

**М. В. Ковинько**, асп.  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**Специфика функционирования авторской маски в рассказе  
О. Забужко "Инструктор по теннису"**

*Статья посвящена рассмотрению авторской маски в рассказе современной украинской писательницы О. Забужко. Под маской имеется в виду выбранная автором-творцом форма самопредставления в художественном произведении. В ходе анализа "Инструктора по теннису" выделяются главные маркеры авторского маскирования в тексте: риторическая игра, эффект искренности с читателем, подчеркнутые нарциссизм, интеллектуализм и эстетство, система подтекстов, упор на гендерные стратегии поведения и интертекстуальные параллели с модернистским феминистическим дискурсом.*

**Ключевые слова:** автор-творец, авторская маска, нарратор, рассказ, интертекстуальность, феминизм.

**M. Kovinko**, PhD student  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

**Specificity of the Author's mask's functioning in the short story  
by O. Zabuzhko 'The Tennis Instructor'**

*The article is deal with the author's mask's specificity in the short story by modern Ukrainian writer O. Zabuzhko. The mask in this context is the form of author-creator's self-presentation in the art work. Main markers of the author's mask in 'The Tennis Instructor' are the rhetorical game, the effect of sincerity with the reader, accented narcissism, intellectualism and aestheticism, the system of implications, emphasis on gender behavior's strategies and intertextual parallels with the modernistic discourse of feminism.*

**Key words:** author-creator, author's mask, narrator, shot story, intertextuality, feminism.

УДК 821.222.1

**О. М. Конончук**, канд. філол. наук, асист.  
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**ТЕНДЕНЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКОЇ ПРИТЧЕВОСТІ  
У НОВЕЛАХ САДЕКА ГЕДАЯТА 1940-х РОКІВ**

*У статті йдеться про стильові особливості новел видатного іранського прозаїка ХХ-го ст. Садека Гедаята, створених ним у 1940-х рр. Аналіз, побудований на основі таких творів як "Патріот", "Осел антихриста" "Завтра", "Перлинова гармата", "Жива вода", засвідчує, що но-*

*вели Садека Гедеята 1940-х років написані в сатиричному, а часом і у гротескно-памфлетному плані, деякі з них є свосвідними пародіями. Алеггорія виступає одним із домінуючих прийомів цього періоду творчості Гедеята, а стильова палітра письменника містить експресивні елементи, натуралістичні вкраплення, екзистенційні тенденції, ознаки сюрреалізму.*

**Ключові слова:** *новела, оповідання, екзистенціалізм, іранська проза, стильові тенденції, стильові експерименти, притча, алегорія.*

Провідну роль серед іранських прозаїків 40-х років ХХ-го ст. відігравав Садек Гедаят. Традиційно дослідники виділяють 1940-і роки як другий період у творчості письменника і вважають його більш зрілим і значним у порівнянні з попереднім [2, 86]. Під час Другої світової війни в політичному житті Ірану відбулися зміни, що призвели до підйому демократичного руху в країні. Саме в цей час розквітла творчість багатьох іранських письменників. І в житті Садека Гедеята це був "новий період, коли повною мірою проявився його письменницький талант" [7, 5].

Стильові тенденції, що намітилися у творах Гедеята 1930-х років, у 1940-х стали провідними. Садек Гедаят розширив тематику своїх творів, яка стала актуальнішою та життєвішою, в ряді творів письменник ставить гострі соціальні та політичні проблеми. 1943 року вийшла друком збірка "سگ ولگرد" ("Бродячий пес"), 1944 року були видані памфлети, написані Гедаяттом під час Другої світової війни, (збірка "ولنگاری" ("Розпутність"). Реалістична тенденція в палітрі новелістики Садека Гедеята цього часу не є домінуючою: його письмо засвідчує прагнення автора до стильових експериментів. Якщо у творах першого періоду творчості Садека Гедеята значне місце посідала побутова тематика, то тепер переважає соціально-політична. Зокрема Гедаят розвиває тему патріотизму. Показовим у цьому відношенні є сатиричне оповідання "میهن پرست" ("Патріот") (1942), в якому Гедаят викриває показний патріотизм, який насправді лише шкодить інтересам країни. Оповідання є "гострою сатирою на "патріотизм"... демагогів, які, будучи, по суті, абсолютними невігласами і не почувачи ніякої відповідальності перед батьківщиною та народом, беруть на себе роль просвітників" [2, 92]. Для Гедеята ж "любов до батьківщини і захист її інтересів – священний обов'язок, який

потрібно виконувати самовіддано й чесно" [3, 167]. Оповідання "Патріот" багате з точки зору стильової палітри. Його основу складає онтологічна поетика з деталями, що закорінені в етно-контекст, з іронічними оцінками суспільного буття:

"... مثل شتری که برای قربانی انتخاب شده و قبل از کشتن به تزیین و تجمل او می پردازند. سید نصرالله حس می کرد که همه این تشریفات برای گول زدن اوست"

[11, 146]

"... ніби відібраний для заклання верблюд, якого, перш ніж зарізати, усіяло прикрашають та вбирають, Сеїд Насролла відчував, що усі ці церемонії мають на меті одне – затуманити його голову".

