Таке різностороннє потрактування терміну уможливлює його подальше плідне використання у наукових дослідженнях, застосування ж міфопоетичного підходу для дослідження художніх творів довело свою вмотивованість й продуктивність.

Література

Дербенева Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века: Монография. – Ивано-Франковск: «Факел», 2007. *Киченко* А.С.Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. – Черкассы: Изд-во Черкасского университета, 2003. *Корнієнко* О.О. Генеза і трансформація міфопоетичних парадигм у російській прозі 30-х років XX століття. Автореф. дис. … докт. філол. наук / 10.01.02 – російська література. Київський державний університет ім.. Т.Г.Шевченка. – К., 2007. *Косарев* А.Ф. Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость. – М.: Университетская книга, 2000. *Лотман* Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т.3. – Таллинн: "Александра", 1993. *Мусий* В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной епохи предромантизма и романтизма: Монография – Одесса: Астропринт, 2006. *Элиаде* М. Аспекты мифа / Пер. с франц. В.П.Большакова. – М.: Академический Проспект, 2001. *Alan* Dundes, quoted by Adcox, 2003. Henri Frankfort, et al. The Intellectual Adventure of Ancient Man: An Essay on Speculative Thought in the Ancient Near East. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

КОСТЕНКО А.Н.
(Днепропетровский нац. ун-т)

ИГРА КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ СЮЖЕТА В ИСТОРИИ К.БЛИКСЕН «МЕЧТАТЕЛИ»

Парадигмою исследования является творчество датской писательницы Айзек Динисен (Isak Dinesen), также известной под своим настоящим именем Карен Бликсен. Карен Бликсен – писательница удивительной личной и творческой судьбы. Датчанка по рождению, она почти двадцать лет прожила в Африке, а свое первое крупное произведение написала по-английски и опубликовала в США. Как сказал о ней А.Хенриксен, знавший писательницу лично, Карен Бликсен – «великий анахронизм» датской литературы, аристократка и сивилла, которая смогла соединить старую культуру с архаической некультурой [Henriksen 1988, с. 18].

Целью данной статьи является исследование приема игры как движущей силы развития сюжета в произведениях писательницы на примере «Мечтателей» – одной из повестей, вошедших в сборник «Семь готических историй» ("Seven Gothic Tales"). Одним из проявлений игрового начала в творчестве К.Бликсен является даже ее желание писать по-английски, а не на родном датском, что было продиктовано рядом причин, не док конца изученных, что определяет актуальность данной работы.

Во-первых, живя в Африке, К.Бликсен каждый день приходилось общаться на английском языке, что, как считает Э.Йоханнессон, и сделало ее английской писательницей [Johannesson 1961, с. 5]. О.Пеленская также согласна, что жизнь в Африке в какой-то степени изолировала писательницу от Дании и датского языка, но в то же время отметила несомненное желание К.Бликсен добиться коммерческого успеха своим первым произведением «Семь готических историй», что было бы весьма кстати после разорения ее фермы в Кении, а роман по-английски получил бы большую читательскую аудиторию [Pelensky 1991, с. 134-135].

М.Кану предложила весьма романтическое пояснение намерению К.Бликсен сочинять художественные произведения на английском языке: она писала на языке любви, на языке страсти, понимания и разделенной реальности; она писала так, чтобы

ее мог услышать тот, к кому она безмолвно обращалась, Деннис Финч Хэттон – путешественник, охотник, летчик и естествоиспытатель [Кану 2005]. В 1931 году он разбился во время полета; в том же году финансовые проблемы заставили К.Бликсен отказаться от фермы в Кении и вернуться в Данию, где она и начала писать свое первое художественное произведение – «Семь готических историй» (первые две части истории были написаны еще в Кении, однако окончательную форму роман получил уже на родине писательницы).

Как видно, не только финансовые причины обусловили выбор языка, на котором К.Бликсен решила написать свой первый роман. В какой-то степени это было связано с выбором жанра «историй» (tales), соединивших в себе традицию занимательного сюжета наряду с особой повествовательной манерой, восходящей еще к устному народному творчеству и наиболее ярко воплотившейся в «Сказках тысячи и одной ночи», «Декамероне» Боккаччо и «Кентерберийских рассказах» Чосера (название последних также содержит слово “tales”).

Каждая отдельная история писательницы вплетена в сложную композиционную мозаику сюжета, в которой, как писал Д.Ханна, и проявляется в полном объеме сила воображения К.Бликсен [Hannah 1971, с. 77]. К тому же, подчеркивала С.Брэнтли, в англоязычных странах всегда была сильна традиция фантастической литературы, в отличие от Дании [Brantley 2002, с. 13]. К тому же, именно в англоязычных странах особой популярностью пользовались так называемые «готические романы», что также могло повлиять в какой-то степени на выбор языка, на котором К.Бликсен написала свой роман.

