

ISSN 2312-1068

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний
педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

**Харківського національного
педагогічного університету імені Г. С. Сковороди**

Літературознавство

Випуск 4 (94)

Видавничий дім Дмитра Бураго
Київ, 2019

Затверджено постановою президії ВАК України від 18 листопада 2009 р. № 01-05/5
(перереєстрація від 29.12.2014 р., наказ МОН № 1528)

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (протокол № 8 від 20.12.19)

Електронну версію журналу включено до Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського: <http://nbuv.gov.ua>

Збірник зареєстровано в міжнародних каталогах періодичних видань та базах даних:
Ulrichsweb Global Serials Directory, OCLC WorldCat, Open Academic Journals Index (OAJI),
Research Bible, Index Copernicus, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic search Engine),
Open AIRE, ERIH PLUS.

ISSN 2312-1068 (Print), ISSN 2312-1076 (Online)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Л.В. Гармаш – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Д.І. Дроздовський – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України;

Н. Кононенко (Natalie Kononenko) – професор кафедри української етнографії Фольклорного центру Kule Університету Альберта (Канада);

С.К. Криворучко – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

А.В. Лепетуха – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Сунг-Ай Лі (Sung-Ae Lee) – доктор філософії, лектор кафедри міжнародних досліджень факультету мистецтв Університету Маккуорі (штат Нью-Йорк, Австралія);

О.П. Невельська-Гордєєва – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Харківського національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого;

І.В. Разуменко – кандидат філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

Д.А. Стівенс (John Stephens) – доктор літератури, професор емеретіус факультету мистецтв Університету Маккуорі, (штат Нью-Йорк, Сідней, Австралія);

О.Ф. Стров (A. Stroeve) – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3.

О. Табачникова (Olga Tabachnikova) – PhD, провідний лектор-русист, Директор Центру російських досліджень Володимира Висоцького при школі гуманітарних, мовних та глобальних досліджень, Університет Центрального Ланкаширу (Велика Британія);

Т.І. Тищенко – кандидат філологічних наук, професор кафедри української і зарубіжної літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди;

А.Б. Темірболат – доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою казахської літератури та теорії літератури Казахського національного університету імені Аль-Фарабі;

П. Шопін (P. Shopin) – доктор філософії, постдокторський науковий співробітник, дослідник Фонду Александра фон Гумбольдта та Інституту славістики і угарології Гумбольдтського університету Берліна.

Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 4(94) / Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди; [редкол.: Л.В. Гармаш та ін.]. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2019. 220 с.

У виданні висвітлені актуальні проблеми сучасного літературознавства, містяться розвідки з історії української та зарубіжної літератури, розглядаються особливості проблематики творів та їхньої поетики, питання жанру та стилю.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам вищих та середніх навчальних закладів і шкіл, аспірантам та студентам-філологам.

УДК 821.111“18”(092)

Т.В. Ведернікова

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ (на матеріалі п'єси Б. Шоу «Пігмаліон»)

Невід'ємною частиною аналізу перекладу будь-якого художнього твору є зіставлення епох: порівняння часу написання оригіналу з часом здійснення перекладу його на іншу мову. Актуальною зберігається потреба в аналізі адекватності та еквівалентності текстів. Одним з найбільш яскравих засобів, які формують особливості національної мовної картини світу і надають їй своєрідний національний колорит, є фразеологічні одиниці. Відомо, що переклад фразеологічних одиниць вважається одним із завдань, що ускладнюють роботу перекладача, оскільки багато фразеологізмів мають яскраво виражену національну специфіку, що відбиває загальнонаціональне мислення народу.

Питання порівняльної фразеології привертають увагу багатьох лінгвістів і знайшли своє відображення в роботах таких вчених, як Н.М. Амосова, А.М. Бабкін, Л.К. Байрамова, В.В. Виноградов, В.П. Жуков, А.В. Кунін, В.М. Мокієнко, А.Г. Назарян, В.Н. Телія, І.І. Чернишова, Н.М. Шанський, Р. Cowie, A. Naciscione та інших дослідників.

Класифікація фразеологізмів за ступенем семантичної неподільності (спаяності) була розроблена В.В. Виноградовим. За ступенем семантичної неподільності він виділив три типи: фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності і фразеологічні сполучення [1, с. 45].

Фразеологічні зрощення – це абсолютно неподільні, стійкі одиниці, загальне значення яких не виводиться із значення компонентів його складових. Наприклад, комар носа не підточить «не можна причепитися, так як все виконано якісно, дуже добре»; точити яси «проводити час за порожніми розмовами, пліткувати», потрапити в халепу «опинитися в незручному становищі».

© Т.В. Ведернікова, 2019

<http://dx.doi.org/>

Семантичні ознаки фразеологічних зрощень: ідіоматичність, немотивованість значення. Лексичні ознаки: наявність застарілих слів (лексичних і семантичних архаїзмів, історизмів) і незрозумілих слів. Граматичні ознаки: наявність граматичних архаїзмів. Значення цих оборотів на сучасному етапі не мотивуються значеннями слів, з яких складається фразеологізм.

Фразеологічні єдності – це такі стійкі одиниці, в яких за наявності загального переносного значення чітко зберігаються ознаки семантичної відокремленості компонентів. Наприклад, сім п'ятниць на тижні «про мінливу людину», кров з молоком «про здорову людину». Фразеологічні єдності зближуються з фразеологічними зрощеннями своєю образністю і метафоричністю, але на відміну від зрощень образність єдності усвідомлюється з точки зору сучасного використання мови. Наприклад, значення обороту робити з мухи слона «сильно перебільшувати» мотивується переносним значенням. Семантичні ознаки: мотивованість значення переносними значеннями його компонентів, емоційність. Лексичні ознаки: наявність омонімів серед вільних словосполучень. Граматичні ознаки: єдність синтаксичної функції.

Фразеологічні сполучення – стійкі звороти, до складу яких входять слова з вільним значенням і фразеологічно пов'язані. Наприклад, добрий друг «надійний, вірний», муляти очі «набридати», тріскучий мороз «сильний, міцний мороз». Семантичні ознаки: мотивованість прямими і фразеологічно пов'язаними значеннями. Лексичні ознаки: допустимість синонімічної заміни основного компонента, двокомпонентний склад. Граматичні ознаки: розчленованість синтаксичної функції (кожен компонент в реченні є окремим членом речення).

М.М. Шанський на підставі ознаки відтворюваності фразеологічних одиниць виділив четвертий тип – фразеологічні вирази [5, с. 72]. Фразеологічні вирази становлять особливий тип фразеологізмів – це стійкі фрази з переосмисленим змістом. До фразеологічних виразів відносять прислів'я, крилаті слова. Багато з

фразеологічних виразів з часом поповнюють основний фонд фразеології.

Національна специфіка, характерна для однієї мовної картини світу, при порівняльному аналізі з іншою картиною світу на мовні лакуни, вказує на повну або неповну відповідність мовних засобів, на наявність мовних національних реалій. Дуже часто фразеологічні одиниці виявляються в групі мовних національних реалій. На думку Я.І. Рецкер, фразеологія утворює живу, яскраву і своєрідну частину словникового складу кожної мови. Основна частина фразеології будь-якої національної мови, в тому числі англійської, співвідноситься з різними художніми стилями і має яскраво виражене емоційно-експресивне забарвлення.

Я.І. Рецкер вважає, що навіть стилістично нейтральні фразеологічні звороти відрізняються національною своєрідністю та мають виражене експресивне значення в контексті [4, с. 143]. Фразеологія є одним з найяскравіших і виразних засобів національної мови. Зрозуміло, що оскільки фразеологія виділяється своїми функціями в мові в цілому, вона вимагає особливого підходу в процесі перекладу.

Матеріалом нашого дослідження стали переклади фразеологічних одиниць, що функціонують у п'єсі «Пігмаліон» видатного британського письменника і драматурга в їх зіставленні з англійським оригіналом. Прочитання та аналіз англійського тексту п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» дозволяє говорити про те, що автор п'єси використовував велику кількість стійких словосполучень (фразеологізмів), властивих британському варіанту англійської мови. Для фразеологічного аналізу тексту п'єси були обрані два переклади, виконані О. Калашниковою [6] та П. Мелковою [7]. Особлива увага приділена способам передачі стилістично забарвленої лексики, зокрема фразеологічних одиниць, а також проблемі збереження стилістичного забарвлення перекладу.

Мета роботи полягає в тому, щоб дослідити та проаналізувати специфічні особливості перекладу фразеологічних одиниць з мови

оригіналу (у даному випадку – англійської) та визначити засоби їх вираження в художньому тексті.

Для порівняльного аналізу перекладацьких тактик був використаний не тільки фразеологічний словник А.В. Куніна, а й інші довідкові видання, що вказують на особливості ідіоматичності англійських лексичних засобів (зокрема, – англійських). Б. Шоу: «You see this creature with her kerbstone English: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English» [8, с. 20].

Наведена цитата – це репліка професора Хіггінса, яка цікава тим, що професійна мовна особистість (Хіггінс) оцінює мову іншої мовної особистості (Елізи). У перекладі О. Калашникової вона звучить так: «Вы слышали ужасное произношение этой уличной девчонки? Из-за этого произношения она до конца своих дней обречена оставаться на дне общества. Так вот, сэр, дайте мне три месяца сроку, и я сделаю так, что эта девушка с успехом сойдет за герцогиню на любом посольском приеме. Мало того, она сможет поступить куда угодно в качестве горничной или продавщицы, а для этого, как известно, требуется еще большее совершенство речи» [6, с. 191].

У перекладі П. Мелкової: «Взгляните на эту девчонку! Слышали вы, на каком жаргоне она говорит? Этот жаргон навсегда приковал ее к панели. Так вот, сэр, дайте мне три месяца, и эта девушка сойдет у меня за герцогиню на приеме в любом посольстве. Я даже смогу устроить ее горничной или продавщицей в магазин, где надо говорить совсем уж безукоризненно» [7, с. 25].

У лексичному складі даного уривка відзначені використані автором англійські фразеологічні одиниці: «kerbstone English» і «pass that girl off». Згідно словникам, вони можуть бути переведені на російську мову наступним чином: kerbstone English – «уличный, дворовой английский» [2, с. 423]; pass that girl off – «выдавать за» [3, с. 526]. Порівняння опису даних фразеологічних одиниць,

представленого в словниках А.В. Куніна і В.К. Мюллера, з тим, як ці фразеологічні одиниці використані перекладачками, дозволяє говорити про те, що О. Калашникова і П. Мелкова по-різному підійшли до трансформації лексичного складу зазначених фразеологізмів. Так, «kerbstone English» у О. Калашникової – це «ужасное произношение», а у П. Мелкової – «жаргон». Здається, що П. Мелкова точніше передає сенс англійського словосполучення. Але переклад О. Калашникової більш експресивний.

Відомо, що використання фразеологічних зворотів в тексті художнього твору надає тексту більшої виразності та емоційності. Виходячи з цього, вважаємо, що переклад О. Калашникової більш емоційний і виразний, ближчий до оригіналу, більш відповідає стилістичному забарвленню початкового тексту.

В іншому уривку тексту Б. Шоу: «You're an ungrateful wicked girl. This is my return for offering to take you out of the gutter and dress you beautifully and make a lady of you» [8, с. 38] присутні фразеологізми, які, згідно зі словниками, можуть бути переведені наступним чином: Take you out of the gutter – «вытащить с самого дна» [2, с. 341]; Make of – «создать себя» [3, с. 439].

У перекладі О. Калашникової цей уривок представлений так: «Вы скверная, испорченная девчонка. Так-то вы мне благодарны за то, что я хочу вытащить вас из грязи, нарядить и сделать из вас леди!» [6, с. 200]. У перекладі П. Мелкової: «Вы дрянная, неблагодарная девчонка. Вот как вы мне платите за то, что я хотел вытащить вас из грязи, красиво одеть и сделать настоящей леди» [7, с. 38].

Виділені в оригінальному і в перекладеному текстах фразеологічні та лексичні одиниці свідчать про те, що обидві перекладачки зберігають емоційне забарвлення і стилістичну характеристику перекладеного вихідного тексту. Зазначені мовні засоби (слова та фразеологізми) переведені відповідно до лексикографічних джерел. Але при цьому необхідно вказати і на те, що обидві перекладачки здійснили лексичну заміну, якщо порівняти зі статтею із словника О.В. Куніна. В даному випадку слова «бедность» і «грязь» виступають як синонімічні заміни. Ця заміна, на наш погляд, створює більш

значний емоційний ефект, підсилює експресивність висловлювання. Англійська фразеологічна одиниця «a man of the world» (A Man of the world – «опытный человек, зрелый, знающий толк» [2, с. 483]) використана Б. Шоу в такій репліці: «Oh! Men of the world, are we? You'd better go Mrs. Pearce» [8, р. 59], перекладена О. Калашниковою як «О! Вот как? Я думаю, вы пока можете уйти, миссис Пирс» [6, с. 211] і П. Мелковою як «Вот оно что! Мы – люди воспитанные! Вам, пожалуй, лучше пока уйти, миссис Пирс» [7, с. 53].

Слід зазначити, що в перекладі дана одиниця зовсім не присутня. О. Калашникова зробила опущення фразеологізму, а П. Мелкова спробувала співвіднести дану фразеологічну одиницю з оригінальним значенням зі словника, але при цьому по-своєму його переосмисливши, виходячи із загального змісту тексту. Вважаємо, що при перекладі даний уривок оригінального тексту втратив деяку частку своєї виразності, яка присутня у вихідному матеріалі.

За нашими спостереженнями, при перекладі англійських фразеологізмів, використаних Б. Шоу, часто втрачається експресивна виразність фразеологізму. Так в уривку «Will you take advantage of a man», «nature to do him out of the price of his own daughter what he», «brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she», «growled big enough to be interesting to you two gentlemen?» [8, с. 61] присутній фразеологізм «by the sweat of his brow» («by the sweat of one's brow» – означає «в поте лица своего» [2, с. 738]), який переведений відповідно до словника Куніна.

О. Калашникова: «Так неужели вы воспользуетесь слабостью человека, чтобы обсчитать его на цене родной дочери, которую он в поте лица растил, кормил и одевал, пока она не выросла настолько, что ею уже интересуются джентльмены?» [6, с. 212].

П. Мелкова: «Так неужели вы обманете человека и не дадите ему настоящую цену за его родную дочь, которую он в поте лица растил, кормил и одевал, пока она не стала достаточно взрослой, чтобы заинтересовать сразу двух джентльменов?» [7, с. 54].

Необхідно підкреслити, що в обох російських перекладах даний фразеологізм присутній. Але при цьому вважаємо, що емоційно-

експресивний характер фрази в перекладі не збережено. Перекладачки, згідно з лексикографічними джерелами, сумлінно переклали відповідно до словника А.В. Куніна. І цей варіант даного уривку має більш стримане звучання, ніж його англійський аналог.

Відомо, що однією з особливостей семантики фразеологізму є його здатність вступати в синонімічні відносини зі словом. Цю здатність використовували перекладачки при роботі з текстом. Б. Шоу: «Pickering: if we were to take this man in hand for three months, he could choose between a seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales» [8, с. 62]. У лексичному складі даного уривка відзначена використана автором англійська фразеологічна одиниця «to take this man in hand», яка в словнику А.В. Куніна має наступний опис: То take in hand – «взять на себя ответственность за кого-то; прибрать к рукам; присвоить» [2, с. 356]. Даний уривок не відноситься до образу Елізи, яка розвивається. Але він викликає інтерес тим, що в ньому представлена в вербалізованому вигляді думка, пов'язана з поняттям «розвиток особистості».

У перекладах фразеологізм «to take in hand» перетворився в віддієслівні форми: «попрацювати над чим-небудь» і «зайнятися чим-небудь», що має багатозначну семантичну структуру, до складу якої входять і метафоричні смисли. Вважаємо, що в даному випадку обидві перекладачки використовували прийом синонімічної заміни фразеологічної одиниці на словесну, що має близьке до значення фразеологізму метафоричне значення.

Слід зазначити, що обидві перекладачки використовують змішаний тип трансформацій, в даному випадку присутні і лексична і граматична трансформації. У перекладі немає відчуття фразеологічної ідіоматичності, яка присутня в англійському словосполученні. Необхідно зауважити і те, що обидві перекладачки в даному випадку знизили експресивний тон англійського тексту. У перекладачки О. Калашникової тон розповіді більш експресивний. Створюється він використанням слова «злидні», яке в даному контексті виступає експресивним синонімом до слова «бідність», використаному перекладачкою П. Мелковою.

Б. Шоу: «Goodbye. Be sure you try on that small talk at three homes. Don't be nervous about it. Pitch it in strong» [8, с. 87].

О. Калашникова: «До свидания. Не забудьте на всех трех визитах продемонстрировать новый стиль. Главное – смелее. Не смущайтесь и шпарьте» [6, с. 225].

П. Мелкова: «До свидания. Смотрите не забудьте на всех визитах испробовать новую манеру выражаться. Главное, не смущайтесь и валяйте вовсю» [7, с. 73].

У лексичному складі даного уривка відзначена використана автором англійська фразеологічна одиниця «pitch it in strong». Pitch it in strong – «действовать решительно, быть настойчивым» [2, с. 733]. При роботі з цим уривком перекладачки використовували лексичну заміну, але зберегли при цьому загальний зміст фразеологізму. Цей зміст в російському перекладі посилюється використанням просторічних слів, вживання яких надає опису всієї ситуації своєрідну емоційність.

Таким чином, фразеологічні звороти стають засобом створення мовної характеристики персонажа (мовної особистості). Фразеологічні одиниці, використані Б. Шоу, є полісемантичними, мають в своєму значенні кілька смислів, зафіксованих словником А.В. Куніна. Обидві перекладачки – О. Калашникова і П. Мелкова – в перекладі англійських фразеологізмів в основному слідували лексикографічному опису, поданому в словниках. Але при цьому обидві перекладачки допускали синонімічну заміну. Особливо яскраво вона представлена в перекладацькій манері О. Калашникової. Тому її текст перекладу п'єси більш емоційний і експресивний. Можна вважати, що П. Мелкова в своїй перекладацькій тактиці керувалася принципом «ближче до початкового тексту». Перекладачка О. Калашникова намагалася зберегти експресивно-емоційний характер вихідного драматургічного твору, тому вона частіше, ніж П. Мелкова, використовувала синонімічну заміну.

Передача фразеологічних одиниць є невід'ємною частиною процесу перекладу художнього твору з мови оригіналу. Трансформаційні зміни тексту, в тому числі – і фразеологізмів,

неминучі. На вибір тактики перекладу фразеологізмів впливає не тільки сам текст, що перекладається, а й наміри перекладача як мовної особистості.

Література

1. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. Москва: Гослитиздат, 1960. 655 с.
2. Кунин А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь. 4-е изд., Москва: Русский язык, 1984. 944 с.
3. Мюллер В.К., Дашевская В.Л., Каплан В.А. Новый англо-русский словарь: 5-е изд., стереотип. Москва: Русский язык, 1998. 880 с.
4. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода / доп. и комм. Д.И. Ермоловича. 2-е изд., стереотип. Москва: Р. Валент, 2007. 240 с.
5. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. Москва: Высшая школа, 1985. 160 с.
6. Шоу Б. Пигмалион. Пьесы. Москва, 1981. 352 с.
7. Шоу Б. Пигмалион. Пьесы. Москва, 2011. 284 с.
8. Shaw G.B. Pygmalion. Moscow, Glossa Press. 2002. 224 p.

References

1. Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoy literatury. [About the language of fiction]. Moskva: Goslitizdat, 1960. 655 p.
2. Kunin A.V. Bolshoy anglo-russkiy frazeologicheskiy slovar. [English-Russian phraseological dictionary]. 4th ed., Moskva: Russia, 1984. 944 p.
3. Muller V.K., Dashevskaya V.L., Kaplan V.A. Novyy anglo-russkiy slovar [New English-Russian Dictionary]. 5th ed., Stereotype. Moskva: Russia, 1998. 880 p.
4. Rezker Ya.I. Teoriya perevoda i perevodcheskaya praktika: Ocherki lingvisticheskoy teorii perevoda [Translation Theory and Translation Practice: Essays in Linguistic Translation Theory] / D.I. Ermolovich. 2nd ed., Moskva: Valent, 2007. 240 p.
5. Shansky N.M. Frazеologiya sovremennogo russkogo yazyka [Phraseology of the Modern Russian Language]. Moskva: Higher School, 1985. 160 p.
6. Show B. Pigmalion. Pesy [Pygmalion. Plays]. Moskva, 1981. 352 p.
7. Show B. Pigmalion. Pesy [Pygmalion. Plays]. Moskva, 2011. 284 p.
8. Shaw G.B. Pygmalion. Moskva: Glossa Press. 2002. 224 p.

Анотація

Т.В. Ведернікова. Специфіка перекладу фразеологічних одиниць (на матеріалі п'єси Б. Шоу «Пігмаліон»)

Порівняльні дослідження в області розмовної лексики і фразеології є одним з напрямів сучасної лінгвістики, що постійно розвивається. До теперішнього часу в області порівняльної стилістики накопичилася значна кількість робіт. Проте поле для вивчення цієї області завжди залишається відкритим, так як в центрі уваги дослідника виявляється поняття норми, яке в різних мовних традиціях суттєво відрізняється. Передача фразеологічних одиниць є невід'ємною частиною процесу перекладу художнього твору з мови оригіналу. При цьому зберігається потреба в аналізі адекватності і еквівалентності текстів. На вибір тактики перекладу фразеологізмів впливає не лише сам текст, який перекладається, але і наміри перекладача як мовної особи. У статті розглядаються різні способи та труднощі перекладу еквівалентних і безеквівалентних іншомовних фразеологізмів на матеріалі роману Б. Шоу «Пігмаліон». Відомо, що переклад фразеологічних одиниць вважається одним із завдань, які ускладнюють роботу перекладача, оскільки багато фразеологізмів мають яскраво виражену національну специфіку, що уособлює загальнонаціональне мислення народу.

Ключові слова: фразеологічний зворот, семантика, тактики перекладу, еквівалент тексту, контекст.

Аннотация

Т.В. Ведерникова. Специфика перевода фразеологических единиц (на материале пьесы Б. Шоу «Пигмалион»)

Сопоставительные исследования в области разговорной лексики и фразеологии представляют собой одно из постоянно развивающихся направлений современной лингвистики. К настоящему времени в области сопоставительной стилистики накопилось значительное количество работ. Тем не менее поле для изучения этой области всегда остается открытым, так как в центре внимания исследователя оказывается понятие нормы, которое в разных языковых традициях различно и исторически подвижно. Передача фразеологических единиц является неотъемлемой частью процесса перевода художественного произведения с языка оригинала. При этом сохраняется потребность в анализе адекватности и эквивалентности текстов. На выбор тактики перевода фразеологизмов влияет не только сам

текст, который переводится, но и намерения переводчика как языковой личности. В статье рассматриваются различные способы и трудности перевода эквивалентных и безэквивалентных иноязычных фразеологизмов на русский язык на материале романа Б. Шоу «Пигмалион». Известно, что перевод фразеологических единиц считается одной из задач, которые усложняют работу переводчика, поскольку многие фразеологизмы имеют ярко выраженную национальную специфику, которая выражает общенациональное мышление народа.

Ключевые слова: фразеологический оборот, семантика, тактики перевода, эквивалент текста, контекст.

Summary

T.V. Viediernikova. Specific problem of the translation of phraseological units (on the material of the play “Pygmalion” by B. Shaw)

Comparative research in the field of colloquial vocabulary and phraseology is one of the ever-evolving areas of modern linguistics. Nowadays a considerable amount of work has been accumulated in the field of comparative stylistics. Nevertheless, the scientific field for the study of this area is always open, as the focus of the researcher is the concept of norm, which is different and historically mobile in different linguistic traditions. The transference of phraseological units is an integral part of the process of translating a work of art from the original language. And while there remains a need for an analysis of the adequacy and equivalence of texts. Transformational changes in the text, including phraseological units, are inevitable. The choice of the translation techniques of phraseological units is influenced not only by the text itself, it is translated, but also by the intentions of the translator as a language personality. The article examines different ways and means as well as difficulties of the translation of equivalent and non-equivalent foreign phraseological units into the mother tongue on the material of the novel “Pygmalion” by B. Shaw. It is known that the translation of phraseological units is considered to be one of the phenomena that complicate the work of the translator, since many phraseological units possess pronounced national specificity, which expresses the nation-wide thinking and general outlook of people.

Key words: phraseological unit, semantics, translation techniques, text equivalent, context.

Інформація про автора

Ведернікова Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики англійської мови Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: vedernikova999@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-0139-6169>

УДК 821.161.1.09-31+929Рубина

Е.В. Внукова

МУЗЫКА И СЛОВО В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»

Общий генезис музыки и поэзии во многом определил многочисленные взаимосвязи, существовавшие между этими двумя видами искусств на протяжении тысячелетий. Даже само название лирической поэзии указывает на музыкальный инструмент – лиру, под аккомпанемент которой поэт читал свои стихи. Первоначально эта связь носила синкретический характер. Со временем музыка и литература становились все более самостоятельными, что привело к возникновению новых точек соприкосновения между ними. Пожалуй, наиболее сильный интерес к этой проблеме проявляли сначала романтики, в частности, С. Кольридж, который называл живопись немой поэзией, а музыку – поэзией слуха или находил точки соприкосновения между романтической поэзией и готической архитектурой, а затем их наследники – французские и русские символисты, чье творчество изобилует многочисленными примерами синтеза различных видов искусства. Их наследие включает также ряд теоретических трактатов, которые продолжают оставаться актуальными и в наше время.

На смену понятиям «взаимодействие искусств» и «синтез искусств» в 1966 году благодаря Дикю Хиггинсу (Dick Higgins) приходит понятие «интермедиальность» [6]. Центральное место в нем занимает корень «медиа» – форма множественного числа латинского слова *medium*, что первоначально переводилось как «посредник». В связи с бурным развитием технологий, повлекших за собой появление большого количества новых способов коммуникации – электронных и цифровых, слово «медиа» стало означать как сами средства передачи информации, так и среду их бытования. Взаимодействие между ними породило понятие «интермедиальность». Так как на сегодняшний день существует

целый ряд теорий интермедиальности, предложенных представителями различных научных отраслей (социологии, литературоведения, искусствознания, кинематографии и др.), Ирина Раевски (Irina O. Rajewsky) характеризует этот термин как «зонтичный», т.е. объединяющий несколько более или менее самостоятельных направлений исследований этого феномена [8]. Исследовательница предлагает рассматривать интермедиальность в широком и узком смысле. В широком смысле об интермедиальности можно говорить в том случае, когда мы имеем дело с пересечением границ медиа. Если же различные медиа обращаются к одному и тому же сюжету, развивают сходные мотивы или разделяют одни и те же эстетические принципы организации художественного текста, то Раевски полагает, что тогда речь идет о трансмедиальности [8]. Как можно догадаться исходя из семантики термина, под интрамедиальностью понимается взаимодействие между текстами, принадлежащими к одному и тому же виду медиа, например, между литературными произведениями (в виде явных или скрытых цитат, аллюзий, реминисценции и т.п.). Не случайно некоторые теории интермедиальности опираются на понятие интертекстуальности, разработанное в 60-е годы прошлого века Юлией Кристевой, в свою очередь опирающуюся на теорию диалогизма М.М. Бахтина. Понимание интертекстуальности как генерализующего семиотического концепта, размывающего границы между отдельными текстами и выводящими на первый план контекст, в котором они только и могут существовать, взаимодействуя друг с другом различными способами, дало основания В. Митчеллу утверждать, что «все медиа являются смешанными медиа» [7]. Для приверженцев теории интертекстуальности само собой разумеющимся является утверждение Р. Барта, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Отрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных

идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку до текста и вокруг него существует язык» [3, с. 226]. Еще одним источником теории интермедиальности принято считать представления М. Маклюэна о гибридизации медиа [4]. Несомненный вклад в развитие представлений о существовании различных типов взаимосвязей между различными медиа внесли такие ученые, как О. Вальцель, К.С. Браун и др. Таким образом, единой концепции интермедиальности быть не может, поэтому каждая дисциплина должна вырабатывать свой собственный подход к данному концепту, исходя из предмета изучения и специфики синхронического и диахронического подходов. Рассматривая интермедиальность в узком смысле, а именно в сфере литературоведения, Раевски выделяет в понятии «интермедиальность» три подкатегории: 1) *медиальные транспозиции* (один текст становится «источником» для другого текста, например, роман для фильма); 2) *комбинации медиа* (имеются в виду такие синтетические жанры, как опера, или синтетические виды искусств – театр, кинематограф и т.д., объединяющие в одном произведении как минимум два отдельных медиа, сохраняющих при этом свою собственную материальную манифестацию и в то же время создающих новые формы искусства, в которых целое больше, чем сумма частей, из которых оно состоит); 3) *ссылки на другие медиа* или *intermedial references* (например, использование в литературном тексте приемов, заимствованных из кинематографа – монтажа, крупного или дальнего планов, зума и т.п.) [8]. Сюда же Раевски относит так называемую «музыкализацию» литературы, экфрасис и другие явления [8], между которыми, с нашей точки зрения, больше отличий, чем сходства, поэтому нуждаются в дальнейшей классификации. Однако нельзя не отметить, что это исследование обобщает и подытоживает наиболее существенные достижения в области интермедиа и позволяет понять, в каком направлении следует двигаться в будущем.

Йенц Шрётер (Jens Schröter) в статье «Дискурсы и модели интермедиальности» выделил четыре типа интермедиального дискурса: *синтетический* (смешение нескольких медиа, например,

концепція Gesamtkunstwerk Р.Вагнера), *трансмедіальність* (заимствование формальних структур, характерних для одного вида искусства, другим видом искусства), *трансформація* (репрезентація одного медіа с помощью другого) и *онтологічна інтермедіальність* (предполагается, что существование одного медиума возможного только в его отношении в другом медіа) [9].

В данной работе мы обратились к рассмотрению музыкальных элементов в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы».

Аудиальные элементы, возможные в литературном тексте, мы разделим на несколько групп. Во-первых, это звуковая палитра произведения, т.е. описания различных звуков, которые могут быть порождены как природными объектами, например, пение птиц или шелест листьев, или артефактами – гудок автомобиля или шум закипающего чайника. Вторую группу составят описания голосов персонажей, которые имеют разную степень музыкальности, например, голос персонажа сравнивается со звучанием музыкального инструмента или описывается пение персонажа. Третью группу образуют тексты музыкальных произведений – оперных арий, песен, романсов и т.п., включенные в ткань повествования. Назовем этот тип интермедіальных взаимодействий музыкально-литературным экфрасисом. К четвертой группе мы отнесем случаи музыкального экфрасиса, под которым мы понимаем, по аналогии с изобразительным экфрасисом, словесные описания музыкальных произведений или словесная интерпретация их исполнения – детализированные или сжатые, вплоть до простых упоминаний имен композиторов, музыкальных произведений, музыкальных жанров и т.д. (интермедіальная *темація*, по В. Вулф [10]). Пятую группу составят различные способы применения в произведениях одного вида искусства различных технических приемов, заимствованных из другого вида искусства – то, что В. Вулф называет интермедіальной *имітацією* [10].

Мы также попытаемся определить функции средств звуковой организации романа Рубиной. Музыкальные и – шире – звуковые элементы произведения являются средствами характеристики

персонажей; одним из средств создания пространственной среды, в которой происходит действие; способом выражения авторской позиции. Особо необходимо выделить приемы ритмической и интонационной организации повествования, на что первым обратил внимание известный литературовед М.М. Гиршман [1], хотя в данном случае этот уровень текста не является специальным объектом нашего исследования.

Роман Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» принято рассматривать в первую очередь с точки зрения реализации в нем изобразительного экфрасиса, тем более, что главным героем произведения является художник, поэтому текст насыщен разнообразными описаниями картин, написанных как самим героем, так и теми художниками, картины которых он подделывает, что дало основание определить жанровую природу произведения как роман-экфрасис [2]. Однако это роман прежде всего о природе творчества, роман синтетический в том смысле, что в его словесную ткань вплетены различные отсылки к другим видам искусства – живописи, архитектуре, декоративно-прикладному искусству и, конечно же, музыке, тем более, что автор романа – профессиональный музыкант. Рассмотрим ниже музыкально-звуковую природу произведения.

Дина Рубина любит сопоставлять несколько видов искусства, в частности, изобразительное искусство и музыку. Так, завершение работы художника над картиной описывается как исполнение музыкального произведения: «последний взмах дирижера, патетический аккорд в финале симфонии» [5, с. 1]. В данном случае наблюдается также и визуальное сходство, т.к. художник, пишущий картину, напоминает стоящего перед оркестром дирижера, а его работа кистью похожа на взмах дирижерской палочки. После появления вагнеровской теории «объединенного произведения искусства» стали нередки случаи восприятия колористической композиции как звучащего музыкального аккорда. Наиболее известный случай такой живописной «музыки» – картина французского художника Анри Матисса «Танец». Но и в «Белой голубке Кордовы» также встречается именно эта ассоциация между

сочетанием различных цветовых оттенков и музыкальными созвучиями. Главный герой, выступая в качестве эксперта, подтверждающего авторство Роберта Фалька, в процессе подробного анализа картины, сюжет которого разворачивается по аналогии с развертыванием сонатно-симфонического цикла. Он начинается с увертюры, в которой «прозвучали все главные темы симфонии под названием “Рождение новой Венеры из пены морской”», а затем Коровин начинает разрабатывать заявленные темы в форме «свободных вариаций» [5, с. 9], опять-таки прибегая к музыкальным метафорам для более точной характеристики колористических сочетаний: «разнообразные оттенки зеленоватого и красноватого эхом рассыпаны по всему холсту, как бы отзываясь основным цветовым аккордам» [5, с. 11]. Подобная метафора повторяется, когда нарратор описывает картину другого художника – М. Ларионова. Контрастное сочетание морской лазури и желтизны песка рождает у него ассоциации с живописным аккордом [5, с. 18].

Характеризуя главного героя романа, художника Кордовина, автор наделяет его музыкальностью: когда он на рассвете приступает к работе, то его «кончики пальцев чутки, как у пианиста» [5, с. 2], он даже перчатку натягивает на руку, «шевели пальцами, как пианист перед первым бравурным пассажем» [5, с. 6], хотя он собирается не на рояле играть, а разминает пальцы, чтобы в случае опасности выстрелить из лежащего в кармане пистолета. В другом эпизоде герой, вспоминая о своей работе барменом в портовом пабе Стокгольма, проигрывает «пальцами на губах, как на клавиатуре, несколько шведских ругательств» [5, с. 21]. Подобная «музыкальная» характеристика возникает и тогда, когда нарратору хочется подчеркнуть виртуозную работу мастера из Винницы: «парикмахер, мастер дамский и мужской, не руки, а “полет шмеля”» [5, с. 27]. Намек на оркестровую интермедию Н.А. Римского-Корсакова, написанную для его оперы «Сказка о царе Салтане» и часто исполняемую как отдельная оркестровая миниатюра, очевиден практически для любого читателя, который сразу же представляет немислимую скорость и точность движений персонажа. С помощью

музыкальных метафор оказывается возможным передать восхищение работой повара, занимающегося приготовлением «мяса по-татарски»: «Нож мелко-мелко шинковал податливую плоть, нежно переворачивал с боку на бок, совершал какие-то *глицсандо* вдоль и поперек куска, – все в ритме стремительного танца, недоставало лишь музыкального сопровождения» [5, с. 21]. Здесь процесс кулинарной обработки напоминает игру на музыкальном инструменте или вокальный прием – быстрое скольжение по соседним звукам вверх или вниз и одновременно движение ножа похоже на танец. Перед нами повар-виртуоз, достигший высшей степени мастерства в своей профессии.

Иронически обыгрываются в романе цитаты из советских песен. Так, Кордовину, выросшему в Советском Союзе, приходит на ум строчка из знаменитой песни Леонида Утесова – «Нам песня строить и жить помогает», только слово «песня» заменяется в тексте романа на обращение героя к возлюбленной – «детка» [5, с. 3], т.к. жить ему помогает отнюдь не песня, а, по его словам, «одинокая наша чуткость, волчья поджарость, трепетание крыльев носа в предчувствии взятого следа» [5, с. 3], поэтому местоимение множественного числа «нам» заменяется здесь на «одиночество» дикого зверя, вынюхивающего добычу. Мотив охоты, появляющийся на первых страницах романа, далее будет развиваться и трансформироваться до тех пор, пока в финале произведения Кордовин сам не превратится из охотника в жертву. Таким образом, привычное оптимистическое содержание песни переосмысливается, превращаясь в свою противоположность, а ее лирический герой, который «никогда и нигде не пропадет» становится полной противоположностью героя Рубиной, жизнь которого трагически обрывается в финальной сцене романа. Скептически относится автор к тем, кто сам не является творцом, но причастен к миру искусства благодаря «никчемному» по выражению нарратора занятию – написанию критических музыкальных обзоров, чему посвящает свою жизнь один из персонажей романа. Музыкальные пристрастия учителя физики – горького пьяницы, который даже во время урока умудрялся напиться – служат его

иронической характеристикой прежде всего благодаря интертекстуальной отсылке к знаменитому герою повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» – Шарикову, который пристрастился к игре на балалайке и во время лекции о блестящих результатах эксперимента доктора Преображенского по превращению собаки в человека неожиданно для публики продемонстрировал виртуозное владение балалайкой, сыграв народную мелодию «Светит месяц». Ученики вместе с главным героем «Белой голубки Кордовы», по сути, наблюдают обратный процесс – превращение человека в животное: учитель «за десять до конца урока выносил оттуда (из лаборатории. – Е.В.) балалайку, на которой – просветленный, вдохновенный, – исполнял неверной рукою “Светит месяц” и “Риориту”...» [5, с. 127]. Намек на соответствующий эпизод в «Собачьем сердце» усиливает комический эффект, производимый данной сценой в романе Рубиной.

Традиционным для писательницы является упоминание музыкальных жанров с целью вызвать у читателя соответствующие воспоминания и тем самым создать определенную атмосферу, настроить на восприятие мира сквозь призму искусства. Так, кроны старых олив, растущих на склонах холма напротив окон Кордовина, под порывами ветра «рокотали партитами Баха» [5, с. 18]. Слышал ли сам герой Рубиной в шуме деревьев отзвуки музыки великого немецкого композитора – неизвестно, но нарратор воспринимает деревья как звучащий орган, на котором невидимая рука исполняет музыкальные композиции, побуждающие силой своей экспрессии к размышлениям и духовно возвышающие слушателя. Этапы написания картины и создание ее вымышленной «биографии» художником уподобляются торжественному церемониальному шествию, распространенному в эпоху Возрождения: «Плавная павана, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью *судьбы*» [5, с. 19]. Музыка задает определенный ритм этому процессу, как бы наполняя полотно Кордовина витальной силой, так как для него самым важным является именно то, что

написанные им картины, пусть даже и под чужими именами (Фалька, Ларионова, Эль Греко), займут достойное место в лучших художественных коллекциях, станут его продолжением.

Слух нарратора даже в завываниях котов перед дракой улавливает звучание музыкальных интервалов, в данном случае – терции, а сама ситуация очень похожа на оперную мизансцену, когда голоса тенора и сопрано, причем упоминается именно колоратурное сопрано – самый высокий голос, обладающий большим певческим диапазоном и способный исполнять сложнейшие виртуозные пассажи (*coloratura* с ит. – украшение) – сливаются в драматическом дуэте: «Чико, матерый черный котиче, стоял нос к носу с рыжим выскочкой; оба остервенело огуливали себя хвостами и взрывывали – сиплым тенором и колоратурным сопрано – в малую терцию, забираясь в голосовом поединке все выше и выше, нагнетая истерическое напряжение, срываясь на визг» [5, с. 19]. К подобному сравнению автор обращается и в описании разговора участников ужина в доме известного ленинградского художника, который напоминает нарратору джазовую импровизацию во время так называемых джем-сейшенов, когда на сцене собиралось несколько музыкантов и исполняли без предварительной подготовки какую-то музыкальную композицию, демонстрируя свое умение ансамблевой, т.е. согласованной с другими участниками выступления, игры. Так и собравшиеся за столом персонажи не просто разговаривают, а как бы ведут каждый свою собственную словесную партию, которая включается в общую беседу как часть гармоничного целого: «будто невидимый джазист непринужденно перебирал клавиши то в верхнем, то в нижнем регистре, то брал аккорд из трех собеседников, то давал позвучать дуэту, а то вдруг с рассказом или анекдотом вступал *соло* кто-то из присутствующих...» [5, с. 131].

Родственники главного героя по отцовской линии – тетка Жука и ее мать Елена Арнольдовна, балерина Мариинского театра – представляют другую ветвь хореографического искусства – русский классический балет, знаковая фигура которого, Агриппина Ваганова, появляется в тексте романа как «добрая фея» Жуки. Здесь же

упоминаются имена других выдающихся представителей петербургской школы русского балета – Елена Люком, Федор Васильевич Лопухов, называются известные балетные спектакли, в которых выступала Елена Арнольдовна, и знаменитые движения «рук-крыльев» в «Лебедином озере», придуманные Вагановой. Всё это в общем-то хрестоматийно известные вещи, которые необходимы, во-первых, для характеристики главного героя, его семьи и его окружения, а во-вторых, для создания общей атмосферы в романе о художнике, т.е. человеке, принадлежащего миру искусства и поэтому воспринимающего мир особым образом – как гармоничное соединение живописных, музыкальных, пластичных образов, которые участвуют на разных сценических площадках в масштабном театральном спектакле.

Тема Второй мировой войны, осады Ленинграда и того, как непросто пришлось приспособливаться выжившим в мирное время, также раскрывается сквозь призму искусства. Продолжают давать спектакли артисты Кировского (Мариинского) балета. Несмотря на то, что зал разрушен бомбежкой, они переодеваются в концертные костюмы в царской ложе и выступают в театральном фойе. Хореографическое сравнение использовано даже для описания ранения одного из персонажей, ступня которого «безжизненно свисала как-то по балетному, словно Сёма закрутил бы сейчас другую ногу кренделем и принялся вращаться на этой, покореженной, вокруг самого себя, – как Елена Арнольдовна еще до войны» [5, с. 33].

Музыка и танец становятся спасительной соломинкой, за которую пытаются ухватиться персонажи, давно утратившие все связи с реальности, как это делает, например, безумная героиня с опереточным прозвищем Сильва, отвечающая пением на брань и оскорбления базарных торговки: она «невозмутимо напевала: “Там, в тени за занавескою, клоун мазки на лицо кладет...”, и кружилась, и приседала, и платочком плескала» [5, с. 108]. Кружась в танце, она как будто пытается отгородиться и защититься таким способом от агрессии окружающего мира.

Отдельное место в романе занимают эпизоды, в которых упоминаются или описываются танцы, в первую очередь, фламенко. Одной из их функций является создание испанского колорита. Даже продавщица вееров в сувенирном магазинчике Мадрида демонстрирует Кордовину свой товар особым образом – раскрывая веера «движением танцовщицы фламенко». Здесь опять работает принцип взаимных соответствий – все отражается во всем, о чем писал несколько столетий назад Якоб Бёме. Низкое качество вееров определяет характер жестов девушки, как бы перенимающих их грубоватость, отсутствие соразмерности в сочетании частей, что не нравится герою: «все они его не устраивали аляповатым – и движения тоже – исполнением» [5, с. 23].

Фламенко – это ведущая музыкальная тема «испанского» слоя романа и заключительная, итоговая музыкальная тема всего произведения Рубиной в целом. Танцовщицей фламенко является Пилар, последняя возлюбленная Кордовина, во внешности которой странным, мистическим образом отразились черты матери главного героя. Сначала он увидел ее изображение на рекламном плакате, а затем – на сцене небольшого концертного зала. Этот эпизод в романе является развернутым музыкальным экфрасисом, занимающим несколько страниц текста и включающим в себя ряд разнообразных эпизодов. Открывается он вступлением – описанием инструментального и вокального исполнения народных испанских мелодий, причем основной задачей нарратора становится передача своего впечатления с помощью приема остранения для того, чтобы подчеркнуть всю необычность этого выступления и в то же время погрузить читателя в своеобразную, типично «испанскую» атмосферу происходящего действия. Здесь происходит обратный процесс: вступительные гитарные аккорды похожи «на первые прикосновения друг к другу любовников в полной тьме...», пение кантаора напоминает «завывание ветра в сьерре», столько в нем заложено стихийной мощи, и в то же время нарратор не отказывает себе в возможности мягко подшутить над его движениями во время исполнения песни: «он то сжимал, то разжимал кулак правой руки,

словно медсестра со шприцом наготове велела «подкачать» вену...» [5, с. 211]. Взгляд нарратора словно рассеянно блуждает по залу, выхватывая то исполнителей на сцене, отбивающих ладонями ритм, то людей, сидящих за столиком в зале и о чем-то спорящих, то главного героя, напряженно ожидающего танцевальных номеров. Кульминацией этой части музыкального экфрасиса является песня о белой голубке Кордовы, текст которой представляет собой квинтэссенцию всего романа Рубиной. Во второй части экфрасиса скупые описания номеров концертной программы перемежаются с несобственной прямой речью, передающей мысли Кордовина. Чем больше проходит времени, тем больше он убеждается, что так и не дождется выступления той, ради кого он пришел на этот концерт. И когда он уже готов подняться и уйти, нарратор обрывает мысль героя, создавая после ощущения томительного ожидания эффект внезапности, эмоционального взрыва. Третья часть – это танец Пилар, описывая который нарратор сосредоточен на передаче внутреннего состояния Кордовина («бешено колотящееся сердце», желание вскочить на сцену и т.д.) и его визуального восприятия героини, которая как две капли воды похожа на его мать: «Перед ним то плескалась огненная юбка этой испанской девушки, то мама в фехтовальном костюме быстро-быстро перебирала пружинящими ногами по помосту» [5, с. 14]. Кульминационной точкой этой сцены становится момент, когда взгляды героев встречаются – «миг безумия, мгновение обморока» [5, с. 214], после чего Кордовин покидает зал. «Музыкальный» сюжет романа разворачивается от матери героя, чье имя – Риорита она получила в честь популярной в середине XX века пьесы, в основу которой легла мелодия испанского танца пасодобль, к испанской исполнительнице фламенко Пилар. Композиция сюжета замыкается в кольцо, причем это касается также двух важнейших тем романа – белой голубки и «удела», судьбы главного героя, символом которого является старинный кубок. По отношению к роману как к целому слова песни о белой голубке выполняют функцию метатекста. Кроме того, этот эпизод открывает финальную часть романа, предсказывая

трагический уход главного героя, ведь это к нему обращены слова «сурового ангела»:

«Вот пришла твоя смерть,
Так где ж твой удел,
То богатство, что веками копили
Твои непокорные предки?» [5, с. 212]

Таким образом, «музыкальный» слой романа Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» представлен целым рядом *intermedial references* (терминология Раевски) или интермедийальных ссылок, которые реализованы на разных уровнях текста. В соответствии с терминологией, предложенной В. Вульф, их можно также обозначить понятием «интермедийальная тематизация».

Интермедийальные отсылки выполняют в романе в первую очередь характерологическую функцию, принимая при этом самые разнообразные формы своей текстуальной реализации: имя героини, описание исполнения музыкального произведения или танцевального номера. Когда речь идет о включении в текст произведения слов песни, тогда имеет смысл говорить об интрамедийности. Музыкальные сравнения и метафоры служат средством организации художественного мира «Белой голубки Кордовы», пространственной среды, в которой разворачивается действие произведения. По сути, в романе разворачивается диалог между главным героем – художником Кордовиным, воспринимающим мир как живописное полотно, и нарратором – профессиональным музыкантом, для которого мир – это гармония звуков и ритмов, что во многом определяет архитектуру сюжета, складывающегося из взаимодействия отдельных тем, развитие которых имитирует развертывание музыкальных лейтмотивов и диктует композицию произведения, аналогичную музыкальной симфонии (но это уже тема отдельного исследования).

Литература

1. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. Москва: Сов. писатель, 1982. 368 с.

2. Зуева Г.С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дисс. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.01. Русская литература. Тамбов, 2018. 174 с.
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 256 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа/ [пер. с англ. В. Николаев]. Москва; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2003. 464 с.
5. Рубина Д. Белая голубка Кордовы [Электронный ресурс]. Pdf
6. Higgins D. Intermedia in Something Else Newsletter, Vol. 1, No. 1, 1966.
7. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation, Chicago, London, University of Chicago Press, 1994. 462 p.
8. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*. Montréal, 2005. N 6. P. 43–64.
9. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
10. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2002. Pp. 13–34.

References

1. Girshman M.M. Ritm hudozhestvennoj prozy [The rhythm of fiction]. Moskva: Sov. pisatel', 1982. 368 p.
2. Zueva G.S. Zhivopisnyj ehkfrasis kak sposob sozdaniya obraza geroya-khudozhnika v proze Diny Rubinoj [Picturesque ecfrasis as a way to create the image of a hero-artist in prose by Dina Rubina]: diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. filol. nauk: special'nost' 10.01.01 Russkaya literatura. Tambov, 2018. 174 p.
3. Il'in I.P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moskva: Intrada, 1996. 256 p.
4. Maklyuehn M. Ponimanie media [Media understanding]. Translated from Eng. V. Nikolaev. Moskva; Zhukovskij: KANON-press-C., Kuchkovo pole, 2003. 464 p.
5. Rubina D. Belaya golubka Kordovy [Ehlektronnyj resurs]. Pdf

6. Higgins D. Intermedia. In: Something Else Newsletter, Vol. 1, No. 1, 1966.
7. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation. Chicago, London, University of Chicago Press, 1994. 462 p.
8. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*. Montréal, 2005. N 6. P. 43–64.
9. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
10. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2002. Pp. 13–34.

Анотація

К.В. Внукова. Музика і слово в романі Діни Рубіної «Біла голубка Кордови»

Стаття присвячена аналізу «музичного» шару роману Діни Рубіної «Біла голубка Кордови». Автор статті дійшов висновку, що цей шар представлений цілою низкою інтермедіальних посилань (intermedial references – І. Раєвська), які реалізовані на різних рівнях тексту. Відповідно до класифікації, запропонованої В. Вульф, їх можна також позначити поняттям «інтермедіальна тематизація».