Обставини виводять головного персонажа з рівноваги. Крізь призму саме такого стану він сприймає пейзаж, що бачиться йому в похмурих барвах та страхітливих образах. Стилістика цих картин містить риси експресіонізму, чому сприяють експресивно насажені образи й експресивна лексика:

"بعد به امواج دریا خیره شد که می غرید، متشنج می شد و فریادزنان به کشتی حمله می کرد، بعد روی هم می پیچید و دور می شد. – رنگ سبز چرکتاب دریا مبدل به رنگ سیاه شده بود. به نظرش امواج دریا مایع جان دار یا جسم لغزنده حساسی جلوه کرد که از شدت درد و خشم با لرزش عصبانی به خود می پیچید، مانند جسم شکنجه شده ای که بیهوده درد می کشید و حاضر بود صدها از این کشتی ها و مسافرانش را بدون ملاحظه فضل و معرفت آنها به یک لحظه در خود غوطه ور بسازد! یک نوع احساس آمیخته از ترس و تنفر از قوای کور طبیعت به او دست داد. به علاوه زیر این توده آب حیوانات و ماهی های خطرناک وجود داشت که به خون او تشنه بودند"

[11, 157-158]

"Потому він втупив погляд у морські хвилі, які ревли, звивалися і з гуркотом кидалися на корабель, а потім скочувалися й віддалялися. Бруднуватий зелений колір морської води перетворився на чорний. Сеїдові Насролли здалося, що хвилі – це якась жива рідина чи якийсь чутливе слизьке тіло, яке звивається від болю і гніву у невротичних конвульсіях, і, немов змучене тортурами, даремно зазнаючи болю, ладне за мить проковтнути з сотню таких кораблів з усіма їхніми пасажирами, не зважаючи на їхню вченість та мудрість! Сліпі сили природи викликали в душі Сеїда Насролли водночас жах і огиду. Окрім того, під цими масами води попричаювалися небезпечні тварини й рибини, які прагнули його крові".

Людина в незвичному їй середовищі, яке саме тому видається їй ворожим. Художнє зображення уяви персонажа твориться тут за законами емоційної напруги експресіоністичного тексту, в якому посилюють експресію натуралістичні деталі:

"تا چشم کار می کرد آب بود که عقب می زد و به کشتی حمله می کرد. کشتی آب را می شکافت و مثل خونابه ای که از جراحات جاری بشود، تکه های کف دنبالش کشیده می شد" [11, 158].

"Наскільки сягало око, всюди була вода, яка ставала дибки й кидалася на корабель. Корабель розтинав воду, і, немов слиз, що витікає з рани, за кораблем шматками тяглася піна".

Всі образи навколо головного персонажа, як у викривленому дзеркалі:

"همه مسافران کشتی به نظر سید نصرالله وحشتناک، ناخوش و موذی آمدند، مثل این که دست به یکی کرده بودند تا او را غافلگیر کرده با شکنجه استادانه ای بکشندش!" [11, 159].

"Усі пасажири видалися Сеїдові Насроллі жакливими, хворобливими і підступними, йому ввижалося, що вони змовилися між собою, аби, зненацька схопивши, піддати його страшним тортурам!"

Навколишній світ агресивний щодо персонажа:

"... دوباره چشمش را بست، مثل این که می خواست از این جهنم فرار بکند"

[11, 159].

"... він знову заплющив очі, немов хотів утекти з цього пекла".

Посилити експресивні картини допомагають засоби гіперболізації:

"به نظرش آمد که کابوس وحشتناکی را در بیداری می ببند. (...) به اطاق رستوران رفت تا شاید اطلاع مفیدی کسب کند. اما همه کسانی که سر میز بودند حتی مرد انگلیسی دان و پیش خدمت ها به نظر او ساکت و اخم آلود آمدند. مثل این که می خواستند خبر شومی را از او بپوشانند" [11, 161].

"Йому здалося, що він бачить страшний сон наяву. (...) Він рушив до ресторану, сподіваючись дізнатися щось корисне. Але всі, хто був за столом, навіть той іранець, що говорив по-англійськи, та офіціанти здалися йому мовчазними й похмурими. Немов вони хотіли приховати від нього якусь погану звістку".

Авторські характеристики, портретні деталі розкривають емоційний стан:

"شکل جانی هایی شده بود که در انتظار مرگ چندین ماه در زندان گرسنگی و بی خوابی کشیده باشند" [11, 163].

"Він став подібним до приречених на смерть злочинців, які, чекаючи виконання вироку, провели у в'язниці кілька голодних і безсонних місяців".