В английской литературе традиция «истории» достигла пика своего развития в конце XIX – начале XX века, представленная такими именами, как Р.Л.Стивенсон, Дж.Конрад, С.Моэм. Отмечая несомненное сходство между «историями» Бликсен и произведениями старших писателей, таких, как Томас Манн, Джозеф Конрад, Роберт Луис Стивенсон или Ги де Мопассан, Э.Йоханнессон называет К.Бликсен «экспертом в искусстве пастиша», но ее видение жизни настолько оригинально, что ее невозможно приравнять к какому-либо из этих писателей [Johannesson 1961, с. 6]. Тем не менее, ее роман показался датской публике настолько неожиданным и странным, что датский критик Свен Кристенсен назвал его «иностранным, как будто бы из другого мира» [цит. по: Johannesson 1961, с. 7].

Исследуя историю под красноречивым заглавием «Мечтатели», ученые, в первую очередь, обращали внимание на сновидческое начало сюжета, погружение в атмосферу мечты, грезы. Х.Ортега-и-Гассет в статье «Мысли о романе» сравнивал чтение романа с погружением читателя в сомнамбулический сон [Ортега-і-Гасет 1994, с. 298]. Д.Ханна писал, что для К.Бликсен искусство и сон обладают собственной правдой, предлагают свободу от моральных обязательств и освобождение от жизненных обстоятельств, создавая мир, в котором правда воображения становится верховной реальностью [Hannah 1971, с. 104].

Именно такой кажется эта история при первом прочтении. В застывшем мире, душа которого, казалось бы, вывернулась наизнанку, будто завороженная волшебством, обитают трое людей. Один из них – молодой Саид Бен Ахамед, который направляется в Занзибар, чтобы отомстить своим врагам. Он останется всего лишь фигурой на палубе, и, как уточняет повествователь, о мести Саида рассказывают другие истории.

В нарративной манере изложения событий нельзя не отметить несомненное новаторство писательницы. В качестве героев истории она выводит двух сказителей. Первый из них – известнейший сказитель Мира Джама, который растерял свое искусство, когда близко познакомился с реальностью. «Когда ты знаешь, как все обстоит на самом деле, ты не можешь слагать об этом поэм», говорит старый

сказитель [Dinesen 1934, с. 274]. Единственное, что ему осталось в этом мире, – это сны, в которых он не испытывает чувство страха, и темнота которых в то же время может нести необъяснимое наслаждение.

Другой сказитель – англичан Линколн Форснер, история любви которого становится главной сюжетной линией повествования. Мира Джама говорит, что Линколн мечтает наяву, позволяя событиям происходить без его участия, и, возможно, главная причина этого, что Линколн растерял свои корни, а может, никогда их не имел [Dinesen 1934, с. 277-278]. Линколн – герой рефлексирующий, а не действующий. Он не живет, а наблюдает за жизнью, которая порой подменяется у него сновидениями.

В английском языке слово “dream” имеет два основных значения – мечта и сон. Эти два понятия становятся настолько перепутанными в рассуждениях героев, что мечта превращается в сон, а сон становится мечтою. Тем самым, проблема соотношения вымысла и реальности обогащается новой оппозицией – противопоставлением сна и мечты. Сон уводит в мир фантазии, а мечта может претвориться в реальность.

Такой мир воображения выстраивает в «Мечтателях» Линколн Форснер. Сперва он просит Миру рассказать какую-нибудь историю, а когда тот отказывается, рассказывает историю, случившуюся с ним двадцать лет назад в Риме, где он встретился с необычной женщиной, ставшей его самым большим счастьем и отчаянием. У читателя создается впечатление, что эти два человека вступают в некое противоборство, шуточный конкурс, игровое испытание, кто из них лучший сказитель, чья история правдивее и достовернее. Как слово “dream” имеет два основных значения, так и одна и та же история может иметь несколько рассказчиков и множество прочтений.

Возлюбленную Линколна звали Олалла, в чем можно видеть определенную перекличку с рассказом Р.Л.Стивенсона «Олалла». Неожиданно эта женщина исчезает из жизни Линколна, и он, подобно средневековым рыцарям, отправляется на поиски своей бессмертной возлюбленной. Поиски приводят его в небольшой альпийский отель, где он встречает своего старого знакомого Фридриха Хохенемзера и его приятеля барона Гильденстерна. Имя приятеля Фридриха, созвучное второстепенному персонажу из шекспировского «Гамлета», подчеркивает, что роль этих персонажей в истории Линколна будет не важнее, чем то влияние, которое оказали Розенкранц и Гильденстерн на судьбу Гамлета.

