воздухе, твердые листья сверкали в чаще лаковым блеском» [10, с. 49].

Про дальнейшую судьбу этого портрета ничего не известно, он отсутствует в каталогах художника и иконографии писателя. В Полтавском художественном музее хранится картина «Весна», на которой на фоне дома с мезонином (доказано, что это дом художника Г. Мясоедова, который частично сохранился в Полтаве) изображена молодая пара, непохожая на молодежь конца XIX века. Девушка в кринолине напоминает тургеневских или чеховских героинь (мезонин усиливает это сходство). А юноша сухопарой

фигурой и тонкими чертами лица похож на изображения И. Бунина этого периода. Хочется верить, что на этом романтическом полотне запечатлены Иван Бунин и Лялечка Пащенко.

Первым напечатанным прозаическим произведением писателя был рассказ «Без названия», который редактором журнала «Русское богатство» был переименован в «Деревенский эскиз». Этот рассказ с названием «Танька» (в журнальной редакции героиню звали Настька) И. Бунин в отличие от большинства своих ранних рассказов позднее включал во все последующие издания собственных сочинений. Про редакционное вмешательство автор писал И. Белоусову: «Еще хотел прислать Вам оттиск из апрельской книги «Рус<ского> богатства» – мой «Деревенский эскиз». (Не правда ли, дурацкое заглавие?)» [3, с. 182]. Действительно, художественно цельное, сюжетно завершенное произведение было непозволительно называть эскизом – предварительным наброском к будущей картине. Да и определение «*деревенский*» не отражало сути контрастного противопоставления глубоко психологических мотивов рассказа: молодости и старости, бедности и роскоши, голода и сытости. Название произведения, данное редакцией, очевидно должно было подчеркнуть социальный характер изображенного сюжета, его народническую направленность. Столь прямолинейное трактование произведения претило тонкой натуре писателя.

Главная героиня рассказа И. Бунина «Танька», маленькая сельская девочка Танька, ассоциативно связана с художником-передвижником Г. Мясоедовым, общение с которым не могло бесследно пройти для впечатлительного писателя. Детство, омраченное страданиями, – одна из распространенных тем художника Григория Мясоедова. Детские лица с недетским выражением смотрят с картин «Жница», «Смотрины». Картинную галерею передвижников дополняют трагические жанровые полотна В. Перова «Тройка», В. Маковского «Крестьянские дети». Иван Бунин создал достойное продолжение детского народнического портрета, когда взрослые проблемы меняют ребенка, делают его не по-детски мудрым. Писатель, создавая произведение, избегает прямых авторских оценок. Его индивидуальная манера как нарратора проявляется уже в первом произведении – не подсказывать читателю, а помогать домыслить и связать разрозненные картины и ощущения. Героиня рассказа просыпается, и новый день входит в ее восприятие знакомыми звуками, голосами, разговорами и главное – воспоминаниями. Разговор гостя с матерью пробуждает в Таньке яркую картину продажи коня, когда отец безуспешно пытался уговорить барышников – «анчихристов». И еще одна, уже идиллическая картина воспоминаний: зимний вечер, мать и отец дома, а мать поет песни: «Песней говорила она дочери, что и у нее будут такие же зори, будет все, что проходит так скоро и надолго, надолго сменяется деревенским горем и заботою» [2, с. 13]. Песню про зарю поет в рассказе еще один герой – старый помещик, которого в деревне знают как бездушного скрягу и тирана. При виде голодной и иззябшей Таньки в сердце старика, неожиданно для него самого, рождается сочувствие и жалость. В момент душевной мягкости он вспоминает своего сына, племянницу, возможно – картины своего детства.

Писатель не морализирует и не обобщает. Его прежде всего интересуют движения чувств героев – маленького и старого, которые составляют не столько социальную антиномию, сколько человеческую, жизненную – как начало и конец, как две зари – утренняя и вечерняя. Автор, создавая реалистические характеры и картины жизни, предельно их обобщает и символизирует. Писатель находит образ-переживание, в котором объединяет чувства ребенка и старика – «старческо-детская радость»: «Улыбка осветила суровое лицо Павла Антоныча, и давно уже не озарялось оно такою добротою, такою старчески-детскою радостью» [2, с. 18]. Этот оксюморонный образ связывает будничное с вселенским, случайное с закономерным, материальное с духовным. Эта особенность художественной образности И. Бунина будет развиваться на протяжении всего творчества писателя, приведет его к вершинам мировой литературы. И. Газер так определяет особенности бунинского художественного мировосприятия: «Бунина глубоко тревожит мысль о соотношении человеческого существования с целым миром, одного мгновения – с вечностью. Кажется, что и сам процесс творчества для него обретает главную цель в том, что позволяет обратиться к бесконечному и сделать бессмертным какой-то миг жизни» [4, с. 35].

Таким образом, полтавские впечатления: живописность украинской природы, пережитая любовная драма, общение с местной интеллигенцией, в частности с мастерами живописного психологического портрета, – оказали серьезное влияние на творчество И. Бунина. Украинские пейзажи усилили зрительно-чувственную палитру бунинской лирики, способствовали развитию импрессионистического художественного образа. Личные переживания определили мнемотически связанные с личным опытом лирические темы и мотивы, которые стали доминирующими в позднем творчестве писателя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бабореко А. К. Бунин : Жизнеописание / А. К. Бабореко. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 455 с.

2. Бунин И. А. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 2 / И. А. Бунин. – М. : Худож. лит., 1965. – 527 с.

3. Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов / И. А. Бунин ; под общ. ред. О. Н. Михайлова. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – 512 с.

4. Газер И. С. Бунин-прозаик на рубеже столетий / И. С. Газер // Известия Воронежского гос. пед. ин-та. – Воронеж, 1976. – Т. 114. – С. 27–38.

5. И. А. Бунин: pro et contra: Личность и творчество И. Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : антология [отв. ред. Д. К. Бурлака, сост. Б. В. Аверин и др.]. – СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт, 2001. – 1015 с.

6. Кулабухова М. А. Автобиографическое начало и художественный вымысел в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» / М. А. Калабухова // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. – Белгород, 1998. – С. 156–159.

7. Капинос Е. В. Формы и функции лиризма в прозе И. А. Бунина 1920-годов : дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / Е. В. Капинос. – Режим доступа: http://www.nspu.ru/upload/nauka/obyav_zaw/dissertacia_Kapinos.pdf

8. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953 / Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне ; М. : Посев, 1994. – 432 с.

9. Михайлов О. Н. Строгий талант: Иван Бунин, жизнь, судьба, творчество / О. Н. Михайлов. – М. : Современник, 1976. – 278 с.

10. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / В. Н. Муромцева-Бунина. – М. : Вагриус, 2007. – 512 с.

11. Ничипоров И. Б. И. А. Бунин. Очерк творчества. Художественное наследие крупнейшего русского писателя и поэта XX века [Электронный ресурс] / И. Б. Ничипоров. – Режим доступа: www.philol.msu.ru/~xxcentury/nichiporov_bunin.doc

12. Нилус П. А. Ив. Бунин и его творчество / П. А. Нилус // Литературное наследство / [гл. ред. В. Л. Щербина]. – М. : Наука, 1973. – Т. 84. – Кн. 2. – С. 429–435.

13. Павлович Н. В. Язык образов: парадигмы образов в русском поэтическом языке / В. Н. Павлович. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Азбуковник, 2004. – 527 с.

14. Смирнова Л. А. Бунин Иван Алексеевич: Жизнь и творчество : кн. для учителя / Л. А. Смирнова. – М. : Просвещение, 1991. – 191 с.

АЛЕКСЕЙ ОРЛОВ

ОБРАЗЫ-ПЕРЕЖИВАНИЯ В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА ПОЛТАВСКОГО ПЕРИОДА

В статье рассматривается влияние жизненных впечатлений, полученных во время жизни И. Бунина в Полтаве (1891–1897 гг.), на творчество писателя: живописность украинской природы; пережитая «жестокая» любовная драма; общение с мастерами живописного психологического портрета (Г. Мясоедовым, Н. Ярошенко, В. Волковым). На материале зрительных, душевных и изобразительных впечатлений полтавского периода прослеживается появление импрессионистических, мнемотических и живописно-реалистических образов в творчестве И. Бунина (рассказ «Танька», цикл «Темные аллеи», роман «Жизнь Арсеньева»). Автор статьи доказывает, что образы-переживания связывают реальный мир и мир художественный. Образы-переживания полтавского периода в творчестве И. Бунина приобрели трагический и философский смысл, воплотились в мотивы, ставшие классикой русской литературы.

Ключевые слова: *автор, мнемотическая природа, оксюморонный образ, повествователь, стиль, художественный образ, художественное пространство.*

ALEXEY ORLOV

IMAGAES-EXHERIENCES OF THE WORKS BY IVAN BUNIN OF THE POLTAVA'S PERIOD

The article analyzes the influence of the life experiences, which Ivan Bunin acquired during his life in Poltava (1891–1897): picturesque Ukrainian nature; experience of the «cruel» love drama; communication with the masters of the picturesque psychological portrait (G. Myasoedov, N. Yaroshenko, V. Volkov). Poltava's visual material, mental and visual impressions in the works by Ivan Bunin of the Poltava period observed appearance of impressionistic, mnemonic and beautifully-realistic images (story «Tanka», cycle «Dark Alleys», the novel «Life of Arseniev»). The author proves that the Poltava's images connect the nature with the noble mansion. The Ukrainian's images of the works by Ivan Bunin involve connotations of the Russian classic literature as well acquires the tragic and deeply philosophical meaning.