Візія сну, крім експресивних елементів, містить натуралістичні образи-вкраплення, покликані увиразнити межовий стан персонажа: "هنوز چشمش به هم نرفته بود که دید کشتی آتش گرفته او بالای عرشه روی منبر ایستاده بود، ولی لباس زنانه به شکل ساری زن هندی که حلقه طلا در گوش و بینی خود کرده بود در بر داشت. نطق مهیجی راجع به استعمال کمر بند نجات ایراد می کرد. در میان سوت کشتی و ناقوس هایی که می زدند، مجبور بود صدایش را دائماً بلندتر بکند و فاصله به فاصله دست در کیف خود می کرد و عکس هایی درمی آورد و روی سر مردم نثار می نمود. مسافری از روی ناامیدی خودشان را در دریا می انداختند، ولی ماهی های بزرگی با چشم های خشمگین درخشان آنها را از میان دو پاره می کردند و روی آب پر از نعش های تکه تکه شده بود. یک مرتبه ملتفت شد، دید بچه هایش در قایق سیاهی نشسته بودند که رویش به خط سفید نوشته: "اکسفرد" و مرد ایرانی انگلیسی دان را شناخت که پارو می زد، آنها را به طرف مقصد نامعلومی می برد.

همین که شعله آتش به او نزدیک شد، خودش را در آب انداخت. در همین وقت، یک ماهی ترسناک بزرگ با چشم های آتشین به او حمله ور شده سینه اش را در میان چهار دندان کند خود مثل چهار قطعه اجر گرفت و به سختی فشار داد، به طوری که بی هوش شد" [11, 164-165].

"Не встиг він іще заплющити очі, як побачив, що корабель охоплено полум'ям, а він стоїть на палубі на мінбарі (підвищення для проповідника – *O.K.*), але на ньому жіночий одяг – сарі, схоже на те, що він бачив на індійській жінці з золотими кільцями в носі та вухах. Він схвильовано виголошував промову про використання ременів безпеки. Гудіння корабля й набат дзвонів змушували його повсякчас підвищувати голос, між тим час від часу він видобував з портфеля світлини й сипав їх на голови людей. У відчаї пасажири кидалися в море, але там величезні рибини з грізними палаючими очима роздирали їх навіпіл, і вода навколо корабля була вкрита пошматованими тілами. Раптом він помітив свою сім'ю, що сиділа у чорному човні, на якому білими літерами було виведено "Оксфорд", він також впізнав англомовного іранця, який, хвацько веслуючи, віз його рідних у невідомому напрямку.

Щойно полум'я наблизилося до нього, він стрибнув у воду. Одразу ж на нього кинулася величезна страшна рибина з вогненими очима і з силою стисла йому груди чотирма тупими, подібними до цеглин зубами, від чого він ураз знепритомнів".

Розробляючи у другий період творчості ряд соціально-політичних тем, не оминає Садек Гедаят і теми колоніалізму, представлені у його працях 1940-х років декількома творами. Так, оповідання "فضیه خر دجال" ("Осел антихриста") (1944) зі збірки "Розпутність" є пародією на "корманічів" народу, та тих, хто стоїть за їхніми спинами.

У 1940-роках написано оповідання "فردا" ("Завтра") – одне з найбільш моностильових оповідань у творчості Садека Гедаята. Текст цього твору відображає рефлексію, роздум, осмислення людиною свого буття, а відтак правомірно говорити про екзистенціалізм як домінуючу стильову палітри цього оповідання. Часом у тексті розмірковування ліричного героя набирають таких форм, що можна вести мову про "потік свідомості".

Головний герой оповідання "Завтра" – іранський типографський робітник – розмірковує над причинами свого нужденного життя, і одну з основних вбачає в колонізаторській політиці американців в Ірані. Він пригадує, як став свідком жахливої сцени: п'яний американський солдат бив іранську жінку, і ніхто, навіть поліцейський, не зважився заступитися за неї. Будучи не в змозі спокійно спостерігати за тим, що відбувається, він, Мегді Загі, втрутився, щоб захистити ту жінку, за що і поплатився: американці побили його й на три місяці кинули до в'язниці.

Рушієм сюжету у творі є роздуми головного персонажа, "структурними моментами художнього цілого" [6, 43], в якому виявляється настрій, буття, самоаналіз. Міркування в тексті створюють своєрідні кадри станів персонажа:

"چرا خوابم نمی بیره؟ شاید برای اینکه که مهتاب رو صورتم افتاده. باید بی خود غلت زنم، عصبانی شدم. باید همه چی را فراموش کنم؛ حتی خودم را تا خوابم بیره. اما پیش از فراموشی چه هستم؟ وقتی که همه چی را فراموش کردم چه نیستم؟ من درست نمی دونم کی هستم... نمی دونم... همه اش "من... من!" این "من" صاحب مرده!" [9, 101].

"Чого це мені не спиться? Чи тому що місяць світить прямо в обличчя. Нема чого даремно крутитися: як це нервує. Треба все забути, навіть себе, щоб нарешті прийшов сон. Але, перш ніж я забуду себе, чим я є? Коли я все забуду, чим я не є? Я точно не знаю, хто я... не знаю... отак усе "я... я!", це злочасне "я"!"

Як видно, автор зосереджується на філософському осмисленні персонажем свого буття, текст "переходить у реквізит

екзистенційно-символічних абстрактних побудов" [1, 242]. Таку екзистенційну візію спостерігаємо і в наведеному нижче фрагменті:

"حالا فهمیدم؛ این سرما از هوا نیست، از جای دیگه آب می خوره، تو خودمه. هر چی می خواد بشه، اما هر دفعه این سرما می آد با پشت خمیده، بار این تن را باید بکشانم. تا آخر جاده باید رفت. چرا باید؟ برای چه؟... تا بارم را به منزل برسانم. آن هم چه منزلی!... بازوهای قوی دارم. خون گرم در رگ و پوستم دور می زنه، تا سر انگشتهام این گرما می آد، من زنده هستم" [9, 102].