Інтермедіальні посилання виконують у романі Рубіної в першу чергу характерологічну функцію, маючи при цьому найрізноманітніші форми: ім'я персонажа, опис виконання музичного твору або танцювального номера, музичні метафори і порівняння як частина портретної характеристики персонажа тощо. Випадки включення в текст твору слів пісні розглядаються як приклади інтрамедіальності.

Музичні прийоми застосовуються для організації художнього світу «Білої голубки Кордови», стають засобом характеристики просторового середовища, у якому розгортається дія. Основу архітекτονіки роману становить діалог між головним героєм – художником Кордовіним, який сприймає світ у якості мальовничого полотна, і наратором – професійним музикантом, для якого світ – це гармонія звуків і ритмів. Музичні прийоми визначають будову сюжету, що складається із взаємодії окремих тем, розвиток яких імітує розгортання музичних лейтмотивів і визначає

специфіку композиції твору, яку можна порівняти з музичної симфонією. Принципи організації роману, запозичені з інших видів мистецтва – музики, живопису, кінематографу – розглядаються автором статті в якості перспективи подальшого дослідження поетики твору.

Ключові слова: інтермедіальність, інтрамедіальність, музичний екфрасіс, Діна Рубіна, «Біла голубка Кордови».

Анотація

Е.В. Внукова. Музыка и слово в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы»

Статья посвящена анализу «музыкального» слоя романа Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы». Автор статьи пришел к выводу, что этот слой представлен целым рядом интермедиальных ссылок (intermedial references – И. Раевски), которые реализованы на разных уровнях текста. В соответствии с классификацией, предложенной В. Вульф, их можно также обозначить понятием «интермедиальная тематизация».

Интермедиальные отсылки выполняют в романе Рубиной в первую очередь характерологическую функцию, принимая при этом самые разнообразные формы: имя персонажа, описание исполнения музыкального произведения или танцевального номера, музыкальные метафоры и сравнения как часть портретной характеристики персонажа и т.д. Случаи включения в текст произведения слов песни рассматриваются как примеры интрамедиальности.

Музыкальные приемы применяются для организации художественного мира «Белой голубки Кордовы», становятся средством характеристики пространственной среды, в которой разворачивается действие. Основу архитектоники романа составляет диалог между главным героем – художником Кордовиным, воспринимающим мир как живописное полотно, и нарратором – профессиональным музыкантом, для которого мир – это гармония звуков и ритмов, что во многом определяет строение сюжета. Он представляет собой сложно организованное целое, складывающееся из переплетения и взаимодействия отдельных тем, развитие которых имитирует развертывание музыкальных лейтмотивов и определяет специфику композиции произведения, которая сопоставима с музыкальной симфонией. Принципы организации романа, заимствованные из других видов искусства – музыки, живописи, кинематографу – рассматриваются

автором статьи в качестве перспективы дальнейшего исследования поэтики произведения.

Ключевые слова: интермедийность, интрамедийность, музыкальный экфрасис, Дина Рубина, «Белая голубка Кордовы».

Summary

E.V.Vnukova. Music and Word in Dina Rubina's Novel "The White Dove of Cordoba"

The article is devoted to the analysis of the "musical" layer of Dina Rubina's novel "The White Dove of Cordoba". The author of the article came to the conclusion that this layer is represented by a number of intermedial references (I. Rajewsky) implemented at different levels of the text. According to the classification proposed by W. Wolf, they can also be denoted by the concept of "intermedial theming."

In the novel, Rubina's intermedial references primarily fulfill a characterological function, taking on a wide variety of forms: the character's name, a description of any music or dance, musical metaphors and comparisons as part of the character's portrait characteristics, etc. Cases of lyrics inclusions are considered as examples of intramediality.

Musical techniques are used to organize the artistic world of "The White Dove of Cordoba" and become means of characterizing the spatial environment in which the action unfolds. The basis of the architectonics of the novel is a dialogue between the main character - the artist Cordovin, who perceives the world as a painting, and the narrator - a professional musician for whom the world is a harmony of sounds and rhythms, which largely determines the structure of the plot. It is a complexly organized novel, consisting of the interweaving and interaction of individual topics, the development of which imitates the musical leitmotifs deployment and determines the work composition specificity, which is comparable to a musical symphony. The principles of novel organization, borrowed from other forms of art - music, painting, cinema - are considered by the author of the article as a prospect for further research on the poetics of the work.

Key words: intermediality, intramediality, musical ekphrasis, Dina Rubina, "The White Dove of Cordoba".

Інформація про автора

Внукова Катерина Валеріївна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: ekaterina.vnukova.nuph@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8437-1030>.

УДК 821.161.1

Л. Гармаш, И. Разуменко, А. Силаев

**«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭМЕ ЛЕБЕФА» МИХАИЛА КУЗМИНА
КАК LA NOVELA PICARESCA И «ГАЛАНТНЫЙ» РОМАН**

Михаил Кузмин является одним из наименее исследованных представителей Серебряного века русской культуры, интерес к личности и творчеству которого неизменно растет. «Кузмина как-то просмотрели», заметил во вступительной «Беседе о прозе Кузмина» В. Марков [9, с. XVI]. Наконец-то пришло время, когда можно попытаться это исправить.

В начале XX века он был известен в первую очередь как профессиональный музыкант – композитор и исполнитель собственных сочинений. Выступления на «Вечерах современной музыки» способствовали его дружбе с художниками – Львом Бакстом, Вальтером Нувелем, Константином Сомовым. Именно последнему был посвящена повесть «Приключения Эме Лебефа», которую Сомов, будучи, как и Кузмин, стилизатором по своей природе, украсил иллюстрациями в стиле модерн.

Появление в творчестве М. Кузмина произведения, подражающего «галлантному» французскому роману XVIII века, было, в общем-то, закономерно. Стилизацией в первые десятилетия XX века были проникнуты все виды искусств, начиная с театра, живописи, музыки и заканчивая литературой. Так, В. Мейерхольд видит в стилизации основной художественный принцип развития нового театра. А. Бенуа обращается к образам, отсылавшим к эпохе Петербурга XVIII – начала XIX веков. Певцом галантного века принято называет Е. Лансере, любившего изображать сценогоны из придворной жизни России и Франции XVIII столетия. К. Сомов создает серию картин, посвященных стилю рококо. В поэзии к эстетике «галлантного века» обращается Андрей Белый, создавший иронические зарисовки ушедшей эпохи в одном из разделов цикла «Золото в лазури».

© Л. Гармаш, И. Разуменко, А. Силаев, 2019

<http://dx.doi.org/>

Даже во внешности и в поведении Кузмина современники отмечали присутствие некоего отпечатка «галантного века», хотя воспринимался он скорее как поза, за наносной легкомысленностью и беспечностью которой скрывалась натура глубокая и сложная. «Все время мне чудилось, – писал А. Шайкевич о своем впечатлении от музыкального выступления Кузмина, – что на нем надета маска, что он наложил на себя какой-то добровольный тяжелый искус, что где-то далеко за пределами смеха, чувственного вожделения и нарумяненной галантности эпохи рококо, которую он так любил в Моцарте, в его душе реют мотивы трагического вдохновения» [13, с. 238].

Литературный дебют Кузмина несколько запоздал, но был довольно успешным. Первая его публикация в 1905 году была благосклонно принята Валерием Брюсовым, затем вышли из печати стихотворный цикл «Александрийские песни», повесть «Крылья» и, наконец, в 1907 году на суд читателя были представлены новые прозаические произведения, среди которых выделялась повесть «Приключения Эме Лебефа». В этом же году в журнале «Весы» появилась заметка Валерия Брюсова, где признанный метр отметил несомненное мастерство Кузмина как повествователя, умело сочетающего лаконизм в изображении характеров и динамичный сюжет, подчиненный строгой логике развертывания действия [2, с. 80]. Через три года к нему присоединился Вяч. Иванов, увидевший в авторе «Приключений Эме Лебефа» виртуозного рассказчика, повествование которого отличается, по мнению критика, «свежестью», «непринужденной гибкостью» и «изысканной простотой» [5, с. 47]. На предвзятое отношение к произведениям Кузмина и, как следствие, их неверную оценку читателем указывал Вяч. Иванов, писавший в своей статье: «Досадно видеть энтузиазм, с каким эстеты-подражатели и посредники истолковывают как пикантную гримасу литературной моды обдуманые и ясные создания этого утонченного и вместе простого автора, любящего искусственность канона и ненавидящего искусственность тона – все принужденное, натянутое, надуманное, аффектированное, вычурное» [5, с. 46].

Противопоставляя прозу Кузмина заполонившим полки книжных магазинов «претенциозными, крикливыми и пестрыми» произведениями, Андрей Белый отказывает Кузмину в широте или глубине мысли, но полагает, что именно в этом и состоит достоинство его книг, не претендующих на причастность к вечным ценностям, а предлагающих легкое, приятное времяпрепровождение, «пленительное своим уютом» [цит. по: 8, с. 587]. Николай Гумилев увидел в Кузмине наследника пушкинских традиций в прозе, а именно «Повестей Белкина», «к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам. Их великое значение не оценено до сих пор» [4, с. 56].

В последние десятилетия неуклонно растет количество научных исследований, посвященных изучению литературного наследия Кузмина. Так, начиная с 1977 года были опубликованы дневники писателя, собрание стихов в трех томах, собрание прозаических произведений в девяти томах и др. Результатом тщательной, кропотливой работы стала монография Н.А. Богомолова о жизни и творчестве писателя. Появляется все больше диссертационных работ, раскрывающих различные аспекты художественной палитры одного из интереснейших представителей русской литературы первой трети XX века. В 2015 году был выпущен сборник трудов, явившийся итогом работы Международной научной конференции, приуроченной к 140-летию М.А. Кузмина. Предметом изучения современных исследований, если речь идет о прозе Кузмина, является в первую очередь его роман «Крылья». Несомненный интерес представляют и другие его прозаические произведения, в том числе написанные в жанре приключенческого (авантюрного, плутовского) романа.

Плутовской роман возник в Испании в период позднего Возрождения на закате политического и военного могущества правления императора Карла V. У его истоков стоит роман Мендозы «Жизнь Лазарильо из Тормес, и его удачи и неудачи», вышедший в свет 1553 году и породивший массу подражаний не только в Испании, но и в других европейских странах [3]. В Россию этот жанр пришел

значительно позже, уже после того, как вышел в свет последний наиболее значительный образчик плутовского романа – «История Жиль Бласа из Сантьяны» Алена Рене Лесажа, написанный в период с 1715 по 1735 год. В русской литературе наиболее яркими подражаниями ему были роман В.Т. Нарезного «Российский Жилблас» (1812–1813) и роман Ф.В. Булгарина «Иван Выжигин, или русский Жилблас» (1829). В монографии «Плутовской роман в России» Ю. Штридтер рассматривает развитие жанра только в догоголевский период, не захватывая, следовательно, эпоху модернизма в России и все, что могло иметь в то время какое-либо отношение к плутовскому (авантюрному) роману. Среди наиболее известных ученых, благодаря изысканиям которых была определена специфика жанра, обозначены его релевантные характеристики и вычленена повествовательная структура, необходимо назвать Ю. Веселовского, Н. Томашевского, М. Бахтина, Л. Пинского, С. Пискунова, В. Переверзева, И. Сергиевского, Н. Степанова, И. Ямпольского, М. Батайона, М. Донадьо и др. Что же касается творчества Кузмина, то мы обнаружили только одну серьезную работу, затрагивающую эту тему. В диссертации Н.В. Журавлевой понятие «авантюренность» рассматривается на материале романа «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» в аспекте стилизации ее художественных функций. Данное произведение, по мнению исследовательницы, выразило «исчерпанность познавательной модели символизма в постсимволистскую эпоху» [6, с. 4].

В испанской литературе был выработан устойчивый канон плутовского романа, удачно обобщенный в статье В.Д. Миленко, которая отметила, что данный жанр имеет «форму повествования от первого лица (автобиография пикаро), синтез циклической и кумулятивной сюжетных схем (при преобладании последней), биографическое композиционное единство (детство героя – юность – личностное становление – «воцарение»», константный набор мотивов: бытовых (дорога, встреча-разлука, деньги), авантюрно-плутовских (нищенство, самозванство, знахарство, актерство,

женитьба по расчету), нравственно-философских (выживание, противостояние и бунт, духовное одиночество), празднично-карнавальных (узнавание-неузнавание, переодевание)» [10, с. 5]. Большинство этих характеристик, как мы увидим далее, присущи повести Кузмина.

Героем плутовского романа является, как это следует из самого жанрового определения, плут. Обычно это представитель социальных низов, человек обделенный, пытающийся отвоевать себе место в обществе различными несправедливыми способами – воровством, мошенничеством, клеветой и даже убийством. Исследователи обычно подчеркивают, что таким герой становится в результате неблагоприятных обстоятельств, в его характере в концентрированном виде представлены многочисленные пороки деградирующего общества, которые он постепенно усваивает, проходя «школу жизни», т.е. плутовской роман – это роман антивоспитания. Но дело в том, что главный герой Кузмина, обласканный женщинами и судьбой, «школу жизни» проходит формально, внутренне совершенно не меняясь. Если он и совершает преступления, то лишь вынужденно, защищаясь. Он скорее принимает дары, которые ему посылает фортуна, нежели пытается взять их силой или хитростью. И мы попытаемся доказать, что Кузмин, беря форму плутовского романа, содержательно ее довольно серьезно трансформирует, в чем и состоит сама суть стилизации, с нашей точки зрения.

Рассказчиком в пикареске традиционно является сам герой, повествование разворачивается в хронологическом порядке, начиная с детства героя и заканчивая самым моментом рассказывания: «пикаро ведет рассказ о своей жизни с момента своего рождения и до времени, к которому приурочено повествование, что предполагает возможность его продолжения» [11]. Это обуславливает классическую композицию романа, предполагающую наличие открытого финала, благодаря чему у читателя возникает надежда на возможное продолжение. Не пренебрегает этим приемом и Кузмин, буквально обрывая «Приключения Эме Лебефа» на полуслове, после чего следует отточие. Поэтому мы не можем согласиться с

мнением В.В. Широковой, предположившей, что автором планировалось продолжение [12, с. 151]. Здесь Кузмин не был оригинален, точно следуя сложившейся традиции.

Повествование в повести Кузмина ведется от первого лица, представляя себою фиктивную автобиографию, совершенно лишённую характерных для традиционного романа признаков исповедальности. Таким героем является Эме Лебеф, который последовательно сообщает о своих приключениях. Как и другие пикаро, в детстве он остается сиротой, не знает своих родителей и вынужден довольствоваться ролью приёмыша.

Кузмин использует практически все привычные сюжетные схемы плутовского романа, но сохраняет чаще всего только их каркас, при этом опуская все подробности, которые так любили сообщать своим читателям авторы классических приключенческих романов. Главный герой Кузмина скупко упоминает о своем сиротстве. Завязкой сюжета является приезд в городок, где он ведет скучную, однообразную жизнь, молодой парижанки Луизы де Томбель, в которую влюбляется Эме. Обычно такой сюжет развивался от встречи героев, к зарождению между ними чувства любви. Затем на их пути возникали различные препятствия, преодолев которые, герои в конце концов воссоединялись. В романе Кузмина не только обстоятельства решают судьбу персонажей. Субъектом действия здесь становится героиня, которая сначала является инициатором любовных свиданий с Эме, затем по неизвестным герою причинам принимает решение вернуться в Париж, предложив герою занять унижительное положение ее слуги и тайного любовника. Счастливая развязка и вовсе становится невозможной, так как Эме разочаровывается в Луизе, которая предпочла молодому возлюбленному старого, безобразного, но богатого покровителя, и герой покидает ее дом навсегда. Вспоминая об этом эпизоде своей биографии, он скажет в утешение своему другу: «Все проходит, все забывается, находят новое; вот я имел Луизу и потерял и не плачу, а любовь сильнее связывает, чем дружба» [8, с. 161].

Первая часть повести завершается тайным отъездом героя из родного городка. В этот момент он, по сути, отказывается от предсказуемого, прочного, но однообразного будущего, оставляя свою невесту, мадемуазель Бланш, в пользу неизвестной, но наполненной приключениями, многообещающей жизни. Именно жажда приключений является основным мотивом, определяющим поступки героя. Это отчетливо видно в восьмой главе третьей части, где повторяется такой сюжетный элемент повести, как отъезд героя. Опять он попадает, как и в начале своего жизненного пути, в лавку, где вынужден целые дни проводить, обслуживая покупателей, но вскоре вновь оставляет ее, чтобы сменить «покойную, но скучную жизнь у Виварини на бедную, но представляющую более случаев непредвиденных встреч жизнь гондольера» [8, с. 173].

Как отмечает К. Бондарь, «для классического *пикаро* характерны пессимизм и насмешливое отношение к другим людям, которые помогают ему справиться с угрызениями совести, а также индивидуализм, сочетающийся с согласием с принятыми в обществе правилами игры» [1]. Главному герою Кузмина, в отличие от других персонажей его повести, это не свойственно. По сути, он добрый малый, осмелившийся изменить предначертанную ему судьбу. Он отправляется в столицу Франции, надеясь там обрести счастье со своей возлюбленной. Поначалу Эме довольно нерешителен. Это хорошо видно в сцене предполагаемого самоубийства, когда, покинув Луизу и оставшись без крыши над головой, он очутился на мосту. Глядя вниз на темную холодную воду, он рассуждает таким образом: «В утоплении предстоит столько невольной борьбы со смертью, что лучше повеситься, что можно сделать и днем, когда все веселее» [8, с. 156-157]. Авторская ирония по отношению к герою проявляется в совершенно не подходящем для данного контекста словечке «веселее».

Герой-пикаро редко сам принимает решения о том, куда он направит свои стопы в следующий раз. Им руководит судьба или, если говорить точнее, другие герои. Он напоминает листок, свободно поддающийся порывам ветра. Этому принципу следует и герой

Кузмина, который сначала принимает предложение Луизы переехать в Париж, затем попадает под влияние друга, Франсуа де Сосье, с которым он отправляется в Италию, в другой раз переодетого в женское платье Эме хватают ночью какие-то неизвестные фигуры, и он оказывается, вопреки своей воле, в келье монаха и т.д.

К ведущим чертам героя-пикаро С. Пискунова относит протеистичность, что означает его умение приспособиться к любым обстоятельствам, принимать различные обличья в зависимости от предложенной ситуации [11]. И Кузмин подчеркивает способность своего героя к ролевой трансформации. Так, притворяясь слугой в доме Луизы, он в конце концов «как и все остальные слуги, ...играет в карты с соседними лакеями, бегая с ними в кабачки...» [8, с. 154]. С такой же легкостью он надевает на себя маску вымышленного графа Гоцци или выдает себя за астролога Амброзиуса Скальцарокку.

При этом героя-пикаро обычно преследуют неудачи, из которых он благополучно или не совсем благополучно выпутывается. Он постоянно попадает в обстоятельства, где должен проявить всю свою смекалку. В случае с героем Кузмина это была история в гостинице, где Эме и его друг были сначала ограблены двумя мошенницами, а затем с ними же стали выдавать себя за проезжих благородных венецианцев, под видом которых обманывали состоятельных горожан. Однако они были изобличены, и после случайного убийства старого ювелира, ставшего причиной из разоблачения, герой вынужден скрываться, переодевшись в женское платье. Также совершенно случайно Эме, ставший гондольером, попадает в дом к астрологу и изобретателю вечного двигателя Амброзиусу, где становится его учеником, а затем во дворец немецкого герцога, откуда тоже вынужден будет поспешно бежать.

Для плутовского романа характерен «показ действительности как царства всеобщей лжи, насилия и обмана» [7], что также присуще повести Кузмина. Уже во второй части повествуется о том, как Эме оказывается в обществе незнакомых с куртуазным поведением людей, которые проводят время в ночных попойках, ссорах и драках. К падению нравов парижских жителей, как отмечает автор,

прибавляется также далекая от праведности жизнь монастыря, обитатели которого, «забыв обеты целомудрия, послушания святости», предаются по ночам греху [8, с. 172]. Сплетни, интриги и заговоры царят и при дворе немецкого герцога. Как и в любом плутовском романе, в повести Кузмина присутствует уголовный момент – совершаются преступления различной степени тяжести: грабеж, мошенничество, даже убийство. Автор обращается и к традиционному мотиву подслушивания и подглядывания, который выполняет вспомогательную функцию. Главное здесь – динамично развивающийся увлекательный сюжет, наполненный множеством перипетий, с одной стороны, и скрытые намеки на современную автору повести реальность – с другой. В частности, Кузмин проводит иронические параллели с научными открытиями конца XIX – начала XX века, которые парадоксальным образом соседствовали с увлечением спиритизмом и перепетуумом мобиле вкупе с магией и гороскопами XVIII века. Или включает в предпоследнюю главу совершенно ничем не мотивированное появление юноши-француза, который заявляет, что хочет освободить мир от тиранов, что можно рассматривать как намек на сходство предреволюционной ситуации в Франции конца XVIII века и в России начала XX века. На то, что повесть является искусной стилизацией, указывает также игра автора с русским читателем, который помнил, что предсказание, которое в «Приключениях Эме Лебефа» якобы получил главный герой – «берегись карет, рыжих женщин и человека с именем на Ж.» [8, с. 163], на самом деле услышал от гадалки Пушкин. При этом повесть Кузмина становится в определенном смысле его поэтическим манифестом и обозначает позицию писателя в обширной дискуссии, развернувшейся в начале XX века (вспомним только знаменитое стихотворение А. Кручёных «Дыр, бул, щыл» или работы В. Хлебникова) по поводу ближайших перспектив русского языка. Как точно заметил Б. Эйхенбаум, Кузмин «вступает в литературу как стилист и как иностранец, потому что нужно заново почувствовать русскую речь и русскую литературу» [14, с. 348], возрождая старый

спор между шишковитами и карамзинистами и явно разделяя убеждения последних.

Таким образом, создавая «Приключения Эме Лебёфа», М. Кузмин преследовал цель не только развлечь публику или продемонстрировать виртуозное владение техникой стилизации. Автор ставил более серьезные задачи, проводя параллель между Западной Европой XVIII века накануне Великой французской революции и Россией начала XX века, только что вышедшей из купели первой революции 1905 года и стоявшей на пороге Февральской и Октябрьской революций 1917 года.

Литература

1. Бондарь К.В. К сатирическим истокам русской пикарески («Повесть о Фроле Скобееве»). *Международные чтения молодых ученых памяти Л.Я. Лившица. 16-е чтения*. 2011. URL: <http://levlivshits.org/index.php/materials/annotations/reading-2011/270-bondar.html>
2. Брюсов В. Раздел Библиография. М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа. Три пьесы. *Весы*. 1907. № 7. С. 80.
3. Веселовский Ю. Плутовской роман. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/veselovskij-plutovskoj-roman.htm>
4. Гумилев Н. М. Кузмин. Первая книга рассказов. *Аполлон*. 1910. № 5. С. 56.
5. Иванов Вяч. О прозе М. Кузмина. 1910. №7. С. 46–51.
6. Журавлева Н. В. Художественные функции стилизации в романе серебряного века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01: Воронеж, 2004. 201 с.
7. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филол. спец. вузов. Н.А. Жирмунская, З.И. Плавский, М.В. Разумовская и др.; [под ред. З.И. Плавской]. Москва: Высш. шк., 1987. 248 с. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/plavskin-uchebnik/fransisko-de-kevedo.htm>
8. Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3-х т. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. [сост. и коммент. Е.Г. Домогацкой, Е.А. Певак; вступ. ст. Е.А. Певак]. Москва: Аграф, 1999. 624 с.
9. Марков В. Беседа о прозе Кузмина. Кузмин М.А. Проза в 9 тт. Т. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1984. С. VII–XVIII.

10. Миленко В.Д. К проблеме жанровой трансформации пикарески. *Жанрово-стилевые искания в художественной литературе: Материалы Всероссийской научной конференции* (г. Астрахань, 25 апреля 2019 г.). Астрахань: Астраханский государственный университет, 2019. С. 5–9.
11. Пискунова С. Плутовской роман. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/piskunova-plutovskoj-roman.htm>
12. Широкова В.В. Традиции плутовского романа в «Приключениях Эме Лебефа» М. Кузмина. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету: збірник наукових праць*. Ізмаїл: Ізмаїльський державний гуманітарний університет, 2011. Вип. 31. С. 149–155.
13. Шайкевич А. Петербургская богема (М.А. Кузмин). Воспоминания о серебряном веке. [сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд]. Москва: Республика, 1993. С. 236–244.
14. Эйхенбаум Б. М. О прозе Кузмина. *Эйхенбаум Б.М. О литературе*. Москва: Сов. писатель, 1987. С. 348–351.

References

1. Bondar K.V. K satiricheskim istokam russkoy pikaeski («Povest o Frole Skobeeve») [To the satirical origins of Russian picaresque («The Tale of Frol Skobeev»)]. *Mezhdunarodnye chteniya molodykh uchenykh pamyati L.Ya. Livshitsa*. 16-e chteniya. 2011. URL: <http://levlivshitsa.org/index.php/materials/annotations/reading-2011/270-bondar.html>
2. Bryusov V. Razdel Bibliografiya. M. Kuzmin. Priklyucheniya Eme Lebefa. Tri pesy [Section Bibliography. M. Kuzmin. The Adventures of Aime Lebef. Three plays]. *Vesy*. 1907. № 7. С. 80.
3. Veselovskiy Yu. Plutovskoy roman [Rogue novel]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/veselovskij-plutovskoj-roman.htm>
4. Gumilev N. M. Kuzmin. Pervaya kniga rasskazov [Kuzmin. First story book]. *Apollon*. 1910. № 5. S. 56.
5. Ivanov Vyach. O proze M. Kuzmina [About the prose of M. Kuzmin]. 1910. №7. S. 46–51.
6. Zhuravleva N. V. Khudozhestvennyye funktsii stilizatsii v romane serebryanogo veka [Artistic stylization features in a silver age novel]: Dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01: Voronezh, 2004. 201 с.

7. Istoriya zarubezhnoy literatury XVII veka [The history of foreign literature of the XVII century]: Ucheb. dlya filol. spets. vuzov. N.A. Zhirmunskaya, Z.I. Plavskin, M.V. Razumovskaya i dr.; [pod red. Z.I. Plavskina]. Moskva: Vyssh. shk., 1987. 248 s. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/plavskin-uchebnik/fransisko-de-kevedo.htm>
8. Kuzmin M.A. Proza i esseistika [Prose and Essay]: V 3-kh t. T. 1. Proza 1906–1912 rt. [sost. i komment. Ye.G. Domoratskoy, Ye.A. Pevak; vstup. st. Ye.A. Pevak]. Moskva: Arraf, 1999. 624 s.
9. Markov V. Beseda o proze Kuzmina [A conversation about Kuzmin's prose]. Kuzmin M.A. Proza v 9 tt. T. 1. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1984. S. VII–XVIII.
10. Milenko V.D. K probleme zhanrovoy transformatsii pikareski [To the problem of genre transformation of picaresque]. *Zhanrovo-stilevye iskaniya v khudozhestvennoy literature: Materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* (g. Astrakhan, 25 aprelya 2019 g.). Astrakhan: Astrakhanskiy gosudarstvennyy universitet, 2019. S. 5–9.
11. Piskunova S. Plutovskoy roman [Rogue novel]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/piskunova-plutovskoj-roman.htm>
12. Shirokova V.V. Traditsii plutovskogo romana v «Priklucheniyakh Eme Lebefa» M. Kuzmina [Traditions of a rogue novel in «The Adventures of Ema Lebef» by M. Kuzmin]. *Naukoviy visnik Izmail'skogo derzhavnogo gumanitarnogo universitetu: zbirnik naukovikh prats*. Izmail: Izmail'skiy derzhavniy gumanitarniy universitet, 2011. Vip. 31. S. 149–155.
13. Shaykevich A. Peterburgskaya bogema (M.A. Kuzmin) [Petersburg Bohemia (M.A. Kuzmin)]. *Vospominaniya o serebryanom veke*. [sost., avt. predisl. i komment. V. Kreyd]. Moskva: Respublika, 1993. S. 236–244.
14. Eykhenbaum B.M. O proze Kuzmina [About Kuzmin's Prose]. *Eykhenbaum B.M. O literature*. Moskva: Sov. pisatel, 1987. S. 348–351.

Анотація

Л. Гармаш, І. Разуменко, О. Силаєв. «Пригоди Еме Лебеф» Михайла Кузміна як la novela picaresca і «галантний» роман

У статті розглядається образ героя-авантюриста в ранній прозі Михайла Кузміна. Аналізується генезис і специфічні риси, властиві героям повісті «Пригоди Еме Лебеф». Встановлено, що поява такого героя була продиктована однією з провідних тенденцій літератури Срібного століття - стилізаторством, яке було властиве усім видам мистецтв. Особливою

увагою у представників російської культури початку ХХ століття користувався «галантний вік» у Франції, перш за все, що домінував в цей час стиль рококо, що вирізнялося особливою витонченістю форми, пильною увагою до деталей і чуттєвої стороні людського життя. Доведено, що Кузмін використовує практично всі звичні сюжетні схеми шахрайського роману, але зберігає найчастіше тільки їх каркас, при цьому опускаючи всі подробиці. Звернувшись до форми шахрайського роману, письменник досить серйозно трансформує її зміст, в чому і полягає, на думку авторів статті, сама суть стилізації. Більшість традиційних мотивів виконує в «Пригодах Еме Лебеф» допоміжну функцію. Головним для автора є створення динамічного захоплюючого сюжету, наповненого безліччю перипетій, з одного боку, і помістити в тексті натяки на сучасну автору повісті реальність – з іншого. Повість Кузміна стає в певному сенсі його поетичним маніфестом і позначає позицію письменника в загальній дискусії, яка розгорнулася на початку ХХ століття (наприклад, хрестоматійно відомий вірш А. Кручених «Дір, бул, щил» або роботи В. Хлебнікова) з приводу найближчих перспектив розвитку російської мови. Вступивши в літературу як стилізатор-іноземець, Кузмін відродив стару суперечку між послідовниками адмірала Шишкова і письменника Н.М. Карамзіна, безумовно, розділяючи переконання останніх.

Автори статті дійшли висновку, що створюючи «Пригоди Еме Лебефа», М. Кузмін мав на меті не тільки розважити публіку або продемонструвати віртуозне володіння технікою стилізації. Він ставив більш серйозні завдання, проводячи паралель між Західною Європою ХVІІІ століття напередодні Великої французької революції і Росією початку ХХ століття, яка шойно вийшла з купелі першої революції 1905 року і стояла на порозі Лютневої і Жовтневої революцій 1917 року.

Ключові слова: стилізація, шахрайський роман, «галантний» роман, Срібний вік.

Аннотация

Л. Гармаш, И. Разуменко, А. Силаев. «Приключения Эме Лебефа»

Михаила Кузмина как la novela picaresca и «галантный» роман

В статье рассматривается образ героя-авантюриста в ранней прозе Михаила Кузмина. Анализируется генезис и специфические черты, присущие героям повести «Приключения Эме Лебефа». Установлено, что появление такого героя было продиктовано одной из ведущих тенденций литературы Серебряного века – стилizаторством, которой были проникнуты

все види искусств. Особым вниманием у представителей русской культуры начала XX века пользовался «галантный век» во Франции, прежде всего, доминировавший в это время стиль рококо, отличавшимся особым изяществом формы, пристальным вниманием к деталям и чувственной стороне человеческой жизни. Доказано, что Кузмин использует практически все привычные сюжетные схемы плутовского романа, но сохраняет чаще всего только их каркас, при этом опуская все подробности. Обратившись к форме плутовского романа, писатель довольно серьезно трансформирует ее содержание, в чем и состоит, по мнению авторов статьи, сама суть стилизации. Большинство традиционных мотивов выполняет в «Приключениях Эме Лебефа» вспомогательную функцию. Главное для автора – создать динамично развивающийся увлекательный сюжет, наполненный множеством перипетий, с одной стороны, и поместить в тексте намеки на современную автору повести реальность – с другой. Повесть Кузмина становится в определенном смысле его поэтическим манифестом и обозначает позицию писателя в обширной дискуссии, развернувшейся в начале XX века (например, хрестоматийно известное стихотворение А. Кручёных «Дыр, бул, шыл» или работы В. Хлебникова) по поводу ближайших перспектив русского языка. Вступив в литературу как стилизатор-иностранец, Кузмин возродил старый спор между последователями адмирала Шишкова и писателя Н.М. Карамзина, явно разделяя убеждения последних.

Авторы статьи пришли к заключению, что создавая «Приключения Эме Лебёфа», М. Кузмин преследовал цель не только развлечь публику или продемонстрировать виртуозное владение техникой стилизации. Он ставил более серьезные задачи, проводя параллель между Западной Европой XVIII века накануне Великой французской революции и Россией начала XX века, только что вышедшей из купели первой революции и стоявшей на пороге Февральской и Октябрьской революций 1917 года.

Ключевые слова: стилизация, плутовской роман, «галантный» роман, Серебряный век.

Summary

L Harmash, I. Razumenko, A. Silaev. The Adventures of Emé Leboeuf by Mikhail Kuzmin as la Novela Picaresca and the Gallant Romance

The article considers the image of the hero-adventurer in the early prose of Mikhail Kuzmin. The genesis and specific traits inherent in the heroes of the

novel *The Adventures of Emé Leboeuf* are analyzed. It was established that the appearance of such a hero was dictated by one of the leading trends in the literature of the Silver Age – stylization, which was characteristic of all kinds of arts. Representatives of Russian culture at the beginning of the 20th century received special attention in the “*gallant age*” in France, first of all, the Rococo style that dominated at that time, which was distinguished by its special grace of form, close attention to details and the sensual side of human life. The article is proved that Kuzmin uses almost all the usual plot schemes of a Novela Picaresca, but most often only their frame is retained, while omitting all the details. Turning to the form of a Novela Picaresca, the writer quite seriously transforms its content, which, in the opinion of the authors of the article, consists in the very essence of stylization. Most of the traditional motifs perform an auxiliary function in *The Adventures of Emé Leboeuf*. The main thing for the author is to create a dynamically developing fascinating plot, filled with many ups and downs, on the one hand, and place in the text hints on the contemporary history, on the other. Kuzmin’s novel becomes in a certain sense his poetic manifesto and denotes the writer’s position in the extensive discussion that unfolded at the beginning of the 20th century (for example, the textbook poem A. Kruchenykh *Dyr; Bul, Shchyl* or the work of V. Khlebnikov) regarding the immediate prospects of the Russian language. Having entered the literature as a foreign stylist, Kuzmin revived the old dispute between the followers of admiral Shishkov and the writer N.M. Karamzin, clearly sharing the convictions of the latter.

The authors of the article came to the conclusion that creating *The Adventures of Emé Leboeuf*, M. Kuzmin was aimed not only at entertaining the public or demonstrating masterly mastery of the stylization technique. He posed more serious tasks, drawing a parallel between Western Europe of the 18th century on the eve of the French Revolution and Russia of the beginning of the 20th century, which had just emerged from the font of the first revolution of 1905 and stood on the threshold of the February and October revolutions of 1917.

Key words: stylization, rogue novel, “gallant” novel, Silver Age.

Інформація про автора

Гармаш Людмила Вікторівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168,

Україна; e-mail: garmash110@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8638-3860>.

Разуменко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: i.v.razum@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-3221-4340>.

Силаєв Олександр Сергійович – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: silaev-52@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-2388-5951>.

УДК 821.161.2'06-31.09(477.82)Цюриць

Н.В. Горбач, К.В. Антонюк

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ФОЛЬК-ДЖАЗ РОМАНУ-ФЕЄРІ «РАЙ-МИР» СЕРГІЯ ЦЮРИЦЯ

Сучасна українська література, позначена впливами постмодернізму, знаходиться в річищі численних експериментів. Лейтмотивом модерної української поезії є туга за чимось втраченим, відчуття власної недосконалості, неповноти, незакінченості, несамодостатності. Кожен із сучасних авторів висловлює цю всеохопну тугу по-своєму, пояснює її різними причинами, називає різними іменами і шукає різних шляхів її компенсації.

Інтертекстуальність як теорія, що займає провідні позиції сучасної літературознавчої актуальності, стає чи не найважливішим інструментом у пізнанні постмодерної літератури. Відтак однією з важливих ознак сучасних текстів є їх фольклоризація, що в умовах затехнологізованої урбаністичної реальності є спробою створення альтернативного поетичного простору.

Творчість волинських письменників яскраво це демонструє. Не останнє місце в цьому плані відіграє постать поета і фольклориста Сергія Цюриця, чий доробок яскраво позначений впливом народної творчості та міфології. Цікавим зразком симбіозу фольклору та літератури є його поетичний роман «Рай-Мир», жанрове визначення якого сам автор окреслив як «фольк-джаз роман-феєрія».

Нині вітчизняне літературознавство має певні здобутки у вивченні зв'язків із народною творчістю письменства доби бароко (М. Грицай, О. Мишанич, М. Корпанюк), нової та новітньої української літератури початку ХІХ ст. (О. Гончар, О. Дей, В. Бойко, В. Погребенник, О. Вертій), а також індивідуального внеску першорядних авторів у розширення цих контактів, насамперед, Т. Шевченка (Т. Комаринець, М. Коцюбинська, С. Росовецький та

ін.), Г. Сковороди (Ф. Поліщук), Ю. Федьковича (М. Пазяк), П. Куліша (О. Вертій), Лесі Українки (О. Дей, В. Погребенник), П. Грабовського (О. Дей), І. Франка (О. Дей, О. Вертій) й ін. [1, с. 6].

Проте вітчизняна філологічна наука досі не спромоглася на ґрунтовне вивчення феномену неофольклоризму в теоретичному аспекті, не розкрила комплексно специфіки цього явища та належним чином не зосередилася на дослідженні української поезії початку ХХІ ст. в цьому ракурсі. Відсутнє також фундаментальне теоретичне осмислення явища індивідуального (авторського) неофольклоризму, хоча проблема залишається й досі актуальною.

Творчість Сергія Цюриця теж рідко ставала об'єктом окремих досліджень. Серед поодиноких наукових розвідок – праці М. Манелюк, Л. Криштапок, В. Лиса. Однак вони аналізують доробок автора радше в контексті літератури рідного краю, тоді як його твори вимагають більш прискіпливого аналізу як явище взаємодії фольклору та літератури, музики та поезії. Відтак метою нашого дослідження передбачено окреслити жанрову специфіку і новаторство роману Сергія Цюриця «Рай-Мир» та виокремити фольклорно-міфологічні витоки твору.

Авторське жанрове визначення «фольк-джаз» не випадкове. Уже сам термін репрезентує поєднання елементів словесного та музичного мистецтва. З англійської «folk» – народне знання, народна мудрість, знання; «jazz»: як дієслово – збуджувати, активізувати, захоплювати, інше значення – сценічна форма сучасного джазового мистецтва.

Прочитавши роман, ніхто не стане сперечатися, що означення «фольк» підбрано самим автором досить влучно, адже «Рай-Мир» є свого роду поетичною присвятою Полісся – краю, де народився й виріс поет. У творі зібрані міфи, легенди, апокрифи, авторські ремінісценції, історичні реалії та події, які повертають у світ одвічної героїки і правди. За кожним рядком і словом – цікава праминувшина.

Цей роман вражає не тільки своєю «архітектурою», а й філософською вдумливістю. Автор книги зазначає: «Мене не перестає цікавити міфологія Полісся, де криються незвідані до цього

часу пласти життя звичайних поліщуків. Не можу зрозуміти, чому зараз знищують унікальні діброви, гайки, озера, річечки, болотця? Чому ми не бережемо цей дивосвіт? [4, с. 9].

Взаємовпливи між фольклором та літературою як двома стадіями розвитку мистецтва слова, на думку Р. Марківа, є характерною особливістю розвитку української словесності й простежуються впродовж усього часу її існування. Генетично й типологічно зв'язок між фольклором і літературою реалізується в зміні видів словесності в історичному поступі поетичного мистецтва, взаємозапозиченні і трансформації жанрів, сюжетів, мотивів, образів, стилістичних засобів тощо. Це стосується також проблем специфіки двох форм творчості в галузі побутування, прагматики, структури, поетики, семантики [2, с. 5].

Роман «Рай-Мир» – явище інтертекстуальне, адже вплітає у свою структуру елементи різних фольклорних жанрів. В одному місці – це лише натяк на певний обряд, в іншому – окреслення певного фольклорного образу, в наступному – цілісний сюжет певного жанру народної творчості.

Так, у творі використані елементи чарівних казок, зокрема образ незвичайного птаха Жар-птиці. Він є втіленням магічної сили й допомоги чарівного тотема. Цей птах здатний виконувати будь-яке завдання, бо поєднує в собі елементи різних стихій – землі, повітря, вогню, сонця. Жар-птиця (або крешана) – чарівний вогнистий птах, який прилітає з тридцятого царства. Бере вогонь у бога Сонця, креше ним з неба, посилаючи його всюди – і в дерево, і в камінь. Саме такий образ використаний у феєрії «Рай-Мир»: «Щебече птаство захмеліло. Зорянко торбу розв'язав, *Жар-птиць* над рай повипускав. Вже місяць вплав Шлях вічних риб перепливав...» [4, с. 48].

Серед жанрів народної прози, використаних у творі, особливе місце належить легенді. Усім відомий мотив чудодійної сили квітки папороті автор переосмислює по-своєму:

Зірчасто,
Срібно

Скаче *Папороть*,
Цвіте!
Вогнем,
Стрілою
Ввись росте.
Аж загорілася роса,
Мов прихилив хто небеса
Вже світляки у порохні
Засвічують галактики рясні.
Як вибух *папороть* гряде!
Зоря іде,
Весільну квітку
Перуну пряде.
Весілля! [4, с. 74].

Легенди про цвітіння папороті перегукуються з оповідками про таємничу «розрив-траву», за допомогою якої можна відімкнути будь-який замок, а також віднайти скарби. Квітку папороті стереже нечиста сила. Із сюжетом про її добування до наших днів дійшло відлуння міфу про поєдинок героя-громовержця зі змієм – володарем потойбіччя, власником величезних підземних багатств і скарбів:

Знов *Папороть* з небес сія!
Не хапонула зла рука,
Проміниться, цвіте ріка.
Війну прогнали із билин,
З Олендрів, з ставу, з глин [4, с. 232].

Як фольклорист і виходець із поліського краю, Сергій Цюриць добре знайомий з народнопісенними текстами. Тому в його романі вони тісно переплітаються з авторською думкою, проростають у текст і стають його невід’ємною частиною. На перший погляд може здатися, що це рядки з відомих поліських колядок, які дуже часто мають рефрен «ой рано-рано» та нерідко позначені космогонічними мотивами. Образи тут теж відповідні: сонце, зірка, пташка:

Ой рано-рано.
Сонцю в оконце

Постукотіла.
Ой рано-рано
Сонечко встало,
Ой рано-рано.
Золоте сінце
Порозкидано,
Ой рано-рано.
Рано-порано
Пташка летіла,
Ой рано-рано
В золотім сінці
Кубельце звила,
Ой рано-рано.
Рано-порано
Зірка купалась,
Ой рано-рано...[4, с. 96].

Використовує автор у творі також народні прикмети, наприклад, дає пояснення, чому на свято Чесного Хреста (27 вересня) у поліщуків не прийнято ходити в ліс. На думку наших предків, у цей день земля «зачиняється». Тому плазуни перед тим, як сховатися в свої нори, вилазять, збираються до купи та гріються на сонці:

День Чесного Хреста.
Воздвиження... Вилазить вуж з землі,
Аби почути дзвони церкви голосні.
Ніхто в той день не йде в ліси –
Вуж слухає з дерев дзеленьки-голоси [4, с. 88].

У романі-феєрії «Рай-Мир» автор обіграє і сюжети народних дум, головним героєм яких є козак. У сучасній культурі маємо сформований стереотип козака-українця, наділений такими позитивними рисами, як свобода, сміливість, сила, відданість Батьківщині тощо. У Сергія Цюриця фольклорний образ переплітається з біблійним оповіданням про жінку Лота, яка перетворилась на застиглу солону статую:

Козаче,
Ворон у голівонці

Закряче,
А Зоринка по мені солоному,
Що обернувся назад
І все побачив,
Хай не плаче [4, с. 15].

Постійне використання фольклорних образів та запозичення народних сюжетів не робить Сергія Цюриця банальним стилізатором, навпаки – витворює його особливий індивідуальний стиль, стиль трансформації народної культури в сучасне мистецтво та психологічної інтерпретації й переосмислення фольклорних мотивів.

Номінування роману «Рай-Мир» не лише фольковим, а й джазовим явищем теж має свою слушність, якщо брати до уваги його ритмоструктуру. На думку С. Маценки, результатом рецепції джазу в літературі стала так звана «джазова література», «літературний джаз» чи «інтермедіум джаз». Джаз для літератури став своєрідною метакатегорією, яка уможливило заглиблення в низку актуальних проблемних комплексів: специфіки переломних історичних моментів, національної ідентичності, функціонування індивідуума в колективі, утвердження власної індивідуальності, свободи і творчої реалізації, колективної і культурної пам'яті [3].

Поетичному роману «Рай-Мир», як і музичному джазовому мистецтву, притаманні ознаки високого рівня імпровізації, складної ритмізації на різних рівнях тексту. Інтенсивна емоційність (риси як джазу, так і поезії) задається завдяки повторам, насиченості тексту звуковими образами, наприклад:

Гуде бджола, птах піє,
На павутинках гра гусяр,
У небі сонце спіє,
В дивосадку співа віршар [4, с. 105].

Прикметно, що в організації структури розповіді велику роль відіграє строфіка, ритмомелодика вірша. Тут засобом виразності та посилення емоційної змістовності, поетичної нарації стає чи не кожний склад, навіть звук. Фоніка вживається для передачі певного

настрою. Подібність вірша до мелодії створює сприятливі умови для синтезу зорових і музичних образів у творі, відповідну інтонацію:

Озерна хвиля спить,
Небом озеро снить –
Зорями зоряними,
Сонцями сончаними,
Хмарами хмаровими,
Громами громовими,
Птицями-орлами,
Зливами-дощами [4, с. 104].

Відтак, музичний термін «фольк-джаз» у підзаголовку книги «Рай-Мир» відіграє значну роль у розшифровці задуму автора та символічності образів. Визначення виду музики, в дусі якої ведеться нарація, дозволяє зрозуміти характер ритмомелодики твору. Автор обирає визначення жанру не випадково – така самохарактеристика дозволяє читачеві вловити задуманий поетом настрій, зрозуміти езотеричність сюжету.

Твір «Рай-Мир» ідентифікований автором і як роман-феєрія. Для цього жанру властивий фантастично-казковий сюжет. І дійсно, С. Цюриць створює дивовижний світ, в основі якого перебуває особливий тип вимислу, що передбачає адетермінативне (магічне, чарівне тощо) розгортання сюжету, залучення ірраціонального досвіду. Саме міфологічне мислення становить основу моделі художнього світу в романі, адже в ньому творення художньої дійсності відбувається за міфологічними схемами, а саме: оперування бінарними опозиціями, анімізм, міфологічний символізм, просторово-часовий синкретизм, відсутність диференціювання логічного та емоційного, абстрактного і конкретного, метафоричність тощо. Індивідуальна образність С. Цюриця дозволяє розширити поетичний простір, у якому кожен образ має своє місце. Автор буде свою поезію на межі двох світів – реального і надреального, буденного та образно-символічного.

Поетичні образи твору варті окремого дослідження, окреслимо основні з них. На сторінках роману оживають природні

стихії: вогонь, вода, вітер в їх різних варіаціях. Так, вода номінується й такими словами, як ріка, море, озеро. Символом «чистоти» та «правди» постає образ сльози, яка у слов'янській міфології мала очищувальну силу.

Астрономічні образи теж займають чільне місце в романі. Серед них – сонце, місяць, зоря, комети, сузір'я. Однак кожен має відтінок фольклорної символіки, адже в календарній пісенності для позначення членів роду, родини використовуються астральні символи: господар – Місяць, господиня – Сонце або Ясна зірка, діти – зірки. Дівчину символізує зоря, а парубка – місяць. Поширеність солярної, лунарної і астральної символіки у фольклорі вказує на важливу роль Сонця, Місяця і Зорі у народнопоетичному космосі.

Чумацький Шлях – один із найулюбленіших та найпопулярніших образів українських пісень – теж описаний у творі. Смуга ця була помічена й названа людиною ще в глибокій давнині. І немає народу, який не мав би для неї свого імені й своєї інтерпретації. В українській мові побутує кілька паралельних найменувань цієї зоряної смуги: Чумацький Шлях, Чумацька Дорога, Молочний Шлях та ін. Це був основний орієнтир чумаків у їхніх далеких мандрах, звідси й назва Чумацький Шлях. Внутрішня форма образного найменування Чумацький Шлях викликає найрізноманітніші поетичні асоціації, додаткові смислові й естетичні відтінки значень. Смисловий акцент може падати як на перший, так і на другий компонент цього найменування. Так, у С. Цюриця образ будується на семантичному акцентуванні слова «шлях», що поєднується із чисто зоровим сприйняттям небесного об'єкта:

У тисячі млинах на жорнах, на вітрах
Зірки на борошно солодке мелють,
На Шлях Чумацький труть,
Небесний коровай огнивом сонячним
Вночі печуть [4, с. 124].

Поширеним у романі-феєрії є образ-символ дерева. Прикметно, що практично в усіх найдавніших сакральних контекстах рослина виступає як різновид «світової рослини» – так званого світового

дерева. Символ дерева, рослини, у розвитку людських уявлень про світ є провідним, його значення пов'язується з первісною анімістичною теорією природи, втіленням чоловічої та жіночої основ.

Центральним образом у романі-феєрії С. Цюриця є образ раю. Рай – це символ щасливого майбутнього для релігійної людини, мирного буття, душевного спокою, рівноваги і внутрішнього задоволення; красивої благодатної землі, кохання, найвищої насолоди. Досить часто в українській літературі рай постає символом надзвичайно красивої місцевості, багатой та милої серцю землі. Саме такою землею у романі-феєрії є рідне Полісся:

В прасвіті острів цей

Поліссям зветься.

Рай-Мир!

Там птахи!

Болота! Озера!

Ріки! Ліс!

І золотий пісок!

І небеса з зірок!

І ягода солодка, аж терпка!

І усмішка у дівчини п'янка... [4, с. 170].

Відтак, образна канва роману-феєрії «Рай-Мир» зіткана зі слов'янської міфології, фольклорних, космогонічних та астральних символів, що надає текстові неординарного змісту, колоритної образності, глибшої художності, пробуджує історично-культурну пам'ять. Окрім того, такий підхід забезпечує енергетичну місткість та семантичну насиченість твору.