Key words*: author, mnemonic nature, oxymoronic image, narrator, style, artistic image, artistic space.*

Одержано 21.04.2016 р.

УДК 81'366.543

АЛЛА БОЛОТНІКОВА
(Полтава)

ДАТИВ ЯК ІНДИКАТОР УВІЧЛИВОСТІ

Ключові слова: *давальний відмінок, дативна модель, категорія ввічливості, принцип увічливості, інтенція мовця.*

Увічливість вимагає від мовця правильного, доречного вибору мовного індикатора, який би був розпізнаним адресатом і оптимальним у певній комунікативній ситуації, відповідав би всім її параметрам. Одним з таких індикаторів є давальний відмінок. Назва *датив (dativus)* походить від латинського *dare* – давати, що розкриває його основне значення – цим відмінком позначається людина, особистість, якій щось дається, відсилається, говориться і т. ін. Датив у широкому розумінні – це відмінок «одержувача», який можна представити в такий спосіб: *«X дав / послав / приніс / сказав / Y-ку Z»* [4, с. 48]. Водночас за певних умов датив у вказаній моделі *Y* репрезентує значення ввічливості: *Чим можу Вам (тобі, пану, пані) допомогти? Може, Вам слід було б…* , «*Кланяюся його милості панові Матусевичу*» (В. Шевчук), «*Мені доручено панові послу поставити кілька запитань!*» (П. Загребельний). На значення ввічливої адресатності, яка корелює зі значенням вокативу, указують можливі трансформації, пор.: «*А тепер кумові та кумі їсти та пити!*» (Панас Мирний) – *Куме та кумо, а тепер їсти та пити!* Саме такий датив буде предметом подальшого аналізу.

Досліджуючи відмінкову парадигму, Р. О. Якобсон здійснив ряд важливих спостережень стосовно давального відмінка. По-перше, давальний відмінок указує на залежне від дії існування предмета, по-друге, давальним відмінком найчастіше позначаються назви осіб, по-третє, у конструкціях типу *мені хочеться* агенс сприймається як адресат того, що відбувається [12]. О. М. Пєшковський наголошував, що давальний відмінок «більш цілісний за своїм значенням, ніж усі інші. По суті, він має тільки одне значення, саме те, яке прийнято називати значенням подальшого об'єкта, або непрямого об'єкта (можна і «побічного» об'єкта)» [7, с. 269]. Єдність значення давального відмінка обумовлена перевагою значення адресата, «значення голої спрямованості дії», за визначенням О. М. Пєшковського [7]. «Спрямованість дії» вказує на тісний зв'язок іменника/займенника у формі давального відмінка з відповідною формою дієслова, що репрезентує адресатність: *дякую Вам (тобі, пану, пані)*. Х. Брінкман наголошує, що давальний відмінок «забронюваний за особою» [13]. У середині «сфери особистого» мовознавець виділяє п'ять різновидів: 1) у центрі є особистість з її внутрішнім світом; 2) особистість у зовнішньому світі, тобто навколо особистості здійснюються процеси,

© А. Болотнікова, 2016

до яких вона зобов'язана висловити своє ставлення; 3) ставлення особистості до інших осіб, узаємодія людей; 4) обмін чимось, який полягає в процесах «давати» і «брати»; 5) особистість як істота вищої організації серед до себе подібних, пізнання світу людиною [13, s. 104]. Про п'ять компонентів членування давального відмінка говорить І. Ф. Андерш: давальний обмеження, давальний носія стану, давальний призначення, давальний афективний, давальний приналежності [2, с. 6]. Учений проаналізував і дав визначення кожного різновиду давального відмінка, а також підкреслив важливість адресата, щодо якого здійснюється дія. Так, давальний обмеження репрезентує назву особи, щодо якої або відповідно до якої розуміється стан або дія. Давальний носія стану репрезентує назву особи, щодо якої розуміється стан, носієм якого є ця особа. Давальний призначення репрезентує особу, якій адресована дія (на користь або навпаки). Давальний афективний репрезентує назву особи, щодо якої розуміється дія, у якій емоційно зацікавлена сама особа. Давальний приналежності репрезентує назву особи, щодо якої розуміється дія або стан предметів, які належать цій особі [2]. Основне значення давального відмінка вбачають у тому, що він називає особу, до якої спрямована дієслівна дія [1; 2; 13 та ін.]: *Чи не спробувати б Вам… Щасти Вам Боже! Це вам на згадку! Наше вам…! Бажаю пану добре провести час! Я тобі роблю подарунок!* У «Теоретичній морфології української мови» запропоновано чотири власне-відмінкові угрупування давального: 1) давальний адресата дії (первинна функція); 2) давальний об'єкта дії чи стану (вторинна функція); 3) давальний суб'єкта стану (вторинна функція); 4) давальний адресата дії – потенційного суб'єкта дії (вторинна функція) [5, с. 74].

Американський лінгвіст Ч. Філмор у праці «Дело о падеже» зазначає, що кожним дієсловом задається так звана семантична «відмінкова рамка» – набір необхідних учасників, які асоціюються з дією, що описує це дієслово, і які розрізняються характером своєї участі в дії або семантичною роллю. Семантичні ролі кожної окремої ситуації узагальнюються, і граматичне вираження знаходить найбільш базові семантичні параметри, які протиставляють учасників один одному. Так, *агенс*, ініціатор і контролер дії, формально протиставлений *пацієнту* – учаснику, який здебільшого залучений до дії і який піддається в процесі цієї дії певним змінам. Окрім агенса і пацієнта виділяються такі ролі: *експерієнцер* – учасник, який переживає певний внутрішній психічний, ментальний та емоційний стан, *реципієнт* – учасник, який отримує щось, *бенефактив* – учасник ситуації, чиї інтереси непрямо порушуються в процесі її здійснення, *стимул* – джерело інформації або джерело внутрішнього переживання, *інструмент* – об'єкт, за допомогою якого здійснюється дія і який не зазнає змін, *тема* – учасник, який знаходиться в певному місці, *місце* – де відбувається дія, *мета* – місце, до якого здійснюється дія [10]. В. О. Плунгян наголошує, що давальний відмінок «виражає перш за все роль реципієнта (зазвичай поєднувану з роллю адресата і часто – з роллю бенефактива й експерієнцера)» [8, с. 169]. І. В. Шведова на матеріалі німецької та російської мов здійснила ґрунтовне дослідження функціонування давального відмінка. Учена зазначає, що основне значення давального відмінка – позначення об'єкта. Давальний відмінок позначає непрямий

об'єкт – особу або предмет, на користь якого здійснюється або спрямована дія [11], тобто адресата.

Досить новаторською є ідея Е. Домбровської, яка пропонує розглядати датив, ґрунтуючись на основі понять «персональної сфери» (personal sphere) та «учасника-мішені» (target person) [14]. Учена покликається на поняття «персональної сфери», запропоноване й описане А. Вежбицькою. «Персональна сфера», у розумінні дослідниці, – це простір навколо тіла особи – десигната давального відмінка, вона може бути порушена навіть без контакту з ним [15]. «Персональна сфера», на думку Е. Домбровської, уключає в себе людей, об'єкти, місця й події, досить тісно пов'язані з особою – будь-які зміни, які відбуваються з ними, стосуються також особи. Поняття «учасника-мішені» вказує на особу, персональна сфера якої порушена через дії, процеси або події, які відбуваються всередині неї, або такі, які певним чином утручаються в її персональну сферу [14, с. 17]. Відповідно до цього особа, у персональну сферу якої відбувається вторгнення, – це «учасник-мішень» дії, яка маркується в мовленні формою давального відмінка. Виходячи з того, що в процесі спілкування учасники інтеракції зацікавлені в збереженні свого «лику», а також «лику» співрозмовника, комуніканти вибудовують свої мовленнєві стратегії й тактики так, щоб мінімізувати втручання в «персональну сферу» адресата, іншими словами, дотримуючись принципу ввічливості.

Датив указує на те, яких трансформацій зазнає «персональна сфера» адресата: «*Дозволь мені відкрити тобі одну таємницю*» (*Л.* Баграт) (оволодіння певною інформацією); також у «персональну сферу» особи може потрапляти певний об'єкт, на який вона має право, у такий спосіб «персональна сфера» розширюється й маркується бенефактивним дативом: «*Я вам це дарую на обід, а ви замовте перед Богом за мене слово*» (Е. Андієвська) (оволодіння певним об'єктом). Тому датив як прагмема становить особливий інтерес у межах КВ, оскільки можливості розширення поняття «персональної сфери» залежать від соціокультурного уявлення мовця про те, які зміни не зашкодять моральному чи фізичному світові, почуттям адресата. Е. Домбровська доводить, що в діахронічному розвитку концептуальна схема датива видозмінюється, а саме: мета, на яку спрямована дія, інтерпретується як особистість. Сфера, яка визначається цією метою, інтерпретується не як просторова, а метафорично – як персональна сфера учасника-мішені [14], а дотримання меж цієї сфери передбачене ввічливістю. Таким чином, у руслі комунікативної лінгвістики відбувається зміщення фокусу дативного значення зі значення спрямованої дії на значення персональної сфери учасника інтеракції – орієнтира і впливу на цю сферу.