"Тепер зрозумів: цей холод не іззовні, він усередині, в мені самому. Щоб там не було, але кожного разу, коли приходиться цей холод, я маю покірно, зігнувши спину, нести свій тягар. Треба йти до кінця. Чому треба? Для чого?... Щоб донести свій вантаж до місця призначення. Та ще й до якого місця призначення!... Маю сильні руки. В моїх жилах тече гаряча кров – до самісіньких кінчиків пальців відчуваю її тепло, я живий".

Через візію самотності змальовується екзистенційний стан персонажа, подається осмислення ним абсурдності буття, недосконалість обставин; реальне відходить на задній план "від уваги потьмареної душі" [4, 189]. А згодом реальне, що є, власне, причиною екзистенційного стану персонажа виникає в тексті картинами, сповненими онтологічної поетики, як бачимо в такому прикладі:

"تو دنیا اگر جاهای مخصوصی برای کیف و خوشگذرانی هست، عوض بدبختی و بیچارگی همه جا پیدا می شه. اون جاهای مخصوص، مال آدم های مخصوصیه، پارسال که چند روز پیشخدمت "کافه گیتی" بودم، مشتری های چاق داشت، پول کار نکرده خرج می کردند. اتومبیل، پارک، زن های خوشگل، مشروب عالی، رختخواب راحت، اطاق گرم، یادگارهای خوب، همه را برای اونها دستچین کردند. مال اونهاست و هر جا که برند به اونها چسبیده" [9, 103-104].

"Якщо у світі і є особливі місця для насолоди та задоволення, то нещастя й біди є всюди. А ті особливі місця призначені для особливих людей. Минулого року, коли я декілька днів працював офіціантом у кав'ярні "Тіті", які там були жирні клієнти, як вони витрачали незароблені гроші. Автомобілі, парки, гарні жінки, чудове спиртне, зручні ліжка, теплі кімнати, хороші спогади, усе було до їхніх послуг. Усе це їм належить, і куди б вони не подалися, воно буде при них".

Там, де автора не цілком задовольняє поетика онтологічного текстотворення, він вдається до натуралістичних вкраплень:

"ما اگر یک روز کار نکنیم، باید سر بی شام زمین بگذاریم. اونها اگر یک شب تفریح نکنند، دنیا را به هم می زنند! اون شب کنج راهرو کافه، اون سرباز امریکایی که سیاه مست بود و از صورت پر خوش عرق می چکید، سر اون زنی که لباس سورمه ای تنش بود چه جور به دیوار می زد! من جلو چشم سیاهی رفت. نتونستم خودم را نگهدارم. زنیکه مثل اینکه تو چنگول عزرائیل افتاده، چه جیغ و دادی سر داده بود!" [9, 104].

"Ми, як день не попрацюємо, мусимо лягати спати, не повечерявши. Вони, як день не розважаться, ладні перевернути світ! Тієї ночі, в кутку коридора кав'ярні, той п'яний американський солдат, з його червоним, залитим потом обличчям, як він буцяв головою об стіну ту жінку в синьому! Мені аж в очах почорніло. Не стримався. Як вона верещала, немов потрапила до пазурів самого Азраїла (ангел смерті – *О.К.*)!"

Автор звертається до прийому сну, в якому знаходить своєрідну трансформацію абсурдна реальність. Сон і реальність виводять автора і персонажа на узагальнення, яке є результатом тривалих екзистенційних станів:

"من همه دوست و آشناهام را تو یک خواب آشفته شناختم. مثل این که آدم ساعت های دراز از بیابان خشک و بی آب و علف می گذره به امید اینکه یک نفر دنبالشه. اما همین که بر می گرده که دست اون را بگیره، می بینه که کسی نبود. بعد می لغزه و توی چاله ای که تا اون وقت ندیده بود می افته. زندگی دالان دراز یخ زده ای است، باید مشت برنجی را از روی احتیاط، برای برخورد با آدم ناباب، تو دست فشار داد..." [9, 106-107].

"Я пізнав усіх своїх друзів і знайомих в одному розхристаному сні. Так наче людина багато годин іде висушеною пустелею, де нема ні води, ні трави, і вірить, що хтось іде слідом за нею. Але щойно повертається, щоб взяти того за руку, бачить, що нікого нема. Потім посковзається й падає до ями, якої перед тим не бачила. Життя – довгий зледенілий коридор, ідучи яким треба завбачливо стискати руки в залізні кулаки, бо тут може стрітися і якийсь негідник..."