Отже, інтерпретація фольклору в романі-феєрії «Рай-Мир» виявляє себе у використанні відповідних мотивів, образів та символів з метою інтенсифікації та увиразнення змісту. Романом «Рай-Мир» автор представив не лише новочасний вияв фольклоризму, але й репрезентував сучасне бачення і розуміння процесу художнього текстотворення, актуалізував художнє та практичне значення народної творчості в сучасному літературному процесі. Таке явище

можна окреслити терміном «неофольклоризм», що вирізняє використання фольклору в літературі від стилізації, надаючи йому сучасного звучання.

Жанрове визначення «фольк-джаз роман-феєрія» репрезентує пошуки і відкриття С. Цюриця як поета й фольклориста, розкриває асоціативне багатство і внутрішню напругу його висловлювання, у якому важко віднайти межу між простим і складним, прозорим і невловимим, але неможливо залишитися байдужим, емоційно нейтральним, невраженим. Саме в оцій багатомірності та неоднозначності й полягає притягальна сила роману «Рай-Мир» С. Цюриця, його сучасне звучання та естетична значущість.

Література

1. Дубова І.О. Фольклоризм творчості Степана Руданського: автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2014. 20 с.
2. Марків Р.В. Міфологічний фольклоризм в українській літературі початку ХХ століття (на матеріалі творів Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07. Львів, 2008. 19 с.
3. Маценка С. Літературно-джазовий джемсейшн. URL: <https://zbruc.eu/node/94259>.
4. Цюриць С.Н. Лісова книга. Луцьк : Доля, 2012. 224 с.

References

1. Dubova I.O. Folklorizm tvorchosti Stepana Rudanskoho [Folklore of creativity of Stepan Rudansky]: avtoreferat dys. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Kyiv, 2014. 20 s.
2. Markiv R.V. Mifolohichniy folklorizm v ukrainskii literaturi pochatku XX stolittia (na materialy tvoriv Olhy Kobyljanskoi, Mykhaila Kotsiubynskoho, Lesi Ukrainky) [Mythological Folklore in Ukrainian Literature of the Beginning of the 20th Century]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.07. Lviv, 2008. 19 s.
3. Matsenka S. Literaturno-dzhazovyj dzhemseishn [Literary and jazz jam session]. URL: <https://zbruc.eu/node/94259> (data zvernennia: 22.11.2019).
4. Tsiuryts S.N. Lisova knyha [Forest book]. Lutsk : Dolia, 2012. 224 s.

Анотація

Н.В. Горбач, К.В. Антонюк. Жанрова специфіка фольк-джаз роману-феєрії «Рай-Мир» Сергія Цюриця

Стаття розкриває жанрову специфіку твору «Рай-Мир» сучасного волинського письменника Сергія Цюриця, аналізує новаторство в інтерпретації фольклорних мотивів у романі.

Метою розвідки передбачено з'ясувати фольклорно-міфологічне підґрунтя твору «Рай-Мир» та розкрити доцільність жанрового визначення автора – «фольк-джаз роман-феєрія».

У статті проаналізовано фольклорні витоки твору, його інтертекстуальність, що дозволяє використовувати у структурі роману елементи різних жанрів народної творчості. Серед них – народні казки, легенди, пісні, думи. Відтак, структура твору зіткана з фольклорного матеріалу, автор використовує навіть цілі рядки з народнописаних творів, обіграє мотиви прозових фольклорних жанрів, чим і зумовлена насиченість роману яскравими та суперечливими образами.

Порівнюючи особливості джазу та поезії, можна зробити висновки, що обом видам мистецтва притаманні високий ступінь імпровізації, складний ритм та висока емоційна наповненість. Симбіоз зорових та слухових образів відіграє також не останню роль. Відтак, підзаголовок «фольк-джаз» служить своєрідною підказкою в декодуванні авторського задуму та символіки образів.

Фантастично-казковий сюжет та міфологічне мислення у творенні художньої дійсності підтверджує авторське визначення «роман-феєрія». Сергій Цюриць заглиблюється в слов'янську міфологію, звертається до космогонічних та астральних символів і таким чином демонструє зв'язок твору з історично-культурною традицією.

Отже, фольклорно-міфологічне підґрунтя роману-феєрії «Рай-Мир» виявляє себе в інтерпретації фольклорних мотивів не стільки з метою стилізації, скільки задля створення нової художньої реальності. Своїм романом автор не лише репрезентує сучасне бачення і розуміння фольклорних елементів у поезії, а й демонструє їхнє художнє та практичне значення для сучасного літературного процесу.

Ключові слова: роман-феєрія, фольклор, фольк-джаз, міфологія, жанр, мотив.

Аннотация

Н.В. Горбач, К.В. Антонюк. Жанровые особенности фольк-джаз романа-феерии «Рай-Мир» Сергея Цюриця

Статья раскрывает жанровую специфику произведения «Рай-Мир» современного волынского писателя Сергея Цюриця, анализирует новаторство в интерпретации фольклорных мотивов в романе.

Ее целью предусмотрено выяснить фольклорно-мифологическое основание романа «Рай-Мир» и раскрыть целесообразность жанрового определения автора – «фольк-джаз роман-феерия».

В статье проанализированы фольклорные истоки произведения, его интертекстуальность, что позволяет использовать в структуре романа элементы разных жанров народного творчества. Среди них – народные сказки, легенды, песни, думы. Следовательно, структура произведения соткана из фольклорного материала, автор использует даже целые строки из народных песен, переигрывает мотивы прозаических фольклорных жанров, чем и предопределена насыщенность романа яркими и противоречивыми образами.

Сравнивая особенности джаза и поэзии, можно сделать выводы, что обоим видам искусства присущи высокая степень импровизации, сложный ритм и эмоциональная наполненность. Симбиоз зрительных и слуховых образов играет также не последнюю роль. Следовательно, подзаголовок «фольк-джаз» – это своеобразная подсказка в декодировании авторского замысла и символики образов.

Фантастически-сказочный сюжет и мифологическое мышление в создании художественной действительности подтверждают авторское определение «роман-феерия». Сергей Цюриц углубляется в славянскую мифологию, обращается к космогоническим и астральным символам и, таким образом, демонстрирует связь произведения с исторически-культурной традицией.

Следовательно, фольклорно-мифологическая почва романа-феерии «Рай-Мир» обнаруживает себя в интерпретации фольклорных мотивов с целью не просто стилизации, а создания новой художественной реальности. Своим романом автор не только представляет современное видение и понимание фольклорных элементов в поэзии, но и демонстрирует их художественное и практическое значение для современного литературного процесса.

Ключевые слова: роман-феерия, фольклор, фольк-джаз, мифология, жанр, мотив.

Summary

N.V. Gorbach, K.V. Antoniuk. Genre specificity of the folk-jazz romance extravaganza «Paradise-World» by Sergiy Zuritz

The article reveals the genre specificity of the work «Paradise-World» of the contemporary Volyn writer, analyzes innovations in the interpretation of folk motifs in a novel.

The purpose of exploration is to find out the folklore- mythological background of the work «Paradise-World» and expose the expediency of genre definition of the author- «folk-jazz romance extravaganza».

The article outlines the folk origins of the work, its intertextuality, which allows to use elements of different genres of folk art in the structure of the novel. Among them – folk tales, legends, riddles, songs, thoughts. Therefore, the structure of the work is woven of folklore material, the author uses even entire lines of folk writings, plays the motives of prose folklore genres, which leads to the saturation of the novel with vivid and contradictory images.

Comparing of the characteristics of jazz and poetry, we can conclude that both types of art are characterized by a high degree of improvisation, complex rhythm and high emotional content. The symbiosis of visual and auditory images also plays a lasting role. Therefore, the subtitle «folk jazz» plays the role of a kind of clue in decoding the authors design and symbolism of images.

Fantastic fairy-tale plot and mythological thinking in the creation of artistic reality confirms the authors definition of «novel-extravaganza» Sergiy Zuritz delves into Slavic mythology, resorts to cosmogony and astral symbols and thus demonstrates the connection of the work with the historical and cultural tradition.

Therefore, the folk-mythological background of the extravaganza «Paradise-World» reveals itself in the interpretation of folk motives not so much for the purpose of stylization, but for the purpose of expressing the content of the work through the use of actual imagery. In his novel the author not only represents the modern vision and understanding of folk-colour elements, but also demonstrates their artistic and practical significance for the contemporary literary process.

Key words: novel-extravaganza, folk, folk-jazz, mythology, genre, motive.

Інформація про автора

Горбач Надія – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри філологічних дисциплін з методиками викладання Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки; просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., 43025; e-mail: hope8419@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-5593-6952>.

Антонюк Катерина Василівна – магістр філології, випускниця факультету філології та журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки; просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., 43025; e-mail: [katiaantoniuk254@gmail](mailto:katiaantoniuk254@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0002-3554-1953>.

УДК 821.111 (313.1)

Hanna Kniaz, Anastasiia Ilchenko**POETICS OF IMAGERY IN THE NOVEL
ANIMAL FARM BY G. ORWELL**

The twentieth century was marked by the formation of totalitarian states. Literature responded to this with the emergence of dystopian writings that shed light on authoritarianism and debunked the myth of creating an ideal society. In particular, the totalitarian regime of the Soviet Union was the subject of concern of the English writer, G. Orwell, who attempted to analyze K. Marx's theory with the focus on the organization of animal life. Thus, in 1945, the allegorical novel *Animal Farm* appeared which revealed all the hallmarks of the political totalitarian regime of the Soviet Union. "It is the history of a revolution that went wrong – and of the excellent excuses that were forthcoming at every step for the perversion of the original doctrine" [6].

R. Fowler in his book "The Language of George Orwell" analysed the nature of authoritarian speech created by G. Orwell [5]. A. Woloch studied Orwell's non-fiction mainly created before 1946. The scholar investigated Orwell's style, language, specific features of the literary texts in the context of the author's biography, history and literary theory. It was A. Woloch who emphasized on the in-depth reading and interpretation of the literary works by G. Orwell since former critics and researchers were focused on the political essence of Orwell's creativity [9]. Ukrainian and Russian researchers devoted their studies to various aspects of G. Orwell's literary works. I. Kuniyska specifies the model of the totalitarian society and the restriction of personality freedom in the writer's artistic heritage [1]. O. Luchuk discovers five Ukrainian translations of *Animal Farm* and considers their publishing history with the scholar's comments on the specificity of each of them [2]. The three novels (*Homage to Catalonia, Animal Farm, 1984*) are analysed by V. Mosina in terms of their plots and links with the historical events [3]. Most of the literary studies examined are dedicated to the essence of totalitarian regimes and their reveal in

G. Orwell's literary pieces. However, the thorough study of the imagery in *Animal Farm* has been out of the scientific focus and the specific interpretation of the imagery variety can be determined by the focus on profound insights into the author's worldview.

Although the theme of political abuse presented in the novel is of great importance, G. Orwell has made it fictitious and amusing by means of the artistic use of literary devices, especially vivid imagery, which enabled the writer to realize his highly deductive intentions. The term *imagery* means "the patterns of images that are verbal equivalents of sense experience in a text or portion of a text. <...> the imagery discloses the moral vision of the author. <...> it engages readers on the level of sense experience enabling them to 're-create' the text" [8, p. 206]. "Imagery as a general term covers the use of language to represent objects, actions, feelings, thoughts, ideas, states of mind and any sensory or extra-sensory experience" [4, p. 354]. Imagery can be visual, auditory, olfactory, gustatory, tactile and kinesthetic. The function of imagery in literature is to generate a vibrant and graphic presentation of a scene that appeals to as many of the reader's senses as possible. It aids the reader's imagination to envision the characters and scenes in the literary piece clearly so as to deepen the reader's understanding of the work.

G. Orwell once wrote of *Animal Farm*: "I tried with full consciousness of what I was doing to fuse political purpose and artistic purpose into one whole" [9, p. 11]. The **aim** of the article is to identify the features of a figurative system at the level of all types of imagery in the novel *Animal Farm* by G. Orwell and to distinguish the specificity of their functions, taking into account the author's worldview in terms of criticizing certain social and political purposes and realities.

The visual type of imagery is commonly represented in the novel. It evokes eloquent images of the characters and scenery appealing to the sense of sight. G. Orwell employs *visual imagery* in order to make a reference to the historical figures allegorically embodied in characters of the story.

The one who symbolizes a representative of Marxist and Leninist ideology – *Lenin*, an initiator of the revolution, is the philosophically-

minded *Old Major* who, being a pig by fate, but a philosopher by the zeal of the soul, proves to be no less imaginative. “He was twelve years old and had lately grown rather stout, but he was still *a majestic-looking pig, with a wise and benevolent appearance* in spite of the fact that *his tusches had never been cut*” [7, p. 2]. This ironical portrait actually conceals Major’s violence under hypocritical kindness which is spotted in the antithesis made up of “a wise and benevolent appearance” and “tusches which had never been cut”.

Napoleon is one of those who formulates Major’s ambiguous principles into the ideology of *Animalism*, defeats the farmer Jones, the initial owner of the farm, in the battle against him and establishes a kind of government. This character is considered to be an allegorical portrait of *Stalin* for being rather fierce, hypocritical and cunning. Moreover, the pig resembles real political figure even in appearance: “*Napoleon was a large, rather fierce-looking Berkshire boar, the only Berkshire on the farm, not much of a talker, but with a reputation for getting his own way*” [7, p. 9].

The narrow-minded and rather stupid cart-horse *Boxer* depicts the image of the working class, sacrificing himself for the cause with great zeal, committing his strength to the prosperity of the farm and adopting hard work and the rightness of the ruler pig Napoleon and his clan. It is the lack of intellectual development of the whole mass, represented by *Boxer*, which turns out to be crucial enabling Napoleon to usurp power. “*Boxer was an enormous beast, nearly eighteen hands high, and as strong as any two ordinary horses put together. A white stripe down his nose gave him a somewhat stupid appearance, and in fact he was not of first-rate intelligence, but he was universally respected for his steadiness of character and tremendous powers of work*” [7, p. 2].

Clover, who is forgetting the true goals of the revolution slower than other animals on the farm, is believed to be an allusion to the Russian intelligentsia representatives, who suffered from the revolution quite badly, as it is described in the text. “*Clover was a stout motherly mare approaching middle life, who had never quite got her figure back after her fourth foal*” [7, p. 2]. “*Clover was an old stout mare now, stiff in the*

joints and with a tendency to *rheumy eyes*. She was two years past the retiring age, but in fact no animal had ever actually retired” [7. p. 85].

Furthermore, visual imagery is employed by the author in order to provide readers with understanding that despite all miseries and sufferings, the animals are deeply devoted to their farm which is their so-called homeland, as the Soviet people did, as a matter of fact. So, in the abstract presented below, visual imagery is much more than just a literary device, as it speaks volumes in the background of the bright and relatively widescale scenery: “Most of Animal Farm was within their view – *the long pasture stretching down to the main road, the hayfield, the spinney, the drinking pool, the ploughed fields where the young wheat was thick and green, and the red roofs of the farm buildings with the smoke curling from the chimneys*. It was a clear spring evening. *The grass and the bursting hedges were gilded by the level rays of the sun*. Never had the farm – and with a kind of surprise they remembered that it was their own farm, every inch of it their own property – appeared to the animals so desirable a place” [7, p. 8].

Apart from the main characters (the animals mentioned above), there are several minor characters, who are people – the owners of the neighboring farms. Their characteristics, the conditions under which they brought their property, and links with the history are presented by means of using visual imagery as well. They are, references to the whole countries which were of great significance in the course of the revolution and other historical events which followed it: aggressive Germany and The British Empire (as well as its King George V). The latter, for instance, is described as follows: “Foxwood was a *large, neglected, old-fashioned farm, with all its pastures worn out and its hedges in a disgraceful condition*. Its owner, Mr Pilkington, was an easy-going gentleman-farmer who spent most of his time in fishing or hunting according to the season” [7, p. 24].

Auditory imagery calls to the readers’ sense of hearing, describing specific sounds. That is why sometimes it may be expressed by onomatopoeia which is defined as a word which imitates the natural sound of a thing, creating a certain sound effect, as a result, making the

description more interesting and detailed. G. Orwell applies auditory imagery mainly to emphasize the animals' reactions to a particular incident or situation, revealing their genuine attitudes: "The hens woke up *squawking with terror* because they had all dreamed simultaneously of *hearing a gun go off in the distance. <...> a cry of despair broke from every animal's throat*. A terrible sight had met their eyes. The windmill was in ruins" [7, p. 47]. "When the hens heard this [Napoleon's announcement that hens must surrender 400 eggs a week], they *raised a terrible outcry*. <...> For the first time since the expulsion of Jones, there was something resembling a rebellion" [7, p. 51]. "*A cry of lamentation* went up (following Squealer's message about Napoleon's possible death)" [7, p. 72]. "They were astonished to see Benjamin come galloping from the direction of the farm buildings, *braying at the top of his voice*. It was the first time that they had ever seen Benjamin excited--indeed, it was the first time that anyone had ever seen him gallop. 'Quick, quick!' he *shouted*. 'Come at once! They're taking Boxer away!'" [7, p. 81].

Auditory imagery is also exploited by the author rather often to demonstrate a causal relationship between the whole mass deeds and the response of the authority. However, there are some exceptions when a variety of the sounds is actualized just with the reference to animal species, meaning, hence, the diverse population of the Soviet Union, which, despite its considerable differences, equally believed in its success. "Then, after a few preliminary tries, the whole farm *burst out into 'Beasts of England' in tremendous unison*. The cows *lowed* it, the dogs *whined* it, the sheep *bleated* it, the horses *whinnied* it, the ducks *quacked* it. They were so delighted with the song that they sang it right through five times in succession, and might have continued singing it all night if they had not been interrupted. <...> Unfortunately, *the uproar* awoke Mr. Jones, who sprang out of bed, making sure that there was a fox in the yard" [7, p. 8].

In addition, auditory imagery also succeeds in portraying the real consequences of the revolution. Though the Soviet Union managed to become exceptionally powerful, it failed to build mutually beneficial and stable relationships with other states: "That evening *loud laughter* and

bursts of singing came from the farmhouse. And suddenly, *at the sound of the mingled voices*, the animals were stricken with curiosity. What could be happening in there, now that for the first time animals and human beings were meeting on terms of equality?” [7, p. 91]. “But they had not gone twenty yards when they stopped short. *An uproar of voices* was coming from the farmhouse. <...> Yes, *a violent quarrel* was in progress. There were *shoutings, bangings on the table*, sharp suspicious glances, *furiously denials*. The source of the trouble appeared to be that Napoleon and Mr. Pilkington had each played an ace of spades simultaneously” [7, p. 95].

Actually, it is auditory imagery, by employing which, G. Orwell managed to express the main idea of *Animal Farm* in the final man-pig feasting picture of the novel. On the one hand, this picture is presented “with superb irony the betrayal of revolutionary hopes” [6], but on the other hand it is “a moment of gained consciousness, a potentially liberating discovery” [6] for animals and men who are witnessing the scene. And, hopefully, for people who are or were living under totalitarian regimes too: “*Twelve voices were shouting in anger, and they were all alike*. No question, now, what had happened to the faces of the pigs. The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again; but already *it was impossible to say which was which*” [7, p. 95].

Olfactory imagery is the one which calls to a reader’s sense of smell. This type of the literary device is presented not so widely in the novel. However, it helps to comprehend what was happening on the farm more deeply. The main point reached by using olfactory imagery in G. Orwell’s novel is an opportunity to compare the animals’ past and future, which do not differ from each other even slightly: “And so the tale of confessions and executions went on, until there was a pile of corpses lying before Napoleon’s feet and the air was heavy with *the smell of blood*, which had been unknown there since the expulsion of Jones” [7, p. 57]. “The pigs seemed comfortable enough, and in fact were putting on weight if anything. One afternoon in late February *a warm, rich, appetising scent, such as the animals had never smelt before, wafted itself across the yard*

from the little brew-house, which had been disused in Jones's time, and which stood beyond the kitchen. Someone said it was *the smell of cooking barley*. The animals *sniffed the air hungrily* and wondered whether a *warm mash* was being prepared for their supper" [7, p. 76]. In this extract the overlap of olfactory and gustatory imagery is presented to convey the "the dirty smell and taste" of the scene.

Gustatory imagery is not common in the novel, even though almost all of its characters are animals. Food is almost always mentioned in the novel in the form of either the list, or gastronomic preferences. But its taste is hardly marked. Nevertheless, it is of considerable interest that the example of gustatory imagery has been found in the episode of Napoleon's punishment of traitors, who admitted it because of nothing but threats and intimidation: "Napoleon stood sternly surveying his audience; then he uttered a high-pitched whimper. Immediately the dogs bounded forward, seized four of the pigs by the ear and dragged them, squealing with pain and terror, to Napoleon's feet. The pigs' ears were bleeding, *the dogs had tasted blood*, and for a few moments they appeared to go quite mad" [7, p. 55]. The animals', especially the four young pigs', confessions and executions mirror Stalin's "show trials", in which a large number of people confessed to all sorts of crimes and were killed for it.

Kinesthetic imagery concerns a movement or action, referring to something more than our sensory system itself. It is of great importance to remark about the Russian Empire, a reference to which, presented by means of kinesthetic imagery in the image of Mr. Jones, is quite vivid. Once a strict and fierce master, the original owner of Manor Farm becomes drunk, careless and ineffective, as well as casually cruel and arrogant. Mr. Jones and his men are believed to be a generalized image of a "Man", who Old Major speaks about at the beginning of the novel, calling him "the only real enemy" they have as well as "the root cause of hunger and overwork" which must be abolished for ever [6, p. 4] – "<...> they only get enough food to keep them going, and once they're no longer useful, Mr. Jones *kills* them. Animals, he insists, are slaves, thought they don't have to be" [7, p. 3].

Kinesthetic imagery makes sense here, as by means of it G. Orwell manages to make a reference to the middle class who, prior to the Bolshevik Revolution in 1917, were already pretty comfortable with their lot in life. Their views are represented by Mollie's ability to obtain sugar and the cat's beeline for the best, warmest spot and lack of interest in what happens: "At the last moment Mollie, the foolish, pretty white mare who drew Mr. Jones's trap, *came mincing daintily in, chewing at a lump of sugar. She took a place near the front and began flirting her white mane*, hoping to draw attention to the red ribbons it was plaited with [p. 3]. Last of all came the cat, who *looked round, as usual, for the warmest place*, and finally *squeezed herself in between Boxer and Clover*; there she *purred contentedly throughout Major's speech without listening to a word of what he was saying*" [7, p. 3].

G. Orwell employs kinesthetic imagery as a means of expressing animals' persistence during the rebellion at the beginning of the novel: "One of the cows *broke in the door of the store-shed with her horn and all the animals began to help themselves from the bins* [they had been brought to a state of horrible hunger due to Mr. Jones' indifference]. It was just then that Mr. Jones *woke up*. The next moment he and his four men were in the store-shed *with whips in their hands, lashing out in all directions*. This was more than the hungry animals could bear. With one accord, though nothing of the kind had been planned beforehand, *they flung themselves upon their tormentors*. Jones and his men suddenly found themselves being butted and kicked from all sides" [7, p. 12].

The author applies kinesthetic imagery as though to show the further development of the animal republic, therefore, making references to political persecution, repression and pressure on the Soviet people and those figures who prevented the authorities from promoting their totalitarian policies. "Though not yet full-grown, they were huge dogs, and as fierce-looking as wolves. They *kept close to Napoleon*. They *wagged their tails to him* in the same way as the other dogs had been used to do to Mr. Jones" [7, p. 36]. "It was always Boxer who *strained himself against the rope and brought the boulder to a stop. To see him toiling up the slope inch by inch, his breath coming fast, the tips of his hoofs clawing*

at the ground, and his great sides matted with sweat, filled everyone with admiration” [7, p. 41].

It was kinesthetic imagery by means of which G. Orwell also puts an emphasis on the animals (thus, people) reaction to everything that was happening in the country. According to the following extract, when all the animals begin to understand that something has gone wrong, Boxer (representing the whole mass – ordinary people, as it was said above) is the only one who was not willing to perceive the reality objectively. “They had made their way on to the little knoll where the half-finished windmill stood (a symbol of a state that can never become truly strong and resilient), and with one accord *they all lay down as though huddling together for warmth* – Clover, Muriel, Benjamin, the cows, the sheep, and a whole flock of geese and hens – everyone, indeed, except the cat, who had suddenly disappeared just before Napoleon ordered the animals to assemble. For some time nobody spoke. *Only Boxer remained on his feet. He fidgeted to and fro, swishing his long black tail against his sides and occasionally uttering a little whinny of surprise*” [7, p. 57]. Eventually, Boxer ends up at the knacker’s yard. The episode is paralleled to the dreadful historical period of Stalinist repression, when people were assassinated for nothing. Everything they could do was to fight for life as long as there was strength.

Different types of imagery overlap and intermingle to depict a holistic picture of the scene. Apart from kinesthetic imagery, the writer exploits an auditory imagery as well. In this very context, they cannot be separated from each other due to conveying a complete historical reference. “*He was trying to kick his way out. The time had been when a few kicks from Boxer’s hoofs would have smashed the van to matchwood. But alas! his strength had left him; and in a few moments the sound of drumming hoofs grew fainter and died away*” [7, p. 82]. Boxer’s weak kicks are a stark contrast to his former strength, symbolizing how the state used and abused him until he was no longer useful to them, or able to survive for himself.

The apotheosis of plot development is the moment when the pigs begin “walking on their hind legs”, which represents one of the pigs’ final steps toward becoming more human than animal. It is not difficult to

discover the connection of this episode with the historical events, when the authority which had promised to make the Soviet people's lives better turned out to be true hypocrites, forming totalitarianism for their own good. "*A little awkwardly, as though not quite used to supporting his considerable bulk in that position, but with perfect balance, Squealer was strolling across the yard. And a moment later, out from the door of the farmhouse came a long file of pigs, all walking on their hind legs. Some did it better than others, one or two were even a trifle unsteady and looked as though they would have liked the support of a stick, but every one of them made his way right round the yard successfully*" [7, p. 89].

Actually, the pig by the name of Squealer, who is the first to come out of the door of the farmhouse, symbolizes a propagandist representing a general view on mass media. Hence, it can be concluded that it is propaganda in the first place which leads the society, no matter it consists of humans or animals, to consequences which are difficult to go through.

In conclusion, G. Orwell employs various types of imagery to create full-fledged images of the characters that are compared to those of the Soviet society, portraying their common features in appearance and behaviour. It enables the author to reveal the essence of the plot step by step, giving an overview on the changes that took place in the society in the process of establishing the totalitarian regime on the terrain of former USSR. Imagery as a literary device functions as a generator of a vibrant and graphic presentation of a scene that appeals to as many of the reader's senses as possible making the reader's comprehension of the literary piece deeper and the composition itself more exquisite. Different types of imagery, employed in *Animal Farm* by G. Orwell, turn out to be rather eloquent in their allegorical references made up by the author. Their combination reveals the general message that all violent revolutions which initially succeed in overthrowing totalitarian regimes, in time deteriorate into repressive regimes. Therefore, the imagery in the novel is an efficient means of conveying social transformations, as we can conclude according to the research conducted.

Since some significant parts of the plot and all the historical references it contains have not been considered and analyzed within this research

(not all of them have a certain connection with the poetics of imagery), it provides the basis for further studies of the novel *Animal Farm* by G. Orwell.

References

1. Kynytska I. Travmatychnyi dyskurs antyutopii (na materialy romanu Dzh. Orvella «1984»). Suchasni literaturoznavchi studii. Literaturnyi dyskurs: trans kulturni vymiry. 2015. Vypusk 2. S. 341–353.
2. Luchuk O. «Animal Farm» Dzhordzha Orvella v perekladnii ukrainskii literaturi. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mizhnarodni vidnosyny. 2012. Vypusk 30. S. 382–395.
3. Mosina V.H. Tri glavnyie knigi Dzhordzha Oruella. Moskva, 1999. 215 s.
4. Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 5th ed. Oxford, 2013. 784 p.
5. Fowler, R. the Language of George Orwell. Basingstoke, 1995. 156 p.
6. Molyneux, J. Animal Farm Revisited. [E-resource]. URL: <https://www.marxists.org/history/etol/writers/molyneux/1989/xx/orwell.html> (accessed 4.03. 2020).
7. Orwell, G. Animal Farm. London : Penguin Books Ltd, 1987. 95 p.
8. Quinn, E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms. 2nd ed. USA. 2006, 474 p.
9. Woloch, A. Or Orwell. Writing and Democratic Socialism. London: Harvard University Press, 2016. 432 p.

Анотація

Г. Князь, А. Ільченко. Поетика образної системи в романі Дж. Орвелла «Скотоферма»

XX століття ознаменоване формуванням та становленням тоталітарних держав. Література зреагувала на це появою творів-антиутопій, які висвітлювали ознаки авторитаризму та розвінчували міф про створення ідеального суспільства. Зокрема тоталітарний режим Радянського Союзу викликав зацікавленість у англійського письменника Дж. Орвелла, який здійснив спробу проаналізувати теорію К. Маркса через призму організації життя тварин у сатиричному романі «Скотоферма».

Мета статті полягає у тому, щоб дослідити особливості роману «Скотоферма» Дж. Орвелла на рівні різних типів образності та виокремити їхню специфіку функціонування, враховуючи авторське світобачення у критичному ставленні до соціально-політичних цілей та реальностей. У

статті здійснено спробу розглянути поетику образності роману з урахуванням її типів: зоровий, слуховий, одоровий, смаковий і кінстетичний. Кожний тип образності потрібен для виокремлення певних рис головних героїв та їхнього відношення до подій з урахуванням авторського задуму.

Зорові образи допомагають у створенні портретної характеристики головних героїв, за якою стають пізнаваними реальні історичні особи. Слухові образи доповнюють зовнішність героїв, актуалізуючи їхню справжню тваринну природу із зображенням причинно-наслідкових зв'язків між вчинками героїв та подіями. Одорові та смакові образи за своєю чисельністю поступаються вище означеним, проте слугують для передачі повноти картини зовнішнього та внутрішнього устрою ферми, висвітлюючи минулі та майбутні події, які охоплюють тваринне життя. Кінстетичні образи передають рухи, реакції тварин, які символізують їхнє ставлення до проголошення та створення республіки тварин та формують поведінкові моделі у тоталітарному режимі. Деякі типи образної системи помежовані один з одним, що, з одного боку, ускладнює їхню класифікацію, проте, з іншого – уможливило створення повної картини твору з урахуванням авторського світобачення.

Дж. Орвелл використовує різні типи образності для створення повноцінних образів персонажів, які знаходять порівняння із реальними історичними фігурами радянського суспільства, зображуючи їхні спільні зовнішні та поведінкові риси. Це сприяє формуванню і розвитку сюжету, який передає зміни, що відбулися в суспільстві в процесі встановлення тоталітарного режиму на території колишнього СРСР.

Ключові слова: образність, зоровий образ, слуховий образ, одоровий образ, смаковий образ, кінстетичний образ, головний герой, тоталітаризм.

Аннотация

А. Князь, А. Ильченко. Поэтика образной системы в романе

Дж. Оруэлла «Скотный двор»

XX век ознаменован формированием и становлением тоталитарных государств. Литература отреагировала появлением произведений-антиутопий, которые освещали признаки авторитаризма и развенчивали миф о создании идеального общества. В частности, тоталитарный режим Советского Союза вызвал интерес у английского писателя Дж. Оруэлла, который осуществил попытку проанализировать теорию К. Маркса через

призму организации жизненного порядка животных в сатирическом романе «Скотный двор».

Цель статьи заключается в том, чтобы исследовать особенности романа «Скотный двор» Дж. Оруэлла на уровне различных типов образности и выделить специфику их функционирования, учитывая авторское мировидение в критическом отношении к социально-политическим целям и реальностям. В статье предпринята попытка рассмотреть поэтику образности романа, учитывая ее типы: зрительный, слуховой, обонятельный, вкусовой и кинестетический. Каждый тип образности используется писателем для определения особых черт главных героев и их отношения к происходящему с ориентацией на авторский замысел.

Зрительные образы помогают в создании портретной характеристики главных героев, в котор узнаются реальные исторические лица. Слуховые образы дополняют внешность героев, актуализируя их истинную животную природу с изображением причинно-следственных связей между поступками героев и событиями. Обонятельные и вкусовые образы по своей численности уступают предыдущим, однако служат для передачи полноты картины внешнего и внутреннего устройства фермы, освещая прошлые и будущие события, которые охватывают жизнь животных. Кинестетические образы передают движения, реакции животных, которые символизируют их отношение к провозглашению и созданию республики животных и формируют поведенческие модели в тоталитарном режиме. Некоторые типы образной системы граничат друг с другом, что, с одной стороны, затрудняет их классификацию, а, с другой – создает полную картину произведения с учетом авторского миропонимания.

Дж. Оруэлл использует различные типы образности для создания полноценных образов персонажей, которые выявляют сравнения с реальными историческими фигурами советского общества, изображая их общие внешние и поведенческие черты. Это содействует формированию и развитию сюжета, который передает изменения, произошедшие в обществе в процессе становления тоталитарного режима на территории бывшего СССР.

Ключевые слова: образность, зрительный образ, слуховой образ, обонятельный образ, вкусовой образ, кинестетический образ, главный герой, тоталитаризм.

Summary

H.Kniaz, A. Pchenko. Poetics of imagery in the novel *Animal Farm* by G. Orwell

The twentieth century was marked by the formation of totalitarian states. Literature responded to this with the emergence of dystopian writings that shed light on authoritarianism and debunked the myth of creating an ideal society. In particular, the totalitarian regime of the Soviet Union was the subject of concern of the English writer, G. Orwell, who attempted to analyze K. Marx's theory with the focus on the organization of animal life in the satiric novel *Animal Farm*.

The aim of the article is to identify the features of a figurative system at the level of all types of imagery in the novel *Animal Farm* by G. Orwell and to distinguish the specificity of their functions, taking into account the author's worldview in terms of criticizing certain social and political purposes and realities. In the article the attempt to examine the poetics of imagery in the novel *Animal Farm* by G. Orwell is made concerning its different types: visual, auditory, olfactory, gustatory, and kinesthetic. Each type of imagery is employed to highlight certain traits of the main characters and their attitude to the events with the focus on the author's vision.

Visual imagery enables the writer to create portrait characteristics of the main characters, which resemble real historical figures. The auditory imagery complements the appearance of the characters, actualizing their true animal nature with conveying causal links between characters' deeds and events. Olfactory and gustatory types of imagery are not so common, however, serve to transfer the fullness of the picture of the external and internal structure of the farm, highlighting past and future events that cover animal life. Kinesthetic imagery depicts movements and responses of the animals that symbolize their attitude to the proclamation and establishment of the animal republic and shape behavioral patterns in a totalitarian regime. Some types of figurative system overlap so that, on the one hand, it hinders their classification, but on the other hand – provides the opportunity to comprehend a diversified picture of the novel in terms of the author's worldview.

G. Orwell employs various types of imagery to create full-fledged images of the characters that are compared to those of the Soviet society, portraying their common features in appearance and behaviour. This enables the writer to develop a plot in stages, commenting on changes that took place in the society in the course of establishing the totalitarian regime on the terrain of former USSR.

Key words: imagery, visual image, auditory image, olfactory image, gustatory image, kinesthetic image, main character, totalitarianism.

Інформація про автора

Князь Ганна Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики англійського усного і писемного мовлення Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: knyazanna25@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-2485-5367>.

Ільченко Анастасія Русланівна – студентка факультету іноземної філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: nilastya@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-8468-0143>.

УДК 821.161.1-32:[808.1:316.6]

Е.С. Кузнецова

СИСТЕМА ТОЧЕК ЗРЕНИЯ КАК СПОСОБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖА В ПОВЕСТИ В.К. ЖЕЛЕЗНИКОВА «ЧУЧЕЛО»

Категория «точка зрения» является одной из важнейших в современной нарратологии. Литературоведческие исследования этого понятия направлены на определение отношения нарратора к повествуемым событиям в художественном тексте.

На сегодняшний день в науке не существует единой общепринятой дефиниции понятия «точка зрения». Н.Д. Тамарченко замечает, что, несмотря на большое количество работ, посвященных данной проблеме, «определения понятия, обозначаемого этим термином, чрезвычайно редки» [11, с. 379]. Проведя анализ результатов научных трудов некоторых ученых-нарратологов, исследователь предлагает свой, обобщенный вариант определения данного понятия: «...Точка зрения в литературном произведении – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве, в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [11, с. 386]. Однако, определение Н.Д. Тамарченко не получило широкого распространения среди исследователей, несмотря на данную в нем исчерпывающую характеристику понятия.

Существует несколько нарратологических подходов к изучению категории «точка зрения», среди которых наиболее широкое распространение получили концепции, предложенные Ж. Женеттом, Б.А. Успенским и В. Шмидом.

Французский нарратолог Ж. Женетт в работе «Фигуры» указывает на оппозицию повествователя и персонажа, «чья точка зрения направляет нарративную перспективу» [5, с. 201]. Ученый ввел в

теорию повествования понятие «фокализация», которое определяет ограничительную точку зрения нарратора или персонажа по отношению к безграничному всеведению, т. е. «критерий “знание” является основным» [6, с. 25] в типологии Ж. Женетта. По мнению нарратолога, существует три типа фокализации [5, с. 205]. Первый тип, названный нулевой фокализацией, представляет собой преобладание осведомленности повествователя над знанием персонажей. Во втором типе, внутренней фокализации, наблюдается равная осведомленность повествователя и героев. Последний тип, внешняя фокализация, подразумевает, что знание персонажей преобладает над осведомленностью повествователя, что, по мнению Ж. Женетта, делает данный тип фокализации наиболее искусственным среди прочих: «Повествователь почти всегда знает больше, нежели герой, хотя бы он и был сам этим героем, и поэтому фокализация на героя для повествователя есть ограничение поля, столь же искусственное в случае первого лица, как и в случае третьего» [5, с. 209]. Появление теории Ж. Женетта вызвало большую дискуссию в литературоведении. С точки зрения критиков, наиболее проблематичным аспектом в предложенной системе является неоднородность параметров, по которым оценивается нарратор: «Но при всем стремлении Женетта к четкости определения категорий в этой триаде он совмещает три разные характеристики нарратора: 1) его знание, 2) его способность к интроспекции и 3) его точка зрения» [14, с. 113]. Таким образом, в теории Ж. Женетта понятие точек зрения занимает только часть более общего и абстрактного термина «фокализация».

Большой вклад в развитие теории точек зрения внес Б.А. Успенский в знаменитой работе «Поэтика композиции» [12]. Исследователь определяет понятие точка зрения как «авторские позиции, с которых ведется повествование (описание)» [12, с. 14]. Ученый различает два типа точек зрения. Внешняя точка зрения заключается в описании событий с позиции нарратора, стороннего наблюдателя происходящего. Внутренняя точка зрения отражает позицию самих персонажей или непосредственных участников событий,

описываемых в художественном произведении. В отличие от своих предшественников, рассматривавших точку зрения односторонне, Б.А. Успенский допустил существование нескольких планов, в которых может проявляться данное явление: «Эти планы будут условно обозначены нами как “план идеологии”, “план фразеологии”, “план пространственно-временной характеристики” и “план психологии”» [12, с. 15]. Исследователь допускает возможное дальнейшее выявление большего количества планов. Концепция ученого заключается в применении к данным планам внутренней или внешней точек зрения с целью продемонстрировать «возможность сосуществования самых разных принципов композиции» [12, с. 17].

Известный нарратолог В. Шмид указывает на некоторые недостатки в теории Б.А. Успенского, среди которых неоднозначные трактовки исследователем случаев несовпадения точек зрения на различных уровнях: «Анализируя различные случаи несовпадения оценочной и пространственно-временной точек зрения с психологической и фразеологической, Успенский иногда приходит к выводам, которые трудно назвать бесспорными» [14, с. 118]. На основе классификации Б.А. Успенского В. Шмид создал собственную концепцию, в центре которой также находятся планы, в которых проявляется точка зрения. В данной теории существует пять планов: 1) перцептивный, 2) идеологический, 3) пространственный, 4) временной, и 5) языковой [14, с. 122-125]. Концепция ученого предполагает существование бинарной оппозиции нарраториальной, принадлежащей повествователю, и персональной, относящейся к персонажу, точек зрения, исключая так называемую «нейтральную позицию», так как, по мнению В. Шмида, «в изображаемом мире повествовательного произведения существуют две воспринимающие, оценивающие, говорящие и действующие инстанции, два смыслопорождающих центра – нарратор и персонаж. Третьего не дано» [14, с. 127]. Исследователь рассматривает реализацию противопоставления нарраториальной и персональной точек зрения в обозначенных пяти планах. В. Шмид замечает, что анализ точек

зрения на всех пяти уровнях применим только для больших текстов, поскольку «признаки, указывающие на пространственную и временную позицию, в коротких отрывках, часто отсутствуют» [14, с. 143]. Для небольших текстов ученый разработал упрощенную методику анализа точек зрения, состоящую из трех вопросов, «за затрагивающих основные акты: 1) *отбор*, 2) *оценку* и 3) *обозначение* нарративных единиц – акты, которые соответствуют планам точки зрения 1) *перцептивной*, 2) *идеологической* и 3) *языковой*» [14, с. 143]. В. Шмид предусматривает три основных возможных варианта результатов исследования, проведенного по данной методике. Если исследуемая точка зрения совпадает во всех пяти (в упрощенной методике – во всех трех) планах, «т. е. точка зрения относится к полюсу либо только нарратора, либо только того или иного персонажа» [14, с. 141], то она является однополюсной. В случае несовпадения точек зрения на одном или более уровнях, ученый говорит о разнополюсной точке зрения. Последний третий тип, названный нейтрализацией оппозиций полюсов, возникает в том случае, когда «однозначные признаки того или другого полюса отсутствуют» [14, с. 142]. В нашем исследовании мы попытаемся применить данную упрощенную методику к анализу точек зрения в повести В.К. Железникова «Чучело» (1981).

В.К. Железников (1925–2015) – известный советский детский писатель, сценарист и драматург, автор таких произведений, как «Мальчик с красками» (1967), «Голубая Катя» (1970), «Жизнь и приключения чудака» (1974), «Чучело» (1981) и других. До начала творческой деятельности В.К. Железников работал в журнале «Мурзилка», где познакомился со своими будущими учителями – художником В.В. Лебедевым и знаменитым детским писателем В.В. Бианки [4]. Во время работы в журнале для детей В.К. Железников решил связать свое творчество исключительно с детской литературой: «Когда я вновь стал сочинять, то стал писать только рассказы и повести для детей, мне хотелось писать именно это» [4]. Писатель был дважды удостоен Государственной премии (1974, 1986). В 1975

году был награжден орденом «Знак Почета» (1975), стал лауреатом премии имени Януша Корчака [7].

В.К. Железников, автор множества произведений для детей, получил признание как литературных критиков, так и читателей разных возрастов: «Юные читатели впитывают в себя из книг Железникова то, что для них ново, необходимо и поучительно, поможет найти ответ на труднейшие вопросы, а взрослые обращают внимание прежде всего на особенность детской психологии, с предельной точностью, тонко и обнаженно переданной автором, черпают в произведении широкие познания о тайнах переходного возраста, желая не просто понять своеобразие поведения и умонастроения подростка, но и научиться умению находить с ним общий язык» [9]. В последние годы жизни В.К. Железников работал на детской киностудии «Глобус», где был художественным руководителем и генеральным директором [7].

Наиболее известное произведение В.К. Железникова, повесть «Чучело», было написано в 1981 году. За эту работу писатель во второй раз был награждён званием лауреата Государственной премии [7].

По мнению некоторых исследователей и самого писателя, «Чучело» знаменует начало второго этапа его творческого пути [4]. Для произведений, относящихся к первому периоду, а именно сборников рассказов «Разноцветная история», «Хорошим людям – доброе утро» и повести «Чудак из шестого “Б”» [2, с. 462], характерно наличие образов идеальных детей, лишенных недостатков и достойных подражания. С началом второго периода автор постепенно отказывается от неправдоподобно безупречных детских образов. Исследователи творчества В.К. Железникова замечают, что данная трансформация проходила с некоторыми трудностями: «Писатель долго и трудно искал подход к теме детской жестокости и самозащиты» [1, с. 481]. Беспристрастная авторская интроспекция, заключающаяся в умении глубоко погружаться во внутренний мир ребенка, и стремление к реализму в литературном творчестве привели к появлению в повестях В.К. Железникова подлинных юных

героев, с их недостатками и слабостями: «Оказалось, что они бывают отъявленными лжецами, людьми, не умеющими держать данное слово, бывают даже предателями» [4].

Многие критики отмечают глубину проблематики «Чучела»: «Железников сумел нащупать серьезный нравственный конфликт и исследовал его с художественной достоверностью и гуманистической откровенностью» [2, с. 478]. Автор поднимает в повести большое количество вопросов, которые стоят перед подростками, вступающими во взрослую жизнь: «Экзистенциальная проблематика самоопределения и выбора в пограничной ситуации (травли, казни, отчаяния, одиночества, заброшенности, обстоятельствах противостояния с другими) – центральная в анализируемой повести, а образ главной героини Ленки Бессольцевой воплощает писательский идеал личности, способной отстоять нравственные ценности и собственное достоинство» [8, с. 208]. В своих воспоминаниях автор подчеркивает свое особое отношение к главной героине повести «Чучело», ребенку с чистой душой, который сумел сохранить свои моральные качества в тяжелых нравственных испытаниях: «Больше всех, конечно, я полюбил Ленку Бессольцеву, удивительное создание – и по любви, и по смелости, и по самопожертвованию. Вот истинно Божий человек» [4].

Спустя два года после написания повести «Чучело» на киностудии «Мосфильм» был снят одноименный фильм, режиссером которого стал Р. Быков. Картина получила высокую оценку критиков и зрителей. А. Федоров отмечает актуальность проблематики драмы, выгодно отличающую его от других фильмов о детях: «Картина спорит со слащаво-сусальными лентами, где только и видишь, как аккуратные мальчики и девочки старательно учат уроки и слушаются маму с папой. Она обращается к проблемам болезненным и актуальным» [13]. В 1986 году фильм «Чучело» получил Гран-при на международном кинофестивале в Лионе (Франция) [10, с. 20]. Таким образом, драма о Ленке Бессольцевой обрела признание читателей и зрителей не только на Родине, но и за рубежом.

Целью нашего исследования является анализ системы точек зрения в повести «Чучело». В статье мы рассмотрим, как соотносятся в произведении различные варианты точек зрения на события, происходящие с Леной – главной героиней повести Железникова, которая становится объектом наблюдения и описания как самого нарратора, так и персонажей на разных этапах развития сюжета.

В короткой первой главе произведения содержится описание бегущей по улицам города девочки: «Ленка взбегала вверх по улице на одном дыхании, словно делала разбег, чтобы взлететь в небо. Она и в самом деле хотела бы тотчас взлететь над этим городком – *и прочь отсюда, прочь!* (курсив наш. – Е.К.)! Куда-то, где ждали ее радость и успокоение. Потом стремительно скатывалась вниз, словно хотела снести себе голову» [3, с. 231]. Применяя метод трех вопросов В. Шмида, касающихся различия точек зрения в перцептивном, идеологическом и языковом планах [14, с. 143-144], определим, чья точка зрения представлена в данном примере.

1) Кто отвечает в данном отрывке за *отбор* нарративных единиц [14, с. 143]? Изображенная ситуация, происходящая с героиней повести, воспринимается глазами стороннего наблюдателя. Он называет героиню по имени, рассказывает о ней в третьем лице. Из его повествования становится понятно, что девочка бежит по улице, но нарратор не ограничивается простой констатацией действий Ленки, он их характеризует (она бежит «на одном дыхании», «стремительно» и т.д.) и сообщает читателю о желаниях героини (она «хотела бы»). Этим сторонним наблюдателем не может быть другой персонаж, иначе ему пришлось бы следовать за девочкой, а позиция наблюдателя дистанцирована, масштаб его обзора и способность проникать в сознание героини выводят его из круга персонажей и наделяют функциями всеведущего нарратора. Следовательно, мы можем говорить о нарраториальной точке зрения в перцептивном плане.

2) Кто является в данном отрывке *оценивающей* инстанцией [14, с. 144]? Оценка здесь выражена по отношению к действиям героини – ее бегу, для описания которого автор использует метафору («на

одном дыхании») и сравнения, вводимые союзом «словно». При этом первое сравнение («словно делала разбег, чтобы взлететь в небо») принадлежит исключительно нарратору, а далее он подчеркивает («она и в самом деле»), что его позиция отражает истинное желание героини, которое она испытывает во время бега, – взлететь над городом. От совпадения двух точек зрения – нарратора и героини – нарратив движется к несобственно-прямой речи («прочь отсюда, прочь»), где доминирующей оказывается позиция героини. Хотя формально этот речевой фрагмент принадлежит нарратору, в данном случае он, как взрослый человек, уже имеющий определенный жизненный опыт, способен формулировать то, что в сознании героини – маленькой девочки – существует лишь в виде переживаний. Выделяя фразу «прочь отсюда, прочь» графическими средствами (тире и восклицательным знаком) и акцентируя внимание читателя на слове «прочь» с помощью повтора, автор тем самым делает ее эмоциональной кульминацией данного эпизода. В данном случае можно говорить о разнополюсной точке зрения в плане оценки.

3) Чей язык (лексика, синтаксис, экспрессивность) определяет стиль данного отрывка [14, с. 144]? Большая часть лексических средств, использованных в этом фрагменте, выражают позицию взрослого человека, т. е. нарратора. От основного повествования повышенной экспрессией отличается выражение «прочь отсюда, прочь», которое передает состояние крайнего отчаяния, в котором находится героиня. В одном предложении наблюдается одновременное выражение видения событий с точки зрения нарратора и главной героини повести. В целом они совпадают, но если нарратор использует развернутые предложения, сложные синтаксические конструкции, метафоры, сравнения и другие языковые средства, которые свидетельствуют, что это речь взрослого образованного человека, то речевые средства, используемые для выражения внутреннего состояния героини, лаконичны. Характер их речи принципиально отличается, у нарратора речь письменная, книжная, а реплика героини представляет собой эллиптическую конструкцию: опущен предикат – глагол в повелительном наклонении

«беги», оставлены только обстоятельства места, обозначающее вектор движения: *откуда? – отсюда, куда? – прочь, прочь*. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в представленном отрывке окружающий мир в целом воспринимается и оценивается через призму взрослого сознания повествователя. Точки зрения нарратора и персонажа совпали на уровне оценки, но принципиально отличны за уровне языка.