Покликаючись на запропоновану класифікацію датива Е. Домбровської, висловимо таку думку: у межах категорії ввічливості (далі – КВ) його первинним репрезентантом є комунікативно-прагматична роль учасника інтеракції, чия особистісна сфера була порушена й реалізується в часткових значеннях: адресата (одержувач дії або інформації) і бенефактива (одержувач користі), які перебувають у певних взаємовідносинах з мовцем і щодо яких передбачена певна комунікативна дія, експерієнцера (суб'єкт сприйняття, стану). Репрезентація КВ давальним відмінком практично не описана

в мовознавчій науці, тому цей індикатор потребує систематизації та аналізу його функційно-прагматичних значень.

Предметом нашого зацікавлення є давальний відмінок, який указує на учасника ситуації спілкування, семантика якої передбачає його існування. Давальний відмінок репрезентує особу, на яку спрямована дія, ця особа є центром, навколо якої відбувається дія, у якій може бути зацікавлений як адресант, так і адресат. Тобто суть давального відмінка як індикатора КВ полягає не в прямому, а у спрямованому звертанні до адресата. Інтенція мовця полягає в здійсненні комунікативної дії (адресувати висловлювання) у такий спосіб, щоб ця дія не зашкодила «лику» адресата: «*Я хочу повідомити/сказати Вам, шанованому мною…*» Пресупозиція складається з таких чинників: а) мовець має бажання змінити певний стан речей, б) ця зміна враховує інтереси обох комунікантів, в) мовець повинен зважати на можливість адресата прийняти/виконати дію, г) адресат не зобов'язаний виконувати пропоновану дію/приймати її, ґ) невпевненість у кінцевому результаті. Таким чином, давальним відмінком мовець задає основні координати ввічливого мовленнєвого акту, дотримуючись конкретної мовленнєвої стратегії і тактики – мінімізувати втручання в «персональну сферу» адресата. Як зазначає О. Г. Почепцов, «своїм мовленнєвим ходом мовець добивається певної мети… Інтенцію можна розглядати як різновид бажання, а саме як бажання, для реалізації якого особа вдаватиметься до певних кроків. У тому разі, якщо інтенція належить мовцеві, дії, спрямовані на реалізацію інтенції, уключають продукування мови або зводяться до цього процесу» [9, с. 74].

Давальний відмінок часто маркує ментальну сферу адресата, який «одержує» або до якого спрямований «абстрактний об'єкт», що має значення спонукання й бажання. Зона просторова зміщується в зону сприйняття і пізнання. Давальний відмінок засобами синонімії (фізичного переказу фізичного об'єкта) позначає одержувача інформації. Комунікативно-прагматична суть давального відмінка як індикатора КВ полягає у висловленні мовцем прагнення до здійснення чогось на користь адресата з урахуванням його перцепції. Уживання іменника в давальному відмінку у висловлюваннях, спрямованих на адресата мовлення, надає їм увічливого звучання, емоційності, щирості: «***Панові отаману кошовому й усьому старшому і меншому*** *на Коші* ***товариству*** *з усім його королівської милості Військом Запорізьким доброго від Господа Бога здоров'я і щасливого жаданого спокою вірно і взаємно бажаю*» (*Д.* Яворницький).

Давальний відмінок об'єкта маркує міру близькості стосунків, пошани до співрозмовника: *Я говорю, що надсилаю саме Вам, шанованому мною, комунікативні подарунки*, пор.: *Бажаю* ***панові/пані*** *щастя! – Бажаю щастя!*, еліптичне висловлювання сприймається як шаблон, емоційність утрачається. Під комунікативними подарунками розуміємо «щастя», «здоров'я», «успіхів» та інші, тобто давальний відмінок також позначає одержувача комунікативних подарунків (ідеться про ситуації подяки, побажання, поради, здравиці, доручення тощо).

Цікаво також у плані вираження дативної моделі поглянути на ситуацію доручень, оскільки доручають завжди комусь щось. Інтенція мовця полягає в «*Я хочу доручити Вам виконання певного завдання, оскільки довіряю Вам і*

ввіряю Вам щось важливе для мене»: «*Доручаю* ***панові Омелькові Сас-Купі*** *найменувати президію*» (Х. Черінь); «*Своєю правдивістю і відданістю ви заслужили моє довір'я, тому я доручаю* ***вам*** *відвезти цей мій подарунок великому візирові і сераскеру Мустафі-паші*» (В. Малик). Як бачимо, важливий момент довіри. Довіра – це стан психологічного внутрішнього спокою. Коли людина довіряє, вона робить це добровільно, свідомо, ставлячи своє благополуччя в залежність від іншої людини, яка викликає довіру. Саме довіра врегульовує втручання в персональну сферу адресата, оскільки впливає на збереження його позитивного лику.

Особливо поширені в мовленні, але обмежені кількісно фразеологізовані конструкції в ситуації побажання розмовного дискурсу. Адресуючи їх, мовець висловлює намір «*Я говорю Вам, що я себе і Вас культурно ототожнюю й бажаю Вам добра*». Передумовою їх уживання є конкретна ситуація (екзамен, побажання в дорогу, привітання, відхід до сну, початок трапези, побажання із закликом до вищих сил та інші): «*Миколо Кузьмичу,* ***бажаю Вам*** *– ученому, митцеві, стрільцеві і ловцеві – ні пуху ні пера*!» (*Л*. Танюк); «***Дай (Вам) Боже*** *все, що гоже, а що не гоже – то не дай Боже! Краще не затримуйтесь, люба пані, і* ***щасливої вам дороги***» (*Д*. Гнатко); «***Слава Герцикові! Слава нашим полтавцям!***» (Б. *Л*епкий); «***Доброго вам дня*** *і Божої благодаті на всі добрі справи!*» (В. Корж); «***Бажаю Вам*** *доброї, спокійної ночі!*» (С. Скляренко); «*Ну,* ***смачного вам****, любі гості!*» (В. Нестайко); «***Дай тобі, Боже****, спішно робити; щоб твої думки були повні, як криниця водою, щоб твоя річ була тиха та багата, як нива колосом.* ***Дай вам, Боже, і з роси, і з води****; нехай ваше життя буде між солодкими медами, між пахучими квітками ...*» (І. Нечуй-*Л*евицький). Такі висловлювання конвенціоналізувалися в мовленні, є культурно обумовленими і не піддаються іншій інтерпретації. Специфіка конвенційної поведінки полягає в тому, що її об'єктом завжди виступає співрозмовник, стосовно якого суспільні норми вимагають поводитися належним чином. Така поведінка вимагає уважності, одним із виявів якої є сприйняття співрозмовника як особистості раціональної й чуттєвої водночас, формування в собі здатності зрозуміти світ його почуттів, можливо, уміння чуттєво пережити цей світ разом [3].

Давальний відмінок наділений самостійною семантикою одержувача інформації, є маркером увічливих еліптичний конструкцій. Мовець висловлює загальну інтенцію «*Я говорю Вам, що я прихильний, доброзичливий до Вас і шаную Ваш час*»: *Усе найкраще –* ***дітям****!*, ***Пану*** *кілограм мандарин?* (продати); «***Ясновельможному панові*** *лист*» (І. Карпенко-Карий); «***Вам*** *куди? – Не знаю, мабуть додому. – Ми вас підвеземо, нам по дорозі*» (С. Жадан); «*Нате, випийте з моєї склянки.* ***Вам недобре****?*» (Е. Андієвська); «*Мані Марино,* ***пані*** *не холодно?*» (М. Зарудний); «*Маріто, це* ***вам*** *на згадку про цю ніч. За вірну службу*» (*Л*. Романчук). Уживання давального відмінка може бути обумовлене самою конструкцією ввічливого висловлювання: «*Я піду* ***Вам*** *на зустріч, Анастасіє*» (П. Загребельний). Таке вживання давального відмінка визначається більше не граматичною формою дієслова, а етикетною ситуацією.

Давальним відмінком маркована особа, на користь якої здійснюється етикетна дія, пов'язана з (назвемо їх умовно) «жестовими комунікативними подарунками» (аплодувати, зробити знак, кланятися, плескати (у значенні *аплодувати*), поклонитися, помахати, салютувати): «*Я* ***вам аплодую****, і моя вам*

велика вдячність» (В. Івченко); «***Кланяюся панові Янушу**: позичте мені своєї шаблі!*» (А. Кащенко); «***Мій Вам уклін,** Софіє Владиславівно!*» (І. Драч); «***Салютую Вам** привіт!*» (З Інтернет-ресурсу).