В картинах сну, що не можуть в принципі потрактовуватися реалістичними, є візії реального буття; водночас Садек Гедаят для більшого увиразнення зображуваного наповнює їх сюрреалістичними елементами, як бачимо в наступному фрагменті:

"بهتر که از خواب پریدم. اینکه خواب نبود، خواب می دیدم که بیدارم؛ اما نه چیزی را می دیدم و نه چیزی را حس می کردم و نه می تونستم بدونم که کی هستم. اسم خودم یادم رفته بود، نمی دونستم که دارم فکر می کنم که بیدارم یا نه. اما یک اتفاقی افتاده بود، می دونستم که اتفاقی افتاده. شاید باد می وزید، به صورتم می خورد. نه، حالا یادم آمد،



یک سنگ قبر بزرگ بود. کی اونجا دعا می خوند؟ پشتش به طرف من بود. من انگشتم را روی سنگ گذاشتم بودم. انگشتم تو سنگ فرو رفت، حس کردم که فرو رفت. یک مرتبه سوخت، آتیش گرفت، من از خواب پریدم" [9, 108].

"Добре, що я прокинувся. Таке сном не назовеш. Снилось, що не сплю. Але нічого не бачив, нічого не відчував і не міг збагнути, хто я такий. Забув своє ім'я, не знав, чи це я думаю, що не сплю, чи ні. Але щось трапилось, я знав, що щось трапилось. Можливо, віяв вітер і обдмухував мені обличчя. Ні, тепер пригадав: там був великий надмогильний камінь. Хто там мовився? Та людина стояла спиною до мене. Я поклав свого пальця на камінь. Палець увійшов у камінь, я відчув, що він увійшов у камінь. Раптом палець запекло, спалахнуло полум'я, я схопився зі сну".

Автор вдається до портретних характеристик, які містять не лише описи зовнішності, а й мініпсихологічні оцінки персонажів; для закріплення персонажа в конкретному просторі залучає елементи онтологічної поетики:

"چهار پنج ماه پیش بود که با ما کار می کرد... اما مثل اینکه که دیروز بوده، نگاهش تو روی آدم می خندید. موهای وز کرده بور داشت که تا روی پیشانیش آمده بود. دماغش کوتاه بود و لب هاش کلفت. روهمرفته خوشگل نبود، اما صورت گیرنده داشت. آدم بدش نمی آمد باهاش رفیق بشه و دو کلام حرف بزنه. وارد اطاق که می شد، یک جور دلگرمی با خودش می آورد. هیچ وقت میتدی را صدا نمی زد، همیشه فرم ها را خودش تو رانگا می کرد و به اطاق ماشینخانه می برد. اون وقت اطاقمان کوچک و خفه بود، صدای سنگین و خفه حروف می آمد که تو ورسات می چیدند و یا تو گارسه پخش می کردند. زاغی که از لای دنداننش سوت می زد، خستگی از تن آدم در می رفت" [9, 110-111].

"Він працював разом із нами чотири-п'ять місяців тому... Але ніби це було вчора. Його очі завжди сміялися до людей. В нього було розтріпане русяве волосся, яке спадало йому на лоба. Мав короткий ніс і повні губи. Загалом не був гарним, але було в його обличчі щось привабливе. Тому, хто його бачив, хотілося потоваришувати з ним і перемовитися з ним кількома слівцями. Коли він заходив до кімнати, разом із ним входила якась теплота. Він ніколи не гукав новачка, а завжди сам вкладав форми в гранки і відносив їх до машинної. Тоді наша кімната була маленькою й задушливою, лунали важкі приглушені звуки від літер, що їх вкладали у верстат або розкладали у касі. Коли Загі насвистував крізь зуби, втома відступала від людей".

Творячи ту чи іншу художню реальність, Садек Гедаят своєрідно, вдаючись до алегорії, відгукувався на ситуацію в країні чи в світі, в сучасному чи в минулому, що давало певні аналогії до реальності. Наприклад, сатирична новела "توپ مروارید" ("Перлинова гармата"), яка вперше була надрукована вже після смерті автора. Використовуючи алегоричну форму оповіді про відкриття й захоплення Колумбом нових земель, Гедаят втілює одну з найактуальніших тем свого часу.

Для більшої художньої виразності Садек Гедаят майстерно використовував можливості різних художніх форм та художніх засобів. Так, він "часто звертався до іншомовної форми, казки, яку так люблять в Ірані" [2, 95]. У формі казки написано твір "قضیه زیر بته" ("Під кушем") (збірка "Розпутність"), ідея боротьби з похмурими силами фашизму образно втілена в казці-алегорії "آب زندگی" ("Жива вода").

На початку твору автор вдається до випробуваного фольклорного прийому зачину в казці, який вводить у ситуацію, захоплює інтригою:

"یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچکی نبود، یک پینه دوزی بود سه تا پسر داشت: حسنی قوزی و حسینی کچل و احمدک. پسر بزرگش حسنی دعانویس و معرکه گیر بود، پسر دومی حسینی همه کاره و هیچ کاره بود، گاهی آب حوض می کشید یا برف پارو می کرد و اغلب ول می گشت. احمدک از همه کوچکتره، سری به راه و پایی به راه بود و عزیزدردانه باباش بود، توی دکان عطاری شاگردی می کرد و سر ماه مزدش را می آورد به بابایش می داد. پسر بزرگ ها که کار پا به جایی نداشتند و دستشان پیش پدرشان دراز بود، چشم نداشتند که احمدک را ببینند" [9, 116].