Фридрих рассказывает о своей любви к загадочной мадам Лоле, с которой он познакомился в Париже во время революционных событий, и которая исчезла из его жизни так же неожиданно, как и Олалла из жизни Линколна. Гильденстерн также рассказывает о своей любви к женщине по имени Розальба, с которой он познакомился в Швеции и которая порой напоминала ему ведьм, в которых верила его няня. Он упоминает о шраме в виде змеи на шее своей возлюбленной, и неожиданно все нити истории сходятся воедино. Оказывается, и Олалла, и мадам Лола тоже имели подобный шрам.

Поистине детективный сюжет получает важную подсказку в сцене разговора между Гильденстерном и Розальбой в ее доме. Розальба спрашивает барона, слышал ли он историю Дон Жуана, и, узнав, что барон слышал даже оперу, начинает говорить о сцене перед приходом статуи Командора. Это четвертый акт оперы, и Розальба очень надеется, что наступит и пятый акт [Dinesen 1934, с. 311].

И он наступает: в отеле появляется женщина, похожая на Олаллу, и Линколн вместе с товарищами бросается за ней вслед. Темнота ночи, окружающей героев, сродни тем тайнам, которые окружают прошлое таинственной женщины, а в завываниях ветра Линколн слышит отзвуки сказки о старой ведьме, которая хранит

все ветра в своем мешке. В то же время все безумие ситуации напоминает герою фантастическую пьесу для театральной постановки где-нибудь в Риме [Dinesen 1934, с. 320].

Сказка и фантастика сольются в одно целое в истории о жизни Пеллегрины Леони, каким было подлинное имя мистической особы, которую преследовал Линколн. Ее поведает Маркус Кокоза, знавший ее в течение многих лет и преданный ей до последнего вздоха. Происходит интересный повествовательный эксперимент: Маркус рассказывает историю Линколну, затем Линколн рассказывает ее Мире Джаме, а Мира Джама говорит, что уже слышал ее прежде, и ему даже кажется, что он ее и придумал [Dinesen 1934, с. 354]. Вымысел и иносказательность усложняется, все глубже уходя в прошлое.

Р.Лангбаум обратил внимание, что «Мечтатели» – это сказка об европейском духе, которая рассказывается азиатам-африканцам где-то у берегов Кении, то есть она удалена от них не только местом и культурой, но и временем, как если бы она принадлежала легендарному прошлому [Langbaum 1965, с. 101]. Однако, фраза Миры Джамы о его возможном авторстве стирает эту мнимую границу между людьми и странами, культурой и временем.

История Пеллегрины Леони – это история знаменитой оперной дивы, которой восхищался весь мир, и рукоплескали самые взыскательные критики. Но во время пожара в театре Пеллегрина потеряла голос и предпочла считаться умершей, чем признаться публике, что она больше не может их очаровывать. Показательно, что пожар начался в театре, когда там давали «Дон Жуана».

Несчастье заставляет Пеллегрину принять неожиданное решение – она хочет отказаться от своей личности; для нее Пеллегрина уже умерла, без голоса ее нет. Теперь она хочет скрыться под сотней маской, прожить сотни жизней, хочет отказаться от игры быть единственной в своем роде. Принимая решение отказаться от своей прошлой жизни, Пеллегрина обращается к себе в третьем лице, как если бы она неожиданно осознала, что прежней, а значит подлинной Пеллегрины Леони больше не существует. Как считает Д.Ханна, несчастье помогло певице осознать в полной времени собственную личность, в то же время безвозвратно лишив ее этой индивидуальности [Hannah 1971, с. 110].

О.Пеленская называет Пеллегрину женским Дон Жуаном, который вызывает в мужчинах сладкое томление, но в то же время сохраняет собственную свободу благодаря осознанному разрыву связей с окружающими [Pelensky 1991, с. 132]. В то же время жизнь Пеллегрины проходит в сотнях ролях, как если бы она пыталась найти свою новую подлинную сущность.

Интересно, что в переводе с итальянского pellegrino означает «чужеземец», а также устаревшее значение «странник, пилигрим». То есть, изначально природа наделила Пеллегрину уникальным талантом, который делает ее чужой в собственном мире, выводя за круг обычных людей. Потеряв голос, лишившись уникального дара, Пеллегрина отправляется в некое странствие, паломничество, с целью найти свою потерянную сущность, вернуть утраченное прошлое. Но Маркус Кокоза называет Пеллегрину «Донной Кихотой Ламанчской» [Dinesen 1934, с.336], как бы подчеркивая тщетность поисков Пеллегрины.