Спрямування інформації/дії адресатові повинні здійснюватися з дотриманням принципу ввічливості, оскільки він спонукає адресата прийняти або не прийняти її. Якщо адресат приймає запропоновану дію, цим самим він накладає на себе певні зобов'язання, що можуть загрожувати його лику, якщо не приймає дію/інформацію – він іде проти волі мовця і тим самим наносить шкоду його позитивному лику. Тому часто подяка *дякую вам/спасибі вам* або частки на вираження згоди *добре/гаразд* регулюють соціально-комунікативні стосунки між учасниками інтеракції з урахуванням потреб співрозмовників: «*Добре, я **відплачу вам** тим самим*» (П. Загребельний). Видається, що варто розрізняти автоматичне, формальне *дякую*, яке часто теж має значення відмови, від *дякую вам*, яке маркує того, хто відчуває щиру вдячність і спрямовує її тому, кому вона адресована: «*Дякую, дуже вам дякую*» (Л. Баграт). Того, хто відчуває вдячність, переповнюють щирі почуття: «*Він мало не сказав «подякувати вам», але стримався, хоч і відчував наплив якоїсь незнаної теплоти, схвильованості, справді був вдячний їй за те, що вона не покинула його самого в таку хвилину… Він мав сказати їй якісь особливі слова…*» (П. Загребельний). Хоча, як зазначає Н. Ю. Ліневич, різницю між формальним і щирим висловлюванням подяки не завжди можна визначити [6, с. 88], наприклад, *Дякую!* в магазині. Дативна модель, демонструючи щирість інтенції мовця, також може бути сигналом до завершення комунікації: «*Що ж, якщо питань по темі немає, тоді я **дякую вам за увагу***» (І. Зарудко). Така функція характерна для офіційного спілкування, яке враховує соціально-психологічну дистанцію комунікантів та авторитет мовця, що реалізує бажання зберегти позитивний лик учасників інтеракції. Такі висловлювання конвенціоналізувалися в мовленні. Окрім цього, як стереотипи сприймаються дативні конструкції: ***Я щиро вам вдячний**!; «Достойний Толю, **я вдячна вам** за привітне ставлення та допомогу*» (С. Тимченко); «***Я вдячна вам** від усього серця*» (К. Бібчук); «***Я вдячна Вам** і усім людям, які так тепло мене зустріли. **Дякую Вам** за все...*» (В. Андрусів); «*За лицаря, що, можливо, урятував мені життя. Я **повинна подякувати вам** – поцілувала в губи*» (О. Брик). Варто зазначити, що і формальна, і щира вдячність відповідають соціальним очікуванням мовця, тому є ефективними.

Отже, давальний відмінок є регулярним засобом вираження КВ, основна його функція полягає в спрямованому звертанні до адресата. Давальний відмінок об'єкта індикує ввічливу тональність спілкування. Перспективним у подальших дослідженнях видаються інші функції давального відмінка в межах увічливої ситуації спілкування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания / В. Г. Адмони ; РАН Ин-т лингв. исслед. – СПб., 1994. – 153 с.

2. Андреш И. Ф. Семантическая структура беспредложного дательного падежа в современном немецком и чешском литературных языках : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.677 / И. Ф. Андреш. – К., 1971. – 29 с.

3. Баландіна Н. Ф. Функції і значення чеських прагматичних кліше в комунікативному контексті : монографія / Н. Ф. Баландіна. – К. : АСМІ, 2002. – 332 с.

4. Бонч-Осмоловская А. А. Конструкции с дативным субъектом в русском языке : дисс. … канд. филол. наук : спец. 10.02.02 / Анастасия Александровна Бонч-Осмоловская. – М. : МГУ, 2003. – 310 с.

5. Вихованець І. Р. Теоретична морфологія української мови / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська. – К. : Пульсари, 2004. – 398 с.

6. Линевич Н. Ю. Прагматика благодарности (на материале шведского языка) / Н. Ю. Линевич // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2008. – № 2. – С. 84–90.

7. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М. : Учпедгиз, 1956. – 451 с.

8. Плунгян В. А. Общая морфология: введение в проблематику / В. А. Плунгян. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М. : ЛИБРОКОМ, 2010. – 384 с.

9. Почепцов О. Г. Основы прагматического описания предложения / О. Г. Почепцов. – К. : Вища шк., 1986. – 116 с.

10. Филлмор Ч. Дело о падеже [Электронный ресурс] / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1981. – Вып. X. – Режим доступа: (http://www.classes.ru/grammar/155.new-in-linguistics-10/source/worddocuments/_20.htm)

11. Шведова И. В. Функционирование дательного падежа в немецком и русском языках : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / И. В. Шведова. – М., 2011. – 21 с.

12. Якобсон Р. Избранные работы / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 456 с.

13. Brinkmann H. Die Deutsche Sprache. Gestalt und Leistung / H. Brinkmann. – Düsseldorf, 1962. – 654 s.

14. Dąbrowska E. Cognitive Semantics and the Polish Dative / E. Dąbrowska. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1997. – 243 s.

15. Wierzbicka A. The Semantics of Grammar / A. Wierzbicka. – Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins, 1988. – 617 s.

АЛЛА БОЛОТНИКОВА

ДАТИВ КАК ИНДИКАТОР ВЕЖЛИВОСТИ

В статье рассматривается дательный падеж в освещении отечественных и зарубежных лингвистов, а также раскрывается проблема дативной индикации вежливости в украинском языке. Основное внимание уделено функционированию дативной модели вежливого направленного обращения к адресату и его первичной коммуникативно-прагматической роли участника коммуникации. Анализируется вопрос обусловленности употребления дативного объекта в вежливых коммуникативных актах в украинском языке. Приоритетным в статье является анализ интенции говорящего, суть которой сводится к осуществлению адресантом коммуникативного действия таким образом, чтобы это действие не навредило «лику» адресата, придерживаясь конкретной речевой стратегии и тактики – минимизировать вторжение в «персональную сферу» адресата.

Обращается внимание на то, что дательный падеж репрезентирует ментальную сферу реципиента, к которому направлен «абстрактный объект» со значением волеизъявления и желания. Автор анализирует коммуникативно-прагматическую сущность дательного падежа в высказывании как желание говорящего осуществить что-то с пользой для адресата и с учетом его перцепции. Также акцентируется на регуляторах социально-коммуникативных отношений участников интеракции.

Ключевые слова: *дательный падеж, дативная модель, категория вежливости, принцип вежливости, интенция говорящего.*

ALLA BOLOTNIKOVA

DATIVE AS AN INDICATOR OF POLITENESS

The article deals with the dative in the light of domestic and foreign linguists, and also it reveals the problem of Ukrainian language dative courtesy. Emphasis is placed on the functioning of the model of polite dative address directed to the addressee and his primary communicative and pragmatic role of communication participant. There is the analysis of the use of conditionality dative object in polite communicative acts in the Ukrainian language. The priority in the article is the analysis of the speaker's intentions, which are reduced to the implementation of the addressee communicative action so that this action does not hurt, «the face» recipient, adhering to a particular speech strategies and tactics – to minimize intrusion into the «personal sphere» destination.

Attention is drawn to the fact that dative represents the mental sphere of the recipient, which aims «abstract object» with a value of will and desire. The author analyzes the communicative-pragmatic nature of the dative in the statement of the speaker as a desire to carry out something for the benefit of the recipient and based on its perception. Also, special attention is paid to the regulator of social and communicative relations between participants of interaction.

Key words: *dative, dative model, the category of politeness, politeness principle, speaker's intention.*

Одержано 22.08.2016 р.

УДК 81'373.612.2

НАТАЛІЯ БОНДАР
(Полтава)

ОБРАЗНІ МОДИФІКАЦІЇ КОНЦЕПТУ *ВІЙНА* В ТЕКСТОПРОСТОРАХ БРАТІВ ТЮТЮННИКІВ

Ключові слова*: концепт ВІЙНА, лінгвокультурема, ментальність, метафора, художній дискурс.*

Особливістю ментальності української нації є те, що протягом віків вона вперто відстоювала, та що там критися, і до сьогодні кров'ю, сльозами виборює своє право на незалежність, мирне життя. ХХ століття стало найтяжчим випробуванням, коли «український народ зазнав таких бід і втрат, яких не мав за всю попередню багатовікову історію: три революції, дві світові і громадянська війни» [7, с. 268]. Усе це знайшло своє відображення у мовопросторах братів Тютюнників. Сирітство, загублене життя, трагедія українського народу, на долю якого «*три голодовки випало і три війни!*» (Гр. Тютюнник), є як не головним, то провідним мотивом майже кожного твору Тютюнника-меншого («Облога», «Климко», «Вогник далеко в степу», «В сутінки», «На згарищі», «Дивак», «Червоний морок», «Чудасія», «Смерть кавалера», «Кленовий пагін», «Сито, сито…», «Тайна вечеря», «Печена картопля», «Гвинт», «Поминали Маркіяна», «Оддавали Катрю», «Бовкун»), а героїчна боротьба українського народу проти окупантів – наскрізна тема роману «Вир» Григорія-старшого. Це й не дивно, оскільки письменники особисто пройшли

© Н. Бондар, 2016

дорогами війни: Григір – босоногим підлітком-«Климком», а Григорій – бійцем-«товаришем», котрий на собі пізнав справжню ціну перемоги над нацистами.