"Хтось був, а когось не було, окрім Бога нікого не було (традиційний зачин перських казок, перський відповідник українському "жили-були" – *О.К.*). Жив собі чоботар, мав трьох синів: горбатий Хасані, голомозий Хосейні та Ахмадак. Старший син, Хасані писав заклинання та молитви і показував різні фокуси. Другий син, Хосейні, робив усе і не робив нічого, часом міняв воду в басейні або розкидав сніг, а частіше тинявся без діла. Ахмадак – найменшенький видався слухняним і роботязим і був батьковим улюбленцем. Він був учнем в аптеці і на початку кожного місяця приносив свою платню і віддавав її батькові. Два старші брати, які ніде не працювали і сиділи в батька на шії, на дух не переносили Ахмадака".

Як бачимо, Садек Гедаят, чудово володіючи народною поетикою, розгортає сюжет за традиціями народної прози, що є характерними для цього жанру в різних народів:

"سه برادر راه افتادند، تا سو به چشمشان بود و قوت به زانويشان، همين طور رفتند و رفتند تا اين که خسته و مانده سر يک چهارراه رسيدند. رفتند زير يک درخت نارون نشستند که خستگی در بکنند" [9, 117].

"Три брати вирушили в дорогу. Поки їхні очі бачили і поки їхні ноги ступали, вони все йшли та йшли, аж поки, стомлені й виснажені, не дісталися роздоріжжя, де й присіли під в'язом, аби трохи спочити".

Казкова реальність фокусується на правдоподібних деталях, оскільки "у творах мистецтва (...) завжди міститься ядро "живої" реальності, і якраз вона виступає як субстанція естетичного начала" [5, 243]. Реалістичні картинки, типові для реальних обставин, наповнюються фантастичними обставинами й героями, що є суттєвою ознакою жанру казки:

"چون می دید که باید توی این چاه بمیرد، تو فکر رفت، بعد از جیبش يک چپق در آورد و گفت: "آخرين چیزيس که واسم مونده!" چپقش را با شعله آبی شمع چاق کرد و چند تا پک زد. توی چاه پر شد از دود. يک مرتبه دید يک دييک سياه و کوتوله دست به سينه جلوش حاضر شد و گفت: – "چه فرمايشيه؟" [9, 118].

"А що бачив, що доведеться йому в цьому колодязі помирати, то й призадумався, а потому видобув з кишені люльку та й промовив: "Останнє, що мені лишилося!" Запалив її від блакитного полум'я свічки і декільки разів затягнувся. Колодязь наповнився димом. Раптом побачив, що перед ним з'явився маленький чорненький чортик зі складеними на грудях руками і мовив: – Що накажете?"

Саме на чарівні образи покладається місія підвести персонажів, а відтак і читачів, із життєподібної реальності до розуміння глибших істин. Ідеї, закладені у текст Садека Гедаята, підтверджують думку А. Шопенгауера про те, що "найціннішою і найсуттєвішою повинна бути для кожного його особистість" [8, 31]. Вводячи чарівні образи, автор виправдовує і жанр казки, до якого звертається, і образ, який залучає.

Картини буття подаються в реальних деталях щоденності, яка вияскравлює життя на дні. Зображення їх є своєрідним авторським протестом проти такої реальності; через негативи автор

веде читача до осмислення його стану; таке спрямування тексту є підтвердженням значення "мистецтва стосовно людського суспільства" [4, 187].

"تنها تفریح آنها خوردن عرق و کشیدن بافور شده بود و چون کسی نبود که زمین را کشت و درو بکند با طلا غله و تریاک و عرق خودشان را از کشورهای همسایه می خریدند. از این جهت زمین بایر و بی کار افتاده بود و کثافت و ناخوشی از سر مردم بالا می رفت" [9, 121].

"Єдиною їхньою розвагою були горілка та опіум, а оскільки не було когось, хто б обробляв землю, то вони купували хліб, опіум та горілку за золото у сусідніх державах. Земля стояла необроблена, а народ скнів у нечистотах та хворях".

Художня реальність, в якій перебувають персонажі, автором почасти змальовується засобами натуралістичної поетики, письменник створює образи, які викликають негативні емоції аж до відрази, але це "в кінцевому рахунку (...) служить для блага людського суспільства" [4, 184]:

"حسینی از ذوقش دور سفره رقصید و هولکی چند جور خوراک روی هم خورد و یک بوقلمون را برداشت به نیش کشید و چند تا قدح دوغ و افشیره را هم بالا سر کشید و به خوابگاهش رفت" [9, 124-125].

"Хосейні, аж пританцювуючи на radoшах навколо столу, поспіхом ковтнув кілька страв, їзжер цілого індика, випив декілька келихів дугу (традиційний іранський прохолоджуючий напій зі збитого кислого молока, змішаного з водою чи молочною сивороткою, з додаванням солі і часом – подрібненої м'яти – *O.K.*) та соку і попрямував до спальні".