Мужчины, любившие Пеллегрину, так и не понимают ее томления, но образ этой женщины, так или иначе, лишает их покоя. Фридрих Хохенемзер последовал совету Пеллегрины, и время от времени, устав быть Фридрихом Хохенемзером, он удалялся за город, где вел жизнь мелкого землевладельца под именем Фридолина Эмзера, что напоминает сюжет знаменитой пьесы О.Уайльда «Как важно быть серьезным». Великая идея Пеллегрины, сметавшая престолы и будоражившая саму душу человека, выродилась в благостный побег на лоно природы. Пеллегрина искала собственную

сущность, свой Святой Грааль; Фридрих же бежит от самого себя, подобным уходом обрекая себя на небытие.

Перед смертью Пеллегрине удается завершить некогда недопетую арию и опять испытать триумф и поклонение. Последние слова, которые слышит Пеллегрина перед смертью, – это приглашение на сцену. Великая Пеллегрина Леони в последний раз выходит на сцену жизни и раскланивается перед своей публикой, прощаясь с ней, теперь уже навсегда.

Мира Джама подводит определенный итог истории, выступая от лица Господа, Создателя всего сущего, которого он долго пытался понять, и с которым, в конце концов, подружился. Он уверен, что Бог любит перемены и всегда отдает предпочтение хорошей шутке. Раньше, вспоминает Мира Джама, он холодил сердца людей страшными историями; теперь он станет рассказывать смешные истории, чтобы заставить людей смеяться, пусть за это, по закону Пророка, его и лишат права свидетельствовать в суде [Dinesen 1934, c. 355].

Джама постиг более важную истину, чем все пророки земли – искусство переменчиво, многолико и иронично. Искусство хочет играть событиями и жизнями не только своих героев, но и читателей. Жизнь есть сон – выражение, ставшее названием знаменитой пьесы Кальдерона: «мир (жизнь) – книга, мир – театр» и т. п. В этих афоризмах заключена сама суть барочной культуры, трактующей мир как произведение искусства (сон также понимается как творческий процесс). В представлении К.Бликсен, сон – это игра, погружение в инобытие смысла и воображения, в иллюзорный мир, в котором безраздельно царит искусство. Искусство творцов и их поклонников, проблема настолько глубокая, как и бесконечная.

Литература

Кану М. Душа Дании – Карен Бликсен // http://www.womanineurope.com/magazin/numbers/a12/kunst.php. *Ортега-і-Гасет Х.* Думки про роман: Пер. з ісп. В.Сахно // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Вид-во «Основи», 1994. – С. 273-305. *Brantley S.* Understanding Isak Dinesen. – South Carolina: the University of South Carolina Press, 2002. – 235 p. *Dinesen I.* Seven Gothic Stories. – N.Y.: the Modern Library, 1934. – 420 p. *Hannah D.* “Isak Dinesen” and Karen Blixen. The Mask and the Reality. – N.Y.: Random House, 1971. – 218 p. *Henriksen A.* Isak Dinesen/Karen Blixen. The Work and the Life: Tr. by W.Mushler. – N.Y.: St.Martin’s Press, 1988. – 197 p. *Johannesson E.O.* The World of Isak Dinesen. – Seattle: University of Washington Press, 1961. – 168 p. *Langbaum R.* The Gayety of Vision. A Study of Isak Dinesen’s Art – N.Y.: Random House, 1965. – 305 p. *Pelensky O.A.* Isak Dinesen. The Life and Imagination of a Seducer. – Athens (Ohio): Ohio University Press, 1991. – 219 p.

КРАВЧЕНКО Я.П.
(Запорізький нац. ун-т)

НАЗВА ЯК ПРЕТЕКСТ ПОВІСТІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ДІМ КІШКИ, ЩО ГРАЄ У М`ЯЧ»

Заголовок є одним з найістотніших структурних складників твору, що привертає увагу дослідників з кількох причин: структурного розмаїття, унікального положення в тексті, численності виконуваних функцій. В дослідженнях В.І. Тюпи [Тюпа 2001], В.А. Кухаренко [Кухаренко 2004], Н.О. Веселової [Веселова 1998], Н.О. Кожиної [Кожина 1988], Г.В. Ламзіної [Ламзина 1999] та ін. встановлюються специфічні властивості заголовку; визначається його здатність зумовлювати передрозуміння