В эпизоде, описывающем появление Ленки в доме дедушки, нарратор наблюдает за поведением героини, описывает ее внешность, раскрывает особенности ее характера: «Она была нескладным подростком, еще теленком на длинных ногах, с такими же длинными нелепыми руками. На спине у нее торчали, как крылышки, лопатки. Подвижное лицо украшал большой рот, с которого почти никогда не сходила доброжелательная улыбка. А волосы были заплетены в два тугих канатика. В первый же день своего появления в городке Ленка раз по сто появлялась на каждом из четырех балкончиков и с любопытством смотрела на все четыре стороны света» [3, с. 239]. Тон повествования объективный и спокойный, однако в нем чувствуется проявление симпатии и доброжелательного отношения повествователя к героине. Эпизод наполнен большим количеством оценочных маркеров: «нескладный подросток», «теленек на длинных ногах», «с длинными нелепыми руками» [3, с. 239], в которых читается снисходительное отношение взрослого к ребенку. На наш взгляд, в данном случае оценочный план точки зрения совпадает с перцептивным, поскольку тон повествования также выражает симпатию нарратора по отношению к описываемому персонажу. В языковом плане проявляется нарраториальная точка зрения. В данном примере мы не находим слов и выражений, указывающих на речь одного из персонажей повести. На уровне языка точка зрения также транслирует нежное отношение повествователя к героине, что выражается в использовании уменьшительных суффиксов в описании ее внешности: «крылышки», «два канатика» [3, с. 239]. Таким образом, в данном эпизоде

наблюдается нарраториальная точка зрения, демонстрирующая участливое отношение повествователя к героине произведения.

В следующем фрагменте изображена встреча Ленки и ее бабушки на глазах у оскорблявших девочку одноклассников: «А Ленка, бедная Ленка ткнулась Николаю Николаевичу лицом в грудь, чтобы спрятаться хотя бы на время от тех бед, которые свалились на нее, и притихла. Его внуку дразнили Чучелом и так ее доконали, что она решила уехать, подумал Николай Николаевич и почувствовал, как ее беда больно ударила его в сердце: он всегда тяжело переносил чужие беды» [3, с. 249]. В данном примере в перцептивном и оценочном планах, отмечается совпадение нарраториальной точки зрения, поскольку, на наш взгляд, отбор и оценка повествуемых событий принадлежат повествователю. На уровне языка наблюдается включение в повествование нарратора языка Николая Николаевича, выражающего свои мысли по поводу горя внучки: «...так ее доконали, что она решила уехать, подумал Николай Николаевич» [3, с. 249]. Второе предложение отчетливо делится на две части. В первой нарратор передает мысли персонажа (Николая Николаевича) о внучке. Об этом свидетельствует не только прямое указание нарратора – «подумал Николай Николаевич», но и использование в несобственно-прямой речи героя просторечной лексики – «доконали», что не характерно для речи нарратора. Во второй части предложения мы имеем дело исключительно с точкой зрения нарратора, описывающего переживания героя и характеризующего его как человека, наделенного эмпатией. Таким образом, в данном эпизоде мы имеем дело с разнополюсной точкой зрения в языковом плане, в то время как в других планах точка зрения является нарраториальной.

Повесть содержит эпизоды, в которых Ленка рассказывает бабушке о прошедших событиях. В ее исповеди выражается точка зрения героини на окружающий мир и саму себя: «Потом я себя ругала, что была душой. Ты подумай!.. Если бы я его спросила, если бы я сказала, что я все знаю, то все-все было бы иначе. Бабушка, он правда думал, что он герой. Он еще не знал про себя, что он трус, так

же как я не знала, что очень скоро стану предательницей» [3, с. 274-275]. В данном примере происходит полное совпадение персональной точки зрения. Об этом свидетельствует повествование от первого лица, а также явное преломление видения прошедших событий сквозь призму восприятия ребенка на уровне перцепции («я не знала» [3, с. 275]), оценки («была душой», «он трус», «стану предательницей» [3, с. 275]) и языка («Ты подумай!..», «все-все» [3, с. 274-275]).

Как видим, образ главной героини повести «Чучело» возникает как результат пересечения трех основных точек зрения – нарратора, Николая Николаевича и самой Лены. Другие персонажи повести: одноклассники, учительница, жители города, – почти не выражают свою позицию по отношению к Ленке Бессольцевой. Об их отношении к героине читатель узнает опосредованно, из разговоров Лены и бабушки. На наш взгляд, отсутствие точки зрения горожан на Ленку в повести может указывать либо на безразличие к ней других персонажей, либо на сознательный отказ Железникова включать их заведомо негативные характеристики любимого им образа. В повествовании мы находим только один пример, в котором описываются размышления одноклассника Димки о героине: «По дороге он подумал, что нехорошо, что он бросил Ленку, не предупредив. Она выйдет из парикмахерской с новой прической, радостная, веселая, а его нет. А вдруг она нарвется на этих ненормальных и они снова станут к ней приставать, побьют ее – с них станется» [3, с. 308]. Точка зрения, представленная в данном отрывке, является персональной на всех трех уровнях. Повествование транслирует восприятие и оценку происходящего глазами ребенка, подкрепленную отбором лексических средств: «этих ненормальных», «с них станется».

Результаты анализа данных отрывков демонстрируют разные точки зрения на главную героиню повести. Ее действия, поведение и внутренний мир описываются сквозь призму восприятия нарратора и персонажей произведения. При этом нарраториальная точка зрения преобладает в повествовании, так как видение повествователя не

только выражается в однополюсной нарраториальной точке зрения, но и доминирует в разнополюсных случаях.

Автор использует разные типы точек зрения для того, чтобы создать многомерный образ главной героини повести «Чучело». Однополюсная точка зрения дает возможность герою или повествователю выразить собственное видение происходящих событий и по-своему оценить поступки Лены. Пример разнополюсной точки зрения, в котором произошло расхождение видения нарративных событий повествователя и бабушки, подчеркивает их индивидуальное отношение к главной героине. Включение в повествование нарратора реплики девочки, охарактеризованное нами как разнополюсная точка зрения в языковом плане, позволило автору вербально проиллюстрировать эмоциональное состояние Ленки в критический для нее момент с ее собственной, внутренней точки зрения. В результате преломления образа героини через восприятие нескольких персонажей и нарратора возникает многогранный портрет главной героини произведения.

Таким образом, в повести В.К. Железникова «Чучело» представлены как нарраториальная, так и персональная точки зрения на события, происходящие с главной героиней. В течение развития сюжета Ленка Бессольцева становится объектом наблюдения нарратора, других персонажей или транслирует собственное видение происходящего. В повествовании встречается классическая однополюсная точка зрения, ее разнополюсный вариант и частичная нейтрализация оппозиции нарраториальной и персональной точек зрения. Видение образа Ленки сквозь призму восприятия разных персонажей и нарратора обогащает сюжет повести и создает объемный портрет главной героини. Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с изучением проблемы точек зрения в творчестве В.К. Железникова и других детских писателей.

Література

1. Арзамасцева И.Н. Детская литература: Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2005. 576 с.
2. Детская литература: Учебник. Под ред. Е.Е. Зубаревой. Москва: Высшая школа, 2004. 551 с.
3. Железников В.К. Избранные произведения в двух томах. Том I. Последний парад: Повести. Москва: Детская литература, 1986. 368 с.
4. Железников В.К. Коротко о времени и о себе. Чучело-2, или игра мотыльков. Москва: Детская литература, 2008. URL: <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=116526>
5. Женетт Ж. Фигуры. В двух томах. Том I-II. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 944 с.
6. Коробова Д.М. Точка зрения. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2007. № 4-II, 2007. С. 24–31.
7. Об авторе. В.К. Железников. Жизнь и приключения чудака (Чудак из шестого «Б»). Москва: Детская литература, 2004. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=221500&p=1>
8. Полева Е.А., Мячина Е.И. Образ центральной героини в повести В.К. Железникова «Чучело». Вестник Томского государственного педагогического университета. 2015. № 6 (159), 2015. С. 208–214.
9. Разумневич В.Л. Чувствовать чужую боль. О книгах Владимира Железникова. В.К. Железников. Чучело. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=224227&p=1>
10. Советские фильмы-лауреаты международных кинофестивалей в 1986 году. Советский экран. №1. Москва, 1987. С. 20.
11. Тамарченко Н.Д. Точка зрения. Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. Введение в литературоведение: Учебное пособие. Москва: Высшая школа, 2004. С. 379–389.
12. Успенский Б.А. Семиотика искусства. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
13. Федоров А. Одноклассники. Рецензии и статьи о российских и зарубежных фильмах разных лет. URL: <http://textarchive.ru/c-1140691-pall.html>
14. Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской литературы, 2003. 312 с.

References

1. Arzamastseva I.N. Detskaya literatura: Uchebnik dlya studentov vysshikh pedagogicheskikh uchebnykh zavedeniy [Children's literature: Textbook for students of higher pedagogical educational institutions]. Moskva: Izdatelskiy tsentr «Akademiya», 2005. 576 s.
2. Detskaya literatura: Uchebnik [Children's literature: Textbook]. Pod red. Ye.Ye. Zubarevoy. Moskva: Vysshaya shkola, 2004. 551 s.
3. Zheleznikov V.K. Izbrannye proizvedeniya v dvukh tomakh [Selected works in two volumes]. Tom I. Posledniy parad: Povesti. Moskva: Detskaya literatura, 1986. 368 s.
4. Zheleznikov V.K. Korotko o vremeni i o sebe. Chuchelo-2, ili igra motylkov [Briefly about time and about yourself. Scarecrow-2, or the game of moths]. Moskva: Detskaya literatura, 2008. URL: <http://indbooks.in/mirror7.ru/?p=116526>
5. Zhenett Zh. Figury [Figures]. V dvukh tomakh. Tom I-II. Moskva: izdatelstvo imeni Sabashnikovykh, 1998. 944 s.
6. Korobova D.M. Tochka zreniya [Point of view]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Yazyk i literatura. 2007. № 4-II, 2007. S. 24-31.
7. Ob avtore. V.K. Zheleznikov. Zhizn i priklyucheniya chudaka (Chudak iz shestogo «B») [About the author. V.K. Zheleznikov. Life and adventures of an eccentric (Eccentric from the sixth "B")]. Moskva: Detskaya literatura, 2004. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=221500&p=1>
8. Poleva Ye.A., Myachina Ye.I. Obraz tsentralnoy geroini v povesti V.K. Zheleznikova «Chuchelo» [The image of the central heroine in the novel V.K. Zheleznikova "Scarecrow"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2015. № 6 (159), 2015. S. 208-214.
9. Razumnevich V.L. Chuvstvovat chuzhuyu bol. O knigakh Vladimira Zheleznikova [Feel someone else's pain. About the books of Vladimir Zheleznikov]. V.K. Zheleznikov. Chuchelo. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=224227&p=1>
10. Sovetskie filmy-laureaty mezhdunarodnykh kinofestivaley v 1986 godu [Soviet films-laureates of international film festivals in 1986]. Sovetskiy ekran. №1. Moskva, 1987. S. 20.
11. Tamarchenko N.D. Tochka zreniya [Point of view]. L.V. Chernets, V.Ye. Khalizev, A.Ya. Esalnek i dr. Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie. Moskva: Vysshaya shkola, 2004. S. 379-389.

12. Uspenskiy B.A. Semiotika iskusstva [Semiotics art]. Moskva: Shkola «Yazyki russkoy kultury», 1995. 360 s.
13. Fedorov A. Odnoklassniki. Retsenzii i stati o rossiyskikh i zarubezhnykh filmakh raznykh let [Classmates. Reviews and articles about Russian and foreign films of different years]. URL: <http://textarchive.ru/c-1140691-pall.html>
14. Shmid V. Narratologiya [Narratology]. Moskva: Yazyki slavyanskoy literatury, 2003. 312 s.

Анотація

О.С. Кузнецова. Система точок зору як спосіб характеристики персонажа в повісті В.К. Железнікова «Опудало»

Взаємозв'язок між наративом художнього твору і системою образів є одним з важливих аспектів дослідження сучасної наратології. У статті зроблено спробу наративного аналізу системи точок зору, створеної В.К. Железніковим у повісті «Опудало». Мета дослідження – виділити й охарактеризувати різні точки зору, які формують образ головної героїні даного твору. Протягом розвитку сюжету твору точка зору на головну героїню змінюється. Її внутрішній світ, вчинки та поведінка аналізуються крізь призму сприйняття оповідача, її дідуся, однокласника, а також за допомогою передачі її власних переживань. Використовуючи методику аналізу точок зору, запропоновану В. Шмідом, ми виділили такі типи точок зору, представлені в повісті: однополюсна нараторіальна, однополюсна персональна та різнополюсна. Було відзначено, що в характеристиці образу головної героїні з точок зору оповідача і Миколая Миколайовича простежується ніжне та дбайливе ставлення до дівчинки, яке виражається на рівнях сприйняття, оцінки та мови. Велике місце в оповіді твору займає розповідь героїні дідусяві про минулі події, які відбулися з нею. У цьому зізнанні дівчинка аналізує свої вчинки та почуття і таким чином транслює власну точку зору на себе. Точки зору однокласників і інших жителів містечка з приводу Оленки представлені в тексті «Опудала» спорадично. Про їхнє ставлення до дівчинки читач дізнається з розповіді самої героїні. Відсутність відношення городян до героїні може свідчити як про їх байдужість до дівчини, так і про свідому відмову автора включати їх негативні характеристики, які могли б негативно відбитися на образі Оленки. Таке рішення може бути пов'язано також із прагненням автора посилити виховну функцію, яку несе в собі твір для дітей. У роботі ми

прийшли до висновку, що В.К. Железников розглядає образ дівчинки з різних точок зору для створення багатогранного портрета героїні та більш повного розкриття її внутрішнього світу.

Ключові слова: наратологія, В. Шмід, Ж. Женетт, наратив, точка зору, В.К. Железников, «Опудало», наратор.

Аннотація

Е.С. Кузнецова. Система точок зрення как способ характеристики персонажа в повести В.К. Железникова «Чучело»

Взаимосвязь между нарративом художественного произведения и системой образов является одним из важных аспектов исследования современной нарратологии. В статье предпринята попытка нарративного анализа системы точек зрения, созданной В.К. Железниковым в повести «Чучело». Цель исследования – выделить и охарактеризовать разные точки зрения, которые формируют образ главной героини данного произведения. В течение развития сюжета произведения точка зрения на главную героиню меняется. Ее внутренний мир, поступки и поведение анализируются сквозь призму восприятия нарратора, ее дедушки, одноклассника, а также с помощью передачи ее собственных переживаний. Используя методику анализа точек зрения, предложенную В. Шмидом, мы выделили такие типы точек зрения, представленные в повести: однополюсная нарраториальная, однополюсная персональная и разнополюсная. Было отмечено, что в характеристике образа главной героини с точек зрения нарратора и Николая Николаевича прослеживается нежное и заботливое отношение к девочке, которое выражается на уровнях восприятия, оценки и языка. Большое место в повествовании произведения занимает рассказ героини дедушке о прошедших событиях, которые произошли с ней. В этом признании девочка анализирует свои поступки и чувства и таким образом транслирует собственную точку зрения на себя. Точки зрения одноклассников и других жителей городка по поводу Ленки представлены в тексте «Чучела» спорадически. Об их отношении к девочке читатель узнает из повествования самой героини. Отсутствие отношения горожан к героине может свидетельствовать как об их равнодушии к девушке, так и о сознательном отказе автора включать их отрицательные характеристики, которые могли бы негативно отразиться на образе Ленки. Такое решение может быть связано также со стремлением автора усилить воспитательную функцию, которую несет в себе произведение для детей. В работе мы пришли к

выводу, что В.К. Железников рассматривает образ девочки с разных точек зрения для создания многогранного портрета героини и более полного раскрытия ее внутреннего мира.

Ключевые слова: нарратология, В. Шмид, Ж. Женетт, нарратив, точка зрения, В.К. Железников, «Чучело», нарратор.

Summary

O. Kuznetsova. The system of points of view as a method of portraying a character in V. Zheleznikov's *Scarecrow*

The relationship between the narrative of a work of art and the system of images is one of the important aspects of the study of modern narratology. The article attempts to analyze the system of points of view created by V. Zheleznikov in the story *Scarecrow*. The purpose of the study is to highlight and characterize different points of view that form the main character's image. The point of view on the main character changes during the plot development. Her inner world, actions and behavior are analyzed through narrator's, grandfather's and classmate's prism of perception, as well as through the transmission of her own experiences. Using the methodology for analyzing points of view proposed by W. Schmid, we distinguished the types of points of view presented in the story: unipolar narratorial, unipolar personal, and different polar. It was noted that the gentle and caring attitude towards the girl, which is expressed at the levels of perception, assessment and language, could be traced in the characterization of the image of the main character from the point of view of the narrator and Nikolai Nikolayevich. The story of the hero to her grandfather about past events that happened to her, occupies a large place in the narrative of the work. The girl analyzes her actions and feelings and thus translates her own point of view on herself in this confession. The views of classmates and other residents of the town regarding Lenka are presented sporadically in the text of *Scarecrow*. The reader learns about their attitude to the girl from the hero's narrative. The lack of attitude of the townspeople to the hero may indicate both their indifference to the girl and the author's conscious refusal to include their negative characteristics, which could negatively affect the image of Lenka. Such a decision may also be related to the author's desire to strengthen the educational function that the work for children has. In the work, we concluded that V. Zheleznikov considers the image of the girl from different points of view to create a multifaceted portrait of the heroine and a more complete disclosure of her inner world.

Key words: narratology, W. Schmid, G. Genette, narrative, point of view, V. Zheleznikov, «Scarecrow», narrator.

Інформація про автора

Кузнецова Олена Сергіївна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: kuznetsova0999001001@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-7651-5623>.

УДК 821.4

Е. Кузьменко

ФИЛОСОФСКИ ГЛУБОКАЯ И НАПРЯЖЕННАЯ ЖИЗНЕННАЯ ПРАВДА Л.Г. ФРИЗМАНА

Леонид Генрихович Фризман (24.09.1935–27.06.2018) – доктор филологических наук, профессор, автор и составитель более 45 книг, в их числе монографии и издания, выпущенные в сериях «Литературные памятники», «Библиотека поэта», «История эстетики в памятниках и документах», «Русская литературная критика», и более 500 статей по истории русской литературы. Среди своих научных трудов он выделял монографии «Жизнь лирического жанра» (1973), «Декабристы и русская литература» (1988), «Семинарий по Пушкину» (1995).

Четыре его издания вышли в серии «Литературные памятники», два – в Большой серии «Библиотеки поэта». Он издал книги о Галиче, Чичибабине, Максимовиче и Рейсере, ему принадлежит монографическое исследование о Франко как литературном критике, которое «еще предстоит по достоинству оценить профессиональной критике, причем не только украинистам. <...> Стремление Фризмана заинтересовать именно русскую читательскую аудиторию украинским писателем, который, принадлежа Украине, является “достоянием мировой культуры”, вхождением творческого наследия украинского писателя в сокровищницу мировой культуры» [1, с. 6]. Популярность приобрела его книга «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе». Посмертно издана книга Л.Г. Фризмана о Науме Коржавине «Неоконченное значит недосказанное».

Актуальность статьи вызвана необходимостью анализа критических произведений Л.Г. Фризмана, признанных как на родине, так и за рубежом. Университеты Англии, Франции, Италии, Германии, Израиля и других стран приглашали его с выступлениями, знали его как блестящего лектора, широко эрудированного литературоведа-русиста. Книги его принадлежат мировой культуре

© Е. Кузьменко, 2019

<http://dx.doi.org/>

и литературе, востребованы во многих странах мира, переведены на многие языки. Об этом уникальном человеке писали современники, освещая разные, в основном литературоведческие, аспекты его научной деятельности, связанные с русской литературной критикой [2].

Цель работы – показать становление и развитие Л.Г. Фризмана как известного харьковского ученого, исследователя, педагога, литературоведа, принадлежащего не только русской, украинской, но и мировой культуре.

Л.Г. Фризман родился в Харькове, первой столице Украины, история развития которой насчитывает более 350 лет. Это красивый, гармонично развитый город Украины, центр формирования духовности украинской нации. Харьков всегда был в авангарде всего нового и передового: первый журнал, первый словарь украинского языка были изданы в Харькове. Состоявшийся в 1934 году перевод столицы Украины из Харькова в Киев отразился на судьбе города, но он по-прежнему оставался крупнейшим центром экономики, науки и культуры Украины.

Л.Г. Фризман происходил из интеллигентной харьковской семьи педагогов, вырос в атмосфере, где господствовал культ А. Пушкина, А. Ахматовой, М. Гумилева, П. Антокольского и др. Он жил в центре города Харькова, в старинном доме с небольшим закрытым уютным двориком, расположенным по улице Пушкинской (символично – на улице, переименованной в честь величайшего поэта, бывшей Немецкой), на улице, на которой он всю свою сознательную жизнь прожил, за исключением оккупации. Именно Пушкину автор посвятил десятилетия своей литературоведческой деятельности [3].

Свои действительно энциклопедические знания о каждом предмете исследования Л.Г. Фризман пропускал сквозь призму собственной личности: «Мне было тогда семнадцать лет, я заканчивал школу, “прошедшей жизни” у меня, в сущности, еще не было, а основания для злорадства по поводу кончины “великого кормчего” (Сталина. – Е.К.) уже были», – вспоминает юноша [4, с. 93].

Л.Г. Фризман вспоминает о тех годах: «моя тетка, двоюродная сестра отца Серафима Николаевна Фризман... была участницей Гражданской войны и членом партии с 1918 г. <...> В последние годы жизни Сталина она его ненавидела лютой ненавистью. <...> Но Ленин, идеи коммунизма, Октябрьская революция сохраняли для нее полную меру своей святости. Мой отец Генрих Венецианович Фризман, родившийся в 1907 г., подобных иллюзий никогда не питал. ... В моей памяти также живы эти дни: и 4-е марта, когда мы узнали о его болезни (Сталина. – Е.К.), и 6-е, когда пришло сообщение о смерти... Я, правда, не плакал», вспоминал Л.Г. Фризман [4, с. 155].

В 1953 г., после смерти Сталина, в жизни людей, как и в литературе того периода, так называемой «оттепели» (1954–1964 гг.), как название одноименной повести И. Эренбурга (1954–1956 гг.), написанной на злобу дня и сейчас основательно позабытой, намечались признаки некоторого оживления, разрушалось «старое», но всеобщая боязнь перемен осталась.

Вспоминая свою юность, Л.Г. Фризман писал: «Помнится, один из друзей моего отца как-то рассказал ему, что, в ожидании ареста, уничтожил большое количество писем своих друзей, боясь, что обнаружение их при обыске отяготит его участь. Отец грустно ответил: «Если за вами *придут* (Выделено нами. – Е.К.), не будет иметь никакого значения, что именно у вас обнаружат» [4, с. 244].

Двадцатилетний юноша Л.Г. Фризман с тревогой следил за происходящими событиями не только в своей стране, но и за рубежом. По поводу событий в Венгрии и Чехословакии он писал: «Помню свое состояние в черный день 4 ноября 1956 г., когда определилось поражение наследников Петефи и торжество интервентов. Я и люди моего круга переживали это как собственную трагедию», за пражской весной в Чехословакии: «кремлевская клика не остановилась перед военной интервенцией и вернула его в стойло» (В социалистический лагерь. – Е.К.) [4, с. 132]. Л.Г. Фризман разделял взгляды А. Ахматовой и хорошо знал её «Стихи к Чехии» (1938–1939 гг.), «О слезы на глазах! / Плач гнева и любви! / О Чехия в слезах, / Испания в крови!» [5, с. 108], пережившую в свое время

собственную трагедию: Чехию она считала своей второй родиной. В признании Л.Г. Фризмана явственно проступает переключка времен и событий.

Впоследствии энциклопедические знания, широчайшая эрудиция, обширное научное общение, сначала с лучшими филологами Харькова, М.Ф. Гетманцем, М.О. Габель (ученица академика А.И. Белецкого) и др., а затем Москвы и Ленинграда, Пушкинского дома (В.И. Коровиным, Б.Ф. Егоровым, Н.Н. Скатовым, Я.С. Билинкисом, В.Е. Вацуро и др.) способствовали становлению ученого и защите докторской диссертации Л.Г. Фризмана «Русская элегия в эпоху романтизма» (1977 г., Москва). Согласны, что «настоящая принадлежность к профессии удостоверяется не дипломами или аттестатами (хотя без них тоже не обойтись...), а способом повседневной жизни и кругом постоянного общения [1, с. 10].

После того, как Харьков перестал быть столицей, многие деятели науки и культуры переехали в Москву, Ленинград и Киев. Тем не менее, культурная и научная деятельность продолжалась, и многие известные ученые разных отраслей науки, такие как Л.Л. Гиршман или Л.Д. Ландау, Л.Г. Фризман, по-прежнему занимались научными исследованиями на уровне таких центров, как Москва и Ленинград, о чем свидетельствует переписка молодого ученого с академиком Д.С. Лихачевым, известными литературоведами Н.Н. Скатовым, З.Г. Минц, К.В. Пигаревым, Я.С. Билинкисом, Е.М. Купреяновой и другими выдающимися исследователями того периода.

Неоднократно приезжал в Харьков приглашенный на оппонирование кандидатских диссертаций остроумный Я.С. Билинкис, который видел «пороки и уродства современной советской действительности, зло высмеивая тугодумство и бессмысленность брежневского руководства, впал в какой-то прямо-таки религиозный трепет, когда речь шла о первоисточнике всех современных бед – октябрьской революции и деятельности Ленина» [1, с. 8].

С начала 80-х годов XX века научная деятельность Л.Г. Фризмана стала особенно плодотворной. В исследованиях по истории литературы и литературного быта прошедших эпох, изучаемых в их нерасторжимом единстве и слитности, постепенно вырисовывался своеобразный облик автора – глубокого исследователя и мудрого человека. Мы разделяем точку зрения И.В. Козлика, который пишет о Л.Г. Фризмане: «литературоведение возникает у Л.Г. Фризмана как наука, которая занимается литературой именно как искусством... Критерием в оценке людей является отношение к профессии литературоведа, при котором научное изучение художественной литературы и историко-литературного процесса, или собственно литературная или литературно-критическое творчество – это не внешняя сторона существования человека, а то, чем он живет, что неотъемлемо от него» [1, с. 7].

Главными направлениями научных интересов Л.Г. Фризмана стали история русской литературы и общественной мысли XIX–XX веков, пушкиноведение, закрепившее за ним место «первого пушкиниста Украины», романтизм, поэтика литературных жанров.

К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина был издан «Семинарий по Пушкину» Л.Г. Фризмана с поименным указателем имен, встречающихся в тексте. «На основе обобщения точек зрения, высказанных наиболее авторитетными литературоведами современности (уместно напомнить о вкладе в пушкиноведение Ю.М. Лотмана (1922–1993), изучавшего произведения Пушкина в европейском контексте) формулируются очередные задачи пушкиноведения», – писал Л.Г. Фризман [3, с. 331-354]. Такое авторское высказывание по-своему реализует следующее: автор семинария «стремился в меру возможного содействовать тому, чтобы работа участников семинара была творческой, пытался формулировать вопросы, обозначать проблемы, которые пока не получили окончательного решения, напомнить о разных точках зрения на тот или иной вопрос, побуждать участников семинара сопоставить их и выработать на этой основе собственную позицию» [3, с. 367].

Несомненно, «каждый мыслящий человек ищет свой путь в бескрайний пушкинский мир» [3, с. 6]. Заложив основу для исследований на протяжении всей жизни, создав «собственную позицию» в самостоятельной работе студентов-филологов, Л.Г. Фризман актуализировал представленные темы, предложенные им для самостоятельной работы: I. Биография Пушкина. II. Пушкин и его эпоха. III. Творчество Пушкина. IV. Пушкин и русская литература V. Пушкин и мировая литература. VI. Пушкин и искусство. VII. Пушкин в школе. VIII. Выдающиеся пушкинисты. [3, с. 367].

Об известных монографиях Л.Г. Фризмана уже написано в статьях исследователей [2]. Гораздо позже книга Л.Г. Фризмана «В кругах литературоведов: Мемуарные очерки» [6] вызвала положительный отклик в авторитетном московском журнале «Новое литературное обозрение».

Книга Л.Г. Фризмана «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе», опубликованная в 2015 году, представляет собой эволюцию еврейской темы в русской литературе на протяжении более чем полутора столетий: от Отечественной войны 1812 года до крушения советской власти. Эта книга не только о литературе. Сам автор писал, что «литература – это отражение жизни и не просто отражение, но и постижение, а жизнь – более важная штука, чем литература. Подлинный художественный образ выражает действительность, ее глубинную суть лучше, чем реальный факт. Тем он нам и дорог» [7, с. 6].

Уже после смерти Л.Г. Фризмана увидела свет последняя его книга «Неоконченное значит недосказанное» [4] о Науме Коржавине. Это историко-философское размышление, характеризующее Н. Коржавина как человека и поэта в широкий мир человеческих и исторических связей. Н.Коржавин провозглашал ценности, которые не могут устареть, они актуальны и сегодня, он: «навсегда возвеличил / Не дружбу народов, а дружбу людей / Без всяких народных различий» («Иронические стихи», 1954) [4, с. 127]. Л.Г. Фризман от себя парировал: «дружба людей, кому она нужна? В лучшем случае –

личное дело каждого, не представляющее интереса и ценности для общества» [4, с. 127]. По мнению Л.Г. Фризмана, Н. Коржавин был личностью, не внушающей доверия советской власти, обладающий в высшей степени художественным видением мира, оригинальным и таким неповторимым творческим даром, что читатель подпадал под власть удивительной интонации повествования, полной ощущения внутренней свободы. Знакомство Л.Г. Фризмана и Н. Коржавина состоялось в Харькове, за ним последовал творческий интерес.

Нам кажется, что стремление и умение Л.Г. Фризмана изучать произведения Н. Коржавина в широком историко-литературном контексте, многоаспектность подхода автора к творчеству поэта, дань, отданная времени, заключена в проникающем стихотворении Н. Коржавина, в котором звенят гоголевские слова «Я брат твой»: «Чтоб была земля / Чтоб больше не вышел на брата брат: / Чтоб споры замолкли любых держав. / Чтоб не был никто ни пред кем виноват, / и никто никому не доказывал прав» [4, с. 70]. По мнению Л.Г. Фризмана, каждый человек, по какую бы сторону конфликта он не находился, имеет право на понимание, сочувствие, уважение. Своеобразие облика Н. Коржавина как человека и поэта, пережитые им жизненные трагедии (арест, пребывание в подвалах Лубянки, ссылка и последовавшая за ней эмиграция в США), углубленное внимание к вопросам поэтики, сочетание в книге научности и популярности – все это достойно того, чтобы сложные темы, над которыми десятилетиями работал Л.Г. Фризман, нашли свое признание и продолжение.

В результате исследования мы пришли к выводу, что Л.Г. Фризман блестяще вникал как в сложнейшие научные тексты, так и в научно-популярные книги. «Переяславскую раду «кандидаты словесных наук» объявят бедственным событием в истории Украины, отгородят ее от России враждебной границей и будут втоптывать в грязь «эмблемы воссоединенья», писал ученый [4, с. 126]. Как современны эти выводы в условиях конфликтов, одолевающих Украину!

Безусловно, каждое литературное явление имеет также историческое значение, приобретает черты общечеловеческие, не

ограниченные рамками эпохи. Своеобразие научной манеры Л.Г. Фризмана, его литературоведческий талант, живое человеческое тепло одушевляют взыскательную читательскую аудиторию. Его высокий профессионализм литературоведа, его интеллект и самоотверженный труд, преодолевая преграды и барьеры житейских трудностей, обогащает как национальную, так и мировую научную сокровищницу жизненной правды.

Перспективы дальнейших исследований будут связаны с анализом произведений Л.Г. Фризмана о М. Максимовиче, Г. Квитке-Основьяненко и И. Франко.

Литература

1. Козлик І. «Яке напрочуд плідне, гарне життя!». Рецензія на видання: Фризман Л. В кругах літературоведов. Мемуарніе очерки. Київ: Видавничий дім Дмитрія Бураго. 2017. 320 с., 2019. URL: <https://burago.com.ua/kozlik-i-%E2%80%A2-yake-naprochud-plidne-garne/>.
2. Разуменко І.В., Тищенко Т.І. Така судьба Леоніда Генріховича Фризмана. Наукові записки національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. Харків. 2018. Вип. 3-4 (89-90), С. 143–158. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/1906>
3. Фризман Л.Г. Семинарий по Пушкину. Харьков: ЭНГРАМ-УНИ-АП-Харьков-Вена, 1994. 367 с.
4. Фризман Л.Г. «Неоконченное значит недосказанное...». Книга о Науме Коржавине: Монография. Киев: издательский дом Дмитрия Бураго. 2018. 244 с.
5. Этова О.В. Русская литература 2-ой половины XIX-XX вв. Москва: СГУ. 2006. 165 с.
6. Фризман Л.Г. В кругах литературоведов: Мемуарные очерки. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017. 380 с.
7. Фризман Л.Г. Така судьба. Еврейская тема в русской литературе. Харьков: Фолио, 2015. 512 с.

References

1. Kozlyk I. «Iake naprochud plidne, harne zhyttia!» [What a wonderfully fruitful, good life]. Retsenziia na vydannia: Frizman L. V krugakh

- literaturovedov. Memuarnye ocherki. Kiev: Izdatelskiy dom Dmitriya Burago, 2017. 320 s. 2019. URL: <https://burago.com.ua/kozlik-i-%E2%80%A2-yake-naprouchud-plidne-garne/>.
2. Razumenko I.V., Tishchenko T.I. Takaya sudba Leonida Genrikhovicha Frizmana [Such is the fate of Leonid Genrikhovich Frezman]. Naukovi zapiski natsionalnogo pedagogichnogo universitetu imeni G.S. Skovorodi. «Literaturoznavstvo». Kharkiv, 2018. Vip. 3-4 (89-90). С. 143–158. URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/1906>
 3. Frizman L.G. Seminariy po Pushkinu [Pushkin Seminar]. Kharkov: ENGRAM-UNI-AP-Kharkov-Vena, 1994. 367 s.
 4. Frizman L.G. «Neokonchennoe znachit nedoskazannoe...». Kniga o Naume Korzhavine: Monografiya [«Unfinished means unsaid ...». Book of Naum Korzhavin: Monograph]. Kiev: izdatelskiy dom Dmitriya Burago, 2018. 244 s.
 5. Etova O.V. Russkaya literatura 2-oy poloviny XIX-XX vv. [Russian literature of the second half of the XIX-XX centuries]. Moskva: SGU, 2006. 165 s.
 6. Frizman L.G. V krugakh literaturovedov: Memuarnye ocherki [In the circles of literary critics: Memoirs]. Moskva; Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2017. 380 s.
 7. Frizman L.G. Takaya sudba. Yevreyskaya tema v russkoy literature [Such a fate. Jewish theme in Russian literature]. Kharkov: Folio, 2015. 512 s.

Анотація

Е. Кузьменко. Філософські глибока і напружена життєва правда

Л.Г. Фрізмана

Книги відомого українського, харківського літературознавця Л.Г. Фрізмана належать світовій культурі та літературі, затребувані в багатьох країнах світу, на багатьох мовах. Мета роботи – показати становлення і розвиток Л.Г. Фрізмана як відомого вченого, дослідника, педагога, літературознавця, який належить не тільки російській, українській, а й світовій культурі. Енциклопедичні знання, найширша ерудиція, велике наукове спілкування сприяли появі блискучих критичних праць Л.Г. Фрізмана. У дослідженнях з історії літератури і літературного побуту минулих епох, що вивчаються в їх нерозривній єдності й неподільності, поступово вимальовувався своєрідна постать Л.Г. Фрізмана – глибокого дослідника і мудрої людини. Головними напрямками наукових інтересів

Л.Г. Фрізмана стали історія російської літератури і громадської думки ХІХ–ХХ століть, пушкінознавство, що закріпило за ним місце «першого пушкініста України», романтизм, поетика літературних жанрів. Набагато пізніше проявився інтерес Л.Г. Фрізмана до літературознавства в книзі «У колах літературознавців: Мемуарні нариси». Книга Л.Г. Фрізмана «Така доля. Єврейська тема в російській літературі» являє собою еволюцію єврейського питання. Історико-філософський роздум Л.Г. Фрізмана про Н. Коржавіна відображено в останній роботі «Незакінчене означає недовомлене». У роботі ми прийшли висновку, що Л.Г. Фрізман блискуче вникав як в найскладніші наукові тексти, так і в науково-популярні книги. Своєрідність наукової манери Л.Г. Фрізмана і його літературознавчий талант, живе людське тепло одушевляють вимогливу читацьку аудиторію. Його високий професіоналізм літературознавця, його інтелект і самовіддану працю, всупереч перешкодам і бар'єрам життєвих труднощів, збагачують як національну, так і світову наукову скарбницю життєвої правди.

Ключові слова: Л.Г. Фрізман, історія російської літератури, пушкінознавство, романтизм, поетика літературних жанрів, єврейська тема, літературознавство.

Аннотація

Е. Кузьменко. Философски глубокая и напряженная жизненная правда Л.Г. Фризмана

Книги известного харьковского литературоведа Л.Г. Фризмана принадлежат мировой культуре и литературе, востребованы во многих странах мира, на многих языках. Цель работы – показать становление и развитие Л.Г. Фризмана как талантливого ученого, исследователя, педагога, литературоведа, принадлежащего не только русской, украинской, но и мировой культуре. Энциклопедические знания, широчайшая эрудиция, обширное научное общение способствовали появлению его блестящих критических трудов. В исследованиях по истории литературы и литературного быта прошедших эпох, изучаемых в их нерасторжимом единстве и слитности, постепенно вырисовывался своеобразный облик Л.Г. Фризмана – глубокого исследователя и мудрого человека. Главными направлениями научных интересов Л.Г. Фризмана стали история русской литературы и общественной мысли ХІХ–ХХ веков, пушкиноведение, закрепившее за ним место «первого пушкиниста Украины», романтизм, поэтика литературных жанров. Гораздо позже проявился интерес

Л.Г. Фризмана к литературоведению в книге «В кругах литературоведов: Мемуарные очерки». Книга Л.Г. Фризмана «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе» представляет собой исследование, посвященное эволюции еврейского вопроса. Историко-философское размышление Л.Г. Фризмана о Н. Коржавине отражено в последней работе «Неоконченное значит недосказанное». В работе мы пришли к выводу, что Л.Г. Фризман блестяще вникал как в сложнейшие научные тексты, так и в научно-популярные книги. Своеобразие научной манеры Л.Г. Фризмана, его литературоведческий талант, живое человеческое тепло одушевляют взыскательную читательскую аудиторию. Его высокий профессионализм литературоведа, интеллект и самоотверженный труд, преодолевая преграды и барьеры житейских трудностей, обогащают как национальную, так и мировую научную сокровищницу науки о литературе.

Ключевые слова: Л.Г. Фризман, история русской литературы, пушкиноведение, романтизм, поэтика литературных жанров, еврейская тема, литературоведение.

Summary

E. Kuzmenko. Philosophically deep and intense truth of life by

L.H. Frizman

The books of the famous Ukrainian, Kharkiv literary critic L.H. Frizman belong to the world culture and literature, they are in demand in many countries of the world, in many languages. The purpose of the article is to show the formation and development of L.H. Frizman as a well-known scientist, researcher, teacher, literary critic, belonging not only to Russian, Ukrainian, but also to the world culture. The encyclopedic knowledge, the broadest erudition, the extensive scientific communication contributed to the appearance of the brilliant critical works by L.H. Frizman. In the works of the history of literature and literary life of past eras, studied in their indissoluble unity and cohesion, the peculiar L.H. Frizman's character as a deep researcher and a wise man emerged gradually. The main areas of L.H. Frizman's scientific interests were the history of the Russian literature and public thought of the XIX–XX centuries, Pushkin's studies, which secured him the place of the "first Pushkin's researcher in Ukraine", romanticism, poetics of literary genres. Much later, L.H. Frizman's interest to literary criticism appeared in the book "In the circles of literary scholars: Memoirs". L.H. Frizman's book "Such a fate. The Jewish theme in the Russian literature" is the evolution of the Jewish topic. The historical and

philosophical manifestation of L.H. Frizman about N. Korzhavin is reflected in his latest work “Unfinished means unsaid”. In the article we came to the conclusion that L.H. Frizman delved brilliantly as into the most complicated scientific texts as into popular science books. The originality of L.H. Frizman’s scientific manner and his literary talent, lively human warmth inspire the discerning readership. His high professionalism as a literary critic, his intellect and selfless work, overcoming the barriers and ways of everyday difficulties, enrich as national as world scientific treasury of life truth.

Key words: L.H. Frizman, the history of the Russian literature, Pushkin’s studies, romanticism, poetics of literary genres, the Jewish theme, literary studies.

Інформація про автора

Кузьменко Катерина Миколаївна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, Україна, 61168; e-mail: katerinakuzmenko2510@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0172-9982>.

УДК 821.161.2.09“1920/1930”

Л.М. Кулакевич

ІРОНІЧНИЙ МОДУС ШПИГУНСЬКОЇ ПОВІСТІ Ю. СМОЛИЧА «ПІВТОРИ ЛЮДИНИ»

Художній здобуток українського письменника Юрія Смолича ще не став об'єктом системного наукового дослідження. Наявні хіба що нариси життя і творчості письменника, написані З. Голубевою, Є. Старинкевичем, С. Шаховським, нечисленні студії його творчості Ю. Артюшенка, О. Міськова, А. Носко, В. Олефір, В. Піскунова, Л. Танюка, В. Чапленка. Демонстративна байдужість українських радянських науковців до творів Ю. Смолича, відверте ігнорування його здобутків сучасними українськими літературознавцями, на нашу думку, є «покаранням» письменника за таємну співпрацю з органами НКВД / КГБ. Як іронічно зауважив М. Васьків, попри те, що в радянські часи кожен поважний літературознавець вважав своїм обов'язком послатися на «Фальшиву Мельпомену», не читаючи роман, твори письменника залишалися поза літературним процесом, для них навіть, не знайшлося місця в «Історії української літератури ХХ століття»: «Загалом із доброго десятка довоєнних романів Ю. Смолича у післявоєнний період перевидавалися тільки “Прекрасні катастрофи” і “Театр невідомого актора”. Решта ж його романів 20–30-х, надзвичайно цікавих своїм пошуковим характером, експериментаторством (чого варті лише назви творів і їх підзаголовки: “Останній Ейджевуд”, “Півтори людини”, “По той бік серця: Неймовірні, і дедалі – неймовірніші, пригоди парубка з променистими очима та його побратима з великим заростом на лобі. Роман-хроніка з життя одного мого знайомого”, “Сорок вісім годин: книга про те, що було, що мало бути, що могло бути і чого не було” та ін.) для сучасного читача невідомі» [1, с. 7]. Актуальність вивчення творчого здобутку письменника зумовлена тим, що саме Ю. Смолич вважається зачинателем шпійонської прози, а також української наукової фантастики, хоча В. Смирнів відмовляє письменнику в

© Л.М. Кулакевич, 2019

<http://dx.doi.org/>

цьому, звинувачуючи його в заангажованості: «Будучи письменником із досить обмеженою уявою, Ю. Смолич присвятив себе не просуванню нових наукових або технічних ідей, а пропаганді радянських ідеологічних приписів» [4, с. 67]. Ми переконані, що для повної картини літературного процесу в Україні в 20–30 рр. ХХ ст. вивчення творчого здобутку цього культурного діяча є необхідною.

Шпигунська проза була відносно новим жанром в українській літературі 20–30 рр. ХХ ст. Традиційно твори про шпигунів розглядаються як різновид детективної літератури, а в ширшому значенні – масової літератури. Та якщо в основі детективу лежить злочин (убивство, пограбування, шахрайство), то основою шпигунської прози є оповідь про політичну, розвідувальну чи диверсійну діяльність шпигунів, які для потреб Вітчизни збирають інформацію в тилу ворога чи просто за гроші передають важливу інформацію ворогам на шкоду власній державі. Власне шпигунський жанр представлений в українській літературі 20–30 рр. ХХ ст. повістями Ю. Смолича «Півтори людини» (1927), О. Досвітнього «Нас було троє» (1928). Якщо останній твір, на нашу думку, є найбільш репрезентативним у жанрі шпигунського наративу, то повість Ю. Смолича – у жанрі іронічного шпигунського наративу.

Відповідно до жанрового канону шпигунського роману героєм повісті Ю. Смолича «Півтори людини» є пересічна людина, звичайний інженер-початківець Смик, який приїздить до Кічкаса (передмістя Запоріжжя) на будову Дніпрельстану. У героя відсутній внутрішній конфлікт, немає й проблеми, що ускладнювала б йому життя, до дій його спонукають лише зовнішні обставини: Смик зазнає напад від невідомої людини. Читач так і не дізнається, хто і за що вдарив інженера-початківця, адже чекісти, безапеляційно відкидаючи звичайне розбишацтво, вбачають у діях невідомого контрреволюційний слід, не маючи жодних доказів. Наївний інженер береться встановити особу нападника.

Вже з перших рядків оповіді, в яких через деталі свого руху потяг, що везе Смика, викликає асоціації з грайливим цуциком («то біг підтюпцем, наввипередки з курваюю»), «то притамовував швидкість і

злазив на горбок ходюю», то «плентався понуро» [5, с. 201]), відчувається іронічне ставлення до інженера. Н. Городнюк, аналізуючи семантику машин, зокрема поїзда і залізниці в модерністських романах першої половини ХХ ст., підкреслює, що художня інтерпретація машини та потрактування техніки загалом є виразним ідейно-естетичним й ідеологічним маркером літератури 20–30-х рр. ХХ ст. При цьому дослідниця запевняє, що «саме образ машини постає своєрідним лакмусовим папірцем стилю, демонструючи його концептне поле, головні світоглядні орієнтації, ідеї та емоції, визначаючи тематику та проблематику його текстів» [2, с. 473]. Спираючись на цю тезу, з упевненістю можемо стверджувати, що «грайливий поїзд» уречевлює емоційну незрілість, життєву інфантильність головного героя, що засвідчено й особливостями його рефлексій, зіставними з рухом потяга: «Думалося про різне і ні про віщо. Думки зринали й зникали за рухом поїзда: то бігцем з горбочка, то в млявій інертності й без пуття» [5, с. 202]. Пересічність умовиводів актанта виявляється в епізоді, коли Смик, сидячи у вагоні в кашкеті інженера, дивується, що випадковий сусід називає його інженером. Високий пафос постійних рефлексій героя щодо краси будівництва нівелюється іронічними зауваженнями щодо стану навколишнього світу: «Все це пришикло у своїй дурній непорушності й чекало на свою загибель від руки цієї мізерної точки, що невічливо, пузом, розляглася на грудях старезного степу» [5, с. 219].

За шпигунським каноном головний актант повинен бути уважним до деталей, вміти думати аналітично, однак герой Ю. Смолича позбавлений усіх цих рис, йому властива гіпертрофована підозрілість, він повільно сприймає інформацію, мало коли робить правильні висновки, емоції, які той переживає під час пошуку злочинця, не властиві ловцям шпигунів («зовсім здурів у вирі незрозумілих, чудних подій» [5, с. 264], «трохи не заплакав» [5, с. 266] тощо). Здавалося б, що людина, яка здобула технічну освіту, повинна бути емоційно врівноваженою, керуватися здоровим глуздом, бути практичною, без сантиментів ставитися до життя (бо таким постають

Рудольф Штор («Сонячна машина» В. Винниченка), Гарі Руперт («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена), Володимир («Останній Ейджевуд» Ю. Смолича) Артем Гайдученко («Чорний ангел» О. Слісаренка), Михайло Різдвянський («За силу сонця» М. Чайковського), однак герой повісті «Півтори людини» не відповідає таким характеристикам. Можна говорити про «перевернутість» штампів шпигунського нарративу в тексті Ю. Смолича, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена – ставний, доглянутий Анатоль Чепурний, який видає себе за журналіста-фрилансера («Я ніде ніколи не працюю за постійного співробітника. Не можу знести, щоб керували моїми думками, примушували робити те, а не те. З власної ініціативи я засилаю матеріали до різних журналів» [5, с. 221]). Є деталі, які видають у випадковому супутнику Смика сищика і відсилають до конандойлівського Шерлока Холмса: Чепурний «курив люльку» й уважно, не поспішаючи, оглядав місцевість [5, с. 204].

Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, а їх перетинання породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Так, у «Розділі третьому, який свідчить про те, що ніхто не гарантований, що йому нишком не розвалить голову цеглиною» [5, с. 223] Смик несподівано стає жертвою нічного нападу, справжні мотиви якого так і за лишаються нерозкритими. Іронія із штампів такого серйозного літературного жанру як шпигунський роман, виявляється в і залученні до повісті дискурсу любовного роману: у творі діє красуня, на яку претендують старий Глушак, хвацький Чепурний і простодушний Смик: «Була то молода жінка видатної вроди. В її розпанаханому, очевидячки, хатньому туалеті виглядала вона й зовсім красунею. Якась наче хижка краса була в овалі її обличчя, у високому чолі, що загострювалося тонким правильним носом, у її темних очах, у шапці густого чорного волосся» [5, с. 207]. Відповідно до канону шпигунського нарративу згодом виявляється, що Гелена є співницею і коханкою контрреволюціонера. Ім'я героїні відсилає до грецького міфу про боротьбу чоловіків за Єлену

Троянську. Як і міфологічна молода жінка, Геля гине від руки своєї служниці Килини, яка, по суті вбиває свою господиню, заздрячи останній за надмірну увагу чоловіків. Трагічність сцени нівелюється натуралістичними деталями посмертної долі тіла красуні, що роблять її карикатурною («нежива Геля розкинула руки й ноги» [5, с. 264], вона «задубіла горілиць» [5, с. 265]; «При згадці про Гелю огида перебігла Смиком тілом. Він уявив собі мертвяка, розпростертого на долівці», герой не наважується повернутися додому, бо там «<...> гнів смердючий труп тієї, яку він трохи не покохав, яку кликав собі у спільники...» [5, с. 267]). Згідно з літературними штампами, герой любовного роману повинен ще довго страждати, дізнавшись про злочинність коханої жінки, любити її навіть після спроб вбити його, та, як бачимо, у повісті Ю. Смолича почуття романтично закоханого Смика миттєво випаровуються в момент загибелі Гелі.