Тому авторські тютюнниківські модифікації концепту ВІЙНА і стали предметом цієї розвідки. Мета – дослідити мілітарну метафоричну модель у мовопросторі Тютюнників та індивідуально-авторське розуміння формантів субфрейму. У зв'язку з цим визначено основні завдання, що полягають в аналізі асоціативних моделей, композитом яких виступає ВІЙНА; ідіолектного та лексико-семантичного наповнення зазначених структур; спільних і відмінних рис у презентації компаративного субфрейму в літературно-художніх дискурсах братів Тютюнників.

ВІЙНА – сутнісний елемент ментального світобачення українців. Про це свідчить хоча б доволі розлогий спектр власне авторських модифікацій культуреми у творчій практиці Григорія та Григора. Слід зазначити, що аналізований концепт неодноразово ставав об'єктом розгляду мовознавців. До нього апелювали В. Верьовкін [1], Т. Демидова [3], О. Головань [2], В. Міщенко, Г. Дубик [6], Н. Смагіна [12] та ін. Тему війни, зокрема образ дітей вогненного лихоліття, у мовосвіті Григора з літературознавчого погляду вивчали П. Фещенко [14], А. Ремша [8], Л. Манян [5], С. Ленська [4] та ін. Лінгвісти художній простір братів розглядали менш активно, а вербальне вираження етнокультурних концептів у творчості братів узагалі не досліджувалося. Тому варто увиразнити образний аспект концепту ВІЙНА в художньо-авторському дискурсі видатних полтавців, спираючись на типологію метафоричних моделей А. П. Чудінова [15], який виокремлює такі типи метафор: антропоморфні, природоморфні, соціальні, артефактні.

Джерелом виникнення антропоморфних метафор, де референтом є персоніфікований концепт ВІЙНА, послугували експліканти фреймів концептосфери ЛЮДИНА, що стали корелятами у схемах подібності, подибуваних у мовосвіті Григора: ВІЙНА – СВИСТ: «*А навколо висвистують осколки*» (Гр. Тютюнник «Червоний морок»); ВІЙНА – САМОДУРСТВО: «*Маловтішне то заняття – штудіювати історію: розквіти держав на крові й падіння держав на крові, переможні криваві війни і криваві поразки, диктатори і полководці, гризня за владу, змови, замахи, самодурства царів...*» (Гр. Тютюнник «День мій суботній»); ВІЙНА – ТОРЖЕСТВО ЕГОЇЗМУ: «*…переможні криваві війни…, торжество* ***егоїзму*** *окремих осіб і цілих народів*» (Там само); ВІЙНА – МАТЬ РОДНА: «*Потім я часто чув від дорослих живуче в ті роки прислів'я: кому війна, а кому* ***мать родна****…*» (Гр. Тютюнник «В сутінки»); ВІЙНА – СМЕРТЬ. Когнітема СМЕРТЬ при цьому виражається за допомогою схем акціонального фрейму «ВІЙНА діє»: «***Війна,*** *Косте, та й усякі інші небезпечні, намагнічені страхом періоди в житті людей,(...) – жахливі тим,* ***що забирають*** *у першу чергу громадян, людей самовідданих, що живуть за принципом: "Якщо я тільки для себе, то навіщо я?"*» (Гр. Тютюнник «Облога»).

Антропоморфні експліканти можуть виступати не лише як кореляти, а як і референти. Так, у мікротекстах Григора реалізується схема «ЖИТТЯ – ВІЙНА»: «*Тут, на землі, не бити не можна. Тут не ти, так тебе одрепають ще й плакать не дадуть*» (Гр. Тютюнник «Дивак»); «*…більшість однокурсників просто на очах обернулася на маленькі* ***фортечки***, ***дзотики*** *зі своїми* ***вогневими***

***засобами й системами оборони**. І кожен той **дзотик** відчайдушно боронив себе і тільки себе»* (Гр. Тютюнник «День мій суботній»).

Варто зазначити, що в мікротекстах Григорія в кількісному співвідношенні антропоморфних метафор із референтом ВІЙНА менше, ніж у Григорових. Яскравою образністю вирізняються акції концепту, що актуалізують таку ознаку, як СМЕРТЬ: «*…війна (…), **струшує в пітьму людське життя**, **обжирається кров'ю**, **гасить очі** святому радянському воїнству*» (Г. Тютюнник «Вир»). Суть ВІЙНИ ілюструє авторська опозиція: ВІЙНА – БИТВА ЖИТТЯ і СМЕРТІ: «*Всі думки його були по той бік фронту, де билися смерть і життя*» (Там само). Творчість Тютюнника-старшого більше тяжіє до природоморфної метафорики. Найяскравішим корелятом у мовосвіті Григорія є концепт-архетип ВОДА, що інтерпретує глибинне авторське світовідчуття усіх подій воєнного лихоліття: у ментальності українського народу ВОДА є символом першоматерії, початком і кінцем усього сущого, «смерті й поховання, життя і воскресіння з мертвих», «чесності і правдивості, кохання, сили» [10, с. 48]. Саме цей корелят метафоричної схеми найяскравіше висвітлює лінгвокультурему ВІЙНА – вмістилище смерті, перевірка на совість, чесність, вірність і силу, як фізичну, так і моральну: «*…переполоще війна людей, як вода пісок*» (Г. Тютюнник «Вир»), покаже справжні обличчя «фарисеїв»-«жалільників» (Григір), йоньок-визискувачів (Григорій), зрадників і душезапроданців, яких, «*як грянула війна (…) Як чорт з рукава витрусив*» (Там само), і виведе наперед юних «совісливців»-Климків, Харитонів, безстрашних і «навіки добрих» Оксенів та Гамалій.

Репрезентантом концепту ВОДА є ВИР, що інтерпретує бачення Григорієм ВІЙНИ як вогненної круговерті життя і смерті («*…**закрутить** старого війна, пропаде чоловік*»; «*Бачиш, **яке закрутилося**? Тут кожному чоловікові треба тверде місце знайти*»; «*Тут, хлопче, увесь світ перемішався, і, щоб вийти чистим із цього **виру**, треба дивитися, пильно дивитися, що робиться навколо*» (Г. Тютюнник «Вир»), «ковбані» боїв, звідки не всі випливуть. Така інтерпретація концепту і стала визначальною при доборі автором шапки для свого роману: «*Роман я назвал условно «Вир» – «Водоворот». В украинской лексике слово «вир» имеет более широкое значение и очень передает события, о которых идет речь. Но меня смущает очень важное обстоятельство: будет ли понимать название средний читатель?*» (Гр. Тютюнник «Коріння»).

Протилежним до ВОДИ концептом-архетипом є ВОГОНЬ, що виступає корелятом метафоричної схеми. Таке поєднання відбувається за допомогою латентних сем, що вказують на «руйнівну силу» [10, с. 47], яка загрожує «смертю й знищенням» [9, с. 284]. Опозиція ВІЙНА – ВОГОНЬ у мовосвіті Тютюнника-старшого явлена імпліцитно за допомогою пропозицій: *палити* («*– Не долетить, **в огні опалиться***» (Г. Тютюнник «Вир»)); *спекти* («*…**війна спекла** їм серця*» (Там само)). Вираз «*Син пішов через вогонь, а я – через воду!*» (Там само) експлікує фразеологічну одиницю «пройти вогонь і воду», що верифікує концепт ВІЙНА за допомогою латентних сем, котрі вказують на «дві небезпеки, які змушена проходити людина» [13, с. 274]. В основі названої опозиції лежить культурно-національний компонент української ментальності. Так, здавна в нашого народу побутує звичай під час Купала, свята «в честь і вогню, і води» [Там само], перестрибувати через багаття,

розведене поблизу водойм – проходити через небезпеку, щоб очиститися від лихого. І до сих пір у Шилівці, малій батьківщині митців, існує повір'я: якщо закохана пара, тримаючись за руки, перестрибне купальське вогнище, не відпустивши один одного, то вже на все життя залишиться разом. У творчості Григора далеко не всі закохані перестрибнули через «багаття війни» («Устим та Оляна», «В сутінки», «Облога»), про що нам свідчать пропозиції ЗРУЙНОВАНА ВІЙНОЮ СІМ'Я – ЗРАДЖЕНИЙ ЧОЛОВІК-ВОЯК, які подибуємо і в романі «Вир» Григорія (Йонька та Уляна). Та все ж головні герої його твору, Тимко й Орися, «рук не відпустили», йдучи крізь БУРЮ боїв – ще одна когнітема концепту ВІЙНА, увиразнена такими конституентами, як БЛИСКАВКА: «*…війна спекла їм серця, як* ***чорною блискавкою****, і почорніли вони за один день, обвуглились у невимовній людській скорботі*» (Г. Тютюнник «Вир»); БУРЯ: «*…знайшов собі притулок від воєнних* ***бур***» (Там само); «*А де воно все? Де? Замело, завихрило,* ***чорною бурею покрило***» (Там само); ГРІМ: «*…де ж того краму набрати, коли* ***гримить*** *отака* ***війна****?»; «…там, за отією місячною млою,* ***гримить війна***» (Там само); «*Раптом як* ***гурконе*** *– раз, і вдруге, і втретє*» (Гр. Тютюнник «Облога»); «*Десь там, за горою,* ***погуркувало***» (Там само); ВІТРЯНО, ХМАРНО: «*– Коли б не* ***вітряно****, – кажу, – й не* ***хмарно! На фронті*** *ж...*» (Гр. Тютюнник «Сито, сито...»).