Для увиразнення протиставлення негативу й позитиву письменник використовує засіб контрасту з тенденцією до ідеалізації, що характерно романтичній поезії:

"تا چشم کار می کرد باغ و بوستان و سیزه و آبادی بود و مردمان سرزنده ای که مشغول کشت و درو بودند دیده می شدند، یا ساز می زدند و تفریح می کردند. جانوران آنجا از آدم ها نمی ترسیدند، آهو به آرامی چرا می کرد و خرگوش در دست آدم ها علف می خورد، پرندة ها روی شاخه درخت ها آواز می خواندند. درخت های میوه از هر سو سر در هم کشیده بودند" [9, 128].

"Скільки сягало око, було видно сади, баштани, поля, гарні міста й села та життєрадісних людей, які працювали на полях або грали на музичних інструментах та розважалися. Звірі там

не боялися людей, газелі мирно паслися, зайці їли траву з рук людей, птахи виспівували на гіллі. Фруктові дерева звідусіль простягали свої обтяжені плодами віти".

Для творів Гедаята 1940-х років характерною є особлива динамічність. Це значною мірою досягається тим, що характери героїв розкриваються в дії, в зіткненні з навколишнім середовищем, з іншими героями. Твори написані простою і виразною мовою. Гедаят збагачує мову оповідань прислів'ями, приказками, тесніфами – народними ліричними піснями, тощо. Мова героїв Гедаята нерідко відображає ті чи інші місцеві фонетичні та лексичні особливості.

"Велика заслуга письменника у створенні літературної мови, позбавленої химерності та пишномовності, таких властивих перській літературній мові в минулому. (...) В той же час в авторській мові Гедаят уникає просторічних слів та вульгаризмів. Він ретельно відбирає все найцінніше, живе, доступне широким верствам народу, не допускаючи спрощення" [7, 10–11].

Один із прийомів художньої виразності творів Гедаята полягає у спеціальному підборі імен. Так, наприклад, позитивний герой повісті "حاجی آقی" ("Хаджі-ага") має ім'я "منادی الحق" ("Монаді оль-Хакк", тобто "Речник правди"), в казці-алегорії "Жива вода" країна, народ якої переміг чорні сили зла, одержала назву "همیشه بهار" ("Гамішебагар" – "Вічна весна") і т.д.

"Герої Гедаята не здійснюють ніяких незвичайних вчинків, життя їхнє буденне, і нещастя їхні – звичайні людські біди та негаразди. Але саме в цьому вмінні зображати життя простих людей і полягає головне значення творчості Гедаята" [7, 7].

Відтак, новели Садека Гедаята 1940-х років написані в сатиричному, а часом і у гротескно-памфлетному плані, деякі з них є своєрідними пародіями, спрямованими проти показного патріотизму, кар'єризму, невігластва, лженауки, насильства й паразитизму. Підбір образів і стильових прийомів ведеться з метою розкриття тих чи інших суспільно-політичних явищ. Алегорія є одним із домінуючих прийомів цього періоду: в новелі, оповіданні – як образ, деталь, в казці-новелі – як стильова константа. Стильова палітра містить експресивні елементи, натуралістичні

вкраплення, екзистенційні тенденції, ознаки сюрреалізму, закорінені в реалістичній поетиці.

Ці висновки підтверджуються і словами сучасного іранського літературознавця Гасана Мір Абедіні, який зазначає, що саме Садек Гедаят ввів до літератури Ірану сюрреалістичну тенденцію [10, 192]. "У 1940-х роках з падінням Реза-шаха і покращенням політичної та культурної ситуації до Ірану долинули перші звістки про сюрреалізм і з'явилася група новаторів, які назвали себе "خروس جنگی" ("Хорус-е джянгі" – "Войовничий півень"). Вони видали маніфест про літературне оновлення і писали теоретичні статті (праці Гушаньга Ірані та Голамхосейна Гаріба), але на шляху боротьби із застаріlostями та за вироблення нової мови та форми їм не вдалося створити чогось справді вартісного уваги (в прозовому жанрі)" [10, 664]. Учасники мистецького об'єднання "Войовничий півень" "були першими, хто проголосив себе сюрреалістами" [10, 192].

Перша серія часопису "Войовничого півня" побачила світ 1950 р. Сюрреалісти вважали себе продовжувачами справи Гедаята: "Ми є об'єднанням, яке зв'язує мистецтво та думки Гедаята з майбутнім" [10, 193]. Вони проголошували, що "новітнє мистецтво постає всупереч усім претензіям прихильників теорій мистецтва заради суспільства, мистецтва заради мистецтва..." [10, 194]. Об'єднання проіснувало недовго. За словами Гасана Мір Абедіні, "Юнацький запал іранських сюрреалістів швидко згас, а друк часопису "Войовничий півень" було припинено" [10, 194]. Група розпалася, але її дискусія набрала інших форм, знайшла продовження в протистоянні між прибічниками заангажованого мистецтва та модерного.