Моделюючи образи шпигунів, письменник іронізує зі стереотипів масової свідомості, згідно з якими вороги обов'язково мають куркульське чи дворянське коріння є підступними й аморальними, у зв'язку з чим у повісті розгортається мотив інцесту. Гелена і Глушак поводяться нелогічно (видають себе за дочку й батька, при цьому вдаються до любовців на природі, де їх можуть заскочити в будь-яку мить; полюють на вулиці за планом, який можна спокійненько скопіювати в себе вдома, адже Смик поселяється в їхньому будинку тощо) відверто абсурдною є й сама мета злочинців – вкрасти план ще не побудованого Дніпрельстану. Відповідно до літературного штампу вловлений шпигун повинен розкрити всі карти своєї діяльності (що шукав, кому і з якою метою передавав інформацію), однак у повісті Ю. Смолича використано мінус-прийом: Геля і Глушак гинуть, так і не розказавши, кому мали б вручити план і чи збиралися взагалі його красти.

Маємо всі підстави вважати повість Ю. Смолича «Півтори людини» пародією на шпигунський роман. Ураховуючи те, що сама повість є по суті першим репрезентантом жанру шпійонського роману в українській літературі, слід говорити про пародіювання саме

зарубіжних творів. Послугуючись термінами сучасного літературознавства, повість можна було б точніше означити як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не тільки в нанизуванні безглузких ситуацій, але й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. Про надважливі для держави речі – загрозу знищення стратегічних об'єктів народного господарства – оповідається низьким стилем, що оприявнюється вже на рівні назви твору. В. Марко, розкриваючи сутність, принципи, цілі та загальні прийоми аналізу твору, як феномену літератури в її жанрово-стильовому розмаїтті, зазначив: «Від назви до останнього речення – все в творі змістово навантажене» [3, с. 137]. Винесений у назву розмовно-жартівливий фразеологізм «півтори людини» означає «майже нікого не було». У контексті змісту повісті це можна декодувати як абсурдність титанічних зусиль Смика, Чепурного і Мадюді, спрямованих на знищення ворога, адже загроза з боку Глущака та його чарівної коханки існувала хіба що в уяві ловців контрреволюціонерів. До такого висновку підштовхують й розмовно-просторічні елементи в заголовку «Розділ четвертий, що в ньому старий чекіст Мадюдя муляє собі мозок і (хоч йому роди) дошукується контрреволюції» [5, с. 233]. Вказівка на роботу мислення чекіста – «муляє собі мозок» – оприявнює надуманість його розуміння ситуації, а вислів «хоч йому роди» вказує на бажання знайти шпигунський слід навіть там, де його апіорі бути не може. Фабульні заголовки до розділів повісті є ключовим інструментом іронії, адже, задаючи сюжетну перспективу, вони дисонують з описуваними в них подіями, увиразнюючи карикатурність останніх. Так, у «Розділі другому, що в ньому Смик, лежачи долічерева, індустріалізує дикунську країну, а втомившись, нюхає квіти» [5, с. 211] зад Смика стає достойним об'єктом для фотосесії Чепурного. А в «Розділі сьомому, про сім непорозумінь і одну смерть, Що ж до старого пана Глущака, то його не задовольняє амплуа настінного портрета» смерть Гелі стається на фоні комічної ситуації ховання Глущака за портретом українського гетьмана: «Перший опам'ятався придуркуватий пан. Він жалібно заскиглив, переляканий, зашамотався по хаті, кривлячись

й шкірячись із піною на вустах. Потім кішкою плигнув на стілець і заховався за портрет одного з настінних гетьманів. Тонкий папір не витримав, тріснув уздовж, і перелякана ідіотові пика висунулася з рами, заступивши місце гетьмана. Хоч і як був схвильований Чепурний під люфою Смикового револьвера, проте видовище було таке сміховинне, що не витримав він і всміхнувся» [5, с. 263]. Іронія у повісті «Півтори людини» досягається і через постійне використання розмовно-просторічної зниженої лексики для означення дій і станів «мисливців за шпіоном».

Твір Ю. Смолича сприймаємо як пародію не тільки на шпигунський наратив, але й шпигуноманію, що на початку ХХ ст. охопила мало не увесь світ і радянське суспільство зокрема. Під впливом стратегії контррозвідки, яка через засоби масової інформації навіювала населенню думку про невпинну діяльність ворожих робітничо-селянській владі класових елементів, гіперболізувала їхню небезпеку для Радянського Союзу, до полювання на шпигунів долучилися пересічні громадяни, «узрівачи» контрреволюційну діяльність у діях «незручних» сусідів по комунальній квартирі чи колег по роботі.

Отже, у повісті Ю. Смолича пародіюються не тільки літературні канони, але й атмосфера 20–30 років ХХ ст., коли обивателі вишукували між собою агентів зарубіжних спецслужб, ворожих владі. Кліше шпигунського роману максимально оголене (центрального персонажа випадково опиняється у вирі загадкових подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне слідство, у результаті чого буде викрито двох контрреволюціонерів), іронія досягається використанням зниженої лексики, уведенням деталей і ситуацій, що не відповідають традиційним шаблонам шпигунського жанру.

Література

1. Васьків М.С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка. Кам'янець-Подільський: Буйницький О.А., 2007. 208 с.
2. Городнюк Н.А. Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття. Дніпро: Свідлер А.Л., 2017. 560 с.

3. Марко В.П. Аналіз художнього твору. Київ: Академвидав, 2013. 280 с.
4. Смирнів В. Українська фантастика. Харків: Мачулін, 2019. 436 с.
5. Смолич Ю. Півтори людини. *Постріл на сходах. Детектив 20-х років*. Київ: Темпора, 2017. С. 201–274.

References

1. Vaskiv M.S. Ukrainskiy roman 1920-kh – pochatku 1930-kh rokiv: generyka y arkhitektonika. [Ukrainian novel of the 1920s – early 1930s: Generics and architectonics]. Kamianets-Podilskyi: Buinytskyi O. A., 2007. 208 p.
2. Horodniuk N.A. Resincognita: semiotykyarechi u skhidnoslovianskomu modernistskomu romani pershoi polovyny XX st. [Res incognita: the semiotics of things in the East Slavic modernist novel of the first half of the XX century]. Dnipro: Svidler A. L., 2017. 560 p.
3. Marko V.P. Analiz khudo zhnoho tvor. [Analysis of a literary work]. Kyiv: Akademydav, 2013. 280 p.
4. Smyrniv W. Ukrainian Science Fiction [Historical and Thematic Perspectives]. Kharkiv: Machulin, 2019. 436 p.
5. Smolych Y. Pivtory liudyny. Postril na skhodakh. Detektyv 20-kh rokiv. [One and a Half People. Gunshot on the stairs. Detective of 20s]. Kyiv: Tempora, 2017. P. 201–274.

Анотація

Л.М. Кулакевич. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини»

Метою статті є визначення жанрово-стильових особливостей повісті як репрезентанта іронічної шпигунської прози. Виявлено, що кліше шпигунського роману максимально оголене (центральний персонаж випадково опиняється у вирі загадкових подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне слідство, у результаті чого буде викрито двох контрреволюціонерів). Встановлено, що відповідно до жанрового канону шпигунського роману героєм твору є пересічна людина, звичайний інженер-початківець Смик. За шпигунським каноном головний актант повинен бути уважним до деталей, вміти думати аналітично, однак герой Ю. Смолича позбавлений усіх цих рис, йому властива гіпертрофована підозрілість, він повільно засвоює інформацію, мало коли робить правильні висновки, емоції, які той переживає під час пошуку злочинця, не властиві ловцям шпигунів. Звертаємо увагу на «перевернутість» штампів шпигунського

нарративу в тексті Ю. Смолича, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена. В образі останнього підкреслено деталі, які відсилають чекіста до конандойлівського Шерлока Холмса. Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, їх перетинання породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Моделюючи образи шпигунів, письменник іронізує зі стереотипів масової свідомості, згідно з якими вороги обов'язково мають куркульське чи дворянське коріння є підступними й аморальними, у зв'язку з чим у повісті розгортається мотив інцесту. Відповідно до літературного штампу шпигун повинен розкрити всі карти своєї діяльності, однак у повісті Ю. Смолича використано мінус-прийом: контрреволюціонери гинуть, так і не розказавши, кому мали б вручити план і чи збиралися взагалі його красти. Акцентовано, що повість Ю. Смолича є пародією на шпигунський роман. Послугуючись термінами сучасного літературознавства, повість можна було б точніше означити як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не тільки в нанизуваних безглузких ситуаціях, але й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. У повісті пародіюються не тільки літературні канони, але й атмосфера 20–30 років ХХ ст. Іронія досягається використанням зниженої лексики, уведенням деталей і ситуацій, що не відповідають традиційним шаблонам шпигунського нарративу.

Ключові слова: авантюрно-пригодницька проза, шпигунський жанр, канон шпигунського роману, образ шпигуна, засоби іронії.

Аннотация

Л.Н. Кулакевич. Иронический модуc шпионской повести Ю. Смолича «Полтора человека»

Целью статьи является определение жанрово-стилевых особенностей повести как репрезентанта иронической шпионской прозы. Выявлено, что клише шпионского романа максимально обнаженное (центральный персонаж случайно оказывается в водовороте таинственных событий, становится жертвой таинственного нападения и начинает собственное расследование, в результате чего будут разоблачены два контрреволюционера). Установлено, что в соответствии с жанровым каноном шпионского романа, героем произведения является обычный человек, молодой инженер Смык. По шпионским канонам главный актёр должен быть внимательным к деталям, уметь думать аналитически, однако герой Ю. Смолича лишен всех этих черт, ему свойственна

гипертрофированная подозрительность, он медленно усваивает информацию, редко делает правильные выводы, состояния и эмоции, которые он переживает во время поиска преступника, совсем не подходят охотникам на шпионов. Обращаем внимание на «перевернутость» штампов шпионского нарратива в тексте Ю. Смолича, ведь в статусе компаньона простецкого Смыка оказывается агент ГПУ, наделенный чертами супермена. В образе последнего подчеркнуты детали, которые отсылают чекиста к конандойловскому Шерлоку Холмсу. Сюжет охоты на шпионов усложнен дополнительными линиями, их пересечения порождают комизм ситуаций, в которые попадает главный герой. Моделируя образы шпионов, писатель иронизирует над стереотипами массового сознания, согласно которым враги обязательно имеют кулацкие или дворянские корни, они коварные и аморальные, в связи с чем в повести разворачивается мотив инцеста. Согласно литературному штампу пойманный шпион должен раскрыть все карты своей деятельности, однако в повести Ю. Смолича использован минус-прием: контрреволюционеры погибают, так и не рассказав, кому должны вручить план и собирались ли вообще его похищать. Акцентировано, что повесть Ю. Смолича является пародией на шпионский роман. Пользуясь терминами современного литературоведения, повесть можно было бы точнее обозначить как иронический шпионский детектив. Пародийность проявляется не только в нанизывании нелепых ситуаций, но и в нарушении единства темы и стиля повествования. В повести пародируются не только литературные каноны, но современная писателю действительность. Ирония достигается использованием сниженной лексики, введением деталей и ситуаций, которые не отвечают традиционным шаблонам шпионского нарратива.

Ключевые слова: авантюрно-приключенческая проза, шпионский жанр, канон шпионского романа, образ шпиона, средства иронии.

Summary

L.M. Kulakevych. The ironic modus of spy novella by Y. Smolych «Pivtoryi liudyny» («One and a Half Man»)

The purpose of the article is to identify the peculiarities of genre and style of the novella as a representative of the ironic spy prose. It is revealed that the cliché of the spy novel is highly obvious (the main character accidentally falls into the stream of mysterious events, becomes a victim to a mysterious attack and starts his own investigation, which later exposes two counter-revolutionaries). It is established that according to the genre canon of the spy novel the main character

is the ordinary person, the junior engineer Smyk. According to the spy canon, the main actant must be attentive to the details, be able to think analytically, however, the character of Y. Smolych is deprived of all these features: he is over suspicious, he digests information slowly, almost never makes the right conclusions, the emotional and behavioral patterns when he is searching for criminals do not fit those of true spy hunters. We point out the «inverted» cliché of the spy narrative in the text of Y. Smolych because the companion of such an ordinary person as Smyck is a handsome superman-like DPU agent Anatol Chepurnyi. Quite noticeable details of his image refer to Conan Doyle's Sherlock Holmes. Additional lines complicate the plot and the main character falls into comic situations generated by their intersection. While modeling the images of spies, the writer mocks the stereotypes of the mass consciousness of the time, according to which the enemies must have a kulak or noble roots, they are insidious and immoral, and for this reason, the motive of incest unfolds in the novella. According to the literary cliché, the captured spy must disclose all the cards up his sleeve; however, Y. Smolych used a negative device: Helia and Hlushchak got killed never telling whom they were supposed to hand the blueprints or whether they were going to snatch them at all. It is essential that we regard Y. Smolych's novella as spy novel parody. Using the terms of modern literary criticism, it is more accurate to consider it as an ironic spy detective. Parody manifests itself not only in a string of meaningless situations, but also in violation of the unity of the theme and style of narrative. Not only literary canons are parodied in Y. Smolych's novella, but the reality as well. Irony is achieved through the use of low lexis, introduction of the details and situations that do not fit in the traditional spy narrative patterns.

Keywords: adventure prose, espionage genre, spy novel canon, image of spy, irony literary devices.

Інформація про автора

Кулакевич Людмила Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства ДВНЗ „Український державний хіміко-технологічний університет”; м. Дніпро, просп. Гагаріна, 8, Україна; e-mail: leda4a@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2405-8894>.

УДК 882.-1.09

С. Лобзова

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ ИВАНОВА: ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «ОТПЛЫТЬЕ НА О. ЦИТЕРУ»

Георгий Иванов (1894-1958) – один из самых известных поэтов русского зарубежья, творчество которого, по известным причинам, довольно долго оставалось незамеченным советским литературоведением. Однако в последние десятилетия появляется все больше работ, авторы которых занимаются исследованием поэтики и проблематики наследия замечательного представителя поэзии Серебряного века.

Стихи Иванов начал писать еще в гимназические годы. С 1811 года он уже печатался в журнале «Гаудеамус», в этом же году завел знакомства с Г. Чулковым, И. Северяниным, М. Кузминым, А. Блоком. Последний оставил в своем дневнике следующее воспоминание о беседе с начинающим поэтом: «Уже мог сказать ему (об ἀνάμνησις'е о Платоне, о стихотворении Тютчева, о надежде) так, что он ушел другой, чем пришел» [4, с. 93]. Получив «поэтическое благословение» от ведущего поэта-символиста, Иванов заявил о себе как мастер верификации, издав на собственные средства первую книгу стихов, озаглавленную в духе популярных в среди представителей модернизма многочисленных стилизаций. Называлась она «Отплытие на о. Цитеру». В сборнике отразилось кратковременное увлечение молодого поэта кубофутуризмом, что нашло выражение как в подзаголовке – «Поэзы», так и в поэтике стихотворений. Книга сразу привлекла внимание критиков, чьи мнения разделились.

Эгофутурист И.В. Игнатъев в рецензии отмечал, что Иванов – «это почти уже нашедший себя поэт-идиллик, поэт-эстет. <...> У Георгия Иванова жизнь, судьба жизни и индивидуал – единое нерасчлененное целое. Иванов – эстет в жизни и в лирике. Как показывает само название книги, материал, содержащийся в ней, отражает лучи

Эроса. В темных поэзах чувствуете пряный аромат курений Эллады. <...> Каждая группа поэз хороша по-своему. Нежное, тепличное дарование молодого пииты особенно сильно (выражение это как-то не вяжется с хрупкою музою Иванова), красочно выражено в поэзах “На острове Цитере”, “Вечерние строфы”, “Осенний брат”, “Заря Пасхальная” и “Схима”» [8]. Талант Иванова был признан такими мэтрами поэзии Серебряного века, как В. Брюсов и Н. Гумилев. Отметив подражательность ивановских поэз, в которых явно прослеживалось сходство со стихами Кузмина и Северянина, они подчеркнули безупречность вкуса и высокое мастерство техники стихосложения. В частности, Гумилев в рецензии, помещенной в журнале «...Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова, – это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой» [Цит. по: 3, с. 109].

Однако были критики, которые скептически отреагировали на «сомнительные рифмы» ивановских стихов (Е. Уманец), упрекая поэта в смешении эпох и традиций, отсутствии исторической правды, торжестве поэтической условности и вымысла, которым поэт отдавал предпочтение перед точным воспроизведением жизненных реалий или в простой банальности (В. Лесовой). Можно сказать, что за деревьями эти критики не заметили леса, т.е. просмотрели или не поняли новизну и оригинальность стиля молодого поэта, по сути, пролагавшего новые пути, по которым будет развиваться поэзия XX века – ее условность, игровой характер, диалогизм и вытекающую из него интертекстуальность.

К сожалению, мнение некоторых современников Иванова разделяют некоторые современные ученые, в частности, В. Крейд, обвинивший его в подражательности и примитивности: «О самостоятельности содержания стихов «Отплыть на о. Цитеру» говорить тоже не приходится. Лучшее, что в них есть, так это «...наивно-простодушный вкус...» [11, с. 25]. Полагаем, что все же гораздо более справедлива оценка, данная первому сборнику поэта В. Коровиным, который считал, что ранняя поэзия Иванова

значительно уступает его стихам, созданным в эмиграции, но если судить объективно и беспристрастно, то можно утверждать, что «первая поэтическая книга не только весьма примечательна, но и по-настоящему хороша» и далее, ученый называет два бесспорных достоинства книги – «безупречность вкуса» и «своеобычный авторский голос» [9, с. 595].

Целью данной статьи является анализ особенностей лирической циклизации первой книги Георгия Иванова «Отплытье на о. Цитеру». Если эмигрантским циклам поэта были посвящены работы таких литературоведов как О.Л. Коренькова, О.А. Чехунова и др., то первый цикл был обойден вниманием ученых. Мы попытаемся восполнить этот пробел.

Теоретическими проблемами циклизации занимались такие ученые, как М. Дарвин, Л. Ляпина, В. Сапогов, И. Фоменко и др. Они неоднократно отмечали, что именно для поэтов Серебряного века характерно стремление к объединению стихотворений в циклы. Это было обусловлено, по мнению В.М. Жирмунского, намерением «выйти за пределы узкой композиционной формы краткого и замкнутого в себе лирического стихотворения» [6, с. 115–116]. Многие поэты осознавали эту тенденцию, присущую их эпохе и пытались дать ей теоретическое обоснование. Например, один из ведущих теоретиков и поэтов символизма Андрей Белый пришел к заключению, что «только на основании цикла стихов одного и того же автора медленнее выкристаллизовывается в воспринимающем сознании то общее целое, что можно назвать индивидуальным стилем поэта; и из этого общего целого уже выясняется «зерно» каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь» [2, с. 550]. Действительно, это очень верное замечание очень точно обосновывает целостность как неперемненное условие циклизации.

В целом циклизация как литературный феномен продолжает нуждаться в дальнейших исследованиях. Так, остается открытым вопрос о его жанровой или метажанровой природе,

среди ученых существуют разногласия по поводу того, какие именно содержательные и формальные элементы цикла считать циклообразующими и т.д. Под циклом мы будем понимать «группу произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей» [10, с. 398].

Обобщив имеющийся на сегодняшний день теоретический материал, назовем основные циклообразующие признаки: наличие у цикла стихотворений заглавия, общность хронотопа и лирических героев, возможность выделить единый лирический сюжет, сквозные образы, различные переклички между стихотворениями на языковом и тематическом уровнях и т.д.

Как известно, заглавие ивановского сборника отсылает читателя к знаменитым картинам французского художника «галантного века» Антуана Ватто. В античности считалось, что на острове Цитера (или Кифера) находится святилище богини любви Венеры (Афродиты). Стиль рококо вообще и картины Ватто в частности пользовались большой популярностью среди художников, принадлежавших к кругу журнала «Мир искусства» и таких поэтов Серебряного века, как Андрей Белый и Михаил Кузмин. Кроме того, в имении Студенки, где провел свое детство Иванов, стояли огромные вазы, расписанные сценками на темы «галантных празднеств» – беззаботных прогулок любовных парочек на лоне природы, которые наслаждаются сладостной гармонией мира мечты, о чем сам поэт позже вспоминал: «И Ватто и Шотландия у меня из отцовского (вернее прадедовского) дома. Я <...> играл ребенком на ковре в комнате, где портрет моей прабабушки <...> висел между двух саженных ваз императорского фарфора, расписанного мотивами из отплытия на о. Цитеру» [1, с. 70]. Здесь же, в названии, заявлен мотив отплытия, с которым будут так или иначе сопрягаться, взаимодействовать и пересекаться все остальные поэтические мотивы сборника. Нельзя не согласиться с В. Коровиным, указавшего, что причиной обращения юного поэта к данному мотиву стало господствующее в начале XX века в среде русских модернистов настроение скуки,

тоски, неудовлетворенности наличной действительностью [9, с. 588-589], породившего в итоге романтическое устремление в сферу грез, утопии, прекрасной, но недостижимой идиллии и погружению в игровую поэтику прошлых эпох.

В эпитафье, взятом из стихов Федора Сологуба, мотив отплыть дополняется мотивом пути:

Путь мой трудный, путь мой длинный,
Я – один в стране пустынной,
Но улады есть в пути –
Улыбаюсь, забавляюсь,
Сам собою вдохновляюсь –
И не скучно мне идти.
Ф. Сологуб [8]

Фрагмент стихотворения Сологуба начинается с существительного «путь», которое трижды повторяется на небольшом пространстве текста, и завершается глаголом движения «идти». Таким образом, лирический герой предлагает читателю отправиться вместе с ним в поэтическое странствие, обещая, что трудности, ожидающие его впереди, сполна окупятся предвкушаемыми наслаждениями, которые поэту приносит творческое вдохновение. Он убежден, то это странствие станет его спасением от скуки, которая, вероятно, является причиной (или одной из причин), побудившей его бежать от реальной действительности в мир мечты.

Мотивом погружения в мир мечты, пастушеской идиллии, который так любили изображать на своих картинах художники эпохи рококо, проникнуто первое стихотворение цикла, озаглавленное «Мечтательный пастух». В нем обозначены некоторые пространственные координаты пути поэта: в небесах ему светит «нежности звезда», т.к. Венера, постепенно бледнеет Луна, которую в античности олицетворяла богиня Диана, – «когда Диана станет матовою» [8]). Важную роль в художественном мире поэта играет водная стихия – река, пруд, причем вода становится зеркалом,

отражающим небеса, тем самым устанавливается связь двух миров, совершенно в духе символизма, – мира горнего и дольнего:

В пруды, платанами обрамленные,
Луна роняет янтари [8].

В сонете-послании, адресованном Игорю Северянину, изображен идиллический мир лирического героя, с упоением погруженного в таинственную жизнь природы:

Ночь надо мной струит золотой экстаз,
Дрожит во мгле неверный лук Дианин...
Ах, мир ночной загадочен и странен,
И кажется, что твердь с землей слилась [8].

В этом мире становится возможным то, что обычно остается недоступным: в любовном порыве-экстазе сливаются в единое целое земля и небесная твердь. Ночная симфония сельской пасторали противопоставляется «гаме и звону кирас», т.е. какофонии городской жизни.

Первая часть книги стихов, озаглавленная «Любовное зеркало», открывается брызжущим радостью, весельем и проникнутым танцевальным ритмом четырехстопного хоря стихотворением «На острове Цитере». От переживаний тоски, печали, вызванных одиночеством и предчувствием приближения зимы поэт переходит в стихотворении «Ранняя весна» к изображению пробуждающейся природы. И даже измена возлюбленной кажется чем-то ненастоящим, не стоящим того, чтобы долго об этом грустить. Переполненный витальной энергией, лирический герой, быстро утешившись, отправляется навстречу новым любовным приключениям:

Зовут к забаве сладострастной
Меня наперсницы харит.
Что плакать о любви несчастной,
Когда огонь в крови горит! [8]

Праздничное настроение первой части сменяется тяжелыми и мрачными стихами цикла «Клавиши природы». Его лейтмотивом

становится мотив падения, упоминавшийся мельком в прологе («луна роняет янтари») как метафора отражения лунного света в водной глади. Теперь же этот мотив набирает силу и приобретает трагические обертоны. Падает Икар, слишком близко поднявшийся к солнцу и наказанный за свою дерзость:

И я упал, как горный прах.
Я в тлен ушел – безумец тленный...
Я умирал... В моих ушах
Смеялось солнце, царь вселенной [8].

Падает раненная кем-то птица («Птица упала. Птица убита...» [8]), кровавая луна роняет луч и т.д. Восходящее движение сменяется движением, направленным вниз, к земле (солнце «землю ударило плашмя» [8]), оно связано с гибельным погружением в морскую пучину или, что, по сути, становится в данном контексте синонимичным – в небесную глубину («И утонет месяц красный, // Не осилив звездных пут» или «Луна упала в бездну ночи» [8]).

Мотив отплытия в «Клавишах природы» трансформируется, меняется его смысловое наполнение. Теперь он связан не с ожиданием любовных утех на острове Цитере, а с морскими бурями и кровавыми пиратскими набегами:

Кто отплыл ночью в море
С грузом золота и жемчугов
И стоит теперь на якоре
У пустынных берегов?

Это тот, кого несчастье
Помянуть три раза вряд.
Это Оле – властитель моря,
Это Оле – пират [8].

В третьем цикле, озаглавленном «Когда падают листья...», мотив падения звучит уже в самом названии. Он соотносится с увяданием природы, осенней порой, метафорически осмысленной как завершение жизненного пути. Приходу «злой» осени в царство

гармонии и любви посвящено первое стихотворение цикла. В «Вечерних строфах» лирический герой продолжает идти «сквозь нежный сумрак», однако цель его пути неясна, возможно, он прислушается в конце концов к настойчиво повторяющемуся зову сада, который «Неотступно шепчет: «Усни»...» [8].

Внутреннее состояние лирического героя раскрывается в «Элегии». Он остался в одиночестве, среди увядающих цветов, запах которых отравляет все вокруг. Он испытывает чувство скуки, тоскует по ушедшему навсегда прошлому и приходит к осознанию того, что его мечтам, которые поэт сравнивает с «бесплодным трудом Сизифа», не суждено сбыться.

Мотив падения, сопровождающий осенние изменения в природе, символизирует также любовную тоску лирического героя, оплакивающего утрату возлюбленной («Нету со мною любимой. // Ах! не дожждаться мне радостной встречи»), и его творческую усталость:

Осени пир к концу уж приходит,
Сердце тонет в печали.
Слабые струны, порвитесь!
Падай на камни, бессильная лира... [8]

Обращаясь в заключительном цикле к теме страстей Христовых, поэт как бы переводит любовные переживания в новый регистр:

О, сердечный сладкий восторг!
Взор Господен исполнен боли...
О, Христос, ты кровь нынче пролил
И сердца из скорби исторг.
О, сердечный сладкий восторг! [8]

Результатом становится решение удалиться от мира, к которому приходит лирический герой во время своих странствий, и принятие им схимы монаха:

Ухожу в зоревые туманы я –
Иная участь близка [8].

Посути, герой прощается с жизнью, отдав предпочтение инобытию, поэтому в эпилоге мотив ухода трансформируется в мотив отплытия к иному миру, над которым сияет «свет таинственной звезды», а конечная точка пути мыслится как «светлая гавань», «где все горит иным огнем» (см. подробнее анализ танатологических мотивов в творчестве русских символистов в монографии Л.В. Гармаш [5]).

Таким образом, уже первый лирический цикл Георгия Иванова, несмотря на юный возраст автора, несет отпечаток зрелости и поэтического мастерства. «Отплытье на о. Цитеру» представляет собой сложно организованное единство тем и мотивов, среди которых ведущее место принадлежит мотивам отплытия, падения и ухода, семантически тесно связанным друг с другом. Они являются теми поэтическими скрепами, которые устанавливают связи между отдельными стихотворениями и придают всему лирическому цикл целостность и завершенность. Разумеется, единство ивановскому циклу придают не только сквозные мотивы и заглавие. В дальнейшем предполагается рассмотреть в качестве средств циклизации временную и пространственную организацию «Отплытья на о. Цитеру», более подробно остановиться на анализе образа лирического героя и его ипостасей и т.д.

Литература

1. Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Weimar; Wien, 1994.
2. Белый А. Стихотворения и поэмы. Москва; Ленинград, 1966.
3. Библиотека русской критики. Критика русского символизма. Москва, 2002.
4. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Москва–Ленинград, 1963. Т. 7.
5. Гармаш Л.В. Танатологические мотивы в прозе русских символистов: монография. Харьков: Изд-во ООО «Щедрая усадьба плюс», 2015. 312 с.
6. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Ленинград: Наука, 1973.
7. Игнатъев И.В. (псевд. Ивей). Нижегородец. 14 января 1912 года, № 103.

8. Иванов Г. Стихотворения. URL: http://www.lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt_with-big-pictures.html
9. Коровин В. Г.В. Иванов. История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов в 3-х частях с электронным приложением. Часть II: 1925–1990 годы. Сост. и науч. ред. проф. В.И. Коровин. Москва: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2014. С. 584–793.
10. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 8. Флобер-Яшпал. Москва: Сов. энцикл., 1975.
11. Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Тенафлу, 1989.

References

1. Georgy Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. Mit Einleitung herausgegeben von Hans Rothe. Weimar; Wien, 1994.
2. Bely A. Poems. Moscow; Leningad, 1966.
3. Library of Russian criticism. Criticism of Russian Symbolism. Moscow, 2002.
4. Blok A. Works: In 8 vols. Moscow- Leningad, 1963. Vol. 7.
5. Garmash, L.V. Tanatologicheskie motivyi v proze russkikh simvolistov [Tanatological motifs in prose of Russian symbolists]. Kharkiv: Schedraya usadba
6. plyus, 2015. 312 p.
7. Zhirmunsky V. M. Creativity of Anna Akhmatova. Leningad: Nauka, 1973.
8. Ignatiev I.V. (pseudo. Ivey). Nizhny Novgorod. January 14, 1912, No. 103.
9. Ivanov G. Poems. URL: http://www.lib.ru/RUSSLIT/IWANOWG/stihi.txt_with-big-pictures.html
10. Korovin V. G. Ivanov. The history of Russian literature of the XX - beginning of the XXI century: Textbook for universities in 3 parts with an electronic application. Part II: 1925–1990. Comp. and scientific. ed. prof. Korovin. Moscow: Humanitarian ed. VLADOS Center, 2014.P. 584–793.
11. Brief literary encyclopedia: In 9 vol. Vol. 8. Flaubert-Yashpal. Moscow: Sov. Encycl., 1975.
12. Kreid V. Petersburg period of Georgy Ivanov. Tenaflu, 1989.

Анотація

С.Л. Лобзова. Рання творчість Георгія Іванова: ліричний цикл «Відплиття на о. Цитеру»

Стаття присвячена аналізу першої поетичної збірки відомого російського поета Георгія Іванова «Відплиття на о. Цитеру» з точки зору прийомів ліричної циклізації. Це обумовлено, по-перше, недостатньою вивченістю ранньої творчості поета, а по-друге, спробою простежити способи мотивної організації іванівської книги і виділити неявні прийоми, які поет використовує в якості структурних поєднуючи елементів, що дозволяють об'єднати окремі вірші, до того ж написані в різних жанрах – сонета, триолета, романса тощо, в поетичне ціле, створивши розгорнуту ліричну оповідь.

У результаті узагальнення наявного на сьогоднішній день теоретичного матеріалу були позначені основні циклостворюючі ознаки: наявність у циклу віршів заголовки, спільність хронотопу і ліричних героїв, можливість виділити єдиний ліричний сюжет, наскрізні образи, різні переклички між віршами на мовному та тематичному рівнях тощо.

На підставі аналізу тексту був зроблений висновок, що вже перший ліричний цикл Георгія Іванова, незважаючи на юний вік автора, несе відбиток зрілості й поетичної майстерності. «Відплиття на о. Цитеру» є складно організованою єдністю тем і мотивів, серед яких провідне місце належить мотивами відплиття, падіння та від'їзду, семантично тісно пов'язаним один з одним. Вони є тими поетичними засобами, які об'єднують окремі вірші та надають усьому ліричному циклові цілісність і завершеність. Зрозуміло, єдність іванівському циклу надають не тільки наскрізні мотиви і спільна назва. Надалі передбачається розглянути в якості засобів циклізації часову і просторову організацію «Відплиття на о. Цитеру», більш детально зупинитися на аналізі образу ліричного героя і його іпостасей тощо.

На думку автора статті, докладне вивчення цих прийомів дасть можливість читачеві не тільки краще зрозуміти задум Георгія Іванова, але також розширить уявлення про ліричний цикл як один з найбільш поширених метажанрів Срібного століття.

Аннотация

С.Л. Лобзова. Раннее творчество Георгия Иванова: лирический цикл «Отплыть на о. Цитеру»

Статья посвящена анализу первого поэтического сборника известного русского поэта Георгия Иванова «Отплыть на о. Цитеру» с точки зрения приемов лирической циклизации. Это обусловлено, во-первых, мало изученностью раннего творчества поэта, а во-вторых, попыткой проследить способы мотивной организации ивановской книги и неявные приемы, которые поэт использует в качестве структурных «скреп», позволяющих объединить отдельные стихи, к тому же написанные в разных жанрах – сонета, триолета, романса и др., в поэтическое целое, создав развернутое лирическое повествование.

В результате обобщения имеющегося на сегодняшний день теоретического материала были обозначены основные циклообразующие признаки: наличие у цикла стихотворений заглавия, общность хронотопа и лирических героев, возможность выделить единый лирический сюжет, сквозные образы, различные переключки между стихотворениями на языковом и тематическом уровнях и т.д.

На основании анализа текста был сделан вывод, что уже первый лирический цикл Георгия Иванова, несмотря на юны возраст автора, несет отпечаток зрелости и поэтического мастерства. «Отплыть на о. Цитеру» представляет собой сложно организованное единство тем и мотивов, среди которых ведущее место принадлежит мотивам отплытия, падения и ухода, семантически тесно связанные друг с другом. Они являются теми поэтическими скрепами, которые связывают отдельные стихотворения и придают всему лирическому цикл целостность и завершенность. Разумеется, единство ивановскому циклу придают не только сквозные мотивы и заглавие. В дальнейшем предполагается рассмотреть в качестве средств циклизации временную и пространственную организацию «Отплыть на о. Цитеру», более подробно остановиться на анализе образа лирического героя и его ипостасей и т.д.

По мнению автора статьи, подробное изучение этих приемов даст возможность читателю не только лучше понять замысел Георгия Иванова, но также расширит представление о лирическом цикле как одном из самых распространенных метажанров Серебряного века.

Summary

S.L. Lobzova. The Early Work of George Ivanov: Lyric Cycle “Sailing off to the Island of Citera”

The article is devoted to the analysis of the first poetry collection of the famous Russian poet Georgy Ivanov “Sailing off to the island of Citera” in terms of lyrical cyclization techniques. This is due, firstly, to the little knowledge of the poet’s early work, and secondly, to an attempt to trace the methods of motivational organization of the Ivanov’s book and the implicit techniques that the poet uses as structural “scrapbooks” to combine individual poems, besides written in different genres – sonnet, triolet, romance, etc., into a poetic whole, creating a detailed lyrical narrative.

As a result of the generalization of the theoretical material available today, the main cyclic-forming features were identified: the presence of the title of the poem cycle, the commonness of the chronotope and lyrical heroes, the ability to create a single lyrical plot, cross-cutting images, various echoes between poems at the linguistic and thematic levels, etc.

Based on the analysis of the text, it was concluded that the first lyrical cycle of Georgy Ivanov, despite the young age of the author, bears the imprint of maturity and poetic mastery. “Sailing off to the island of Citera” is a complexly organized unity of themes and motifs, among which the leading place belongs to the motifs of sailing, falling and leaving, semantically closely related to each other. They are those poetic bonds that connect individual poems and give the whole lyrical cycle integrity and completeness. Of course, not only cross-cutting motifs and its title give unity to the Ivanov’s cycle. In the future, it is supposed to consider the temporal and spatial organization “Sailing off to the island of Citera” to dwell in more detail on the analysis of the image of the lyrical hero and his hypostases, etc.

According to the author of the article, a detailed study of these techniques will enable the reader not only to better understand the poetical plan of Georgy Ivanov, but also expand the idea of the lyrical cycle as one of the most common meta-genres of the Silver Age.

Інформація про автора

Лобзова Світлана Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики англійського усного і писемного мовлення Харківського

національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: sl.konfeta@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8050-7519>

УДК 821.133.1.09-1

В.О. Паульс

ІДЕЯ КОХАННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТИКИ ПРИРОДИ В ВІРШІ «ПІСНЯ» СТЮАРТА МЕРРІЛЯ

Однією з традицій поетів-символістів межі ХІХ–ХХ століть є максимальне відсторонення від реального світу людини, тобто автори не допускали пряmlinійності, чіткості та конкретики. Поети здебільшого робили природу основною художньою дійсністю, а чисельні природні явища стали об'єктами зображення [1, с. 377]. В роботах деяких французьких символістів, наприклад С. Мерріля та інших, можна відмітити гармонійне «вплетіння» естетики музики, що розглядаємо окремо від музичності, яка досягається завдяки римі. Музичне лексичне поле в жодному разі не домінує, але вбачаємо певне запозичення традиції в поетів-інструменталістів. Зауважимо, символісти не «тікали» від реальності, проте намагалися «підвести» читача до істини через зовнішні констатації. Таким чином, природа для символістів слугувала «посередником» між видимим символом (знаком) і його прихованою ідеєю (думкою). З точки зору поетів-символістів, ідея без символу неможлива, та навпаки, бо символ не зароджується сам по собі, він утворюється на основі конкретної ідеї [1, с. 403]. При аналізі будь-якого символістського твору науковець займається дешифруванням, бо рухається від видимого фізичного до невидимого ментального, від символу до ідеї. Цей процес французький лінгвіст і філолог Гюстав Гійом (1883–1960) назвав методом психосистематики [2, с. 10]. Ця лінгво-філософська теорія мови на даний час ще недостатньо вивчена та представлена широкому колі літературознавців на терені України. Цією проблемою здебільшого займаються мовознавці з французької мови, але вважаємо, що урахування цього методу при аналізі символістських творів дозволить вийти за їх межі.

Актуальність статті полягає в інтерпретації твору одного з найменш досліджених франкофонних поетів-символістів Стюарта

Мерріля, ідіостиль якого будувався на світосприйнятті двох культур (французької та американської). Наукова проблема полягає в наявності прогалини – не зовсім повному розумінні дискурсу французького символізму. Інтерпретація поезії С. Мерріля сприяє осмисленню поетикального процесу, що дозволить заповнити лакуни, які наявні через помилкове ототожнення французького символізму виключно з такими поетами як Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме.

Метою статті є розкриття ідеї Кохання крізь призму природної естетики в вірші «Пісня» С. Мерріля та виявленні індивідуальних авторських стилістичних фігур та тропів, що в подальшому дозволить чітко окреслити його ідіостиль.

У вірші «Пісня» (1887) французький поет Стюарт Мерріль (1863–1915) не замасковує об'єкт опису. Автор із першої строфи називає його, Кохання, що є нехарактерним для інших творів автора, таких як «Ноктюрн» (1887), «Балет» (1891), «Сподівання» (1909), тощо.

З огляду на те, що перекладу вірша немає, ми пропонуємо власний переклад українською мовою. При роботі ми намагалися не втратити всі авторські символи, тому не ставили римування за мету; та максимально наближено до оригіналу передати мелодику твору через українські аналогічні номінації:

Chanson	Пісня
A l'heure du réveil des sèves L'Amour, d'un geste las, Sème les rimes et les rêves Parmi les lis et les lilas.	У годину, коли все довкола силу набирає, один повільним жестом Кохання розсїває рими та мрії серед бузку та лілії.
La brise, soeur des hirondelles, Déferle son essor, Et frôle de mille coups d'ailes Les corolles d'azur et d'or.	Тим часом вітерець, ластівок братець, все розбурхає, але оберігає блакитні й златаві вінчики від тисячі змахів крил, що за день ударяє.
Amour, pour fêter ta victoire Les cieux se sont fleuris, Et mai t'auréole de gloire, O roi des Roses et des Ris!	Кохання, в ім'я твоєї перемоги, небо розквітає, а травень твоєю славу вінчає, О, короле Троянд і Посмішок!
([3])	(тут і далі переклад мій – В. Паульс)

Перше, на що звертаємо увагу, це композиція вірша. С. Мерріль виокремлює три строфи, кожна з яких є зображенням конкретного весіннього місяця, про що можливо здогадатися при аналізі наявних символів і динаміки; а також, відштовхуючись від третьої строфи, при зворотній реставрації природної послідовності місяців.

Щоб побачити та зрозуміти намір автора потрібно вірно пройти зворотній шлях від знаку до думки. Знак – це символ, фізична одиниця; тоді як думка – це ідея. Визначеннями «знак» і «ідея» користувався Г. Гійом при роз'ясненні свого методу психосистематики, а потім вже більше ніж століття до них запобігають послідовники його школи. За мету французький лінгвіст ставив ввести ментальний етап, що передує формуванню мови, яка, в свою чергу, реалізується в мовленні. Зробити це можливо виключно, якщо спиратися на мовленнєві елементи, бо якщо знак застосовано в мовленні, то вони (тобто елементи) мають фізичну природу [2, с. 10], вони існують. Г. Гійом вважав неправильним вивчати тільки знаки, так як це не дозволяє зрозуміти істину природу мови [2, с. 11]. Це наче сприймати символи за константи, не допускаючи їхню істину сутність. Взввши за основу його метод, аналізуємо авторську ідею, замасковану чисельними символами.

У першій строфі об'єктом опису є березень. Автор порівнює період пробудження природи та її відродження навесні з тим, коли виникає відчуття симпатії; коли закоханні вірять у почуття та мріють про спільне щасливе майбутнє:

A l'heure du *réveil des sèves* (виокремлене словосполучення – персоніфікація; вся строчка – метонімія).

У годину, коли все довкола силу набирає;

[...] parmi les *lis* et les *lilas*.

[...] серед бузку та лілії.

Щодо ритму строфи, то він повільний, неквапливий, про що робимо висновок через лексему «las» (втомлений):

L'Amour, d'un geste *las*,

Sème les rimes et les rêves (*L'Amour* [...] *sème* – персоніфікація).

Одним повільним жестом Кохання розсіває

рими та мрії
серед бузку та лілії.

У другій строфі автор переходить до зображення квітня. Це другий етап розвитку стосунків: коли люди краще пізнають один одного; проявляються недоліки, але задля почуття намагаються зберегти найдорожче, не дають проблемами вбити любов:

La brise [...]

[...] *frôle* de mille coups d'ailes

Les *corolles* d'azur et d'or (*La brise* [...] *frôle* – персоніфікація, *corolles* – метонімія).

Тим часом вітерець [...]

але оберігає

блакитні й златаві вінчики

від тисячі змахів крил...

Метонімія «*corolles*» порівнює почуття з ботанічним терміном «вінчики», що символізує найдорожче, найламкіше.

Відчувається, що ритм строфи пожвавішав, прискорився через наступні слова та словосполучення: «*brise*» (легкий вітерець) «*essor*» (зліт, підйом), «*mille coups d'ailes*» (тисяча змахів крил).

У третій строфі автор вже не «натякає», а називає місяць – травень. Читач перестає здогадуватися про стан природи, все довкола квітне та живе: *les sieux se sont fleuris* (небо розквітає). Травень тріумфує навесні (о *roi* des Roses et des Ris! (о, король Троянд і Посмішок!)), а отже почуття перемогло і перетворилося в кохання (*Amour, pour fêter ta victoire* (кохання, в ім'я твоєї перемоги)).

Отже, друге, що обов'язково слід відмітити, це те, що всі три строфи є порівняннями. Хоча в вірші відсутні характерні ознаки цього тропу (а саме: сполучник «*comme*» (як); займенник «*tel*» (такий як, подібний до); прикметник «*pareil*» (такий самий як); конкретні дієслова чи дієслівні сполучення, що виражають порівняння між об'єктами), але завдяки декодуванню символів стає явним загальна картина твору.

Узагальнюючи, виводимо, що, по-перше, в вірші «Пісня» С. Меррілю вдалося перенести почуття любові в світ матеріальний

та видимий. По-друге, завдяки дешифруванню символів, зуміли розібратися з первинною авторською ідеєю та розширити її межі, вийти за твір, чому сприяло передне ознайомлення з Гійомським методом психосистематики. По-третє, виявивши всі засоби увиразнення мови, використані автором у вірші, констатуємо, що С. Мерріль віддав перевагу метафорам, персоніфікації та порівнянню, які допомагають йому досягти бажаного впливу на читача.

Подальший науковий пошук доречно спрямувати на втілення засад символізму в ліриці С. Мерріля, перетин чи протиставлення його ідіостилю з поетикою декадентства, що дозволить виокремити певне місце лірики поета в літературному дискурсі початку ХХ століття.

Література

1. Галич О. Теорія літератури: підручник. Київ: Либідь, 2008. 4-е видання. 488 с.
2. Реферовская Е.А. Философия лингвистики Гюстава Гийома: курс лекций по языкознанию. Москва: Издательство ЛКИ, 2007. Изд. 2-е. 128 с.
3. Merrill Stuart. *Les gammes : vers*. Paris : Chez Vanier Publ., 1887. 60 p. URL: <https://archive.org/details/lesgammesvers00merruoft/page/n7> (дата звернення: 16.02.2020)

References

1. Galych O. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Kyiv : Lybid Publ., 2008. 4th ed. 488 p. (In Ukrainian).
2. Referovskaya E.A. *Filosofiya lingvistiki Gustava Giyoma : kurs lekcyi po yazykoznaniiyu* [Philosophy of the linguistics of Gustave Guillaume : course of lectures on Linguistics]. Moskva: LKL Publ., 2007. 2nd ed. 128 p. (In Russian).
3. Merrill Stuart. *Les gammes : vers* (1887). URL: <https://archive.org/details/lesgammesvers00merruoft/page/n7> (accessed 16 February 2020)

Анотація

В.О. Паульс. Ідея Кохання крізь призму естетики природи в вірші «Пісня» Стюарта Меррілья

Франкофонний поет Стюарт Мерріль (1863–1915) є представником «молодого покоління» символістів. На ряду з Р. Гілем, А. де Реньє, П. Кяром і іншими він продовжив розвиток літературного напрямку, підхопивши його на вершині популярності, й значуще збагатив його.

Вірш «Пісня» (1887) було написано в період пошуку поетом свого стилю, тому відмічаємо, що в творі авторська індивідуальність ще не домінує над основними символістськими канонами. Весна, пробудження природи після зими і її поденне відновлення – основна тема вірша. Робимо припущення, що автор бачив схожість природних змін із хвилюючими моментами у житті людини, коли легка симпатія перероджується в палке кохання. Проте, він не говорить про це відкрито, напрямку, а «ховає» головну ідею під чисельними символами. Дешифрування «зриває» символістську оболонку та «оголює» ідею кожного символу окремо та ідею твору загалом. Свого часу зв'язок між знаком і наміром вивчав французький лінгвіст і філолог Гюстав Гійом. Він запровадив метод психосистематики, згідно якому науковець подумки проходить шлях назад від видимого фізичного до невидимого абстрактного.

Щодо музичності та звучання, саме метафори створюють мелодійність тексту: на початку вірша темп нежвавий, але поступово він робиться більш ритмічним і динамічним.

Ключові слова: французький символізм, С. Мерріль, символ, ідея, метод психосистематики, природа, стилістичні фігури, тропи.

Анотация

В.А. Паульс. Идея Любви через призму эстетики природы в стихотворении «Песня» Стюарта Мерриля

Франкоязычный поэт Стюарт Мерриль (1863–1915) является представителем «молодого поколения» символистов. К ряду с Р. Гилем, А. де Ренье, П. Кяром и другими, подхватив литературное направление на вершине его популярности, он продлил его существование и значительно обогатил его своими работами.

Стихотворение «Песня» (1887) было написано в период поиска поэтом своего стиля, поэтому следует отметить, что в произведении авторская индивидуальность еще не доминирует над основными символистскими

канонами. Весна, пробуждение природы после зимы и ее восстановление день за днем – вот основная тема стихотворения. Предполагаем, что автор заметил сходство природных изменений и волнительных моментов в жизни человека, когда легкая симпатия перерождается в страстную любовь. Свою догадку он не высказывает в открытую, а скрывает главную идею под многочисленными символами. Дешифровка «срывает» символистскую оболочку и «оголяет» идею каждого символа по отдельности, так же как и общую идею произведения. В свое время связь между знаком и намерением изучал французский лингвист и филолог Гюстав Гийом. Он ввел метод психосистематики, согласно которому исследователь мысленно проходит путь назад от видимого физического до невидимого абстрактного.

Что касается музыкальности и звучанию, именно метафоры создают мелодичность текста: сначала, темп неторопливый, но постепенно он становится ритмичнее и динамичнее.

Ключевые слова: французский символизм, С. Меррилль, символ, идея, метод психосистематики, природа, стилистические фигуры, тропы.

Summary

V. Pauls. Idea of Love through the prism of the esthetics of nature in the poem “Song” by Stuart Merrill

Francophone poet Stuart Merrill (1863–1915) is a representative of the “young generation” of symbolists. Alongside R. Ghil, H. de Regnier, P. Quillard and others the poet continued developing the poetic movement having picked it up on the top of its fame and therefore significantly enriched it.

The poem “Song” (1887) was written at the period of seeking the personal style and poet’s self-identification, so it is noticed that in the poem the author’s identity still does not dominate basic symbolistic canons. Spring, awakening of the nature after winter and its daily restoration form the main theme of the poem. Although, it is supposed that the author saw the resemblance between natural changes and thrilling moments in somebody’s life when light sympathy develops into passionate love. However, S. Merrill did not express it directly, but he “hid” the point behind numerous symbols. Deciphering “tears off” the symbolistic cover and “bares” the idea of each separate symbol as well as the main idea of the work. Those days the link between a sign and an intention was studied by French linguist and philologist Gustave Guillaume. He introduced the method of psychosystematic according to which a scientist mentally tracks back the way from visible and physical to invisible and abstract.