На звіриний характер концепту ВІЙНА натякає Григір, експлікуючи метафоричну схему ВІЙНА – ДИКІСТЬ, ВІЙНА – КРОВ: «*…переможні криваві війни…* ***Дикість,*** *кров…*» (Гр. Тютюнник «День мій суботній»). Спостерігається такий натяк і в мовотворчості Григорія: «*…і вже війна* ***вгризається*** *залізяччям десь позаду*» (Г. Тютюнник «Вир»). У мовосвіті Тютюнника-старшого трапляється порівняння ВІЙНИ з ВУЛКАНОМ: «*…****війна…гоготить вулканами***» (Там само)**.**

До соціальних метафор, яскраво репрезентованих у мовотворчості обох письменників, є моделі, представлені схемою ВІЙНА – ГРА. У таких конструкціях концепт ВІЙНА є сферою-джерелом, а ГРА виступає референтом (об'єкт, що ідентифікується за допомогою метафори), тобто сферою-мішенню, і виражається або експліцитно («*…він* ***грався*** *зі своїм дитячим товариством у жмурки, розбійників,* ***у війни***» (Гр. Тютюнник «Іван Срібний»), «*…ще днів зо три* ***гратиметься у війну*** *дітвора*» (Гр. Тютюнник «День мій суботній»); «*Хлопчаки* ***гралися у війну****, рубалися на буграх шаблями, на смерть, без полонених. Прибігали з гарячки бою лихоокі, брудні, спітнілі, листям лопушняка бинтували рани, а щоб вони були страшніші, щоб кров із них так і сікала, мазали руки і морди ягодою суниць, гарцювали на палицях, як хозари*» (Г. Тютюнник «Вир»), «*– А знаєш, як ми на оцьому горбі у* ***війну гралися****?*» (Там само), «*Тимко* ***не грався у війну***» (Там само)), або імпліцитно, що спостерігається у Григорових мікротекстах: «*…розставив* ***шахи на шахівниці*** *й сидів над ними, пильним оком адмірала Нельсона вивчаючи* ***поле майбутньої битви***» (Гр. Тютюнник «Азарт»); «*…пускали дим на* ***фігури,*** *мовби маскуючи свої* ***армії*** *димовою завісою. Вони добре бачили лише праві* ***фланги*** *свого* ***війська****, а ліві, що випадали з кута зору, зоставалися напризволяще, тому битва розвивалася дещо кособоко: кожен трощив те, що було на видноті*» (Там само).

Григорій заперечує ігровий характер ВІЙНИ, вживаючи фразему «***Війна** – це тобі **не в квача грати***» (Г. Тютюнник «Вир»). Серед когніцій аналізовного концепту в мовосвіті Тютюнника-старшого є й РОБОТА: «*Резерви наздоганяли фронт. (…). Вони ішли поважно, як на важливу і пильну роботу*» (Там само). Названий корелят у мовопросторі Григорія експлікується і латентними семами, які виражають протиставлення – перепочинок: «*Після війни перепочинок, доки діти виростуть у солдатів; після перепочинку – війна*» (Там само). Крім того, у текстопросторі Григора РОБОТА є не корелятом, а референтом метафоричної моделі: ***«В котельні** зарипіли двері, (...) – Агов, Ванько! **Ти вже одвоювався**? Іди до картоплі, поки гаряча*» (Гр. Тютюнник «Іван Срібний»); «*А кухарі за «**амбразурою**» мовчали*» (Гр. Тютюнник «Вогник далеко в степу»); «*Його **манера рубати вугілля** (...) **схожа на потужну танкову атаку, перед якою безсила всяка оборона***» (Гр. Тютюнник «Віктор»).

Ще одним корелятом метафоричної схеми фрейма ВІЙНА є ПОЛЮВАННЯ, імпліцитно виражене у мовосвіті Григора вже самою шапкою однієї з новел – «ОБЛОГА». У Григорія ж – це сценарій ВІЙНИ, що містить акції вбивств: «*А що війна? А те, що **вбивають** і **кат лізе** на нашу землю*». Однак істотною різницею між конституентами цієї схеми є те, що на ВІЙНІ «*страшно вбивати*» (Г. Тютюнник «Вир»). Водночас автор заперечує апріорність твердження імпліцитно явленою когніцією – УРОК УБИВСТВ: «*Тільки страшно мені людей убивати… – **Там навчишся. Ти не вб'єш – тебе вб'ють***» (Там само).

Зважаючи на ємкість таких «уроків», ВІЙНА, як потверджує Григір, урешті стає МИСТЕЦТВОМ ЖОРСТОКОСТІ і насилля: «*…розповідаю (...) про великого воїна Пірра Єпірського, що посилав у битву слонів, цих первородних танків, (...) І, схаменувшись, кажу собі: стривай, чому ти їх навчаєш – **мистецтву жорстокості**, захопленню владою так званих «перших» над рівними?*» (Гр. Тютюнник «День мій суботній»). ВІЙНА для Григора – це величезна ПОМИЛКА світу, закономірністю якої є циклічна повторюваність. І в цьому колообігу людство видається йому «*…вічним школярем: ледве встигнувши збагнути свої **помилки**, відмирає старе покоління, на зміну йому приходить молоде і починає ті **помилки** спочатку…*» (Там само). На жаль, саме такі ПОМИЛКИ, за Тютюнником-меншим, і творять історію цивілізацій, що оприявнює метафорична модель ВІЙНА – ІСТОРІЯ: «*Маловтішне то заняття – штудіювати історію: розквіти держав на крові й падіння держав на крові, переможні криваві війни і криваві поразки*» (Там само). Серед соціальних метафор у текстопросторі Григорія є й така: ВІЙНА – СВАЙБА: «*Крім зброї, яка була у бійців, видали ножі в брезентових чохлах. «Гм. Це на якусь веселу свайбу йдемо», – подумав Тимко, чіпляючи ножа до пояса*» (Г. Тютюнник «Вир»). Звичайно, за таким порівнянням криється підтекст: веселощі корелята антонімічно протилежні «веселощам» референта. Григорій зазначає: «*На війні хорошого мало*» (Там само), актуалізуючи артефактний експлікант схем компаративного фрейма ЛИХО («*…чорне лихо землю рве*»; «*А тепер прийшло до народу лихо – і забулося все, і гірко згадувати його, бо і для нас із тобою велике лихо, брате*...» (Там само)), латентним семам якого тотожні БІЛЬ, СМЕРТЬ, СЛЬОЗИ. Оскільки знаковим змістом концепту ЛИХО є: «1. Обставина, подія, що викликає страждання; горе, біда; // у знач. присудк. сл. Важко, погано кому-небудь. 2. Що-небудь

погане, зле, недобре» [СУМ 1973, с. 496], то до його актуалізаторів належать і ФО: *не мед пити* (ВІЙНА – НЕ МЕД*:* «*Мені там теж не мед питиметься*» (Г. Тютюнник, «Вир»)), *ЛО*: *страшне* (*лихе*) *слово* (ВІЙНА – СТРАШНЕ СЛОВО: «*…запалахкотіло від села до села, від хутора до хутора страшне слово: війна*» (Там само)), *хорошого мало, лиха година* (ВІЙНА – *ЛИХА* ГОДИНА: «*Якби ж воно не така лиха година, то, мо', з нього щось і вийшло б*» (Гр. Тютюнник «Сито, сито...»);. «*А ще краще, якби ти подався на села та пристав до якоїсь бабусі в поміч та й перебув цю* ***лиху годину***» (Гр. Тютюнник «Климко»)).

За допомогою акціональних вербалізаторів сконструйовано такі метафоричні опозиції, представлені у мовотворчості Григорія: ВІЙНА – ОТРУТА: «*…витравиться часом, війною*» (Г. Тютюнник, «Вир»); ВІЙНА – КАША: «*– Ну, тепер така війна заварилася, що для твоїх співаночок навряд чи знайдеться час*» (Там само); ВІЙНА – МОЛОТАРКА: «*– Ах, мамаша, на війні до всього звикне. Нашого брата стільки* ***перемолотило****, що, якби за кожним плакав, очі б не просихали*» (Там само). Остання опозиція у текстопросторі Григорія експлікується і власне субстантивом: «*А Тимко – дурень. Хомлига. Був би поліцаєм, а то пішов жидам служити. Загребуть, як падаль.* ***Молотарка*** *день і ніч гуде*» (Там само).

Цікавими, на наш погляд, є метафоричні перенесення, оприявнені Григорієм у таких схемах: ВІЙНА – ЗАЛІЗНІ ЖОРНА: «*Ось що, брате, я тобі скажу: бережи себе. Там такі залізні жорна, що тисячами перемелюють*» (Г. Тютюнник, «Вир»); «*Видно, там жорна величенькі, як от стільки людей перемололи*» (Там само); ВІЙНА – КАМІНЬ: «*Може, то одвалився з душі камінь війни і захльоснуло його людською радістю, що стріляний, пропахлий смертями воїн потер рукою щемлячі очі над тихою пустельною рікою*» (Там само); ВІЙНА – МАШИНА: «*Невже ж я тут і все бачу після того, як по мені проскреготіла машина війни?*» (Там само).