Творчість Садека Гедаята 1940-х років справила значний вплив на розвиток перської прози взагалі і на еволюцію жанру новели в Ірані зокрема. Гедаят мав багато послідовників, ряду з них, наприклад Джалалю Аль Ахмаду, вдалося створити зразки прози високого художнього рівня.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Башмакова Л. К спорам о "Романе протеста" в негритянской литературе США / Л. Башмакова // Проблемы метода, жанра и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX – XX веков. – Вып. 2. – Пермь, 1976. – С. 233–242.

2. Комиссаров Д. Очерки современной персидской прозы / Д. Комиссаров. – М. : Изд-во вост. лит-ры, 1960. – 214 с.
3. Комиссаров Д. Пути развития новой и новейшей персидской литературы / Д. Комиссаров. – М. : Наука, 1982. – 293 с.
4. Маритен Ж. Ответственность художника / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 171–207.
5. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гасет // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Изд-во полит. лит-ры, 1991. – С. 230–267.
6. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
7. Гедаят С. Избранное / [предисл. Д. Комиссарова и А. Розенфельд] / С. Гедаят. – М. : Гослитиздат, 1957. – 358 с.
8. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. – М. : Интербук, 1990. – 152 с.
9. مجموعه نوشته های پراکنده صادق هدایت / با مقدمه حسن قائمیان. – تهران : نشر ثالث، ۱۳۸۱. – ۶۵۰ ص.
10. میر عابدینی حسن. صد سال داستان نویسی ایران / حسن میر عابدینی. – نشر چشمه، ۱۳۷۷. – ۱۲۹۸ ص.
11. هدایت صادق. سگ و لگرد / با مقدمه محمد بهارلو / صادق هدایت. – تهران : انتشارات قطره، ۱۳۷۸. – ۱۶۶ ص.

Стаття надійшла до редакції 14.04.15

**О. М. Конончук**, канд. филол. наук, ассист.  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

## ТЕНДЕНЦИИ ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРИТЧЕВОСТИ В НОВЕЛЛАХ САДЕКА ХЕДАЯТА 1940-х ГОДОВ

*В статье речь идёт о стилевых особенностях новелл выдающегося иранско-го прозаика XX-го века Садека Хедаята, созданных им в 1940-х гг. Анализ, выстроенный на основе таких произведений, как "Патриот", "Осёл антихриста", "Завтра", "Жемчужная пушка", "Живая вода", показывает, что новеллы Садека Хедаята 1940-х годов написаны в сатирическом, а иногда и в гротескно-памфлетном плане, некоторые из них являются своеобразными пародиями. Аллегория выступает одним из доминирующих приёмов творчества Хедаята этого периода, а в стилевой палитре писателя имеются экспрессивные элементы, натуралистические, экзистенциальные тенденции, черты сюрреализма.*

**Ключевые слова:** новелла, рассказ, экзистенциализм, иранская проза, стилевые тенденции, стилевые эксперименты, притча, аллегория.

## TENDENCIES OF THE EXISTENTIALISM AND PARABLES IN THE SADEGH HEDAYAT'S 1940<sup>TH</sup> YEARS NOVELLAS

*The article deals with the style features of the novellas of Sadegh Hedayat – the famous Iranian prose writer of the XXth century, which he wrote in the 1940<sup>th</sup>. Analysis, based on such novellas as "Patriot", "Ass of antichrist", "Tomorrow", "Pearl gun", "Living water", shows that Sadegh Hedayat's novellas of the 1940<sup>th</sup> have been written in satirical and sometimes in grotesque-pamphleteering mode, some of them are kinds of parody. Allegory is one of the predominant methods of Hedayat's art of this period, and there are expressive elements, naturalistic, existential tendencies and features of surrealism in the writer's style palette.*

**Keywords:** novella, short story, existentialism, Iranian prose, style trends, stylistic experiments, parable, allegory.

УДК 392.89 392.83 392.9

А. О. Коржик, асп.  
Інститут філології КНУ імені Тарас Шевченка, Київ

## ТРАПЕЗА ЯК ІНТЕРСЕМІОТИЧНИЙ ФОЛЬКЛОРНИЙ ТЕКСТ

*Стаття присвячена дослідженню трапези в українському фольклорі, зокрема його значення для утвердження цивілізованості. Трапеза розглядається як інтерсеміотичний фольклорний текст, цілісна знакова система і система комунікації, виражена вербальними та невербальними засобами, зумовлена існуванням у носіїв фольклору низки потреб. Соціалізуюча функція дискурсу трапези в українському фольклорі виявляється у формуванні опозиції прийнятної/неприйнятної харчової поведінки; при цьому прийнятна поведінка пов'язана з розвитком, зрілістю, суспільною доречністю, а неприйнятна – з дикістю, регресією та канібалізмом. Важливу роль у формуванні прийнятних поведінкових патернів відіграє актуалізація текстів, котрі засуджують неприйнятну харчову поведінку, змальовують негативні наслідки порушення табу і презентують санкціоновані суспільством настанови. На прикладі казок та мемуарів прослідковано специфіку настанов, спрямованих на формування та підтримку соціалізуючої функції дискурсу трапези в українському фольклорі.*

**Ключові слова:** голодомор, дискурс, канібалізм, мемуар, регресія, соціалізація, трапеза, український фольклор, фольклористика, функція дискурсу.