As for musicality and sounding, namely metaphors make the melody of the text, at the beginning of the poem the tempo is unhurried, but it is gradually becoming more rhythmic and dynamic.

Key words: French symbolism, Stuart Merrill, symbol, idea, method of psychosystematic, nature, stylistic devices, tropes.

Інформація про автора

Паульс Вікторія Олександрівна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: viktoriya479pauls@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9569-1208>

УДК 821.161.1-32

Н.И. Погорелова

**ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА «КОЛЫМСКИХ РАССКАЗОВ»
В.Т. ШАЛАМОВА**

«Новая проза» В. Шаламова стала отражением трагических катаклизмов XX века. Размышляя о судьбах жертв этого времени, автор находит их художественное выражение в «новом» пространстве и времени. На современном этапе литературоведения значительно возрастает внимание к особым формам организации пространства и времени, присущим «лагерной» прозе – литературе non fiction, с выраженным документальным началом, где собственно сам документализм может проявляться не в точности указываемых дат и имен, а в описании особого эмоционального опыта, порождаемого на этой «территории».

Хронопическая значимость образа лагеря как территории пребывания и обретения опыта, территории «событий», очевидна для понимания самого понятия хронотопа лагерной прозы как особого жанрового образования. В этом смысле лагерный хронотоп становится значимым для характеристики мира персонажей, для которых присуще особое переживание времени и пространства.

Актуальность исследования хронотопа лагерной прозы В. Шаламова обусловлена потребностью переосмысления опыта человека «в лагерном мире» как предмета художественной литературы. Посттоталитарный синдром свидетельствует о том, что «лагерное» прошлое составляет особый отдельный нарратив, становится частью и национальной памяти, и национального бытия многих народов, и индивидуального переживания, что засвидетельствовано, к примеру, появлением и самого феномена «лагерной прозы», и ряда его исследований в российском и украинском литературоведении.

Цель статьи заключается в выявлении способов организации хронотопа и описании переживания времени и пространства как территории рождения опыта шаламовского героя.

Особенности хронотопа «Колымских рассказов» выявлены в работах Е. Волковой, Н. Лейдермана, Е. Михайлик, Л. Тимофеева, В. Френкеля, Л. Червяковой. В. Френкель говорит о времени, которого нет, оно статично [7]. Е. Волкова видит «сомкнувшееся до мига» [1] время. Л. Тимофеев называет художественное время исследуемого цикла рассказов временем «небытия» [6]. Е. Михайлик характеризует «шаламовское» время-пространство, наделяя его маркерами «телесности»: «Мерой всех колымских вещей является труп. Мерой колымского пространства – не великое место, занимаемое трупом или заготовкой для трупа» [4, с. 188]. А степень целостности пространства определяется мерой распада описываемой личности под воздействием лагерной вселенной. Е. Михайлик определяет «пространство по Шаламову» как сумму действий, которые люди способны произвести с людьми, и сумму состояний тех людей, с которыми произвели эти действие. Н. Лейдерман назвал мир лагеря «подлинным театром абсурда» [3].

Л. Старикова в статье ««Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика» дает определение «лагерной прозы» как тематического направления в русском литературном процессе конца 50-х–90-х гг. XX века, создающее художественный образ лагеря в творческой рефлексии писателей (очевидцев, наблюдателей со стороны, тех, кто не видел вообще или изучал по архивам, воспоминаниям), обладающее следующими чертами: общие тематика и проблематика, связанные с экзистенциальной средой лагеря, автобиографический характер; документальность; историзм; художественное воплощение образа лагеря» [5, с. 169]. Исследование Л. Стариковой важно также для понимания специфики хронотопа лагерной прозы как особого пространства (автор статьи определяет его как «замкнутость, остров, ад»), для которого характерны «особая психология человека,

философское осмысление человека в ситуации несвободы»; а над всем этим – «особая авторская рефлексия над текстом» [5, с. 169].

Все эти характеристики времени и пространства шаламовской прозы видятся как взаимодополняющие и позволяющие определить наиболее точные хронотопические атрибуты модели мира, характерной для лагерной прозы как специфического жанра со своей содержательной константой.

Исследования пространственно-временных характеристик лагерной прозы В. Шаламова аккумулируют наблюдения над механизмом организации локального изолированного пространства лагеря как особого мира, в котором время обретает собственные законы. Шаламовский опыт описания и переживания лагерного хронотопа видится значительно более сложным, поскольку речь идёт об онтологическом его осмыслении, и интерпретация этого явления составляет новизну предлагаемой статьи.

Понимание времени есть результат общественного культурного договора, а его (времени) границы определены пространством, которое выстраивают люди XX века. Культура человеческих смыслов, детерминированная восприятием ценности индивидуального бытия, в тоталитарной системе приводит героя к выводу, что «Разумного основания у жизни нет – вот что доказывает *наше* время» («Дождь»; курсив мой. – Н.П.) [8, с. 27]. И время, и пространство, поглощающие человека, становятся атрибутами экзистенциального отчуждения: «Всё было как бы чужое, слишком страшное, чтобы быть реальностью» («Как это началось») [8, с. 369]. Лагерный мир в лагерной прозе образует собственный континуум. И трагедия каждой отдельной судьбы находит свои пути реализации опыта пребывания в этом чужом мире, что порождает экзистенциальное переживание ситуации, создавая хайдеггеровское ощущение «дикта», характерного для процесса «нахождения» писателем «своей ситуации» (термин «Dikt» Хайдеггер вывел в рассуждениях о Георге Тракле). В контексте понимания этого хайдеггеровского концепта В. Шаламов распознает «внутреннее время» своего бытия, не совпадающее с его общеуравнительной

хронометрией. Автор «Колымских рассказов» нашел свою «ситуацию» и смог овладеть собственным «диктом».

Актуализация пространственно-временных понятий представлена уже самим названием цикла В. Шаламова. Авторефлексию колымского хронотопа находим в его тетради, обозначенной писателем как 1970-I: «Якут или чукча мерит расстояние днями – вон до той горы 2 дня. Современный лайнер скорость увеличил в 3000 раз. Расстояние надо мерить не в километрах, а по времени» [9, с. 191-210]. Так автор переносит фокус восприятия пространства, подчёркивая особое значение опыта человека, переживающего время как испытание дистанциями. День – дистанция минимальной памяти героя и максимальной памяти автора. Автор старается обозначить начальную и конечную точки пути, держать в поле зрения «пункт прибытия», наделяя его коннотациями экзистенциальной безысходности: «Трудный день был *кончен*» («Одиночный замер» [8, с. 44]) (курсив мой. – Н.П.). Так в поэтике времени прозы В. Шаламова особое стоическое измерение приобретает метафора смерти (кончины) как выхода из замкнутого пространства – завершенность индивидуального времени человека как начальная точка его выхода за лагерное пространство. Медиатором между лагерным и внелагерным хронотопом является автор, осмысляющий законы жизни и смерти. Это точка смерти, о которой помнят герои в своей обречённости и подсознательном устремлении к свободе пусть даже такой ценой.

Символизм каждодневного умирания / воскрешения дает основу для понимания многомерности хронотопа, где соотносятся малые и большие циклы: дни и годы, рождение и смерть, засыпание/ пробуждение; где исчезают границы между осязаемым и метафизическим («Реальной была минута, час, день от подъема до отбоя – дальше он не загадывал и не находил в себе сил загадывать. Как и все» [8, с. 37]); где событие смерти десакрализируется и демифологизируется в результате обесценивания жизни в тоталитарном пространстве. На стыке понятийных кодов (сакрального и профанного, мифологического и будничного)

возникает гротесковая аллюзия смерти как явления будничного, а следовательно, такого, которое порождает свой иронический миф или историю, в основе которой на самом деле – глубокая трагедия. Если историческое время предстаёт в его обыденной повторяемости и заданности, то сакральное время (дни, когда онтологическое пространство обозначается ритуалами), наполнено вечностью. Проблема сакрального и профанного, их связь с историко-культурным анализом развития современных цивилизаций артикулируются в шаламовском хронотопе лагерного быта и в значительной мере определяют видение модели человека тоталитарной эпохи (того «Другого», опыт которого несоразмерно болеетрагичен) с перспективой посттоталитарной и постколониальной критики. В новеллах Шаламова зафиксирован многомерный нравственный опыт как голос «Другого», резонирующий в психологическом лабиринте, который не может покинуть повествователь.

Одна из лагерных новелл – «Шерри-бренди» – посвящается нарочито обыденному восприятию смерти (своеобразного «тупика» в лагерном «лабиринте»), которое становится основой её ироничного дискурса в произведении. Когда умирает один из героев, сокамерники стараются скрыть этот факт от лагерного начальства: «...Списали его на два дня позднее, – изобретательным соседям его удавалось при раздаче хлеба двое суток получать хлеб на мертвеца, мертвец поднимал руку, как кукла-марионетка» [8, с. 84]. И, собственно, статус автора-комментатора обеспечивает ироническую коннотацию этого «обыденного» происшествия: «Стало быть, он умер раньше даты своей смерти – немаловажная деталь для будущих его биографов» [8, с. 84]. «Будущие биографы» – символический образ «скрипторов», которым никогда не будет суждено узнать правду, либо зная, не иметь возможности передать её: свидетели-«биографы» так же обречены.

Мёртвая рука, поднятая кем-то живым в бараке, и «рука биографа» будущего заставляют читателя ощутить динамику движения к культурному «небытию». Это неожиданный абсурдный в данном

пространстве виталистический жест-вызов смерти. А его исключительная визуальность переживается как нечто наделённое ценностными измерениями, ощутимыми и реализуемыми только в обозначенном автором ландшафте. В этом очевиден потенциал метафорического жеста, возможного в таком смысловом наполнении исключительно тут-и-сейчас – то, что немецким эссеистом и новеллистом Гётфридом Бенном объясняется как важнейшая и значительная в «наше время» формальная проявленность и возможность проявленности: «Проступает новый человеческий силуэт, не религиозное, гуманистическое или аффективное существо, не космический парафраз, но человек как чистая формальная возможность» [2].

Разграничение и понимание времени трагического и времени ироничного – результат понимания персонажного и авторского хронотопов, на стыке которых рождаются особые смыслы, воодушевляющие писателя: «Однообразие, повторение – вот обязательная почва науки. То, что в смерти неповторимо, искали не врачи, а поэты» («Шерри-бренди») [8, с. 90].

В статье «О прозе» В. Шаламов обращается к аудитории с размышлениями о лагерном опыте как о трагическом и однозначно негативном: «Автор «Колымских рассказов» считает лагерь отрицательным опытом для человека – с первого до последнего часа. Человек не должен знать, не должен даже слышать о нём. Ни один человек не становится ни лучше, ни сильнее после лагеря. Лагерь – отрицательный опыт, отрицательная школа, растление для всех – для начальников и заключённых, конвоиров и зрителей, прохожих и читателей беллетристики» [8, с. 16].

В новелле «Красный крест» В. Шаламова авторская сентенция о деструктивности лагерного пространства по отношению к личности достигает особой обобщённости (*никто* и *ничто* не может вырваться из лагерного круга) и усиливается повторяемостью запретительных «ни»/«не»: «Лагерь – *отрицательная* школа жизни *целиком* и *полностью*. *Ничего* полезного, нужного *никто* оттуда не вынесет, *ни* сам заключённый, *ни* его начальник, *ни* его охрана, *ни* невольные

свидетели – инженеры, геологи, врачи, – *ни* начальники, *ни* подчинённые» (курсив мой. – Н.П.) [8, с. 184].

Философия лагерного времени у Шаламова позволяет рассматривать лагерное пространство как нечто между жизнью и смертью, откуда, однако, невозможен «разворот» к жизни. Лагерь не только убивает человека, но и прозаичностью статуса смерти омертвляет его душу. Шаламовское ощущение времени и пространства определено самим автором «Колымских рассказов» трагически точно: «Я возвращался из ада» [8, с. 657].

Хронотопическую выраженность приобретают запретительные жесты и предписания лагерного начальства: они не только ограничивают личное пространство заключённых, но и разрушают его, лишая права на выбор под страхом наказания. «*Мы не могли* выходить из шурфов – мы были бы застрелены. Ходить между шурфами мог только наш бригадир. *Мы не могли* кричать друг другу – мы были бы застрелены. И мы стояли молча, по пояс в земле, в каменных ямах, длинной вереницей шурфов, растягиваясь по берегу высохшего ручья» (курсив мой. – Н.П.) [8, с. 52].

Соотношение хронотопов эпохи тоталитаризма и индивидуально-личностного времени-пространства человека в мире тоталитаризма дает ключ к пониманию писателем смысла человеческого прогресса и «геометрического» символизма «пирамиды» власти. Разрушить её может лишь идеологическая эрозия и непрочность фундамента, состоящего из миллионов «сакральных» жертв. И если революционная жертва могла бы ещё быть оправдана как «строительная», то количество последующих жертв опрокидывало эту пирамиду: слишком тяжёлой является греховная ноша, демифологизирующая и героический статус «строителя» «светлого будущего» (универсальной утопической мифологемы как основы одного из советских сюжетов). Собственно так новые координаты приобретают территории свободы и несвободы: последняя поглощает и тех, кто изначально мыслит себя ограничителями свободы. И, напротив, более свободными показаны в «Колымских рассказах» жертвы системы запретов. Свобода как неограниченное пространство

восполняется их переживаниями контакта с миром-большим-чем-лагерь (воспоминания, ощущение непрерывности природного цикла и неизменности законов природы, её наивысшей правды и права – жить).

Шаламовым трагически осмысливается деструктивное начало системы запретов. Но не менее разрушительным фактором в шаламовском дискурсе тоталитаризма предстаёт система неограниченного своевластия и номенклатурной вседозволенности, разрушающих человека; ощущения человека на грани физиологического, животного существования: «Человек живёт не потому, что во что-то верит, на что-то надеется, инстинкт жизни хранит его, как хранит любое животное, любое дерево, камень, собаку» («Сентенция») [8, с. 159].

Замкнутый мир героев в чужом пространстве оказывается для автора своим и свободным в нравственно-оценочных суждениях. Анализируя «пограничные» состояния и логику колымского пространства с его экзистенционными «порталами», Шаламов приходит к определению меры распада описываемой личности на этой территории нечеловеческих трагедий под тяжестью сизифовой обречённости испытания новым днём. «Ограниченность пространства – тюремная камера, арестантский вагон, барачная теснота – продиктовало приемы захвата, укуса, перелома. Но сейчас сил нет и для этого. Я могу только рычать, материться. Я сражаюсь за каждый день, за каждый час отдыха. Каждый клочок тела подсказывает мне мое поведение» («Тайга золотая») [8, с. 136]. Арестантский вагон – это то, что движется согласно заданной кем-то всемогущим траектории, соединяя в пространстве две территории несвободы.

Время автора в «Колымских рассказах», как и время героя, реализует опыт выжившего, но не забывшего лагерный опыт, который даёт возможность говорить о переоценке истин, о том, что «внутреннее время» своего бытия («Я-время») создает не полностью унифицированную реальность. В «Колымских рассказах» день – это больше, чем история нескольких жизней. Замкнутый мир героев в

чужом пространстве для автора оказывается своим и свободным. «Наше время» – это не только периодичность внутренних и внешних событий, но и неповторимость и энергия в пространстве художественного «я».

Временные последовательности в текстах В. Шаламова расположены друг над другом, подчиняясь законам мироздания и универсальному закону цикличности природы – мира, расположенного вовне, за периметром колючей проволоки, которая удерживает человека. Этот периметр отделяет две модели бытия, отличающиеся собственными законами: если территория лагеря отягощает человека ощущением безысходной повторяемости *каждодневного* подвига выживания и ожиданием смерти как избавления, то территория вовне – это время *ежегодного* весеннего витализма, и весенние знаки могут лишь осторожно прокрадываться на территорию лагеря, также преодолевая колючую проволоку. Тот, кто находится на территории лагеря, не мыслит категориями зимы и весны (холода и тепла), ему доступна лишь осязаемость дня и ночи, («свёрнутый», сжатый цикл). И первая, и вторая модели соотносятся по принципу объективной экзистенции.

Лагерное пространство и внеположное пространство «мира» в персонажном дискурсе реконструируются в единый ландшафт во внутреннем пространстве героя: шаламовский герой «носит» в себе «лагерное» пространство не как единственно возможное и реальное – его реальность наполнена памятью о том, что было до начала тюремно-лагерного настоящего. «Я знаю, что у каждого человека здесь было свое самое последнее, самое важное – то, что помогало жить, цепляться за жизнь, которую так настойчиво и упорно у нас отнимали. Если у Замятина этим последним была литургия Иоанна Златоуста, то моим спасительным последним были стихи – чужие любимые стихи, которые удивительным образом помнились там, где все остальное было давно забыто, выброшено, изгнано из памяти» [8, 152] «Внутреннее время» – это не только субъективное ощущение временной последовательности, но и субъективная культурная составляющая опыта («ключок тела», «чужие любимые стихи»,

переживание их чтения кем-то). Культура становится спасительной живительной субстанцией, которая вливается в лагерное пространство, минуя лагерные ограждения, поскольку мир культуры капсулирован памятью «лагерного» человека, и его нельзя изъять.

Соотношение личного хронотопа героя Шаламовских рассказов, хронотопа автора и собственно пространственно-временных характеристик лагерного быта и бытия требуют изучения в контексте тоталитарного опыта «лагерного поколения» и посттоталитарного сознания.

В «Колымских рассказах» перспектива – временная, пространственная – состоит из дней и метров, измеряется биографиями героев и ограничивается завершёнными сюжетами. В обыденной жизни лагеря они символизируют хронотоп несвободы. Реалистические и символические «детали-символы», «детали-знаки» получают философски-символическое значение как маркеры времени и пространства. Лагерный мир в лагерной прозе – это не только засвидетельствованное время чужой, закрытой эпохи, но и ощущение границ конкретных духовных, внутренних, свободных, своих автобиографий. Это миромоделирование, обусловленное экзистенциональным переживанием абсурда самой ситуации несвободы и насилия над личностью.

Шаламовское анатомирование пространства реализовано через дискурс телесности (баракы как «анатомический театр» со своей внутренней моделью мира) и его особое переживание «географии» (Колыма как уже *не-экзотический* сюжет в стране, где лагерниками стали миллионы). Хронотопы героев – это схема пути человека-жертвы, ищущего выход из абсурдного мира тотальной несвободы, когда внутренней тюрьмой для узника становятся понимание вседозволенности власти, страх и чувство безысходности.

Перспективы исследования. Лагерная проза В. Шаламова, как и других русских писателей (Е. Гинзбург, А. Солженицын), может стать предметом компаративных исследований, которые значительно расширят горизонты понимания анти-тоталитарного дискурса в литературе. Дальнейший анализ может быть продуктивным в

контекстуальном поле лагерной новеллистики Б. Антоненка-Давыдовича («Сибирские новеллы»), опыта описания лагерного мироустройства У. Самчуком («Ост») и тюремно-лагерных испытаний (территории экзистенционального противостояния человека и системы), описанных И. Багряным («Сад Гефсиманский», «Тигроловы»).

Литература

1. Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом. Вопросы литературы. 1997. № 6. С. 3–35.
2. Гуго Ф. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия: Пер. с нем. и коммент. Е.В.Головина. Москва: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
3. Лейдерман Н. «В метельный, леденящий век»: о «Колымских рассказах» В. Шаламова». Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 308 с.
4. Михайлик Е. Незаконная комета. Варлам Шаламов: опыт медленного чтения. Москва: «Новое литературное обозрение», 2018. 376 с.
5. Старикова Л. «Лагерная проза» в контексте русской литературы: понятие, границы, специфика. Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 2-4 (62). Т. 4. С. 169–174.
6. Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы. Первое чтение «Колымских рассказов» В. Шаламова. Октябрь. 1991. № 3. С. 182–195.
7. Френкель В. В круге последнем: В. Шаламов и А. Солженицын. Даугава. 1990. № 4. С. 79–82.
8. Шаламов В. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Колымские рассказы. Екатеринбург: «У-Фактория», 2004. 704 с.
9. Шаламовский сборник. Вып. 5. Вологда; Новосибирск: Common place, 2017. 626 с.

References

1. Volkova Ye. Varlam Shalamov: poedinok slova s absurdum [Varlam Shalamov: duel words with absurdity]. Voprosy literatury. 1997. № 6. S. 3–35.
2. Gugo F. Struktura sovremennoy liriki: ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiya [The structure of modern lyrics: from Baudelaire to the mid-

- twentieth century]: Per. s nem. i koment. Ye.V.Golovina. Moskva: Yazyki slavyanskikh kultur, 2010. 344 s.
3. Leyderman N. «V metelnyy, ledenyashchiy vek»: o «Kolymских rasskazakh» V. Shalamova». Russkaya literaturnaya klassika XX veka [“In a blizzard, chilling age”: about V. Shalamov’s “Kolyma stories”. Russian literary classics of the 20th century]: Monograficheskie ocherki. Yekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t, 1996. 308 s.
 4. Mikhaylik Ye. Nezakonnaya kometa. Varlam Shalamov: opyt medlennogo chteniya [Illegal comet. Varlam Shalamov: the experience of slow reading]. Moskva: «Novoe literaturnoe obozrenie», 2018. 376 s.
 5. Starikova L. «Lagernaya proza» v kontekste russkoy literatury: ponyatie, granitsy, spetsifika [“Camp prose” in the context of Russian literature: concept, boundaries, specificity]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015. № 2-4 (62). T. 4. S. 169–174.
 6. Timofeev L. Poetika lagernoy prozy. Pervoe chtenie «Kolymских rasskazov» V. Shalamova [Poetics of camp prose. The first reading of “Kolyma stories” by V. Shalamov]. Oktyabr. 1991. № 3. S. 182–195.
 7. Frenkel V. V krugе poslednem: V. Shalamov i A. Solzhenitsyn [In the last circle: V. Shalamov and A. Solzhenitsyn]. Daugava. 1990. № 4. S. 79–82.
 8. Shalamov V. Sochineniya: V 2 t. T. 1. Kolymskie rasskazy [Kolyma stories]. Yekaterinburg: «U-Faktoriya», 2004. 704 s.
 9. Shalamovskiy sbornik [Shalamovsky collection]. Vyp. 5. Vologda; Novosibirsk: Common place, 2017. 626 s.

Анотація

Н.І. Погорелова. Особливості хронотопу «Колимських оповідань»

В.Т. Шаламова

Одним із значних і яскравих явищ «табірної прози» в російській літературі є цикл «Колимських оповідань» В. Шаламова, унікальний своїм екзистенційним дискурсом і філософією протистояння людини й системи, особливим переживанням катастрофізму таборового побуту й трагізму несвободи людини. Морально-філософський, онтологічний потенціал «Колимських оповідань» зафіксований в хронотопічних особливостях циклу В. Шаламова як інваріанті «літератури пам’яті», наділеному особливими жанровими атрибутами – у «табірній прозі».

У статті поданий аналіз «Колимських оповідань» як шаламівського досвіду світомоделювання табору – території, на якій час диктує власні

закони й проявляє свою трагічну незворотність. Хронотопічні особливості буття людини, яка перебуває в таборовому світі, особливості сприймання й зображення просторово-часових характеристик цього світу, деформації й зміщення його координат, подолання дискретності й роль пам'яті як форми існування часу особистого – ті важливі особливості поетики хронотопу, які складають предмет дослідження.

У поетиці часу прози В. Шаламова особливого виміру набуває метафора смерті як способу виходу з ізольованого простору. Циклізація часу постає через метафору щоденного помирання / воскресіння (засинання і пробудження) мешканців таборових бараків. Усвідомлення багатомірності хронотопу «Колимських оповідань» відбувається через співвідношення малих і великих циклів, коли зникають межі між тим, що можна осягнути, й метафізичним, коли смерть стає головною подією в табірній хроніці. Але при тому сама смерть десакралізується й деміфологізується в результаті знецінювання життя в обмеженому ворожому просторі.

На помежів'ї понятійних кодів сприйняття світу – сакрального і профанного, міфологічного й буденного – виникає екзистенційна парадигма хронотопу шаламовського циклу табірної прози.

Ключові слова: табірна проза, хронотоп (часопростір), екзистенційний простір, антитоталітарний дискурс.

Аннотация

Н.И. Погорелова. Особенности хронотопа «Колымских рассказов»

В.Т. Шаламова

Одним из значительных и ярких явлений «лагерной прозы» в русской литературе является цикл «Колымских рассказов» В. Шаламова, уникальный своим экзистенциональным дискурсом и философией противостояния человека и системы, особым переживанием катастрофизма лагерного бытия и трагизма несвободы человека. Нравственно-философский, онтологический потенциал «Колымских рассказов» зафиксирован в хронотопических особенностях цикла В. Шаламова как инварианте «литературы памяти», наделённом особыми жанровыми атрибутами – «лагерной прозе».

В статье представлен анализ «Колымских рассказов» как шаламовского опыта мироописания лагеря – территории, на которой время диктует собственные законы и проявляет трагическую необратимость. Хронотопические особенности бытия человека, пребывающего в лагерьном

мире, особенности восприятия и описания пространственно-временных характеристик этого мира, деформации и смещения его координат, преодоление дискретности и роль памяти как формы существования времени личного – те важные особенности поэтики хронотопа, которые составляют предмет исследования.

В поэтике времени прозы В. Шаламова особое измерение приобретает метафора смерти как способа ухода из изолированного пространства. Циклизация времени представлена метафорой каждодневного умирания / воскрешения (засыпания и пробуждения) обитателей лагерных барачков. Понимание многомерности хронотопа «Колымских рассказов» происходит через соотношение малых и больших циклов, когда исчезают границы между осязаемым и метафизическим, когда смерть становится главным событием лагерной хроники. Но при этом сама смерть десакрализируется и демифологизируется в результате обесценивания жизни в ограниченном враждебном пространстве.

На стыке понятийных кодов восприятия мира – сакрального и профанного, мифологического и будничного – возникает экзистенциальная парадигма хронотопа шаламовского цикла лагерной прозы.

Ключевые слова: лагерная проза, хронотоп, экзистенциальное пространство, антитоталитарный дискурс.

Summary

N.I. Pogorelova. Chronotop features of “Kolimskiye novels”

by V.T. Shalamov

A series of “Kolimskiye Novels” by V. Shalamov is one of the most significant and bright phenomenon of “camp prose” in Russian literature. It’s unique due to its existential discourse and philosophy of confrontation between a person and the system, experience of catastrophe of living in a camp, and tragedy of no freedom. Moral, philosophic, and ontological potential of “Kolimskiye Novels” is fixed in chronological (chronotop) characteristics of the series by Shalamov , so called “memory literature”, which has got special genre attributes – “camp prose”.

The analysis of “Kolimskiye Novels” as Shalamov’s experience of a camp description is represented in the article. Camp is the territory where time dictates its own rules and has some tragic irreversibility. The chronological features of the existence of a person who lives in this special camp world, the peculiarities of the perception and description of space- and time characteristics of this world,

deformation and displacement of its coordinates, overcoming of discreteness, and the role of memory as a form of existence of so called personal time are those crucial features of chronological poetics which have being investigated.

In the prose poetics by Shalamov, the metaphor of death as the way of escaping the isolated space, becomes very significant. Cyclization of time is represented by the metaphor of daily death and resurrection (sleeping and awakening) of the camp dwellers. It is possible to understand the chronological multidimensionality in “Kolimskiye Novels” with the help of balance between big and small cycles, when the border between something tangible and metaphysical disappears, and death becomes the main event in the camp chronics. And yet, death itself stops being sacral and mythological due to depreciation of life in the limited hostile environment.

At the interface of the conceptual code of the world perception (sacral and profane, day-to-day and mythological) appears an existential paradigm of chronologic of the series of camp prose by Shalamov.

Key words: camp prose, chronotop, existential space, anti-totalitarian discourse.

Інформація про автора

Погорелова Наталія Іванівна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, Україна, 61168; e-mail: maslova2019n@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0003-2928-8311>.

УДК 398(477)

С.В. П'ятаченко

ФОЛЬКЛОР СЕЛА НИЖНЯ СИРОВАТКА У ЗАПИСАХ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Сучасники називали Бориса Грінченка «справдешнім універсалістом», «поетом праці», «титаном української справи». Іван Липа, його товариш по «Братству тарасівців», писав про нього: «Ім'я його щодня було на вустах у тисячі людей, то тут, то там, скрізь по Україні, бо в яку тільки сферу українознавства не заглянеш, зустрінеш Грінченка» [7, с.312–318]. На думку Сергія Єфремова, життєвим завдання Бориса Грінченка «було виконання раз узятої на себе повинності – служити всіма сторонами громадським інтересам рідного краю» [6, с.76]. Поет і педагог Микола Чернявський, метафорично порівнюючи Грінченка з мужнім ливанським кедром, згадував про нього: «Він свідомо обмежив себе. Одкинув власні інтереси й святинєю для себе поставив народ – український народ, а призначенням своїм – послуги цьому народові. Усі думи і мрії – рідному народові. Все життя – для рідного народу» [10, с.15].

Діяльність Бориса Грінченка вражає своїм розмахом і широтою інтересів. Він залишив помітний слід в українському письменстві, літературознавстві, педагогіці, лексикографії, публіцистиці, перекладацькій діяльності, фольклористиці та етнографії. Високу оцінку сучасників отримала його етнографічна діяльність, про яку схвально відгукнулися М. Сумцов, Хв. Вовк, З. Кузеля, В. Горленко, М. Дикарев, В. Гнатюк, І. Франко, А. Кримський та інші знані вчені.

Найпомітнішою працею в цій царині є підготовлені вченим збірники «Етнографічні матеріали, зібрані в Чернігівській і сусідніх із нею губерніях» у трьох томах (1895-1899 рр.) та «З вуст народу» (1901 р.), які довгий час не перевидавалися і стали справжньою бібліографічною рідкістю. Перевидання цих збірників у 2017 році, підготовлене науковцями науково-дослідної лабораторії грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка,

© С.В. П'ятаченко, 2019

<http://dx.doi.org/>

до певної міри заповнює цю прогалину, незважаючи на вкрай обмежений наклад [4]. А видання «Фольклорні записи Бориса Грінченка із села Нижня Сироватка» [9] дає можливість ознайомитися з фольклорними скарбами окремого регіону, який став об'єктом наукового зацікавлення вченого.

Фольклорно-етнографічна діяльність Бориса Грінченка неодноразово була предметом уваги вітчизняних вчених. Перші спроби окреслити її межі здійснили З. Кузеля і Ф. Колесса. У другій половині ХХ століття цієї теми торкалися О. Білецький, М. Гуменюк, І. Пільгук, А. Погрібний, М. Рильський, Є. Шабліовський, В. Шаян, В. Яременко. Ґрунтовні дослідження фольклористичної й етнографічної спадщини вченого підготували Л. Козар та Н. Родіонова. Втім, регіональний аспект зафіксованого Б. Грінченком фольклору до сьогодні залишається поза увагою дослідників, хоча й дає багатий матеріал для осмислення особливостей народної творчості певних регіонів.

Завданням статті є характеристика різножанрового фольклору, зафіксованого Б. Грінченком у селі Нижня Сироватка Сумського повіту Харківської губернії у 1884-1885 році під час вчителювання в місцевій школі.

У 1884 році Борис Грінченко був направлений вчителювати в село Нижня Сироватка, яке було доволі великим і заможним, бо перебувало під опікою відомого цукрозаводчика І.Г. Харитоненка, уродженця цього села.

Д. Пісочинець у своїх спогадах писав: «З дальших листів Грінченкових я знаю, що в Нижнє-Сироватській школі, де школярами були українські хлопці, він не вагаючись повів можливу українську роботу. Ґрунт був добрий, сам він дуже радий був, що нарешті потрапив таки в українське село» [8, с.25]. Саме в Нижній Сироватці розгорнулася на повну силу систематична фольклорно-збирацька робота, до якої молодий учитель залучив найбільш здібних своїх учнів, які згодом стали активними збирачами усної словесності. Зокрема, його учень М. Нечипоренко записав понад триста народних пісень, які надіслав своєму вчителю. Інші його учні Я. Безинський,

П. Теремець, П. Коновалов, І. Шоломій, П.Ф. і М.Й. Познякови також стали активними збирачами фольклору. Грінченко учив їх, що кожен твір треба записувати на окремій картці, а також рекомендував зберігати особливості народного мовлення. За два неповних роки в цьому слобідському було зібрано значну кількість різножанрового матеріалу: перекази, легенди, казки, обрядові та ліричні пісні, здійснено один із найповніших записів українського весільного обряду. Молодий учитель був бажаним гостем на кількох сільських весіллях, зокрема в родинах місцевих селян Коломійців та Новаків, де й зафіксував характерні епізоди та пісні, що їх супроводжують.

Зібраний у Нижній Сироватці фольклорний матеріал став основою, доповненою записами з інших регіонів, для чотиритомного видання «Етнографічні матеріали, зібрані в Чернігівській і сусідніх із нею губерніях», що друкувалися спершу в «Земському збірнику Чернігівської губернії», а потім із метою поширення за межі губернії окремими книжками. Перший і другий випуски «Етнографічних матеріалів» вийшли в 1895 і 1897 рр. Вони вміщували «Розповіді, казки, прислів'я, загадки та ін.». Третій том з'явився в 1899 році, а четвертий під зміненою у зв'язку зі зменшеним форматом «Земського збірника» назвою «Із вуст народу» був надрукований у 1901 році.

У передмові до першого тому Грінченко згадує своїх нижньосироватських учнів, які найбільше йому допомогли в записуванні, зазначаючи, що деякі матеріали записані «за нашими вказівками деякими учнями тих шкіл, де нам доводилося бути учителем – особливо М.М. Нечипоренком та І.Д. Шоломієм» [1, с.1].

Фундаментальне чотиритомне зібрання Грінченка вражає обсягом зібраного матеріалу, науковою класифікацією й систематизацією. Поява книг викликала захоплені відгуки багатьох любителів українства. Характеризуючи збірники, Б. Грінченко зазначає, що «майже увесь розміщений тут матеріал є надбанням загальнонародним у тому сенсі, що ці оповіді, казки тощо можуть бути розказані кожним селянином» [1, с.2]. До записаних текстів подані вказівки на варіанти зі збірників П. Куліша, М. Номиса, І. Манжури, М. Маркевича, П. Чубинського, І. Рудченка, М. Драгоманова та

інших. Увага до варіантів записаних пісень свідчить про науковий підхід до записування народної творчості й розуміння важливості варіантів для фольклорного побутування творів. Фіксація народних творів відбувалася зі збереженням усіх локальних мовних, зокрема діалектних лексичних і фонетичних особливостей. Вміщені зразки творів супроводжуються вказівкою на те, де й ким (а часом – і від кого) вони записані, що свідчить про впровадження елементів наукової паспортизації творів.

Перший випуск містив понад двохсот зразків народної прози легендарного й казкового характеру, згрупованого за принципом систематизації, запропонованим М. Драгомановим у виданні «Малоросійські народні перекази й оповідання» (К., 1876), де, зокрема, вказано, що «найбільш доцільною системою буде та, яка буде відповідати природному розподілу цих пам'яток відповідно до народного життя і природного розподілу областей цього життя й народного світогляду» [5, с.15].

Другий випуск, який вийшов за два роки після першого, продовжив його за характером вміщеного, має ту саму структуру й розділи та репрезентує близько 200 народних оповідань, казок і переказів, 216 приказок, 44 загадки, чимало повір'їв і замовлянь.

Третій, пісенний, том «Етнографічних матеріалів» містить 1704 народні пісні різних жанрів та ще кількесот варіантів – від календарно-обрядових і сімейно-обрядових до ліричних і сатиричних. Маючи у своєму розпорядженні понад 4600 пісень, зібраних власноруч чи надісланих з інших регіонів добровільними помічниками, Борис Грінченко, зважаючи на обмежений обсяг видання, відібрав лише досі не друковані пісні, а з варіантів – тільки найцікавіші. Сюди ж увійшло кілька записів весільного обряду та весільних пісень із Чернігівщини, Поділля Київщини, Волині та Харківщини (с. Нижня Сироватка). За основу систематизації пісенного матеріалу Б. Грінченко взяв програму, вироблену 1876 року Південно-західним Відділом Російського географічного товариства: «Пісні культури й періодичні», «Пісні з особистого життя», «Пісні життя політичного», «Сатира й жарти».

Четвертий том «Етнографічних матеріалів» – «Із вуст народу» – містить 369 номерів прозових фольклорних творів із різних регіонів, укладених за тією ж системою, що й у двох перших випусках.

З усього зафіксованого матеріалу, згідно з примітками упорядника, до нижньосироватського фольклору можна віднести 119 зразків народної прози, 175 різножанрових пісень і понад два десятки приказок, загадок і прикмет. Деякі із записів мають вказівку не лише на місце запису, а й на тих, від кого вони записані. Переважно вказується на стать чи вік: «записано від хлопця», «записано від парубка», «записано від дівчини», «записано від жінки», «записано від старої жінки». Подекуди вказані прізвища: «записано від хлопця Ігнатія Шоломія», «записано від парубка Михайла Голуба», «записано від М.Нечипоренка». Серед вказаних оповідачів переважає молодь, яка, очевидно, на ті часи мала доволі значний фольклорний репертуар.

Зафіксовані прозові твори – це легенди, перекази, казки й оповідки. Вони розміщені в кількох розділах: «Уявлення й оповідання про явища природи і винаходи», «Вірування й оповідання про надприродні істоти», «Оповідання про мерців», «Вірування та оповідання про людей із надприродною силою», «Оповідання про явища життя сімейного й суспільного», «Казки фантастичні, гра слів і дотепності».

Пісні з цього села – це низка календарно-обрядових пісень (колядок, веснянок і весняних ігор, купальських), розміщених у розділі «Пісні культу й періодичні»; родинно-побутові ліричні пісні, які подані в розділі «Пісні життя особистого» та у відповідних підрозділах: «Кохання. Щасливе життя. Любощі», «Нещасливе кохання», а також у розділі «Пісні життя сімейного» та в підрозділах: «Чоловік та жінка», «Батьки й діти. Рід». Окрасою збірника є розлогий запис народного весілля з Нижньої Сироватки, який містить 85 весільних пісень та опис епізодів цієї народної драми. До нижньосироватського пісенного циклу належить також кілька дитячих пісень, десятків соціально-побутових пісень, поданих у розділах «Пісні життя економічного і станового» та «Пісні життя політичного», а також три жартівливих пісні.

Колядки й щедрівки в записах Бориса Грінченка не розмежовані, оскільки він зазначає: «Справа в тому, що іноді пісня, яка виконується в одній місцевості як колядка, в іншій вживається як щедрівка під новий рік» [2, с. 3]. Серед веснянок трапляються ліричні пісні про кохання та пісні, пов'язані з господарською діяльністю, оскільки, за твердженням упорядника, їх «точне виокремлення іноді ускладнене, а по-друге – це порушило б цілісність приуроченого до часу народного репертуару й повноту картини весняного й літнього життя народу» [2, с.15].

«Незважаючи на всі побоювання народна поезія продовжує жити в устах народу до цього часу й навіть намагається пробитися на нові шляхи», так Б. Грінченко характеризує стан зафіксованої ним народної творчості, а видані ним записи, за його словами, є «новим доказом цієї життєвості народного творчого духу» [2, с.18]. Однак, зазначає дослідник, його попередникам було значно легше «черпати зі скарбниці народної поезії перлини творчості», а тепер усе інакше: «багато найчудовіших зразків народної творчості зовсім зникли з ужитку й назавжди для нас утрачені», а інші «зіпсовані під впливом несприятливих умов» [2, с. 18]. Саме тому фольклорні записи з Нижньої Сироватки є неоцінним скарбом, більша частина якого вже давно зникла з ужитку й невідома нашим сучасникам.

Своєрідним доповненням до фольклорних текстів, яке допомагає глибше зрозуміти настрої та прагнення молодого вчителя і фольклориста Бориса Грінченка є цикл поезій, написаних ним під час перебування в Нижній Сироватці, а також оповідання «Непокірний», яке має автобіографічний характер і дає можливість краще уявити атмосферу, у якій опинився Борис Грінченко, вчителюючи в Нижній Сироватці, і звідки він був змушений виїхати через доноси і цькування місцевої влади в 1885 році, залишивши по собі добрі спогади серед селян та своїх учнів.

Фольклорні матеріали, записані Б. Грінченком у Нижній Сироватці, вповні репрезентують фольклор слобідського села кінця ХІХ століття, жанрово-тематичне багатство місцевої народної прози і пісенності, доносять до нас живі на той час календарні обряди та

знайомлять із регіональними особливостями весільного обряду. Найкращі з них поповнили скарбницю національного фольклору і стали не лише цінною пам'яткою народної творчості, а і своєрідним пам'ятником самому досліднику, який жив і працював згідно з власною життєвою формулою: «Сором силу в душі своїй мати і на працю її не віддати» [3, с. 33].

Література

1. Грінченко Б.Д. Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: в 3 т. Чернигов: Тип. губ. земства. 1895. Вып. 1: Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. 308 с.
2. Грінченко Б.Д. Етнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях: в 3 т. Чернигов: Тип. губ. земства. 1899. Вып. 3: Песни. 768 с.
3. Грінченко Б.Д. Твори: в 2 т. Київ: Наукова думка. 1990. Т.1. Поетичні твори, оповідання, повісті. 640 с.
4. Грінченко Борис. Етнографічна спадщина: У 3-х кн. / упоряд. О.М. Мислива, В.В. Яременко; вступ. слово В.О. Огнев'юка; передм., комент., прим. В.В. Яременка. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. 2017.
5. Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы. Київ 1876. 436 с.
6. Єфремов С. Людина повинности. *Над могилою Бориса Грінченка: автобіографія, похорон, спомини, статті* / упор. С. Єфремов. Київ: Вік. 1910. С.65–78.
7. Липа І. ЕССЕ НОМО (Памяти Бориса Грінченка). *Українська хата*. 1912. Кн. V.
8. Пісочинець Д. На дружню могилу. Мої спомини та враження. *Над могилою Бориса Грінченка: автобіографія, похорон, спомини, статті* / упоряд. С. Єфремов. Київ: Вік. 1910. С.14–36.
9. Фольклорні записи Бориса Грінченка із села Нижня Сироватка: збірник матеріалів / упоряд., передм., приміт. С.В. П'ятаченка. Суми: ФОП Щербина І.В. 2019. 292 с.
10. Чернявський М. Кедр Ливана. Спогади про Бориса Грінченка. Херсон: Українська книгарня. 1918. 36 с.

References

1. Grinchenko B. Etnograficheskie materialyi, sobrannyye v Chernigovskoy i soseidnih s ney guberniyah [Ethnographic materials collected in Chernihiv and neighboring provinces]: v 3 t. Chernigov: Tip. gub. zemstva. 1895. Vyp. 1: Rasskazy, skazki, predaniya, poslovitsyi, zagadki i pr. 308 c.
2. Grinchenko B. Etnograficheskie materialyi, sobrannyye v Chernigovskoy i soseidnih s ney guberniyah [Ethnographic materials collected in Chernihiv and neighboring provinces]: v 3 t. Chernigov: Tip. gub. zemstva. 1899. Vyp. 3: Pesni. 768 c.
3. Hrinchenko B.D. Tvory [Writings]: v 2 t. Kyiv: Naukov dumka. 1990. T.1. Poetychni tvory, opovidannia, povisti. 640 s.
4. Hrinchenko Borys. Etnohrafichna spadshchyna [Ethnographic heritage]: U 3-kh kn. / uporiad. O.M. Myslyva, V.V. Yaremenko; vstup. slovo V.O. Ohneviuka; peredm., koment., prym. V.V. Yaremenka. Kyiv: Kyiv. un-t im. B.Hrinchenka, 2017.
5. Dragomanov M. Malorusskie narodnyie predaniya i rasskazy [Little Russian folk tales and stories]. Kyiv. 1876. 436 s.
6. Iefremov s. Liudyna povynnosti. Nad mohyloiu Borysa Hrinchenka: avtobiohrafia, pokhoron, spomyny, statti [Above Boris Grinchenko's grave: autobiography, funeral, memories, articles] / upor. S. Yefremov. Kyiv: Vik. 1910. S.65-78.
7. Lypa I. ESSE NOMO (Pamiaty Borysa Hrinchenka). Ukrainska khata. 1912. Kn. V.
8. PISOCHYNETS D. Na druzhniu mohyly. Moi spomyny ta vrazhennia. Nad mohyloiu Borysa Hrinchenka: avtobiohrafia, pokhoron, spomyny, statti [Above Boris Grinchenko's grave: autobiography, funeral, memories, articles] / uporiad. S. Yefremov. Kyiv: Vik. 1910. S.14-36.
9. Folklorni zapysy Borysa Hrinchenka z sela Nyzhnia Syrovatka : zbirnyk materialiv [Folklore Records of Boris Grinchenko from the Village of Nizhnyi Syrovatka: Collection of Materials] / uporiad., peredm., prymit. S.V. Piatachenka. Sumy: FOP Shcherbyna I.V., 2019. 292 s.
10. Cherniavskiy M. Kedr Lyvana. Spohady pro Borysa Hrinchenka [Cedar Lebanon. Memories of Boris Grinchenko]. Kherson: Ukrainska knyharhia. 1918. 36 s.

Анотація

С.В. П'ятаченко. Фольклор села Нижня Сироватка у записах Бориса Грінченка

Стаття присвячена аналізу фольклорного матеріалу, зібраного Борисом Грінченком у 1884-1885 роках у селі Нижня Сироватка Сумського повіту Харківської губернії. Ці матеріали разом із записами з інших регіонів були опубліковані у збірниках «Етнографічні матеріали» (1895-1899) та «З вуст народу» (1901), які з того часу стали бібліографічною рідкістю і не доступні масовому читачеві.

Увага до регіональних аспектів аналізованих збірників продиктована необхідністю глибшого осмислення регіональних аспектів народної традиційної культури та пов'язана із активізацією процесів національного самоусвідомлення населення сучасної Слобожанщини.

Активну допомогу у збиранні фольклору Борису Грінченку надавали його учні, деякі з них пізніше продовжили справу свого вчителя. Увага до варіантів записаних пісень свідчить про науковий підхід до записування народної творчості. Фіксація народних творів відбувалася зі збереженням усіх локальних мовних, зокрема діалектних лексичних і фонетичних особливостей. Вміщені зразки творів супроводжувалися вказівками на те, де, ким і від кого вони записані, що свідчить про впровадження вченим елементів наукової паспортизації творів.

До нижньосироватського фольклору, записаного Б. Грінченком, можна віднести 119 зразків народної прози, 175 різножанрових пісень і понад два десятки приказок, загадок і прикмет. Зафіксовані прозові твори – це легенди, перекази, казки і оповідки. Пісні з цього села – це низка календарно-обрядових пісень та ліричні пісні. Окрасою збірника є розлогий запис народного весілля з Нижньої Сироватки, який містить 85 весільних пісень та опис епізодів цієї народної драми. Записано також було кілька дитячих та жаргівливих пісень.

Фольклорні матеріали, записані Б. Грінченком у Нижній Сироватці, відтворюють типовий зріз слобожанського фольклору, характерні жанри, сюжети та мотиви, а також зберігають характерні мовні особливості, притаманні цьому краю.

Ключові слова: фольклор, етнографія, пісні, казки, весілля, Борис Грінченко, Нижня Сироватка.

Аннотация

С.В. Пятаченко. Фольклор села Нижняя Сыроватка в записях Бориса Гринченко

Статья посвящена анализу фольклорного материала, собранного Борисом Гринченко в 1884-1885 годах в селе Нижняя Сыроватка Сумского уезда Харьковской губернии. Эти материалы вместе с записями из других регионов были опубликованы в сборниках «Этнографические материалы» (1895-1899) и «Из уст народа» (1901), которые с тех пор стали библиографической редкостью и не доступны массовому читателю.

Внимание к региональным аспектам рассматриваемых сборников продиктовано необходимостью более глубокого осмысления региональных аспектов народной традиционной культуры и связано с активизацией процессов национального самосознания населения современной Слобожанщины.

Активную помощь в сборе фольклора Борису Гринченко оказывали его ученики, некоторые из них позже продолжили дело своего учителя. Внимание к вариантам записанных песен свидетельствует о научном подходе к записыванию народного творчества. Фиксация народных произведений происходила с сохранением всех локальных речевых особенностей. Публикуемые образцы произведений сопровождалась указаниями на то, где, кем и от кого они записаны, что свидетельствует о внедрении ученым элементов научной паспортизации произведений.

К нижнесыроватскому фольклору, записанному Б. Гринченко, можно отнести 119 образцов народной прозы, 175 разножанровых песен и более двух десятков поговорок, загадок и примет. Зафиксированы прозаические произведения – это легенды, предания, сказки и рассказы. Песни из этого села – это ряд календарно-обрядовых песен и лирические песни. Украшением сборника является обширная запись народной свадьбы с Нижней Сыроватки, содержащая 85 свадебных песен и описание эпизодов этой народной драмы. Записано также было несколько детских и шуточных песен.

Фольклорные материалы, записанные Б. Гринченко в Нижней Сыроватке, воспроизводят характерный срез слобожанского фольклора, его жанры, сюжеты и мотивы, а также сохраняют характерные языковые особенности, присущие этому краю.

Ключевые слова: фольклор, этнография, песни, сказки, свадьба, Борис Гринченко, Нижняя Сыроватка.

Summary

Serhii Piatachenko. Folklore of Nizhniy Syrovatka village in Boris Grinchenko's notes

The article is dedicated to the analysis of folklore material collected by Boris Grinchenko in 1884-1885 in Nyzhnia Syrovatka village of Sumy district, Kharkiv province. These materials together with notes from other regions were published in the collections called "Ethnographic Materials" (1895-1899) and "From the Mouth of the People" (1901), that have become bibliographical rarity and not accessible to the mass reader.

The attention to the regional aspects in the analyzed collections is caused by the need of deeper understanding the regional aspects in traditional folk culture. It's related to the intensification of the growing national self-awareness among the population in Slobozhanshchina nowadays.

Boris Grinchenko's students provided active assistance in collecting the folklore, later some of them continued their work as teachers. Attention to variants of noted songs shows a scientific approach in noting folk art. Fixation of folk works was done with keeping all local languages, including dialectical lexical and phonetic features. Samples of works went with pointing the person, the place and notification by whom they were noted. It indicates that scientist introduced the scientific certification of works.