Текстопростору Григора властива і власне авторська артефактна метафорика: ВІЙНА – ТАНЕЦЬ ЧОРТІВ НА ГРУДЯХ: «*…скоро ми дістанемось до передової і коли на моїх доблесних грудях затанцюють чорти – чи хто там головний на тім світі?*» (Гр. Тютюнник «Облога»).

Отже, дослідивши схеми подібності компаративного субфрейму ВІЙНА, оприявнені у мовотворчості братів Тютюнників, ми виділили 66 метафоричних слововживань. Найпродуктивнішою сферою-джерелом метафоричних перенесень у Григора є антропоморфна та соціальна сфери. Найчастотнішими корелятами метафоричних моделей виступають експліканти концептосфери *ЛЮДИНА*. Тобто, у мовотворчості Тютюнника-меншого превалює метафора-персоніфікація. Соціальні концепти ГРА й РОБОТА у метафоричних моделях фрейму ВІЙНА виступають сферами-мішенями. Пояснюється це тим, що світогляд Григора більше спрямований на зображення повоєнного побуту українського суспільства, у якому ще довго вчувається відгомін ВІЙНИ.

У Григорія-старшого спостерігається тяжіння до природоморфних корелятів. Найпрезентабельнішим із них є концепт ВОДА, що експлікує бачення Тютюнником ВІЙНИ як страшної стихії, круговерті боротьби українського народу проти окупантів, учасником якої був особисто. Цим і зумовлено вибір назви роману – «Вир» (як репрезентант концепту ВОДА). Корелят ВО-

ГОНЬ у творчості Григорія є увиразненням власне полтавської ментальності письменників, що полягає в баченні ПОЛУМ'Я ВІЙНИ як КУПАЛЬСЬКОГО БАГАТТЯ, котре «перестрибує» далеко не кожна людина.

Артефактна сфера-джерело у Григорія є теж продуктивною. Вона оприявнює образність його мови, а також особливість бачення ВІЙНИ як випробування, котре пройшов особисто. Саме тому концептосфера Тютюнника-старшого, порівняно з Григоровою, багатша на образні метафори – утілення власного світобачення та світорозуміння.

Отже, компаративний субфрейм ВІЙНА, представлений у мовотворчості братів Тютюнників, свідчить про яскраву національну ідентичність когнітивної сфери письменників. Дослідження багатьох інших культурем, якими організовано художній простір текстів митців, становить одну з перспективних ліній подальшого дослідження творчого доробку славетних полтавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верьовкін В. В. Відображення уявлень про війну в античній і сучасній мовній свідомості (на матеріалі давньогрецької, латинської, англійської, німецької та української мов) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / В. В. Верьовкін. – К., 2013. – 22 с.

2. Головань О. В. Семантико-ассоциативная структура концепта «Война» (на материале произведений Р. Олдингтона и В. М. Гаршина) : дисс. … канд. филол. наук : 10.02.19 / О. В. Головань ; Алтайский гос. тех. ун-т им. И. И. Ползунова. – Барнаул, 2003. – 154 с.

3. Демидова Т. А. Реализация концепта «война» в прозе В. Астафьева / Т. А. Демидова // Языковая картина мира: лингвистический и культурологический аспекты. – Бийск, 2006. – С. 300–303.

4. Ленська С. Образ дітей війни у творах Гр. Тютюнника, В. Близнеця, М. Вінграновського / Світлана Ленська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2009. – № 5. – С. 15–18.

5. Манян Л. В. Григір Тютюнник. Повість «Облога» / Л. В. Манян // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – № 33. – С. 27–29.

6. Міщенко В. Метафора концепту «Війна» в сучасному франкомовному політичному дискурсі / Валентина Міщенко, Вікторія Дубик // Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови». – Львів, 2013. – Вип. 21. – С. 190–196.

7. Ревегук В. Полтавщина в роки другої світової війни (1939–1945) / В. Ревегук. – Полтава, 2004. – 288 с.

8. Ремша А. Григір Тютюнник. «Климко». Паралель між життям автора і сюжетом твору. Воєнне дитинство в повісті / А. Ремша // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2011. – № 7–8. – С. 133–138.

9. Славянская мифология : энциклопедический словарь / науч. ред.: В. Я. Петрухин и др. – М. : ЭЛЛИС ЛАК, 1995. – 416 с.

10. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К. : Міленіум, 2002. – 260 с.

11. Словник української мови : в 11 т. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1970. – 669 с.

12. Смагина Н. Б. Корни войны в перспективе архетипической концепции К. Юнга (по А. Стивенсону) [Электронный ресурс] / Н. Б. Смагина. – Режим доступа: http://b-i.narod.ru/awn/istozi.htm.

13. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – Луганськ : Альма-матер, 2005. – 400 с.

14. Фещенко П. Встречи на дорогах войны: Дети в произведениях Григора Тютюнника / П. Фещенко // Детская литература. – 1984. – № 5. – С. 16–19.

15. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000) : монография / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2001. – 238 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Тютюнник Гр. М.: Твори. Книга 1 : оповідання / Григір Михайлович Тютюнник. – К. : Молодь, 1984. – 328 с. – (Текст).

2. Тютюнник Гр. М.: Твори. Книга 2 : повісті / Григір Михайлович Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – 328 с. – (Текст).

3. Тютюнник Гр. М. Вир / Григорій Михайлович Тютюнник. – К. : Рад. шк., 1990. – 512 с. – (Текст).

НАТАЛЬЯ БОНДАРЬ

АВТОРСКИЕ МОДИФИКАЦИИ КОНЦЕПТА *ВОЙНА* В ТЕКСТОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ БРАТЬЕВ ТЮТЮННИКОВ

В статье проанализирована военная метафорическая модель в текстах братьев Тютюнников, выделены общие и отличительные черты ее репрезентации в литературно-художественных дискурсах писателей. Доказано, что наиболее частотными коррелятами метафорических моделей являются структуранты концептосферы ЧЕЛОВЕК, то есть превалирует метафора-персонификация. Социальные концепты ИГРА и РАБОТА в метафорических моделях фрейма ВОЙНА выступают сферами-мишенями. Это можно объяснить тем, что творчество Григора направлено больше на изображение послевоенного быта украинского общества, в котором еще долго слышится отголосок ВОЙНЫ. В текстовом пространстве Григория-старшего наблюдается тяготение к природоморфным коррелятам. Важным среди них является концепт ВОДА и его репрезентативная единица – ВОДОВОРОТ. Коррелят ОГОНЬ эксплицирует особенности собственно полтавской ментальности писателей, что заключается в видении пламя войны как купальского костра, который, по мнению писателей, «перепрыгивает» далеко не каждый человек. Артефактная сфера-источник Григория богаче, по сравнению с концептосферой Григора, на метафорические образы. Компаративный субфрейм ВОЙНА братьев Тютюнников свидетельствует о яркой национальной идентичности когнитивной сферы писателей.

Ключевые слова: *концепт ВОЙНА, лингвокультурема, ментальность, метафора, художественный дискурс.*

NATALIA BONDAR

TYPIFIED IMAGERY MODIFICATIONS OF THE CONCEPT *WAR* IN TIUTIUNNK'S TEXTS

The article focuses on analysis of the military metaphoric model on the basis of Tiutiunnyk's works. The thesis pays attention to the common and distinctive features of its realization in the Tiutiunnyk's texts. It is proved that the structural parts of the space PEOPLE is the main structural element of the metaphoric model. Social concepts GAME and WORK within the terms of a metaphoric model WAR are target-spheres. It can be explained by the fact of depicting postwar life of the Ukrainian society. The elder's brother, Gregory, pays attention to the concept WATER and its representative unit WHIRLPOOL. Concept FIRE expresses Poltava's mentality features. FLAMES of WAR is the MIDSUMMER BONFIRE. The research of the Gregory's and Gregory's metaphoric models shows the main difference between them. The Gregory's conceptual field is richer. In conclusion, the comparative sub frame WAR represents strong national Tiutiunnyk's identity.

Key words: *concept WAR, linguocultural, mentality, metaphoric model, literary discourse.*

Одержано 22.08.2016 р.