Folklore of Nyzhnia Syrovatka collected by B. Grinchenko includes 119 samples of folk prose, 175 different genre songs and more than two dozen tales, riddles and foretokens. Noted prose works are legends, retails, tales and stories. Songs from this village are calendar and ritual songs and lyric songs. The compilation of the collection is a short recording of a wedding in Nyzhnia Syrovatka, which contains 85 wedding songs and detailed episodes of this folk drama. Several children's and humorous songs were also included.

Folklore materials collected by B. Grinchenko in Nyzhnia Syrovatka represent a typical section of Slobozhan's folklore, specific genres, plots and motifs, and also reflect the specific linguistic features of this region.

Keywords: folklore, ethnography, songs, fairy tales, weddings, Boris Grinchenko, Nyzhnia Syrovatka.

Інформація про автора

П'ятаченко Сергій Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики їх викладання Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка; м. Суми, вул. Роменська, 87, 40002, Україна; e-mail: pjatachenko@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3504-2855>

УДК 821.161.2-95-92.09:356.113(477)»191»(092)

І.В. Роздольська

ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ В ОБ'ЄКТИВІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ВІЗІЯ СТРІЛЕЦЬКОЇ СТРУКТУРИ

Літературний феномен Українських Січових Стрільців уже давно вийшов за рамки своєї антологічної першопрезентації, здійсненої зусиллями Тараса Салиги книгою «Стрілецька Голгофа». Від часів незалежності України літературознавча бібліографія стрілецтва суттєво зросла, маркером чого є бібліографічний покажчик, присвячений групі «Митуса». Змістове наповнення означених праць спонукає до думки про те, що літературне функціонування українського січового стрілецтва виходить за рамки творчості, літературного роду чи жанру, а змагає до певної структурованості власного прояву, одним із яких є «Митуса» як група і видання.

Звідси викристалізовується потреба узагальнення того досвіду літературознавства зі спостереженнями, ідеями, інспіруючими натяками щодо літературної організованості стрілецького війська і її прояву у суспільному і літературному житті, що сприятиме окресленню засадничого підходу задля об'єктивного пізнання неординарного явища. Це і становить мету нашої студії.

Періоду визвольного змагу стосується початковий етап уваги до явища стрілецького письменства, позначений значною мірою бажанням літературного самоозначення вояцтва. Спроби стрілецької преси, рукописні «одноднівки» та періодика представили громадськості письменство, марковане «У.С.С.», «стрілець УСС». Чи не найпершим прозвучало імення Романа Купчинського, автора «Новінади», назви стрілецької гумористики, автори якої деперсоналізовано представляли власні твори, позначені псевдонімами, чи то у «Самохотнику», чи то у «Бомбі» витвором єдиного стрілецького творчого духа, що одразу формує фокус

майбутніх рецепцій – щодо цілості, спільності, спільноти, детермінованої військом, війною, історичною місією.

У період міжвоєнтя в антології Богдана Лепкого «Струни» (1922) [34] авторів стрілецької когорти залучено до літературної панорами, при цьому надзвичайно виразно підкреслюється зануреність стрілецьких поетів в історичний час, вони «створять окремий поетичний гурт молодих співаків-ентузіастів, які для боротьби за Україну посвятили свої найкращі молодечі літа і поза цією великою ідеєю не бачили нічого більше» [34, с. 268]. Сильвети Р. Купчинського, В. Бобинського, О. Бабія, Л. Лепкого є репрезентантами цього гурту, на думку укладача, при цьому у портреті М. Голубця підкреслено його воєнний чин у Січових стрільцях [34, с. 292]. Є часткова увага до функціонального навантаження представників стрілецького покоління у їхній спільноті – так, Л. Лепкий означений як організатор Січових Стрільців разом із «К. Гутковським, Ф. Левицьким та другими» [34, с. 293]. Р. Купчинський – чільний стрілецький поет-пісняр [34, с. 268]. Цікаво, що В. Бобинський у антології здійснює автопрезентацію у форматі «автобіографічної замітки», із переліком біографічних фактів щодо власної участі в УСС та УГА з 1916 до квітня 1920 року, в українсько-польській війні [34, с. 283], у якій автору важливішим є його міжвоєнний життєвий етап, на якому – «приступив до зложення гурту поетів-приклонників нових шляхів у мистецтві та вів редакцію їхнього журналу «Митуса» [34, с. 283]. Таким чином матеріал антології спонукає до думки про генераційне значення кожного із авторів стрілецької Голгофи

Літературознавча рецепція стрілецької творчості у міжвоєнні оберталася насамперед навколо гурту «Митуса» (1921–1922), який актуалізував у літературній панорамі Галичини імена В. Бобинського, О. Бабія, Р. Купчинського. Ю. Шкрумеляка та підкреслив важливість питання літературно-ідеологічної диференціації у періоді міжвоєнтя. Портрет групи поставав на перехресті цих рецепцій та самоозначень. Стаття В. Бобинського, «Літературне життя по цей бік Збруча» (1923) [2, с. 449-450] написана 1923 р. для «Нової культури», літературно-мистецька критика часопису «Митуса» (1922), відгуки

про групу виявляють непростий процес внутрішньої ідеологічно-естетичної орієнтації його учасників.

Резонанс «Митуси» став поштовхом для більшої уваги до її представників у різноманітних літературних оглядах та працях монографічного типу, у яких часто необхідно враховувати ті особливості інтерпретації, що зумовлені ідеологічними поглядами автора. Так, зокрема в «Антології сучасної української поезії: Поети 20-х років» (Львів, 1936) її упорядник Євген Юлій Пеленський у передмові «Українські поети 20-их років» [17, с. 5-15] позитивно відзначає зв'язок творчої діяльності О. Бабія, Р. Купчинського із «патосом національних почувань» [17, с. 14], «національною тематикою» [17, с. 9]. Причому «чоловим представником» такої групи поетів, що одночасно із символістською лірикою розвивають тему Визвольних Змагань, представлено Романа Купчинського [17, с. 9].

У «Нарисі сучасної галицької поезії» Меріяма [15] помітне враження від ідейно-естетичного вектора групи, який постає неодноцільним – з точки зору ідеолога групи В. Бобинського як орієнтованого на здобутки української радянської символістської поезії, а з точки зору Р. Купчинського – виразно по стрілецьки – національним і головним, «початковим і кінцевим акордом: Купчинський живе в романтиці війни, в стрілецьких окопах і він [...] дає кусники стрілецької душі, живцем вирвані» [15, с. 75]. Стан пам'ятання про стрілецькі часи вирізняє з потоку такий твір, на думку Меріяма, як «Поїзд мерців» Ю. Шкрумеляка, що виринув поза «Митусою». У рядах літературного стрілецтва цього часу помічає і відзначає також М. Миколу-Мельника. В. Софроніва-Левицького, Е. Яворівського.

У статті Ігоря Коломийціва «Лірики останнього десятиліттям» (1929) значення «Митуси» потрактовано спрощено – на рівні відповідності бажаному радянофільському вектору [9].

У підсумку група «Митуса» як літературна спільнота у міжвоєнні не мала належного осмислення – з точки зору організації, ідеологічно-

естетичних настанов, співвідношення сил та зв'язку із традицією стрілецької духовної діяльності.

Тема «Митуси» звучатиме у публікаціях української діаспори під кутом відповідності літературно-ідеологічному напрямку міжвоєнн. Такою є розвідка Богдана Романенчука «Західноукраїнська література між двома світовими війнами: 1919–1941 роки», у якій творчу практику групи потрактовано в рамках естетсько-модерністського ключа, із негативним ставленням до «зачарованих на схід» із її кола [19].

Уже за незалежності в українському літературознавстві з'явилося перше бібліографічне джерело, дотичне до стрілецької теми в літературі, здійснене на матеріалі групи «Митуса» – це бібліографічний покажчик групи, який підготувала Ліля Сирота 2004 р. Дослідниця під час представлення історико-літературного портрета групи «Митуса» не може оминати так званого її «організаційного етапу» в історії її становлення, який означає двома факторами – часом визвольних змагань і участю у мистецькому житті Києва [30, с. 4], розуміючи, що хронологія стрілецького літературного матеріалу не вкладається у рамки групи, існує поза її контекстом. Складно погодитися із твердженням про час визвольних змагань як підготовчий етап «Митуси», яка потрактована вершинним організаційним утворенням січового стрілецтва, тим більше, що ціннісні ідеї стрілецтва у час визвольних змагань суттєво різняться від ідей, артикульованих «Митусою». Однак тоді у дослідництві на існуючому історико-літературному матеріалі не могло сформулюватись інших висновків. Також дослідниця зачіпає тему групи «Богема», видань «Маски», «Будяк», «Зиз», до яких січове стрілецтво дотичне [31]. Таким чином опосередковано виринає думка, що січове стрілецтво в літературі виходить за рамки формату літературної групи, і є потреба з'ясування обставин їхньої творчості та організованості, системності/несистемності проявів у час визвольних змагань та міжвоєнн. Структура бібліографічного покажчика групи «Митуса» також виходить за рамки хронології її існування, оскільки авторка виокремлює твори «періоду єдності

групи» [30, с. 19-50], «іхні передруки 1924–2003 рр.» [30, с. 50-68], залучає і творчість митусівців часів визвольної війни – від 1915 року [30, с. 70-86].

Загалом стрілецький літературний феномен від періоду міжвоєннн включено до континууму української культури – від давніх часів до нового часу. Свідченням чого є розвідка «Історія української культури» (Львів, 1937) [8]. Виокремлюючи у розвитку письменства як явище із виразними питомими ознаками «Поезію стрілецького життя» Володимир Радзикович наголошує на «окремому характері» її, пов'язаному із «Великим ідейним зривом», що спонукав еліту галицького українського юнацтва «вступити у січово-стрілецькі ряди 1914 року» і проживати життя у форматі військовому, «на полях битв», вважаючи ідейний і збройний чин джерелом появи стрілецької творчості [8, с. 449]. Важливим для нас є сприйняття поезії цілісним явищем. Пов'язаним із «збірною психікою українського стрілецтва», виразом якої постала, яка «виявила його почування, його надії, його розчарування та відбила особисті переживання поодиноких стрільців» [8, с. 450]. однак у нарисі здійснено представлення стрілецького письменства не генераційно, як можна було очікувати, а генологічно, із виокремленням провідних жанрів, вирізненням найбільш частотних. При цьому впадає в око націленість стрілецького творчого «я» на такі творчі форми, що виростають із колективної народної традиції, – сатири. Пісенності, тобто тут переважає фіксація на тих жанрах, які демонструють збірність авторських творчих імпульсів. Бачимо, що автор виходить за рамки поезії, якою обмежився початково у темі нарису, залучив до наукової актуалізації і жанри стрілецької літературної епіки міжвоєннн, драми, мемуарно-белетристичної літератури, при цьому пропонуючи певну класифікацію авторів у зазначених ділянках, кількісно досить численну, яка виявляє намір ученого врахувати творчу значущість персоналії в контексті збірної стрілецької діяльності. Так, на його думку, серед кращих стрілецьких літераторів, у «стрілецькому Парнасі» перебувають «Ю. Назарак, М. Голубець, Ю. Шкрумеляк, В. Бобинський, А. Лотоцький, А. Баландюк, Л. Луців, М. Угрин-

Безгрішний» [8, с. 450]. Серед авторів стрілецької пісні найбільш популярними є С. Чарнецький, Левко Лепкий та Юра Шкрумеляк та композитор Михайло Гайворонський [8, с. 450], «на перед» серед яких тут «найбільше вибилися Р. Купчинський та Лев Лепкий». Така широта охоплення прізвищ, різножанровість літературної продукції зумовлена вагомими результатами стрілецької видавничої діяльності у концерні «Червона Калина», націленого на просування стрілецького тексту.

Маємо спорадичну увагу до літературно-видавничої діяльності стрільців у період визвольної боротьби, здійснюваної у форматі журналу «Шляхи», Стрілецького Календаря-Альманаха на 1917 рік та збірника «Червона Калина» 1918 року видання за редакцією М. Утрина-Безгрішного та «великої Антології УСС» Л. Геца та В. Бобинського [8, с. 450], таким чином через назви видань звертає на себе увагу структурний аспект періоду.

У період державної незалежності відновилася дослідницька увага до стрілецької теми. У літературознавстві етапним виданням великої інспіруючої сили є «Стрілецька Голгофа» Тараса Салиги (Львів, 1992) [33], у якій представлено вперше сукупно під знаком зв'язку із стрілецьким визвольним рухом низку імен. Структурою своєю орієнтована тему стрілецького чину представити в певній хронологічній тягlostі – «спочатку подаємо просвітницьку поезію, присвячену масово-культурним осередкам, та національно-просвітницькі твори авторів-класиків. Потім ідуть вірші групи, сказати б, «негуманітарних» поетів, відтак військових провідників Українських січових стрільців, твори «молодомузівців», вірші безпосередніх учасників війни і нарешті представників постстрілецтва – поетів молодшого покоління» [33, с. 5]. Відразу виникає питання зв'язку між авторами стрілецької генерації та «іншими», чим для них була стрілецька визвольна ідея та стрілецька тема, і як означувати тих «інших» відносно стрілецтва, найстаріших, трохи старших, ровесників, чи існує певний спільний знаменник узгодження і тлумачення? Розуміємо, що не завжди поясненням може бути тематичний підхід, і що він потребує корекції в діяхронії

і на синхронному рівні встановленням взаємозв'язків між стрілецтвом та іншими історико-літературними явищами. Переклад і введення у літературознавчий дискурс у 2009 році статті Б.І. Антонича («Поезія по цей бік барикади» [1]), написаної 1934 р., у якій ідеться про синхронне існування у потоці літературного життя двох воєнних груп, не тотожних собі, одна із яких стрілецька, а інша – із учасників армії УНР, лише підсилили актуалізацію структурного принципу осмислення стрілецького літературного феномену.

Введення теми «Стрілецької поезії» до академічного видання «Історії української літератури ХХ ст.» 1993 року [7] також стимулювало подальшу дослідницьку увагу до неї.

У дослідницькому набутку Т. Салиги із 1989 року постала низка перших літературних стрілецьких силует в українській періодиці – О. Бабія [25], Р. Купчинського [20, 22, 27, 29], Л. Лепкого [26], М. Голубця [21] із віршовим супроводом, які сукупно апробують тему «Стрілецької Голгофи» у науці. У наступних літературознавчих студіях за персоналіями стрілецького змагу «стрілецький» маркер ідентифікує літературні силуети – О. Бабія [35], М. Матііва-Мельника [12], Р. Купчинського [14], Ю. Шкрумеляка [36], які постали в літературознавстві за незалежності, найбільшою генераційною прикметою цих праць є осмислення творчої постаті у зв'язку із історичним часом, її середовищем, духом епохи.

Поколінняві зв'язки стрілецтва опосередковано увиразнено у публікаціях, присвячених реалізації січовим стрілецтвом практики символізму. Тут на перший план виходить естетичний зв'язок із мистецькими пошуками групи «Молода Муза» у працях Т. Салиги «Літературна група «Митуса» і друга хвиля українського символізму» [23], «Літературна група «Митуса» і її стильові пошуки» [24], «Українська поезія періоду міжвоєнної: Шляхи і напрями» [28], М. Ільницького «На перехрестях віку» [5, с. 10-12], «Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст.» [4, с.10-30], «Від «Молодої музи» до «Празької школи»» [6, с. 258-562].

У дослідженнях, присвячених функціонуванню літературного процесу міжвоєнної – Романа Олійника-Рахманного [16], Мар'яни Комариці [10], Наталії Мафтин [13], М. Дубини [2] уміщено чимало цінних штрихів до літературного силуету стрілецької генерації, актуалізуючись у проблемі її дотичності до окреслених літературно-ідеологічних напрямків – насамперед «націоналістичного» і «прорадянського». Оригінально прочитує окремі твори стрілецького міжвоєнного дискурсу Н. Мафтин – з точки зору концепту реконквісти. Із появою бібліографічного покажчика Валентини Периридії «Видання «Червоної Калини» 1922–1939» [18, с. 5-6] постало питання відтворення літературного силуету січового стрілецтва у структурі літературно-видавничого концерну «Червона Калина»

Чимало розвідок, дотичних до діяльності січового стрілецтва, розглядають їхній духовний продукт у пресознавчому аспекті. Серед наукових здобутків українського пресознавства варто відзначити ті роботи, у яких зачіпаються окремі питання функціонування стрілецьких літературних сил у галицьких виданнях перших десятиліть ХХ століття і міжвоєнного двадцятиліття. Так, праці Аркадія Животка [3] та Івана Крупського [11] увиразнюють дотичність січового стрілецтва до видань визвольної війни, актуалізуючи окремі друковані органи, у яких воно було задіяне. Лідія Сніцарчук увиразнила власною монографією «Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.» (Львів, 2001) [32] не лише жанрово-тематичні обрії видань міжвоєнного періоду, до створення і функціонування яких були залучені стрілецькі сили, а й по можливості встановила значущість цих аналізованих видань, ступінь популярності, а отже і впливу на читацьке середовище. У монографії – першоінтерпретація міжвоєнної преси під кутом співвідношення проблематики гумору і сатири із актуальним соціально-історичним часом, авторка враховує стрілецький сегмент, залучаючи факти діяльності січових стільців у виданнях, розкриваючи псевдоніми, однак представлення окремих видань сатиричної преси як продукту стрілецького мислення зі специфічним образом світу, тут немає, присутні натомість спорадичні

спостереження щодо окремих, співзвучних стрілецтву тем. Розвідка є цінною щодо функціонування у польському політично-державному хронотопі видань «Будяк», «Маски». «Зиз», у яких стрілецькі сили були задіяні, де застосовували траєкторії редакційної роботи із часів «Пресової квартири». Зауваження щодо стрілецького походження зазначених видань через стрілецьке минуле засновників і працівників продуктивно спонукає нас до думки сприймати і науково осмислювати – в єдності пресового стрілецького дискурсу, зв'язаного генетичним контекстом часів визвольної війни, тодішніх структурно-літературних установок січового стрілецтва – як літературно-пресові спільноти стрілецького характеру.

Отже у студіях, присвячених творчому феномену українського січового стрілецтва можна спостерегти посилення динаміки в увазі до стрілецької персоналії, стрілецьких спільнот, груп і видань, що реалізується у доповненні фактажу щодо функціонування історико-літературного явища на різних власних етапах. Водночас вони демонструють явну неповноту у проблемі генераційного представлення стрілецької когорти у літературному процесі, як і велику інспіраційну силу. Праці націлюють формувати хронологічні рамки дослідницького фокусу в межах років Визвольної війни та міжвоєнного часу, коли стрілецька спільнота проявлялась системно і цілісно, є потреба реконструкції літературно маркованих структур обох періодів, встановлення генераційного значення групи «Митуса», характеристики стрілецтва у межах міжвоєнних ідейно-естетичних домінант, актуальною постає проблема реконструкції персоналійних рядів у межах літературно-маркованих спільнот, а також значущості стрілецької персоналії у них, а також генераційної комунікації стрілецтва зі старшими та сучасниками і ставлення до них.

Література

1. Антонич Б.І. Поезія по цей бік барикади. Повне зібрання творів. Львів: Літопис, 2009. С. 898–905.
2. Бобинський В. Гість із ночі: Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. [Переклади /упоряд.; передм.; приміт. М.І. Дубини]. Київ: Дніпро, 1990. 623 с.

3. Животко А. Історія української преси. Мюнхен: Український Технічно-Господарський Інститут, 1989–1990. 334 с.
4. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. Львів: Місіонер, 1999. 210 с.
5. Ільницький М. На перехрестях віку. Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-х років. Харків: Фоліо, 1999. С. 5–23.
6. Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох книгах. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. Кн. III. 902 с.
7. Ільницький М. Стрілецька поезія. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910–1930-ті роки: Навч. посібн [За ред. В.Г. Дончика]. Київ: Либідь, 1993. С. 277–279.
8. Історія української культури. Львів: вид. Івана Тиктора, 1937. 718 с.
9. Коломийців І. Лірики останнього десятиліття (1919–1929): IV, V, VI. Нові шляхи. Львів, 1929. Ч. 4 (серпень). С. 322–333.
10. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20–30-х рр. ХХ ст. Львів, 2007. 328 с.
11. Крупський І.В. Національно-патріотична журналістика України (II половина XI – I чверть ХХ ст.). Львів: Світ, 1995. 184 с.
12. Куришук В. «Аж доки думки ніч не стане...» (Із життя і творчості Миколи Матііва-Мельника). Українське літературознавство. Львів, 1994. Вип. 59. С. 53–64.
13. Мафтин Н.В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. 356 с.
14. Мельник М.В. Літературний портрет Романа Купчинського: жанрові та художньо-стильові аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Львів, 2008. 19 с.
15. Меріям. Нарис сучасної галицької поезії. Літературно-Науковий Вістник. Львів, 1925. Т. LXXXVIII. Кн. IX. С. 70–79.
16. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки). Роман Олійник-Рахманний. Київ: Четверта хвиля, 1990. 240 с.
17. Пеленський Є.Ю. Українські поети 20-их років. Євген Юлій Пеленський. Антологія сучасної української поезії: Поети 20-х років. Львів: Накладом «Рідної школи» і «Ізмараду», 1936. С. 5–15.

18. Передирій В. Видання «Червоної Калини» 1922-1939: Історико-бібліографічне дослідження. Львів, 2004. 357 с.
19. Романенчук Б. Західноукраїнська література між двома світовими війнами 1919–1941 роки. Записки НТШ. Т. ССХІІ. Філологічна секція. Львів – Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1996. С. 232–255.
20. Салига Т. Вилітали орли...: [Р. Купчинський]. Просвіта. 1989. Листоп. С. 4.
21. Салига Т. З вирію літ: Про літературний доробок М. Голубця. Просвіта. 1990. Вип.9. С. 4.
22. Салига Т. Курилася доріженька: Про Романа Купчинського та українську стрілецьку поезію. Україна. 1990. №6. С. 6–8.
23. Салига Т. Літературна група «Митуса» і друга хвиля українського символізму. Другий Міжнародний конгрес українців. Львів, 1993. С. 168–173.
24. Салига Т. Літературна група «Митуса» і її стильові пошуки. Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). Львів: Світ, 1997. С. 99–108.
25. Салига Т. Любов і ненависть: [О. Бабій]. Просвіта. 1989–1990. Груд.-січ. С. 4.
26. Салига Т. Один з родини: [Про стрілецькі пісні Л. Лепкого]. Просвіта. 1990. Вип. 6. Січ. С. 4.
27. Салига Т. Поет із коша стрілецького (Р. Купчинський). Літературна панорама. К.: Дніпро, 1990. Вип.5. С. 194–204.
28. Салига Т. Українська поезія періоду міжвоєнтя: Шляхи і напрями. Салига Т. Високе світло: Літ.-критич. студії. Львів: Каменяр; Мюнхен: Укр. Вільний ун-т, 1994. С. 5–46.
29. Салига Т. Чи дійсність це була...: [Р. Купчинський]. Салига Т. Імператив: (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). Львів: Світ, 1997. С. 323–329.
30. Сирота Л. Літературна група «Митуса» (1921–1922): О. Бабій, В. Бобинський, Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк: Бібліографічний покажчик. Львів: НДЦ періодики, ЛНБ ім. В. Стефаника, НАН України, 2004. 190 с.
31. Сирота Л. Літературна група «Митуса» (до висвітлення життєвого і творчого шляху її представників). Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та

- проблеми створення інформаційного банку даних. Львів, 1996. С. 263–275.
32. Сніцарчук Л.В. Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. XX ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості. Львів, 2001. 240 с.
 33. Стрілецька Голгофа: спроба антології. [Упоряд., авт. вступ. ст і прим. Т.Ю. Салига; худ. оформл. І.П. Плесканка]. Львів: Каменярь, 1992. 399 с.
 34. Струни: Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів для вжитку школи й хати влаштував Богдан Лепкий. Ч. II. Берлін: Спільне видання «Українського Слова» і «Української народної бібліотеки», 1922. 296 с.
 35. Утріско О. Літературна сільвета Олеся Бабія у журналі «Маски». Українське літературознавство. Львів, 2012. Вип. 75. С.232–238.
 36. Хороб М. Юра Шкрумеляк: Один із чети крилатих (сторінки життєвої й творчої біографії на тлі суспільних подій перших десятиліть XX ст.). Сівач духовності: Зб. спогадів, статей і матеріалів, присв. проф. В. Полеку. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 197–210.

References

1. Antonych, B.I. Poeziia po tsei bik barykady [Poetry on this side of the barricade]. In: Antonych, B.I. Complete works, 898–905. Lviv, 2009.
2. Bobynskyi, V. Hist iz nochi: Poeziia. Proza. Publitsystyka. Literaturna krytyka. Pereklady [Guest in the night: Poetry. Prose. Nonfiction. Literary criticism. Translations]. Kyiv, 1990.
3. Zhyvotko, A. Istoria ukrainskoi presy [History of Ukrainian press]. Miunkhen, 1989–1990.
4. Ilytskyi, M. Drama bez katarsysu: Storinky literaturnoho zhyttia Lvova pershoi polovyny XX st. [Drama without catharsis: Pages of the literary life of Lviv in the first half of the twentieth century]. Lviv, 1999.
5. Ilytskyi, M. Na perekhrestyakh viku [At the crossroads of the age]. In: Nad rikoiu chasu: Zakhidnoukrainska poeziia 20-30-kh rokiv, 5–23. Kharkiv, 1999.
6. Ilytskyi, M. Na perekhrestyakh viku: U triokh knykhakh [At the crossroads of the age: in three books]. Kyiv, vol. III (2009).
7. Ilytskyi, M. Striletska poeziia [Rifle poetry]. Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia. U 2 kn. Kn.1.: 1910-1930-ti roky, 277–279. Kyiv, 1993.
8. Istoriia ukrainskoi kul'tury [History of Ukrainian culture]. Lviv, 1937.

9. Kolomyitsiv, I. Liryky ostannioho desiatylittia (1919–1929): IV, V, VI [The liryecs of the last decade (1919–1929)]. *Novi shliakhy*. Lviv, 4 (1929): 322–333.
10. Komarytsia, M. Ukrainska «katolytska krytyka»: fenomen 20-30-kh rr. XX st. [Ukrainian «Catholics criticism»: phenomenon of 20-30-th of XX century]. Lviv, 2007.
11. Krupskyi, I.V. Natsionalno-patriotychna zhurnalistyka Ukrainy (II polovyna XIX – I chvert XX st.) [National-patriotic journalism of Ukraine: II half of XIX – I quarter of XX cent.]. Lviv, 1995.
12. Kuryshchuk, V. «Azh doky dumky nich ne stane...» (Iz zhyttia i tvorchosti Mykoly Matiiva-Mel'nyka) [«Until thoughts night...» (From the life and works of Mykola Matiiv-Melnyk)]. *Ukrainske literaturoznavstvo mizhvidomchyi naukovyi zbirnyk*. Lviv, 59(1994): 53–64.
13. Maftyn, N.V. Zakhidnoukrainska ta emihratsiina proza 20-30-kh rokiv XX stolittia: paradyhma rekonkisty : monohrafiia [Western Ukrainian and Emigration prose of the 20-30-ts of the twentieth century: the Reconquista paradigm]. Ivano-Frankivsk, 2008.
14. Melnyk, M.V. Literaturnyĭ portret Romana Kupchyns'koho: zhanrovi ta khudozhn'o-styl'ovi aspekty [Literary portrait of Roman Kupchynski: genre and artistic-stylistic aspects] Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian literature). Ivan Franko National University. Lviv, 2008.
15. Meriam. Narys suchasnoi halytskoï poezii [Essay on modern Galician poetry]. *Literaturno-Naukovyi Vistnyk*. L'viv, vol. LXXXVIII, IX (1925): 70–79.
16. Oliinyk-Rakhmannyi, R. Literaturno-ideolohichni napriamky v Zakhidnii Ukraini (1919–1939 roky) [Literary and ideological trends in Western Ukraine (1919–1939)]. Kyiv: Chetverta khvyliia, 1990.
17. Pelenskyi, Ye.Yu. Ukrainski poety 20-ykh rokiv [Ukrainian poets of 20-th]. *Antolohiia suchasnoi ukrainskoï poezii: Poety 20 kh rokiv*, 5–15. Lviv, 1936.
18. Peredyrii, V. Vydannia «Chervonoï Kalyny» 1922–1939: Istoryko-bibliohrafichne doslidzhennia [«Red Kalyna» publishing house 1922–1939: Historacal and bibliographic research]. Lviv, 2004.
19. Romanenchuk, B. Zakhidnoukrainska literatura mizh dvoma svitovymy viinamy 1919–1941 roky [Western Ukrainian Literature between the two world wars 1919–1941]. *Zapysky NTSh. Filolohichna sektsiia*. CXXII (1996): 232–255.

20. Salyha, T. Vylitaly orly...: [R. Kupchynskiyi] [The eagles flew...: R. Kupchynskiyi]. Prosvita 11 (1989): 4.
21. Salyha, T. Z vyriiu lit: Pro literaturnyi dorobok M. Holubtsia [From years to years: About literary achievements of M.Holubets] Prosvita 9 (1990):4.
22. Salyha, T. Kurylasia dorizhen'ka: Pro Romana Kupchynskoho ta ukrainsku strilets'ku poeziiu [Smoking road: About Roman Kupchynskiyi and Ukrainian rifle poetry]. Ukraina 6 (1990): 6–8.
23. Salyha, T. Literaturna hrupa «Mytusa» i druha khvyliia ukrainskoho symbolizmu [The «Mytusa» literary group and second wave of Ukrainian symbolism]. Druhyi Miznarodnyi konhres ukrainistiv, 168–173. Lviv, 1993.
24. Salyha, T. Literaturna hrupa «Mytusa» i ii stylovi poshuky [The «Mytusa» literary group and its style searches]. Salyha T. Imperatyv (Literaturoznavchi statti, krytyka, publitsystyka), 99–108. Lviv, 1997.
25. Salyha T. Liubov i nenavyst: [O. Babii] [The love and the hate: O. Babii]. Prosvita 12-1 (1989–1990): 4.
26. Salyha, T. Odyn z rodyny: [Pro striletski pisni L. Lepkoho] [One of the family: About L. Lepkyi's rifle songs]. Prosvita 6 (1990): 4.
27. Salyha, T. Poet iz kosha strilets'koho (R. Kupchynki) [Poet from the rifle group (R. Kupchynki)]. Literaturna panorama 5(1990): 194–204.
28. Salyha, T. Ukrainska poeziia periodu mizhvoiennia: Shliakhy i napriamy [Ukrainian poetry of the interwar period: ways and directions]. Salyha T. Vysoke svitlo: Lit.-krytych. Studii, 5–46. Lviv: Kameniar; Miunkhen: Ukr. Vi'nyi un-t, 1994.
29. Salyha, T. Chy diisnist tse bula...: [R. Kupchynki] [Was it really... R. Kupchynki]. Salyha T. Imperatyv: (Literaturoznavchi statti, krytyka, publitsystyka), 323–329. Lviv, 1997.
30. Syrota, L. Literaturna hrupa «Mytusa» (1921–1922): O. Babii, V. Bobynskiyi, R. Kupchynskiyi, Yu. Shkrumeliak: Bibliohrafichnyi pokazhchyk [The «Mytusa» literary group (1921–1922): O. Babii, V. Bobynskiyi, R. Kupchynskiyi, Yu. Shkrumeliak: The bibliographic index]. Lviv, 2004.
31. Syrota, L. Literaturna hrupa «Mytusa» (do vysvitlennia zhyttievoho i tvorchoho shliakhu ii predstavnykiv) [The «Mytusa» literary group (to the coverage of the life and creative way of its representatives)]. Rukopysna ukrainika u fondakh Lvivskoi naukovoï biblioteky im. V. Stefanyka NAN Ukrainy ta problemy stvorennia informatsiinoho banku danykh, 263–275. Lviv, 1996.

32. Snitsarchuk, L.V. *Ukrainska satyrychno-humorystychna presa Halychyny 20-30-kh rr. XX st.: istoryko-funktsionalnyi aspekt ta interpretatsiini osoblyvosti* [Ukrainian satirical-humorous press of Galicia of the 20-30-ts of the XX century: historical-functional aspect and interpretative features]. Lviv, 2001.
33. *Striletska Holhofa: sproba antolohii* [Rifle Calvary: an Anthology attempt] Lviv, 1992.
34. *Struny: Antologiiia ukrainskoï poezii vid naidavnishykh do nynishnykh chasiv dlia vzhytku shkoly i khaty vlashtuvav Bohdan Lepkyi. Ch. II. [Strings: An Anthology of Ukrainian poetry from ancient to present for the use of school and home by Bohdan Lepkyi. Part II].* Berlin, 1922.
35. Utrisko O. *Literaturna sylveta Olesia Babiia u zhurnali «Masky»* [Oles Babii's literary silhouette «Masks» magazine]. *Ukrainske literaturoznavstvo* 75 (2012): 232–238.
36. Khorob M. *Yura Shkrumeliak: Odyn iz chety krylatykh (storinky zhyttievoi i tvorchoi biohrafii na tli suspilnykh podii pershykh desiatyli' XX st.)* [Yura Shkrumeliak: The one from the winged wing (the pages of life and creativity on the background of the social events of the first decades of the XX-th century)]. *Sivach dukhovnosti: Zb. spohadiv, statei i materialiv, prysv. prof. V. Polieku*, 197–210. Ivano-Frankivsk, 2002.

Анотація

І.В. Роздольська Літературний феномен Українських Січових Стрільців в об'єктиві літературознавства: візія стрілецької структури

У статті автор мав на меті здійснити огляд літературознавчих праць, присвячених літературній діяльності Українських січових Стрільців, у яких актуалізований генераційний аспект її представлення, або ж уміщені думки інспіруючого значення. Таким чином до аналізу було залучено джерела від міжвоєнного часу починаючи і аж до наших днів. Лінійку дослідницьких персоналій від міжвоєнного періоду до повоєнного формують імена галицьких дослідників А. Животка, Є. Пеленського, Б. Романенчука, Р. Олійника-Рахманного, І. Коломийціва, Меріяма, В. Радзиковича. За доби незалежності України суттєвий внесок у розробку теми стрілецької літератури вніс Тарас Салига, низка публікацій якого у сукупності спонукає шукати напрямки можливих досліджень. Особливо у його доробку вирізняється антологія «Стрілецька Голгофа», структура якої власне і скерує нас у бік генераційного погляду на літературу січового стрілецтва,

хоч автор наголошував на тематичному принципі упорядкування книги, а не на структурно-соціальному. Продовжувачами у темі стрілецького письменства постають Н. Мафтин, М. Хороб, Л. Сирота, М. Мельник, О. Утріско, фокусуючись на окремих персоналіях зі стрілецької шеренги. При цьому виразною є інтенція усіх дослідників бачити творчу стрілецьку постать в об'єктиві культурно-історичного часу, в потоці подій, що для генераційного підходу є продуктивним. М. Ільницький актуалізував феномен січових стільців відповідним розділом в академічному підручнику «Історії української літератури». Важливим чинником у сприйнятті стрілецького гурту є чинник літературно-ідеологічного напрямку, що його опосередковано вирізняють праці М. Комариці, Р. Олійника-Рпхманного, І. Коломийціва як домінанту міжвоєнного літературного процесу в Галичині, за якою визначалися усі літературні сили тогочасся. Також на основі представлених праць можна висувати про необхідність розгляду стрілецького літературного буття в рамках пресових структур, які стрільці творили самі, від початку визвольних змагань і до початку другої світової війни, таким чином відповідно структуруючись у рамках літературного процесу. Розвідки І. Крупського, Р. Олійника-Рахманного, Л. Сніцарчук, В. Перидерій, вказують, що такий розгляд може бути продуктивним. Так само слід враховувати великий емоційний зв'язок стрілецьких авторів із обраним літературно-ідеологічним напрямком, полемічність комунікації особливо у міжвоєнний час.

Ключові слова: Українські січові стрільці, генерація, літературознавство, персоналія, «Митуса», група, преса.

Анотація

І.В. Роздольская. Литературный феномен Украинских Сечевых Стрельцов в объективе литературоведения: видение стрелецкой структуры

В статье автор был нацелен представить обзор литературоведческих трудов, посвященных литературной деятельности Украинских Сечевых Стрельцов, в которых актуализирован генерационный аспект ее презентации, или же присутствуют мысли вдохновляющего значения. Таким образом для анализа были взяты источники от межвоенного времени и до наших дней. Линейку исследовательских имен от периода межвоенного и до современного формируют имена галицких ученых А. Животко, Е. Пеленского, Б. Романенчука, Р. Олиныка-Рахманного, И. Коломыйцива,

Мрияма, В. Радзиковича. В период независимости Украины существенный вклад в разработку темы стрелецкой литературы внес Тарас Салыга, ряд публикаций которого в совокупности намечает направления возможных исследований. Особенно в его работах выделяется антология «Стрелецкая Голгофа», структура которой собственно и направляет к мысли о генерационном взгляде на литературу сечевого стрелецтва, хотя автор подчеркивал на тематическом принципе составления книги, а не структурно-социальном. Продолжателями темы стрелецкой литературы являются Н. Мафтын, М. Хороб, Л. Сырота, М. Мельник, О. Утриско, фокусируясь на отдельных персоналиях из стрелецкой шеренги. При этом выразительной остается интенция всех исследователей видеть творческую стрелецкую личность в объективе культурно-исторического времени, в потоке событий, что для генерационного подхода является продуктивным. М. Ильницький актуализировал феномен сечевых стрельцов отдельным разделом в учебнике «история украинской литературы». Важным фактором в восприятии стрелецкого сообщества есть также фактор литературно-идеологического направления, косвенно выделяемый М. Комарыщем, Р. Олійнык-Рахманним, И. Коломыйцивым доминантой межвоенного литературного процесса в Галиции, по которой определялись все литературные силы тех времен. Также на основе представленных исследований можно сделать выводы о необходимости рассмотрения стрелецкой литературной жизни в рамках структур прессы, создаваемых стрельцами, от начала освободительного движения и до начала второй мировой войны, таким образом структурируясь в рамках литературного процесса. Работы И. Крупского, Р. Олійныка-Рахманного, Л. Сницарчук, В. Перидерий являются примером того, что такой подход может быть продуктивным. Также необходимо учитывать большую эмоциональную связь стрелецких авторов с выбранным литературно-идеологическим направлением, полемичность коммуникации, особенно в межвоенном периоде.

Ключевые слова: Украинские Сечевые Стрельцы, генерация, литературоведение, персоналия, «Мытуса», группа, пресса.

Summary

I.V. Rozdolska. The literary phenomenon of Ukrainian Sich Riflemen in the lens of literary studies: the vision of the riflemen structure

In the article the author aimed to review the literary studies devoted to the literary activity of Ukrainian Sich Riflemen, which updated the generational aspect of its presentation, or placed thoughts of inspiring significance. Thus, sources from the interwar period, starting up to the present day, were included in the analysis. The names of Galician researchers A. Zhivotko, E. Pelenskyi, B. Romanenchuk, R. Oliynyk-Rakhmannyi, I. Kolomyitsiv, Miriyam, V. Radzikevich form the line of research personalities from the interwar period to the postwar period. In the days of Ukraine's independence, Taras Salyha made a significant contribution to the development of the topic of rifle literature, a series of publications which together outlines directions for possible research. The «Riflemen Calvary» anthology is particularly distinguished in his work, the structure of which actually directs us towards the generational view of the literature of Sich Riflemen, although the author emphasized on the thematic principle of ordering the book, not structural and social. N. Maftyn, M. Khorob, L. Syrota, M. Melnyk and O. Utrisko succed in riflemen writing theme, focusing on individual persons from riflemen file. M. Ilnytsky actualized the phenomenon of Sich riflemen by a corresponding section in the academic textbook «History of Ukrainian Literature». An important factor in the perception of the shooting group is the factor of the literary-ideological direction, which is indirectly distinguished by the works of M. Komaritsa, R. Oliynyk-Rahmannyi, I. Kolomyitsiv as the dominant of the interwar literary process in Galicia, by which all literary forces were determined. Also, based on the presented works, it is possible to conclude the need to consider the riflemen literary existence within the press structures that the shooters made themselves, from the beginning of the liberation competitions until the beginning of the Second World War, thus structuring accordingly in the framework of the literary process. Reconnaissance of I. Krupskyi, R. Oliynyk-Rakhmannyi, L. Snitsarchuk, V. Peryderiy indicate that such consideration can be productive. It is also necessary to take into account the great emotional connection of the rifle authors with the chosen literary and ideological direction, the polemics of communication especially in the interwar period.

Keywords: Ukrainian Sich Riflemen, generation, literary criticism, personalities, «Mytusa», group, press.

Інформація про автора

Роздольська Ірина Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури імені акад. М. Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000, Україна; e-mail: yaremchuk.iryna74@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3308-1981>.

УДК 811.161.1

Л.В. Семенова

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЖЕНСКИХ ОБРАЗАХ Е. ЕВТУШЕНКО

Проблемой изучения архетипа и его функционирования в художественной литературе занимались многие исследователи. Наиболее известные работы в этой области принадлежат Карлу Юнгу. В своей работе «Архетип и символ» он дает определение архетипов: «...изначальные типы, т.е. испокон веку наличные всеобщие образы» [15, с. 291]. По мнению А.А. Фаустова, архетип может обозначать «универсальный образ или сюжетный элемент, или их устойчивые сочетания разной природы и разного масштаба (вплоть до авторских архетипов)» [13, с. 24]. Известный исследователь в области теории архетипического А.Ю. Большакова полагает, что литературный архетип – это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на наличие способности к внешним изменениям, имеет константное ценностно-смысловое ядро [3]. Учитывая наличие различных подходов к определению архетипа, которые приводят к размытости границ понятия, отметим, что нам в этом вопросе ближе позиция С.С. Аверинцева, который указывает на то, что «архетипы – это не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность» [1, с. 110]. Из данного понимания архетипа мы и будем исходить в своей работе.

В.Е. Хализев отмечает, что искусство XX века обращается к «универсалиям сознания и быта (“архетипы”, “вечные символы”) весьма настойчиво и активно, что стимулирует и научное изучение подобных универсалий» [14, с. 387]. Кроме А.Ю. Большаковой, к исследованию функционирования архетипа в литературе обращались О.В. Авасапянц, Н.В. Володина, А.Х. Гольденберг, Ю.В. Доманский, Е.М. Мелетинский, А.А. Фаустов, Ю.А. Чаплыгина, Е.В. Чеснокова и многие другие.

В качестве важнейших универсальных мифологических архетипов К.Г. Юнг выделял архетипы «матери», «дитяти», «тени», «анимуса» («анимы»), «мудрого старика» («мудрой старухи») [12, с. 6].

Архетип женщины (в теории К.Г. Юнга анимы) – один из важнейших архетипов, основополагающих пробразов мировой культуры. Это в полной мере относится и к русской культуре. В.А. Коханова отмечает, что важнейшей особенностью архетипа женщины в русской культуре является его универсальность, и высказывает предположение, что традиционно в спектр характеристик женщины входят такие роли в социуме, как материнство, связанное не только с самим фактом рождения детей, но также и с их опекой и защитой на протяжении всего жизненного пути [11, с. 159-160]. По мнению исследовательницы, присущее женщине «организующее начало» позволяет рассматривать ее как «гаранта устойчивости существующего миропорядка»; «носительницу мудрости»; «высшую награду»; «соратницу», что «отображается в народном сознании в виде богатырши, жены, дочери» [там же].

Характеризуя особенности архетипа женщины, в частности, выделяемого Клариссой Пинколой Эстес архетипа «Первозданная Женщина» как естественного существа, в котором аккумулированы созидательное начало, доброта, сострадание, сопереживание, А.Ю. Большакова с опорой на современные теории архетипа говорит о трех основных его типах в литературе и культуре в целом: «Женщина-Мать (мать-природа и земная женщина), Женщина-Демон (олицетворение пороков и соблазнов, ведущих человека к гибели) и Женщина-Дева (носительница светлого, идеального небесного начала)» [2, с. 169]. Исходя из подобного представления о женском архетипе и его типологии, рассмотрим женские образы, созданные выдающимся поэтом-«шестидесятником» Евгением Евтушенко.

Целью нашей статьи является анализ женских образов, представленных в поэзии Е.А. Евтушенко, с точки зрения отражения в них архетипического начала.

Одно из центральных мест в системе женских образов Е. Евтушенко занимает, на наш взгляд, образ матери, тяготеющий к архетипу Женщины-Матери, который изначально связывался с природой и идеей плодородия. В творчестве Евтушенко есть произведения, само название которых отсылает к этому архетипическому образу: «Мать Маяковского» (1954), «Поздравляю вас, мама, с днем рождения вашего сына» (1956), «Мама» (1957), «Уходят матери» (1960), «Мать» (1969), «У сына и матери есть роковое неравенство...» (1975), «Мама и нейтронная бомба» (1982), «Всё больше, больше моей маме лет» (1994) и др. (здесь и далее курсив наш. – Л. Семенова). Кроме того, существует ряд стихотворений, в названиях которых нет слова «мать» («мама»), но в них воссоздается конкретный или собирательный образ матери: «Я комнату снимаю на Суцевской...» (1958), «Опять на станции Зима» (1963), «Баллада о колбасе» (1967), «Хранительница очага» (1983) и др.

Уже исходя из названия стихотворения «Мать» (1969), можно с уверенностью утверждать, что центральным в нем является образ женщины-матери, который, в отличие от ребенка (сына) «со стружками льняными на висках» [8, с. 276], никакими индивидуальными чертами не наделен, что позволяет видеть в нем обобщенный образ матери. Поэт восхищается женщиной-матерью: «Прекрасна мать с ребенком на руках» [8, с. 276]. И уже эта первая строка стихотворения вызывает устойчивую ассоциацию с привычным изображением мадонны с младенцем, которая в нашем культурном сознании является олицетворением материнской любви (включающей и самоотверженность, и готовность к самопожертвованию!) как величайшей человеческой ценности. Показательно, что подобное архетипическое содержание образа матери поэт принимает как данность и не подвергает сомнению. Материнство для женщины – это счастье: «У матери *от счастья* в горле ком...», ребенок для нее – «всевластный повелитель» [8, с. 276]. Она свято уверена в своем ребенке как обладателе лучших человеческих качеств, честности и правдивости, не сомневается в том, что он не обманет и не предаст: «...чужие сыновья на все

способны, / но не способен собственный ко лжи» [8, с. 276]. Не случайно поэт переносит акцент на сыновнюю неблагодарность и способность к обману, предательству: «И вдруг однажды явно он солжет, / и пошатнется самое святое, / и ложь ребенка серной кислотой / слепое сердце матери сожжет» [8, с. 276]. Обратим внимание на использование поэтом олицетворяющего эпитета, характеризующего материнское сердце, – *слепое*. Мать любит ребенка всем сердцем, любит безоговорочно, *слепо*. Эта материнская любовь – природная, изначальная.

Мать – первая Женщина, с которой общается ребенок, сын, «первый и самый важный объект» его любви, «центр его мира», но и «контейнер энергии базовых влечений, объект, почти механически удовлетворяющий основные потребности, а ее личность практически не принимается в расчет» [10, с. 101]. Тот образ матери (и ребенка), который создается в анализируемом стихотворении Евтушенко, вполне согласуется с подобным пониманием проблемы.

Финальное четверостишие стихотворения позволяет сделать вывод, что Евтушенко в каждой земной женщине усматривает это исконное, архетипическое начало: «Мы все когда-то начинаем лгать, / но сколько бы в грядущем и прошедшем / мы с вами ни обманывали женщин, / есть первая обманутая – мать» [8, с. 276]. Поэт подчеркивает, что отношение мужчины к женщине формируется на основе его отношения к собственной матери.

В стихотворении «Поздравляю вас, мама, с днем рождения вашего сына» (1956) поэт уже в самом названии дает понять о неразрывной связи, которая существует между матерью и сыном (ребенком): «Поздравляю вас, мама, с днем рождения вашего сына. / За него вы волнуетесь, и волнуетесь сильно» [7, с. 150]. Лирический герой акцентирует внимание на том, что событие, о котором идет речь в произведении, является для героев одинаково важным, возможно, для матери, первопричастной к нему, оно даже важнее, чем для сына, на которого она смотрит «светло и туманно...» [7, с. 150]. Поэт выстраивает в стихотворении своеобразную иерархию ценностей: «Вы не дали ни славы ему, ни богатства, / но зато *подарили талант*

не бояться» [7, с. 150]. Архетип матери предполагает не только рождение ребенка, но и заботу о нем. И мать отдает все, что у нее есть, – и в прямом, и в переносном смысле, учит жить, проявляет постоянную заботу о ребенке, даже ставшем взрослым. Волнение матери, очевидно, связано с тем, что взрослый сын «...худущий, большой и неприбранный, / неразумно женатый, для дома неприбыльный» [7, с. 150]. И он, действительно, с точки зрения Евтушенко, нуждается в материнской опеке, заботе и внимании как самой мощной поддержке. Не случайно завершается стихотворение обращением к матери: «Отворите же окна в листву и чириканье, / поцелуем глаза его пробудите, / подарите ему тетрадь и чернильницу, / молоком напоите и в путь проводите...» [7, с. 150]. Не вызывает сомнений присутствие в данном стихотворении автобиографического начала. В то же время в образе матери, несомненно, преобладают обобщающие черты, сближающие этот образ с архетипом Женщины-Матери, связанным с ее первоначальной природной ролью как дарящей жизнь и заботящейся о ребенке.

В стихотворении «У сына и матери есть роковое неравенство...» (1975) автор снова обращается к теме отношений матери и ее уже взрослого единственного сына. Сын для матери – это «последний мужчина, которому женщине хочется нравиться, / с которым нарядной ей хочется быть...» [6]. Поэт осознает исключительную значимость сына для матери: это главный человек в ее жизни – ребенок, которого она, прилагая все свои силы («Тянувшей меня, подневольно сгибаясь в дугу» [6]), вырастила в мужчину.

Начинается стихотворение обобщением: «У сына и матери есть роковое неравенство, / Особенно, если он взрослый и только один...» [6]. Затем эти обобщенные образы матери и сына трансформируются в конкретные: это уже лирический герой (в данном случае сам поэт) и его мать: «Когда *моя* мама тихонько садится на краешек / Постели *моей*, сняв промокшие ботики с ног...» [6]. В конце стихотворения – снова обобщенные, единственное число заменяется множественным: «Когда *мы* *стареем*, тогда с бесполезным раскаяньем / *Мы* к *мам* приходим на холмики влажной земли, / И *мам* тогда, ничего не

скрываая, *рассказываем* / Все то, что в глаза им когда-то сказать *не смогли*» [6]. Связь образа матери в этом стихотворении, как и в рассмотренном выше, с архетипом Женщины-Матери, не вызывает сомнений. В то же время центральный в стихотворении образ демонстрирует и связь с другой разновидностью архетипа «Первозданная Женщина» – Женщина-Дева. Мама – это все-таки женщина, которой хочется «нарядной быть» и «нравиться», что связано с присущим женскому архетипу стремлением к красоте, эстетизмом.

Как мы уже отмечали, в творчестве Евтушенко есть стихотворения, в названии которых отсутствует слово «мама» («мать»), но в то же время наличествует архетипический образ Женщины-Матери. Так, лирический герой стихотворения «Я комнату снимаю на Сущевской...» (1958), тоскуя в одиночестве и рассуждая о собственной жизни, признается: «Но если побежден, как на беду, / уже взаправду <...> чьей-то просто тупостью и мелкостью, / куда иду? / Я к матери иду» [7, с. 440]. Он идет к матери за поддержкой как к самому близкому человеку, который всегда поймет, найдет нужные слова и излечит душу: «Здесь надо мной не учиняют суд, / а наливают мне в тарелку суп. / Здесь не поймут стихов моих превратно, / а если и ворчат – / ворчат приятно. <...> ...нравоученьям маминым внимаю, / киваю удрученной головой, / но чувствую – / я все-таки живой. / И мысли облегченные скользят...» [7, с. 440]. В образе матери можно увидеть архетипические черты: она оберегает своего ребенка, «не учиняет над ним суд, ворчит приятно» [7, с. 440]. И он чувствует себя «живым», можно сказать, заново рожденным: «...и мучившее час тому назад / мне поражение кажется победой...» [7, с. 440].

В творчестве поэта встречается и приобретающий символическое значение собирательный образ матери, который, на наш взгляд, можно рассматривать в рамках реализации архетипа матери. В стихотворение «Опять на станции Зима» (1963) автор вводит образ женщины такими словами: «И вдруг я вздох услышал женский: / «Ах, только б не было войны!» <...> ...и, замеревши на ходу, / я, что-

то вещее почуя, / как тень суровую ночную, / увидел женщину одну» [5]. Женщина эта стояла у здания военкомата, где когда-то провожала на войну мужа, а потом, «дитем тяжка», получила «бумажку страшную» – похоронку [5]. Судьба этой женщины становится воплощением судеб всех вдов, потерявших мужей на войне: «Она сама взрастила сына. / Она работала зверино. / (Весь тыл – громадину-махину – / тащили бабы, как волю» [5]. Так, постепенно из вполне конкретного образа женщины, стоящей у перил военкомата, вырастет собирательный образ всех женщин-матерей с похожей (и достаточно типичной для той эпохи) судьбой. Не случайно Евтушенко сравнивает женщину – мать и труженицу – с Богородицею: «Вознесена, как мать божья, / она, простая мать, над ложью, / над грязью чьей-то суетни...» [5]. Поэт сам видит в своей героине символ женщины-матери и родины: «С надеждой, мужеством и силой / она стоит, *как вечный символ всех матерей и всех детей, / как символ Родины моей*» [5]. Женщина выступает здесь как поборница мира и миротворица, дающая и охраняющая жизнь, как «гарант устойчивости существующего миропорядка» [11, с. 159–160]. Об этом напоминает многократно повторенное в тексте стихотворения восклицание: «*Ах, только б не было войны!*» [5]. Таким образом, есть основания говорить о воплощении в данном женском образе черт Женщины-Матери и Женщины-Девы – «носительницы светлого, идеального небесного начала» [2, с. 169].

А.Ю. Большакова применительно к современной «женской прозе» отмечает, что подобным образом «формируется в повествовании “двойной” взгляд, позволяющий реконструировать – сквозь бытовую, обыденную изнанку вещей – скрытые, подлинные их смыслы и образы» [2, с. 171]. Этот вывод можно применить и к характеристике женских образов, воплощенных во многих стихотворениях Евтушенко.

Подобный прием трансформации конкретного образа в собирательный образ, образ-обобщение используется поэтом и в стихотворении «Хранительница очага» (1983), где Евтушенко создает яркий и запоминающийся образ женщины – жены, любимой,

матери, добиваясь целостности воплощения архетипа «Женщины Первозданной». Жена лирического героя (а это, несомненно, образ автобиографический) становится воплощением этого архетипа, что вычитывается из текста стихотворения: «И в газовых синих очах / кухонной московской плиты / недремлющий вечный очаг / и вечная женщина – ты. <...> А как очищается суть / всего, что внутри и кругом, / когда освещается путь / и женщиной, и очагом!» [9, с. 504]. Обращает на себя внимание не только эпитет «вечная» к слову «женщина» (и «вечный» к слову «очаг»), но и привычное уподобление дома и семьи очагу, а также жилища пещере, что в комплексе работает на идею вневременности (или всевременности) тех основных категорий, о которых идет речь в стихотворении. Кроме того, образ жены (женщины) имплицитно соотносится с образом Богоматери: «Очерчена золотом грудь. / Ребенок сосет глубоко...» И снова, как и в предыдущем примере, возникает в тексте мотив женщины-миротворщицы: «Всем бомбам тебя не спугнуть, / когда ты даешь молоко» [9, с. 504].

В стихотворении «Бабушки» (1968) женское архетипическое начало находит воплощение в образе бабушек: «Россия наша держится на бабушках, / и вся Россия в бабушках, как в башенках / невыветренной совести своей» [9, с. 504]. Глаза у них «всепрощающе печальные», сами они «разума тишайшие светильники», «вечные Арины Радионовны». «К любой из них во сне приходит *девочка*» [9, с. 504], которой когда-то каждая из них была и которая в них живет до сих пор. Здесь в образах бабушек воплощается архетип Женщины-Матери, заботящейся о детях. Причем речь идет как о детях в буквальном смысле – внуках, которых они возят в колясках по скверам, так и о родине как ребенке, заботами которого, его будущим (реальными детьми – «курносыми надеждами нашей Родины») они живут. И вновь возникает аллюзия к образу мадонны с младенцем – Богоматери: «...но у России зубы вновь прорезываются / в руках у грустных бабушек её» [9, с. 504]. Таким образом, бабушки в этом стихотворении выступают в качестве «носительниц мудрости» и

«гаранта устойчивости существующего миропорядка» [11, с. 159-160].

Многие произведения Евтушенко посвящены человеческим, часто именно женским судьбам – простым и сложным. Одна из самых драматических раскрывается в стихотворении «Настя Карпова» (1968), где возвышается образ женщины – верной жены, которая ждет своего любимого мужа с войны: «Пристают они почему? / Неужели нету понятия – / Только Петька мне нужен мой! <...> Поскорей бы вернулся домой» [4]. Настя Карпова верно ждала своего возлюбленного, несмотря на внимание со стороны других мужчин и зависть окружающих женщин: «Сколько баб ей в «Зиме» завидовало, / Что такая она была. <...> Сколько помню, со всех сторон / Над ее головою каркало / Молодых и старых ворон» [4]. На наш взгляд, можно говорить об имплицитной связи образа Насти Карповой с гомеровской Пенелопой, которая хранила верность своему мужу Одиссею в течение долгих 20 лет и верила в его возвращение, вопреки распространяемым слухам о его гибели. Только финал стихотворения оказывается более трагическим: вернувшись домой в 43 году, раненый муж «...сначала со сплетнями встретился, / А потом уж с Настей самой» [4] и поверил сплетням, и выгнал верную жену из дому... Нам представляется, что и в данном случае также можно говорить об архетипических основах женского образа, созданного Е. Евтушенко, о воплощении в нем черт Женщины-Девы.

Для Евтушенко-поэта характерно «стремление к восстановлению женской идентичности, к обретению женственности, во многом утраченной в *военные* и последующие исторические периоды» [2, с. 172]. В стихотворении «Благодарность» (1968) поэт выражает удивление и даже негодование по поводу того, что, «Забыв про смысл ее первопричинный, / мы женщину сместили. Мы ее / унизили до равенства с мужчиной. <...> мужчины стали чем-то вроде баб, / а женщины – почти что мужиками» [8, с. 217]. Лирический герой Евтушенко убежден, что если к женщине относиться именно как к женщине – нежно и бережно, с любовью и заботой, то она

преобразится, вернется к своей идентичности, в ней пробудится «Женщина Первозданная»: «О, господи, как сгиб ее плеча / мне вмялся в пальцы голодно и голо / и как *глаза неведомого пола / преобразались в женские*, крича! // Потом их сумрак полузаволок. / Они мерцали тихими свечами... / Как мало надо женщине – мой Бог! – / чтобы ее за женщину считали» [8, с. 217].

Тот же мотив находим мы и в стихотворении «Неразделённая любовь» (1971): «О, сколько их, таких здоровяков, / страдающих отсутствием страданий. / Для них есть бабы: нет прекрасной дамы. / А разве сам я в чем-то не таков?» [8, с. 379]. Поэта беспокоит то, что мужчины становятся неспособны к настоящей самоотверженной любви и утрачивают «дар божий любви»; «а рыцарство печальных Сирано ... из мужчин переместилось в женщин» [8, с. 380]. Поэт обвиняет отцов, мужей, сыновей, общество и конкретно себя в униженности и страданиях женщины. Женщина по природе своей нежна и слаба, полагает поэт («Женщины, вы все, конечно, слабые! / Вы уж по природе таковы» [7, с. 327]), а общество взвалило на ее плечи тяжелую ношу, с которой она мужественно справляется. Лирический герой Евтушенко убежден в несправедливости подобной ситуации, в ее противоприродности: «И когда я вижу вас над рельсами / с ломami тяжелыми в руках, / в сердце моем боль звенит надтреснуто: / «Как же это вам под силу, как?»» («Женщинам» (1961)) [7, с. 327]. Для него характерно нежное и бережное отношение к женщине, достойной восхищения и любви: «Я люблю вас нежно и жалеющее, / но на вас завидуя смотрю, / *Лучшие мужчины – это женщины*. / Это вам я точно говорю» [7, с. 327].

Пожалуй, не только ни один из поэтов-«шестидесятников», но и вообще ни один поэт-мужчина не проникает так глубоко в психологию женщины, в женскую душу, как Е. Евтушенко, его лирический герой говорит о себе: «Но я, наверно, женщинам *сестра...*» («Женщинам» (1961)); «*Как женщина, сокрытая в мужчине, / я женщине любимой отдаюсь*» («Мужчины женщинам не отдаются» (2004)); «*И хотел бы я женщиной быть – хоть однажды...*» («Хотел бы я» (1972)). Подобного рода мотивы сострадания, сожаления, покаяния и т.п.

характерны для целого ряда стихотворений Евтушенко, связанных с темой женщины.

Подводя итоги исследования, мы можем сделать следующие выводы. Одно из центральных мест в системе женских образов Евгения Евтушенко занимает образ матери, тяготеющий к архетипу Женщины-Матери, который изначально связывался с природой и идеей плодородия, ее первоначальное предназначение – рожать, дарить жизнь, вскармливать и заботится о своем ребенке. Поэт нередко прибегает к соединению в женском образе конкретных и обобщающих черт. Женщина в творчестве Евтушенко – это практически всегда воплощение женственности, нежности, доброты, мягкости, сердечности, умения создавать уют. Кроме того, она хранительница очага, гарант устойчивости – как семейных отношений, так и существующего миропорядка. При всей своей природной слабости она сильная, способная вынести на своих плечах и тяготы войны, и сложной повседневной жизни. Женские образы Евтушенко, как правило, являются воплощением таких разновидностей архетипа женщины, как Женщина-Мать и Женщина-Дева. Тип Женщина-Демон как «олицетворение пороков и соблазнов, ведущих человека к гибели» [2, с. 169] не характерен для его поэзии.

Важно отметить, что, создавая женские образы, Евтушенко стремится к «восстановлению женской идентичности», к возвращению женщине утраченной ею женственности, нежности. Способность поэта посмотреть на мир глазами женщины, своего рода гендерное перевоплощение его лирического героя, мотивы сострадания, сожаления, покаяния и т.п., характерные для целого ряда стихотворений Евтушенко, связанных с темой женщины, выделяют его среди поэтов-мужчин и делают его творчество в этом отношении уникальным поэтическим явлением.

Литература

1. Аверинцев С.С. Архетипы. Мифы народов мира: *Энциклопедия: в 2 тт.* Москва: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 110–111.

2. Большакова А.Ю. Гендер и архетип: «Первозданная Женщина» в современном мире. *Общественные науки и современность*. 2010. № 2. С. 167–176.
3. Большакова А.Ю. От сущности к имени. *Теории архетипа*. Часть I. Ульяновск: Ул ГТУ, 2010, 207 с.
4. Евтушенко Е.А. Настя Карпова: стихотворение. URL: https://45parallel.net/evgeniy_evtushenko/nastya_karпова.html (дата обращения 20.03.2020).
5. Евтушенко Е.А. Опять на станции Зима: стихотворение. URL: http://ev-evt.net/roem/zima/again_zima.php (дата обращения 23.03.2020).
6. Евтушенко Е.А. У сына и матери есть роковое неравенство...: стихотворение. URL: https://www.liveinternet.ru/users/4995290/post368963_673/ дата обращения 23.03.2020).
7. Евтушенко Е.А. Собрание сочинений: в 3 томах. Москва: Художественная литература, 1983–1984. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1952–1964, 1984. 559 с.
8. Евтушенко Е.А. Собрание сочинений в 3 томах. Москва: Художественная литература, 1983–1984. Т. 2: Стихотворения и поэмы 1965–1972, 1984. 494 с.
9. Евтушенко Е.А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1973–1983. Москва: Художественная литература, 1984. 543 с.
10. Коряков Я.И. Эволюция родительских образов в психоанализе. *Психология развития, возрастная и педагогическая психология*. С. 101–123. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3974/3/pv-11-03.pdf>.
11. Коханова В.А. Архетип женщины в романе М.А. Булгакова «Белая Гвардия». *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология»*. 2007. № 2. С. 159–166.
12. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1994. 136 с.
13. Фаустов А.А. Архетип. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 24.
14. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2002. 437 с.
15. Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 304 с.

References

1. Averinczev S.S. Arkhetipy` [Archetypes]. *Mify` narodov mira: E`ncziklopediya: v 2 tt.* Moskva: Sovetskaya e`ncziklopediya, 1980. T. 1. S. 110–111.
2. Bol`shakova A.Yu. Gender i arkhетip: «Pervozdannaya Zhenshhina» v sovremennom mire [Gender and archetype: “The Primeval Woman” in the modern world]. *Obshhestvenny`e nauki i sovremennost`*. 2010. № 2. S. 167–176.
3. Bol`shakova A.Yu. Ot sushhnosti k imeni. Teorii arkhетipa [From entity to name. Archetype theories]. Chast` I. Ul`yanovsk: Ul`GTU, 2010, 207 s.
4. Yevtushenko Y.A. Nastya Karpova: stikhotvorenie [Nastya Karpova: poem]. URL: https://45parallel.net/evgeniy_evtushenko/nastya_karpova.html (data obrashheniya 20.03.2020).
5. Yevtushenko Y.A. Opyat` na stanczii Zima: stikhotvorenie [Again at Zima station: a poem]. URL: http://ev-evt.net/poem/zima/again_zima.php (data obrashheniya 23.03.2020).
6. Yevtushenko Y.A. U sy`na i materi est` rokovoe neravenstvo...: stikhotvorenie [Son and mother have fatal inequality ...: poem]. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4995290/post368963673/> (data obrashheniya 23.03.2020).
7. Yevtushenko Y.A. Sobranie sochinenij: v 3 tomakh [Collected Works: in 3 volumes]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983–1984. T. 1: Stikhotvoreniya i poe`my` 1952–1964, 1984. 559 s.
8. Yevtushenko Y.A. Sobranie sochinenij v 3 tomakh [Collected Works: in 3 volumes]. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983–1984. T. 2: Stikhotvoreniya i poe`my` 1965–1972, 1984. 494 s.
9. Yevtushenko Y.A. Sobranie sochinenij: v 3 tomakh [Collected Works: in 3 volumes]. T. 3: Stikhotvoreniya i poe`my` 1973–1983. 543 s.
10. Koryakov Ya.I. E`volyucziya roditel`skikh obrazov v psikhooanalize [The evolution of parental images in psychoanalysis]. *Psikhologiya razvitiya, vozrastnaya i pedagogicheskaya psikhologiya*. S. 101–123. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/3974/3/pv-11-03.pdf>.
11. Kokhanova V.A. Arkhetip zhenshhiny` v romane M.A. Bulgakova «Belaya Gvardiya» [The archetype of a woman in the novel by M.A. Bulgakova “The White Guard”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblasnogo universiteta. Seriya «Russkaya filologiya»*. 2007. № 2. S. 159–166.

12. Meletinskij E.M. O literaturny`kh arkhetypakh [About literary archetypes]. Moskva: Ros. gos. gumanit. un-t, 1994. 136 s.
13. Faustov A.A. Arkhetip [Archetype]. *Poe`tika: slovar` aktual`ny`kh terminov i ponyatij* / gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko. Moskva: Izdatel`stvo Kulaginoj; Intrada, 2008. S. 24.
14. Khalizev V.E. Teoriya literatury [Theory of literature]: Uchebnik. 3-e izd., ispr. i dop. Moskva: Vy`sshaya shkola, 2002. 437 s.
15. Yung K.G. Arkhetip i simvol [Archetype and symbol]. Moskva: Renessans, 1991. 304 s.

Анотація

Л.В. Семенова. Архетипові риси у жіночих образах Є. Євтушенка

Стаття присвячена дослідженню жіночих образів в поезії Є.О. Євтушенка крізь призму виявлення в них архетипових рис. Проблемою вивчення архетипу і його функціонування в художній літературі займалося багато дослідників. Серед них К.Г. Юнг, С.С. Аверінцев, О.В. Авацапанц, А.Ю. Большакова, Н.В. Володіна, А.Х. Гольденберг, Ю.В. Доманський, Є.М. Мелетинський, А.А. Фаустов, Ю.О. Чаплигіна, О.В. Чеснокова і багато інших. Враховуючи наявність різних підходів і розмитість меж поняття архетипу, ми спиралися на його розуміння, запропоноване С.С. Аверінцевим: «архетипи – це не самі образи, а схеми образів, їх психологічні передумови, їх можливість».

В основу дослідження був покладений запропонований Клариссою Пінкола Естес архетип «Первозданної Жінки» і сучасний погляд на його типологію в літературі і культурі, що представлений у роботах А.Ю. Большакової та ін.: Жінка-Мати, Жінка-Демон і Жінка-Діва.

За нашими спостереженнями, активно представлений у творчості Євтушенка образ матері нерідко характеризується поєднанням конкретного і узагальнюючого і є носієм рис, що зближують його з архетипом Жінка-Мати. У деяких випадках він ускладнюється також наявністю рис, характерних для Жвнки-Диви.

Жіночі образи у творчості Євтушенка, як правило, є втіленням жіночності, ніжності, доброти, сердечності, вміння створювати затишок. Поета бентежить те, що жінка у сучасному соціумі втрачає жіночність, і він прагне «відновлення жіночої ідентичності». Здатність поета подивитись на світ очима жінки, свого роду гендерне перевтілення його ліричного героя, мотиви співчуття та каяття, що характерні для цілої низки його творів,

пов'язаних з темою жінки, виділяють його серед поетів-чоловіків і роблять його творчість у цьому сенсі унікальним художнім явищем.

Аналіз поетичних текстів Євтушенка дозволяє стверджувати, що в систему створених ним жіночих образів переважають такі різновиди архетипу жінки, як Жінка-Мати і Жінка-Діва. Звернення до типу Жінки-Демона не характерне для поета.

Ключові слова: жіночий образ, типологія, архетип, Жінка-Мати, Жінка-Діва, гендерне перевтілення.

Аннотация

Л.В. Семенова. Архетипическое начало в женских образах

Е. Евтушенко

Статья посвящена исследованию женских образов в поэзии Е.А. Евтушенко сквозь призму проявления в них архетипических черт. Проблемой изучения архетипа и его функционирования в художественной литературе занимались многие исследователи. Среди них К.Г. Юнг, С.С. Аверинцев, О.В. Авасянц, А.Ю. Большакова, Н.В. Володина, А.Х. Гольденберг, Ю.В. Доманский, Е.М. Мелетинский, А.А. Фаустов, Ю.А. Чаплыгина, Е.В. Чеснокова и многие другие. Учитывая наличие различных подходов и размытость границ понятия архетипа, мы опирались на его понимание, предложенное С.С. Аверинцевым: «архетипы – это не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность».

В основу исследования был положен предложенный Клариссой Пиколо Эстес архетип «Первозданной Женщины» и современный взгляд на его типологию в литературе и культуре, представленный в работах А.Ю. Большаковой и др.: Женщина-Мать, Женщина-Демон и Женщина-Дева.

По нашим наблюдениям, активно представленный в творчестве Евтушенко образ матери нередко характеризуется соединением конкретного и обобщенного и является носителем черт, сближающих его с архетипом Женщина-Мать. В некоторых случаях он осложняется также наличием черт, характерных для Женщины-Девы.

Женские образы в творчестве Евтушенко, как правило, являются воплощением женственности, нежности, доброты, сердечности, умения создавать уют. Поэт обеспокоен тем, что в современном социуме женщина утрачивает женское начало, и стремится к «восстановлению женской

идентичности». Способность поэта посмотреть на мир глазами женщины, своего рода гендерное перевоплощение его лирического героя, мотивы сострадания, сожаления, покаяния, характерные для целого ряда стихотворений Евтушенко, связанных с темой женщины, выделяют его среди поэтов-мужчин и делают его творчество в этом отношении уникальным художественным явлением.

Анализ целого ряда поэтических текстов Евтушенко позволил утверждать, что в системе созданных им женских образов преобладают такие разновидности архетипа женщины, как Женщина-Мать и Женщина-Дева. Обращение к типу Женщины-Демона не характерно для поэта.

Ключевые слова: женский образ, типология, архетип, Женщина-Мать, Женщина-Дева, гендерное перевоплощение.

Summary

L.V. Semenova. The archetypal origin in the female images of Ye. Yevtushenko

The article is devoted to female images in the poetry of Ye. A. Yevtushenko study through the prism of archetypal features manifestation in them. The problem of studying the archetype and its functioning in fiction has been dealt with by many researchers. Among them there are K.G. Jung, S.S. Averintsev, O.V. Avasapyants, A.Yu. Bolshakova, N.V. Volodina, A.Kh. Goldenberg, Yu.V. Domansky, E.M. Meletinsky, A.A. Faustov, Yu.A. Chaplygina, E.V. Chesnokova and many others. Considering various approaches and the blurring of the boundaries of the concept of an archetype, we relied on proposed by S.S. Averintsev: “archetypes are not the images themselves, but the patterns of the images, their psychological premises, their possibility.”

The research is based on the archetype of the “Primordial Woman” proposed by Clarissa Pikola Estes and a modern look at his typology in literature and culture, presented in the works of A.Yu. Bolshakova and others : Woman-Mother, Woman-Demon and Woman-Virgo.

According to our observations, the image of mother actively represented in Yevtushenko’s poems is often characterized by a combination of concrete and generalized and is the bearer of features that bring him closer to the Woman-Mother archetype. In some cases, it is also complicated (added) by the presence of traits characteristic of the Virgo-Woman.

Female images in the poems of Yevtushenko, as a rule, are the embodiment of femininity, tenderness, kindness, warmth, and the ability to create

family comfort. The poet is worried that in modern society, a woman has been losing her femininity, and is striving to “restore female identity.” The poet’s ability to look at the world through the eyes of a woman is a kind of gender reincarnation of his lyrical hero. The motives of compassion, regret, repentance, characteristic of a number of poems by Yevtushenko related to a woman, distinguish him from male poets and make his work unique.

An analysis of a number of poetic texts by Yevtushenko made it possible to confirm that in the system of female images created by him, such varieties of the woman’s archetype as Woman-Mother and Woman-Virgo prevail. The appeal to the type of Demon- Woman is not characteristic of the poet.

Key words: female image, typology, archetype, Woman-Mother, Woman-Virgo, gender reincarnation.

Інформація про автора

Семенова Людмила Валентинівна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: slyudmila036@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9644-0868>.

УДК 821.161.1-3

Н.В. Сподарец

ТОПОГРАФИЯ КАК ФАКТОР АНТРОПОЛОГИИ РОМАНА ВАНДЫ МАЗУР «ДЕНЬГИ»

Знаковые литературные произведения разных культурно-исторических эпох всегда показательны глубиной авторского осмысления человековедческой проблематики. В творчестве современных писателей экспликация концепта «человек» часто ориентирована на научные парадигмы постмодерной эпистемологии. Констатировать такую корреляцию возможно только на основании аналитической работы в пространстве художественных миров произведений, где опыт авторской концептуализации и моделирования образов героев осуществляется в систематике оригинальных поэтичных приемов.

Творчески продуктивным и показательным для современной прозы представляется практика концептуально-поэтичных решений антропологической проблематики в романе Ванды Мазур «Деньги», что станет предметом исследования в нашей статье.

Роман Ванды Мазур издан в начале 2019 года [1]. Автор определила жанр произведения как роман-океан. Эта метафорическая номинация соответствует постмодерной стратегии его текстообразования.

Жанровая модель романа сформирована в отношениях притяжения и отталкивания с жанровыми протоколами предшествующих и современных литературных произведений. Отмечаем структурные компоненты утопии и антиутопии, мениппеи и средневековой мистерии, мифов (о сотворении мира, о герое, земном рае и др.), дневников, писем, эссе, документальной очеркистики, объявлений, поэтических и драматических текстов. И это многообразие дискурсивных форматов концептуально и художественно оправдано в структуре целого, что становится очевидно при прочтении текста всего произведения. Повторяемость

(топосная цикличность) ряда мотивно-образных компонентов (образа Другого, лестницы, библиотеки, мотивов языка, музыки, любви–нелюбви, рая на земле и др.) и сюжетных ситуаций (инкарнации, праздника, катастрофы и др.), отвечающих статусу архетипических и мифогенных, позволяет ставить вопрос и о признаках авторского неомифа.

Закономерно, что в такой семантически емкой структуре художественного мира романа констатируем масштабность проблемно-тематических комплексов, актуализированных в процессе повествования. Они характеризуются геополитической и экзистенциально-экологической направленностью, при этом их концептуализация исходит из принципа преодоления одномерных оценок и неорелятивизма, что коррелирует с постмодерной эпистемологией.

Но мастерство Ванды Мазур как романиста проявилось не в том, чтобы поставить проблемы. Автор приобщает нас к художественно увлекательному поиску их осмысления в контексте развертывания бытийных картин, отношений адептов и оппонентов эйкуменной социально-культурной утопии, формально мотивированной переосмыслением экзистенциальной ценности денег.

В основу фабулы романа положена история замысла, воплощения и краха утопической территориально-цивилизационной автономии, получившей название Эйкумена. Сюжетосложение и архитектоника произведения подчинены принципу постмодерной деконструкции причинно-следственной линии повествования и традиционной романной моноформатности дискурсов и жанров.

Скрепой же разноплановых повествовательных форматов и дискурсов в тексте стал архетипический сюжет инкарнации, поиска личностной идентичности. В такой циклично развернутый сюжет включены центральные герои – представители разных цивилизаций и этносов.

Показательно, что в этом процессе для ряда персонажей именно юг Украины, одесский регион оказался местом силы, фактором ментальной инкарнации. Здесь, по авторской концепции, и могла

сформироваться эйкуменская цивилизация как полиэтническое территориально-хозяйственное единство, первоначально номинированное его адептами «княжеством», в котором, по мысли Скорри – идеолога и гражданского лидера Эйкумены, и воплотилась стихийно сформированная, но показательная в поисках антропной идентичности современная модель «рая на земле».

История возникновения утопической Эйкумены представлена в романе на страницах дневника Скорри – француза, который был командирован на юг Украины еще за несколько лет до краха Первого Виртуального банка, спровоцировавшего глобальную экономическую катастрофу. В одесском регионе Скорри представлял «организацию, консультирующую правительства развивающихся стран», имплементируя европейское законодательство [1, с. 179].

Его дневник включен в повествование как третья глава книги, состоящей из семи глав. Дневник начал писать еще мальчик, обративший наше внимание на свое имя Арно, данное родителями. Детские впечатления жизни в семье отца – французского банкира, ситуации предательства и лжи школьных друзей, история любви и отчуждение в отношениях с женой, университет, работа в банке отца и дружба с сестрой Эльзой – все эти события представлены в контексте показательных хронопических уточнений ко всем главам дневника: 20-й, 15, 14, 12, 9, 7, 3, 2, 1 год до рождения Эйкумены. Аналитика событий, оценки, рефлексии, диалоги в тексте дневника так или иначе обосновывают (начиная с детских лет) миссию Арно как Стражника, идентичность которой в полной мере проявилась только в бытность Эйкумены (отсюда и оправдание его нового имени Скорри).

Первые полтора года деятельности в южном регионе Украины он ощущал себя ментально Другим, но стремящимся постичь феномен украинского мира и украинской души: «... я лишь сидел на заседаниях горсоветов, круглых столов, дискуссионных клубов, на исписанных креслах троллейбусов, конференц-залов и ресторанов, за партами школьных классов и университетов, стоял в очередях и лежал на пляжах – и все слушал, слушал, слушал...» [1, с. 179].

Скорри надеялся, что опыт общения даст «доступ к содержимому украинской души, заставляющей человека поступать совсем не так, как он озвучивает», обобщая: «Мне, стражу порядка, судьба присудила высшую меру наказания – понять людей, ежесекундно преступающих закон» [1, с. 180].

В его дневнике эмоциональная рефлексия украинского опыта сменялась рациональной аналитикой европейца, но пазлы долго не сходились. Он чувствовал себя инородным в границах этой непредсказуемой украинской цивилизации.

Фактором изменения отношений Скорри к Украине и с украинцами стало не столько крушение Всемирного виртуального банка и тотальное банкротство местного населения. Это скорее фактор изменения самосознания украинцев. Скорри поразила реакция многих из них на экзистенциальные вызовы, граничащие с утратой материального базиса существования, государственности и социальной идентичности. Он констатировал: «Украинцы великая в своей непостижимости нация, не дожидаясь мифического благополучия, уже с месяц как покинули город и с оружием в руках отвоевали у крупных фермеров плодородные земли. «Зачем нам деньги?» благоразумно решил этот народ, не успевший порвать связь с земледелием. Вся страна в каком-то вдохновенном, инстинктивном порыве перешла на дохристианский бартер» [1, с. 184].

В ситуации, когда «две трети жителей городов (имеется в виду городов мира – Н.С.), а это почти миллиард..., вдумайтесь миллиард здоровых, полноценных физически людей заползли обратно в свои норы-квартиры, апартаменты, особняки, не только свои, но и чужие, и остались там умирать, дожевывая комнатные растения» [1, с. 195], многие одесситы поражали готовностью возвратиться к земле, проявляя коллективную волю возродить натуральное хозяйство, реанимируя забытые социальные модели времен Средневековья. Эта часть населения и составила костяк «княжества», обосновавшегося в степях одесской области и получившего название Эйкумена.

Скорри констатує: «Безумовно, я розумів, що в світі відбуваються більш цивілізаційні процеси. Ми затерялись не тільки в степній глухомані, але і в системах управління суспільством, поєднуючи неоліт з демократією і монархією, і в технологіях, виробляючи підкови для коней з використанням сонячної енергії», але «мало-помалу ми дійсно стали ходити на державу, хоча було і відчуття недовговічності і навіть нереальності відбуваючого» [1, с. 185].

Ейкуменський світ поступово отримував ознаки державності: був сформований новий етичний кодекс, побудований на пріоритетах колективу, за яким, наприклад, «зняли інститут шлюб, оскільки випадкові зв'язки приводили до збільшення народності значно ефективніше». Показальним стало і «переслідування за насильство поза незалежності від гендерної належності» [1, с. 187].

Найголовніше – був створений ейкуменський мова. Скорри керувався переконанням: «... новий уклад легше всього заходить через новий мова... Якщо б я створював мова сам, – розважав він, – черта з двома б отримався живої організм» [1, с. 204].

«Відкрила» ж, як пише Скорри, ейкуменський мова, викладачка французької мови Віра Заремба, яка відрізнялася особливою «чутливістю» до світу: «Її вміння перекладати на мова слів найменший шелест трави, підірвання конячих усів або храп з сусіднього будинку влюбляло в неї саму і в її предмет (французький мова, природно) малюнок і відпугувало дорослих» [1, с. 205].

Виходячи з принципу органіки називання, звучання і функції, Віра приступила до особливої місії – написання підручника ейкуменського мови. Скорри як ідеолог і організатор цього процесу, отримав для неї книги в університетській бібліотеці напівмертвого міста (мова йде про діючу бібліотеку Одеського національного університету імені І.І. Мечникова). Великим потрясінням для Скорри було те, що бібліотеку «не просто охороняли. Вона працювала! В читальних залах сиділи люди

всех возрастов, читали и даже делали записи, как будто никакой всемирной финансовой катастрофы и в помине не было» [1, с. 206].

Месячная работа над словарями и учебниками по санскриту, русскому, украинскому, французскому, болгарскому языку, сравнительному языкознанию – и Вира Заремба создала эйкуменский язык и написала по нему учебник, ментально объединивший многих представителей разных этнических групп, проживавших в Одессе и Одесской области, которые и стали народом Эйкумены.

Скорри фиксирует у населения юга Украины не только созидательные, но и деструктивные интенции, ставшие очевидными в столкновениях с жителями еще одного «княжества» – Серединовки. Промысел серединовцев – разбой и воровство, с чем приходилось сталкиваться эйкуменцам. Но Скорри не идеализирует последних. Удивляясь, с «какой готовностью... народ откликнулся на нововведение», он отмечает неистребимость греховных интенций человека: «И я поразился, как люди охотно закрывают глаза на ложь, когда она облачена в пристойную одежду» [1, с. 188].

Очевидно, что Ванда Мазур, избрав для раскрытия истории Эйкумены форму перволичностного письма Скорри, получила возможность, нарушив иллюзию авторской опосредованности, приобщить читателя к непосредственной рефлексии героя об украинской душе и украинском мире, представленных в ситуациях экзистенциальных вызовов.

Процесс концептуализации украинского мира и украинской души в дневнике Скорри коррелирует с общим принципом письма романа «Деньги» от топографии к онтологии. Отсюда закономерность моделирования бытийных форм идентичности украинского этноса в границах архетипических показателей антиномичности.

Показательна и образная номинация, которой Скорри выражает свое понимание феномена украинской ментальности как состояния детства этноса: «Я, безуспешно подбиравший аналогии для категорий и параметров, описывающий этот народ, прозрел от простоты решений: достаточно было расписать ограниченный набор произносимых среднестатистической украинской матерью

наставлений своему ребенку и распределить их по шкале «хорошо-плохо», и готов портрет целой страны. Страны, в которой взрослого психологического возраста достигли лишь единицы. Я долго жил в стране детей, обманываясь солидным внешним видом и членораздельностью речи» [1, с. 185].

Эти оценки Скорри отвечают позиции западника, о чем в контексте характеристик российского менталитета неоднократно высказался еще Н.Бердяев, констатируя, что для человека западной культуры Россия, как и для русских западников – это не мать, а дитя.

«Молодость» украинского этноса не помешала ему, пережив болезненные трансформации, именно на своей земле обрести новые силы и новое ментальное качество коллективизма, что и покорило западника Скорри. Полтора года жизни Эйкумены на просторах одесских степей, где природой созданы оптимальные условия сотворения «рая на земле» («сочетание земли, воды и солнца»), стали для Скорри значимыми как в личностном, так и в экзистенциальном становлении. Он обрел новые смыслы и утвердился в чувстве ответственности лидера за каждого эйкуменца, которого не отделял уже от общности «мой народ». Новый этап самосознания героя сопровождался его самоидентификацией с соответствующим именем – Скорри Анатолий Эйкуменский.

Антропно-экзистенциальный потенциал одесской Эйкумены Вандой Мазур раскрыт не только на примере ментальных трансформаций Скорри.

В фабульную канву романа включен эпизод визита Эльзы – сестры Скорри в одесскую Эйкумену. На фоне впечатления от натурального молока на ферме, закромов с закрутками, вином и другим провиантом, работы эйкуменской школы и феномена эйкуменского языка, вечернего застолья, на которое «сбежалось со своей провизией целое село» [1, с. 194], Эльза укрепила в правоте своей идеи об ущербности существования человека и человечества, смысл которых определяется денежными эквивалентами.

Ситуация ужина Эльзы с эйкуменцами отнесена Скорри «не иначе как к свадебному или поминальному» [1, с. 194] ритуалу, тем

самым, определен его сакрально-экзистенциальный статус. К собравшимся Эльза обращалась как к «милым» и «волшебным людям». При всей разнице интеллектуального потенциала с эйкуменцами, которых Эльза воспринимала как «массу», каждый из них стал частью той новой силы, которая укрепила ее отчаяние при констатации новой волны глобальной цивилизационной катастрофы. Вот как это увидел Скорри: «И ведь умеют же выкрутить, переломить в свою сторону – баба Варя тихонько запела, и звуки уносили прочь и Эльзину тоску, и неизвестность будущего, и притихшие мысли – решительно все, что мешало счастливо закончить этот вечер. Второй женский голос, мужская партия на октаву ниже, потом на две – воздух заполнялся пением как трепыханием разноцветных ленточек на ветру, каждый голос был кистью, замальовывающей красками мрачное ноябрьское небо. В нем проступали сквозь облака звезды.

Блестящие точки расширялись как будто подлетали к Земле и превращались в лица, миллиарды лиц, блаженно внимающих мелодии. То были предки. Они смотрели на Эльзу и шептали «у каждого свое раньше», «что раньше, то и позже», «танцуй, девочка, танцуй», и она зашелестела одеждой, как яблоня на ветру, и надели ей на шею бусы, и дали в руки колоски, и окружили ее хороводом, и накрыли небосводом прошлого, чтобы растворилась она под куполом времени и нашла себя счастливой. Я встал в хоровод вместе со всеми, пропустив к Эльзе скрипача, и понеслась звонкая Эльзина душа отскакивать зернышками от танцующих оборотней. Прикасалась сестра к груди каждого снопом, откидывая голову и хохоча во все горло, как ведьма, и узнала она в ту ночь тайны моего народа, но и свои тоже, сокрытые за фальшивыми покрывалами» [1, с. 196].

Процесс инкарнации француженки Эльзы представлен в контексте картин праздника одесских эйкуменцев. И описан он как ритуальное действие посвящения Эльзы, в котором преодолевалась ее этническая идентичность. Концепты Одессы и одесский регион в границах художественного мира романа Ванды Мазур артикулируются как аксиологически значимые в утверждении транскультурной идентичности персонажей. Показательно, что в

соответствии с тенденциями гуманитаризации современной эпистемы, пространственные топосы в романе концептуализируются не столько в аспекте этнического фактора, сколько экзистенциально-онтологического и мифопоэтического. Представители разных народов, преодолевая последствия мировой катастрофа, едины в своем стремлении к созиданию новых цивилизационных моделей.

Словами Скорри Ванда Мазур предупреждает читателя, что Эйкумена – это «головой созданная невообразимая реальность» [1, с. 198]. Поэтому ее пространственная топика, при всей очевидности признаков non-fiction (топосы Франции, Северной Африки, Украины, Одессы и др.), наполняется символическими значениями, архетипическими кодами, чему соответствует поэтика многозначности номинаций «юг Украины», «южный город», человеческий ресурс которого и позволил создать одесскую Эйкумену. Но читатель не сразу узнает, о каком южном городе идет речь. Только по ходу повествования образ места конкретизирован топосами Одессы и одесской области. Они включаются в повествование не только для пространственной конкретизации. Семантическое поле этих понятий расширяется до значений ментального состояния человека в ситуациях экзистенциальных и цивилизационных потрясений.

Стратегия текстообразования между форматом фикшен и non-fiction в романе реализуется сопряжением дискурсов визионной, рефлексивной и достоверных пространственных топосов. В соответствии с чем, сфера топонимов в моделируемых картинах эйкуменского мира не ограничена функцией объектно-предметного знака реального места, а наделена и условно-символическими значениями.

Очевидно, что художественная антропология романа Ванды Мазур «Деньги» коррелирует с концепциями постколониальной гуманитаристики по преодолению европоцентризма и этноцентризма, на фоне утверждения идей экологического и культурного экуменизма.

Литература

1. Мазур В. Деньги: роман-океан. Харьков: Фолио, 2019. 445 с.

References

1. Mazur V. Den'gi: roman-ocean [Money: ocean romance]. Khar'kov: Folio, 2019. 445 s.

Анотація

Н.В. Сподарець. Топографія як фактор антропології роману Ванди Мазур «Гроші»

Стаття присвячена аналізу образу одеської Ейкумени як фактора антропної ідентичності в романі Ванди Мазур «Гроші». Відзначено, що просторові топоси в романі концептуалізуються не стільки в аспекті етнічного чинника, скільки екзистенційно-онтологічного і міфопоетичного.

Просторова топіка роману, при всій очевидності ознак non-fiction (топоси Франції, Північної Африки, України, Одеси та ін.), характеризується символічними значеннями, архетипними кодами, чому відповідає поетика багатозначності номінацій «південь України», «південне місто». Їх людський ресурс і дозволив створити одеську Ейкумену. Але читач не відразу дізнається, про яке південне місто йде мова. Тільки по ходу розповіді образ міста конкретизований топосами Одеси та одеської області. Семантичне поле цих понять розширюється до значень ментального стану людини в ситуаціях екзистенціальних і цивілізаційних потрясінь.

Стратегія текстообرازования між форматом фікшен і non-фікшен в романі реалізується сполученням дискурсів візії, рефлексії і достовірних просторових топосів. Відповідно до чого, сфера топонімів в модельованих картинах ейкуменського світу не обмежена функцією об'єктно-предметного знака реального міста, а наділена й умовно-символічними значеннями.

Очевидно, що художня антропології роману Ванди Мазур «Гроші» корелює з концепціями постколоніальної гуманітаристики про подолання європоцентризму і етноцентризму, на тлі утвердження ідей екологічного і культурного екуменізму. Концепти Одеси і одеського регіону в межах художнього світу роману артикулюються як аксіологічно значущі в утвердженні транскультурної ідентичності персонажів.

Ключові слова: роман Ванди Мазур «Гроші», одеська Ейкумена, просторові топоси, художня антропологія, транскультурна ідентичність.

Аннотация

Н.В. Сподарец. Топография как фактор антропологии романа Ванды Мазур «Деньги»

Статья посвящена анализу образа одесской Эйкумены в романе Ванды Мазур «Деньги» как фактора антропной идентичности. Отмечено, что пространственные топосы в романе концептуализируются не столько в аспекте этнического фактора, сколько экзистенциально-онтологического и мифопоэтического.

Пространственная топика романа, при всей очевидности признаков *non-fiction* (топосы Франции, Северной Африки, Украины, Одессы и др.), характеризуется символическими значениями, архетипическими кодами, чему соответствует поэтика многозначности номинаций «юг Украины», «южный город». Их человеческий ресурс и позволил создать одесскую Эйкумену. Но читатель не сразу узнает, о каком южном городе идет речь. Только по ходу повествования образ места конкретизирован топосами Одессы и одесской области. Семантическое поле этих понятий расширяется до значений ментального состояния человека в ситуациях экзистенциальных и цивилизационных потрясений.

Стратегия текстообразования между форматом фикшен и *non-fiction* в романе реализуется сопряжением дискурсов визиизации, рефлексии и достоверных пространственных топосов. В соответствии с чем, сфера топонимов в моделируемых картинах эйкуменского мира не ограничена функцией объектно-предметного знака реального места, а наделена и условно-символическими значениями.

Очевидно, что художественная антропология романа Ванды Мазур «Деньги» коррелирует с концепциями постколониальной гуманитаристики о преодолении европоцентризма и этноцентризма, на фоне утверждения идей экологического и культурного экуменизма. Концепты Одесса и одесский регион в границах художественного мира романа артикулируются как аксиологически значимые в утверждении транскультурной идентичности персонажей.

Ключевые слова: роман Ванды Мазур «Деньги», одесская Эйкумена, пространственные топосы, художественная антропология, транскультурная идентичность.

Summary

N.V. Spodarets. Topography as a Factor in the Anthropology of Wanda Mazur's Novel *Money*

The article analyses the image of the Odessa's Ecumene in Vanda Mazur's novel «*Money*» as a factor of anthropic identity. It is noted that the spatial topoi in the novel are conceptualized not so much in the aspect of the ethnic factor, but rather on the existential-ontological and mythopoetical one.

The spatial topic of the novel, with all the obvious signs of non-fiction (topoi of France, North Africa, Ukraine, Odessa, etc.), is characterized by symbolic meanings and archetypal codes. It corresponds to the poetics of the ambiguity of such nominations as «south of Ukraine», «southern city», the people of which made it possible to create Odessa's Ecumene. But the reader will not immediately find out which southern city is being described. Only in the course of the narrative the image of the place is specified by the topoi of Odessa and the Odessa region. The semantical field of these concepts expands to the meanings of the mental state of the people in times of existential and civilizational upheaval.

The text formation strategy -- between the fiction and non-fiction format -- comes into being in the novel by combining the discourses of vision, reflection and credible spatial topoi. According to this, the toponyms' sphere in the created literary pictures of the Ecumene's world is not limited to the function of the object sign of a real place, but is adorned with symbolic meanings.

Obviously, the artistic anthropology of Vanda Mazur's novel «*Money*» correlates with the concepts of postcolonial studies on overcoming Eurocentrism and ethnocentrism, against the background of the approval of the ideas of environmental and cultural ecumenism. The concepts of Odessa and the Odessa region within the borders of the artistic world of the novel are articulated as axiologically significant in affirming the transcultural identity of the characters.

Keywords: Vanda Mazur's novel «*Money*», Odessa's Ecumene, spatial topoi, artistic anthropology, transcultural identity.

Інформація про автора

Сподарець Надія Вікторівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова; вул. Дворянська, 2, м. Одеса, 65026, Україна; e-mail: spodarets.n@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-8098-7455>

ЗМІСТ

Ведернікова Т.В.

Специфіка перекладу фразеологічних одиниць (на матеріалі п'єси Б. Шоу «Пігмаліон») 3

Внукова Е.В.

Музыка и слово в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» 15

Гармаш Л., Разуменко И., Силаев А.

«Приключения Эме Лебефа» Михаила Кузмина как la novela picaresca и «галантный» роман 33

Горбач Н.В., Антонюк К.В.

Жанрова специфіка фольк-джаз роману-феєрії «Рай-Мир» Сергія Цюриця 49

Kniaz H., Ilchenko A.

Poetics of imagery in the novel *Animal Farm* by G. Orwell 63

Кузнецова Е.С.

Система точек зрения как способ характеристики персонажа в повести В.К. Железникова «Чучело» 78

Кузьменко Е.

Философски глубокая и напряженная жизненная правда Л.Г. Фризмана 96

Кулакевич Л.М.

Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини» 108

Лобзова С.

Раннее творчество Георгия Иванова: лирический цикл
«Отплыть на о. Цитеру» 119

Паульс В.О.

Ідея Кохання крізь призму естетики природи в вірші «Пісня»
Стюарта Мерріля. 133

Погорелова Н.И.

Особенности хронотопа «Колымских рассказов»
В.Т. Шаламова 141

П'ятченко С.В.

Фольклор села Нижня Сирватка у записях Бориса Грінченка . 156

Роздольська І.В.

Літературний феномен Українських Січових Стрільців
в об'єктиві літературознавства: візія стрілецької структури . . . 168

Семенова Л.В.

Архетипическое начало в женских образах Е. Евтушенко 187

Сподарец Н.В.

Топография как фактор антропологии романа Ванды Мазур
«Деньги» 204

Рецензенти

«Наукових записок Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство»

Андропова Людмила Геннадіївна – кандидат філологічних наук, доцент Центру міжнародних відносин та співробітництва Харківської державної академії культури (Україна, м. Харків);

Дроздовський Дмитро Ігорович – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України (Україна, м. Київ);

Ковальова Євгенія Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут» (Україна, м. Харків);

Кононенко Наталія – професор кафедри української етнографії Фольклорного центру Кюле Університету Альберта (Канада);

Корнільєва Лілія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Криворучко Світлана Костянтинівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Лепетюха Анастасія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Лі Сунг-Ай – доктор філософії, лектор кафедри міжнародних досліджень факультету мистецтв Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк, Сідней (Австралія, м. Сідней);

Мусій Валентина Борисівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (Україна, м. Одеса);

Оржицький Ігор Олександрович – доктор філологічних наук, доцент кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (Україна, м. Харків);

Разуменко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Силантьєва Валентина Іванівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (Україна, м. Одеса);

Сподарець Надія Вікторівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (Україна, м. Одеса);

Стівенс Джон – доктор літератури, професор емеретіус факультету мистецтв Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк (Австралія, м. Сідней);

Строєв Олександр Федорович – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3 (Франція, м. Париж);

Темірболат Алуа Берікбайкизи – доктор філологічних наук, професор, завідувача кафедрою казахської літератури та теорії літератури Казахського національного університету імені Аль-Фарабі (Казахстан, м. Алмати);

Халанська Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна, м. Харків);

Шопін Павло – доктор філософії, науковий співробітник фонду Олександра фон Гумбольдта в Інституті слов'янських та угорських студій Берлінського університету імені Гумбольдта (Німеччина, м. Берлін).

Наукове видання

**Наукові записки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди**

**Літературознавство
2019, вип. 4 (94)**

Засновник:

Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Україна, 61002 м. Харків, вул. Алчевських, 29
Електронну версію збірника розміщено на сайті:
<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature>
E-mail: scientificmagazine@ukr.net

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 15545–4017 ПР

**Художня обкладинка – Катерина Ананко
Макет і комп'ютерна верстка – Олена Мумінова**

Підписано до друку № 8 від 20.12.19
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Times New Roman».
Ум.-друк. арк. 10,55.
Наклад 300 прим. Зам. №1915.

Видавничий дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
тел.: (044) 227-3828, 227-3848;
e-mail: info@burago.com.ua, www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41