НАШІ АВТОРИ

Барабаш Юрій Якович – доктор філологічних наук, професор;

Болотнікова Алла Петрівна – старший викладач кафедри загального і слов'янського мовознавства та іноземних мов Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Бондар Наталія Василівна – аспірантка кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Булиньска Магдалена – магістр, викладач кафедри сучасних іноземних мов Ґданського університету (Польща);

Гасанова Гюльнара Аліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та міжкультурної комунікації Бакінського слов'янського університету, докторант Національної академії наук Азербайджану;

Зуєнко Марина Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської та німецької філології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Казарін Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор;

Капустян Інга Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Кохан Роксоляна Анатоліївна – аспірантка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

Мацапура Валентина Іванівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Новікова Марина Олексіївна – доктор філологічних наук, професор;

Орлов Олексій Петрович – аспірант кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка;

Сатановська Ганна Сергіївна – старший викладач кафедри романської філології і перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Школа Ірина Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і методики викладання Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету;

Чуб Вікторія Павлівна – викладач кафедри романської філології та перекладу, здобувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філософії Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Юрій Барабаш
«МІТ ГУЦУЛЬЩИНИ» ВІД СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА.
ДО ПРОБЛЕМИ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ 3

Валентина Мацапура
ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ 11

Владимир Казарин, Марина Новикова
«… ГРОЗНАЯ АНАФЕМА ГУДИТ»
(ЗАГАДКИ ОДНОГО АХМАТОВСКОГО ВОСЬМИСТИШИЯ) 21

Марина Зуєнко
МІФОПОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНГЛІЙСЬКОЇ БАРОКОВОЇ
ДРАМАТУРГІЇ (В. ШЕКСПІР, ДЖ. ФЛЕТЧЕР, Ф. БОМОНТ) 36

Інга Капустян
ТВОРЧІСТЬ Г. К. АНДЕРСЕНА
У СКАНДИНАВСЬКОМУ НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ 44

Ірина Школа
ОБРАЗ ДОН КІХОТА В «БАЙГОРОДІ» Ю. ЯНОВСЬКОГО
ТА «ПОВЕРНЕННІ ДОН КІХОТА» Г.-К. ЧЕСТЕРТОНА
ЯК СИМВОЛ НАЦІОТВОРЕННЯ 52

Магдалена Булиньска
ТОНИ МОРРИСОН, ГЛОРИЯ НЕЙЛОР И ЦОТАКЕ ШАНГЕ –
УНИКАЛЬНЫЙ ОПЫТ, УНИКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ 58

Гюльнара Гасанова
«МЫСЛЬ СЕМЕЙНАЯ» Л. ТОЛСТОГО
В РЕЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА 66

Ганна Сатановська
МІФОПОЕТИЧНИЙ ХРОНОТОП ЕСЕЇСТИЧНОЇ ЗБІРКИ
МАРҐЕРІТ ЮРСЕНАР «ВОГНІ» 73

Вікторія Чуб
ПОЕТИКА БЕСТІАРНОСТІ В РОМАННІЙ ПРОЗІ
АНТУАНА ВОЛОДІНА 82

Роксоляна Кохан
СИМВОЛІКА ДИТИНСТВА
В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ ЮСТЕЙНА ҐОРДЕРА
«ПОМАРАНЧЕВА ДІВЧИНКА» 91

Алексей Орлов
ОБРАЗЫ-ПЕРЕЖИВАНИЯ В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА
ПОЛТАВСКОГО ПЕРИОДА 98

МОВОЗНАВСТВО

Алла Болотнікова
ДАТИВ ЯК ІНДИКАТОР УВІЧЛИВОСТІ 104

Наталія Бондар
ОБРАЗНІ МОДИФІКАЦІЇ КОНЦЕПТУ *ВІЙНА*
В ТЕКСТОПРОСТОРАХ БРАТІВ ТЮТЮННИКІВ 111

ВИСОКОПОВАЖАНІ АВТОРИ!

«Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка» рішенням Президії ВАК України включено до переліку наукових видань України, у яких можуть друкуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора й кандидата філологічних наук.

Редакційна колегія періодичного видання пропонує вашій увазі такі вимоги до змісту й оформлення наукових робіт відповідно до останніх вимог ВАК України та загальноприйнятих міжнародних стандартів.

Статті повинні відповідати галузям науки: «Літературознавство», «Мовознавство».

Структура статті:

ВСТУП. Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із наступними дослідженнями та публікаціями, а також із важливими практичними завданнями. Автор повинен виокремити із проблеми ту частину, яку він досліджує безпосередньо, і довести її актуальність. Обов'язкові посилання на використану літературу.

ПОСТАНОВКА ЗАВДАННЯ з формулюванням мети і методів дослідження проблеми, що розглядається.

РЕЗУЛЬТАТИ. Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням одержаних наукових результатів.

ВИСНОВКИ. Наукова новизна, теоретичне і практичне значення, можливе впровадження, перспективи наукових розробок у цьому напрямку.

Слова «Вступ», «Висновки», «Резюме» тощо писати не потрібно.

Перед назвою статті, яка друкується великими буквами, зліва пишеться УДК, під ним указується ім'я і прізвище автора (авторів) і в дужках назва міста; після назви – ключові слова (українською мовою); у кінці статті подається резюме (російською й англійською мовами), наприклад:

УДК 821.161.1
ЗІНАЇДА МОСКАЛЕНКО
(Полтава)

КРАЄЗНАВЧІ АСПЕКТИ КОРОЛЕНКОЗНАВСТВА

Ключові слова (укр. м. – навіть якщо мова статті не українська)
Текст статті
Список використаних джерел
Ім'я та прізвище автора, назва статті (рос. м.)
Резюме (рос. м.)
Ключові слова (рос. м.)
Ім'я та прізвище автора, назва статті (англ. м.)
Резюме (англ. м.)
Ключові слова (англ. м.)

Орієнтовний обсяг статті – до 20 000 друкованих знаків (0,5 др. арк., до 12 сторінок).

Обсяг резюме – 150 слів, ключових слів – 5–7.

Оскільки резюме – це самостійне джерело інформації, що використовується в наукометричних базах, бажано, щоб його **структура** була такою: вступне слово про тему дослідження («The article deals with»; «This article examines the…»; «In this article, I explore…»); мета наукового дослідження («The aim of this study»); опис теоретичного і практичного значення роботи («The article gives a detailed analysis of…»); опис методології дослідження; основні результати («This article reports the results of a…»; «The main idea of the article is…»), висновки дослідницької роботи («The article is of interest to…»); цінність проведеного дослідження («The article is of great help to…»).

Графічні об'єкти чи малюнки, використані в статті, додатково подаються у вигляді окремих файлів у форматі PCX, BMP (розподільна здатність 300 dpi).

Використана в статті література (першоджерела) вказується після тексту статті, розміщується обов'язково в алфавітному порядку й оформлюється згідно із сучасними вимогами ВАК України (Бюлетень ВАК України, 2008. – № 3. – С. 13). Словосполучення «СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ» друкується посередині великими буквами.

Цитати з наукових видань подаються тією мовою, якою написано статтю до збірника наукових праць «Філологічні науки», а з художніх творів – мовою оригіналу або в перекладі (українською, російською). У тексті цитати оформлюються за зразком « », або «" "».

Посилання на першоджерела наводять у квадратних дужках, де вказуються арабською цифрою номер першоджерела (цитованої праці), який відповідає номеру в списку використаних джерел, і сторінка (обов'язкова при цитуванні), наприклад: [2, с. 135]. Декілька першоджерел в одному посиланні відокремлюються крапкою з комою, наприклад: [1, с. 5; 7, с. 127] або [1; 2; 9].

Література іноземною мовою вказується після українських і російських першоджерел з усіма вихідними даними (автор, назва статті, де надрукована, місце та рік видання, сторінки тощо). У списку використаних джерел повинні бути тільки першоджерела, на які є посилання в статті (до 10 джерел). Якщо посилань немає, список літератури не потрібний.

Стаття повинна бути набрана в текстовому редакторі Microsoft Word без автоматичного і ручного розподілу переносів (**на CD-диску**):

Гарнітура – Times New Roman;
кегль – 14 пт;
міжрядковий інтервал – полуторний;
формат – А 4;
береги: верхній, нижній, правий – 2 см, лівий – 3 см;
сторінки нумерувати, кількість рядків на сторінці – до 30.

До CD-диску додається:

– роздрукований варіант статті;

– рішення відповідної кафедри про рекомендацію статті до друку (**для асистентів, викладачів, доцентів**);

– рецензія фахівця (доктора чи кандидата наук), завірена підписом (**для аспірантів, докторантів**);

– копія документа про оплату.

У тексті статті не можна використовувати підкреслень.

На окремій сторінці подаються відомості про автора: науковий ступінь і вчене звання, посада, місце роботи, адреса, службовий та домашній номери телефону, наприклад:

Москаленко Зінаїда Іванівна – *кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, адреса, телефони.*

Рукописи підлягають додатковому редакційному рецензуванню та редагуванню. Редколегія може відхиляти статті й повертати їх авторам для доопрацювання, якщо за змістом чи оформленням вони не відповідають сучасним вимогам.

При недотриманні формальних вимог та невідповідності статті ліцензованим галузям науки («Літературознавство», «Мовознавство») рукописи не розглядаються. У разі неякісного запису на диску статті також відхиляються. Роздрук статей і диски не повертаються. Якщо редколегія відхиляє статтю, автору повертають 75% сплаченої суми.

До друку беруться рецензії на монографії, наукові збірники, посібники, а також хроніка наукових подій (обсяг до 5 стор.).

Вартість однієї сторінки статті – 40 грн.

Контактні телефони:

(05322) 2-78-80 (кафедра світової літератури);

097-615-22-60 (відповідальний редактор Ірина Фісак).

Наукове видання

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 23

Відповідальний редактор *І. В. Фісак*
*Л*ітературний редактор *Ю. С. Стиркіна*
Бібліографічний редактор *І. М. Лесунова*
Технічний редактор *І. М. Ковальова*
Комп'ютерна верстка *О. М. Нарижна*

Підписано до друку 04.10.2016 р. Формат 70х100/16.
Гарнітура Palatino Linotype. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 10,15. Обл.-вид. арк. 9,41.
Наклад 100 прим. Зам. № 1703.

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.