

и культурных особенностей китайских рекламных слоганов и может дать положительный результат при продвижении товаров, экспортируемых в Китай.

Литература

1. Сюй Хунбо. Особенности китайского национального характера (часть 2) [Электронный ресурс] / Сюй Хунбо. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/26/2645/>. – Дата доступа: 30.04.2018.

2. Большой китайско-русский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bkrs.info/>. – Дата доступа: 30.04.2018.

И. А. Бортник

ЭСТЕТИКА ДЕКАДАНСА В РОМАНЕ С. И. ВИТКЕВИЧА «ПРОЩАНИЕ С ОСЕНЬЮ»

Термин «декаданс» можно рассматривать как широко (кризис цивилизации), так и узко (кризисные явления в искусстве XIX–XX вв.). Это своеобразный тип мышления, пессимистичного, связанного с социально-политической обстановкой и положением личности в современном мире. Л. Г. Андреев характеризует данное явление следующим образом: «Декаданс трудно отождествляется с тем или иным литературным направлением, скорее это некая исходная мировоззренческая установка, влекущая „распад цельности“, распад единства прекрасного, истинного и нравственного» [1, с. 134]. Декаданс опирался на позитивистский материализм и натурализм, создавая новый тип автора – отвергнутого обществом, ощущающего беспомощность, выбирающего искусство, а не реальность, болезнь, а не здоровье, пессимизм, а не оптимизм. Для декадентского искусства характерна амбивалентность: сливались воедино мужчина и женщина (андрогинность), жизнь и смерть (наслаждение жизнью и отвращение к ней), человек и животное (обращение к образу кентавра). Мотив андрогинности – один из самых частых в литературе декаданса. Прекрасное существо, противостоящее природе и наделенное высоким интеллектом, воплощается обычно в женском теле. Оно обожествляется (например, Ш. Бодлер описывает «бесплодной женщины величье» [2, с. 118]) и противопоставляется тем самым обычной женщине, вызывающей у человека плотское влечение, которого декадент стремится избежать, но может это сделать, лишь устав от разврата. Еще один образ, встречавшийся и получивший наибольшее распространение именно в литературе декаданса, – образ роковой женщины, или *femme fatale*, который противостоит андрогинной фигуре. Женщина сильнее приближена к природе, чем мужчина, она руководствуется низменными инстинктами, воплощая телесное начало мира. Согласно А. Шопенгауэру, она бездуховна, далека от искусства, так как погрязла во власти чувств и порочных желаний. В декадансе происходит своеобразное смещение на оси «женщина – мужчина»: женщина доминирует над мужчиной, который не в силах сопротивляться ее демоническому влиянию.

В фигуре главного героя С. И. Виткевич воссоздает декадента, тщетно старающегося найти свое место в мире. Атаназий Бакзбал осознает себя «*metafizyczną istotą bez formy działania*» [6, s. 124] («метафизическим

существом, лишенным формы действия» [4, с. 127]), он ощущает собственную беспомощность перед миром. Он питает отвращение к миру и к жизни, что находит отражение во внутренних монологах, где герой называет свое существование «бессмысленной мукой». При этом он чувствует себя оторванным от реальности: постоянно наблюдая за происходящими событиями как бы со стороны, он, тем не менее, является их непосредственным участником.

Можно провести параллели между текстом С. И. Виткевича и одним из наиболее значимых произведений декаданса – романом Ж.-К. Гюисманса «Наоборот», в котором рассказывается о постепенной деформации личности отпрыска благородного рода Жана дез Эссента. Атаназий и Жан имеют много общего, но главное, что их объединяет, – стремление преобразовать мир, подстроив его под себя. Однако если дез Эссент выбирает искусственность, то Атаназий стремится к познанию биологического начала, что сближает его с героями натуралистов.

Атаназий и дез Эссент, будучи людьми рубежа веков, как никто чувствуют распад окружающего мира на части, в их душах сливается воедино отвратительное и прекрасное, больное и здоровое, низкое и высокое. Оба героя чувствуют тягу к религии, но ни один не имеет в себе сил верить. Оба бесконечно преданы искусству, хорошо образованы, прекрасно разбираются в литературе, однако не способны сотворить нечто по-настоящему достойное.

Атаназий и дез Эссент стремятся к созданию в своем сознании идеального андрогина – некоему синтезу мужского и женского начал. Так, герой С. И. Виткевича, каждый раз соприкасаясь с миром женщин, мечтает, чтобы все было «jak ślimaki, bez tego rozdziału osobowości» [6, s. 12] («как у улиток, без расщепления личности» [4, с. 14]). Дез Эссент же, чувствуя потребность в мужской силе, выбирает циркачку Уранию и чревовещательницу, умевшую говорить мужским голосом. Для Жана идеалом андрогина становится Саломея Г. Моро, которую он описывает как «бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется» [5, с. 42].

Размышления об андрогинности в романе «Прощание с осенью» присутствуют и в косвенных монологах Гели и Атаназия. Так, для Гели идеальным, пусть и существующим лишь в ее воображении, мужчиной является симбиоз Атаназия как носителя мужского начала и князя Припудреха, представляющего скорее женское начало. При этом Атаназий, переживая миг наибольшего наслаждения жизнью, представляет слияние Зоси, носительницы фемининности, и Гели, тяготеющей к маскулинности.

Образ роковой женщины в романе «Прощание с осенью» представлен в нескольких вариантах. С одной стороны, это женщина-дитя, потакание собственным слабостям для которой – естественный ход жизни. С другой стороны, это образ женщины-зверя, опасной и хищной, расчетливо пользующейся мужчинами. Оба варианта соединены в фигуре Гели Берц. Она, совершенно не раздумывая, ставит князя Припудреха и Атаназия, что приводит к дуэли. Позже то же самое она проделывает снова, уже с участием Атаназия и Твардоступа. Для нее борьба за внимание представляется чем-то естественным, она получает удовольствие от этого.

Неспособность женщины к постижению чего-то великого проявляется в сценах обращения героини в католичество. Приход к вере, традиционно сопряженный с сильным потрясением в человеческой душе, для Гели лишь сиюминутный каприз. Во время беседы с ксендзом Выпштыком она признается, что для нее вера лишь попытка избежать одиночества и скуки. Геля с удовольствием надевает маску верующей, что не ускользает от Выпштыка: «katoliczką dobrą to ty będziesz, ale chrześcijanką nie» [6, s. 95] («доброй католичкой ты, пожалуй, будешь, но христианкой – нет» [4, с. 99]).

При этом Геля чрезвычайно умна и образованна, она как раз та демоническая femme fatale, всегда знающая, как добиться своего. Она представляется главному герою как «radioaktywne pokłady zła, semickiego, czarno-rudego, sfermentowanego w starozakonnym sosie, przepojonego kabałą i Talmudem» [6, s. 145] («радиоактивными залежами зла, семитского, черно-рыжего, сферментированного в ветхозаветном соусе, пропитанного кабалой и Талмудом» [4, с. 147]) и как «święta Teresa zmieszana pół na pół z żydowską sadystką, mordującą z torturami w kokainowym podnieceniu białogwardyjskich oficerów» [6, s. 144] («святая Тереза, смешанная пополам с еврейской садисткой, которая в кокаиновом возбуждении пытками убивает белогвардейских офицеров» [4, с. 148]). Для автора же она – женское воплощение извечного образа Антихриста, а ее отец становится старым Вельзевулом. Рассматривая данный персонаж, можно провести еще одну классическую параллель и обнаружить сходство с Лилит, убивающей младенцев. Так и Геля, склонив Атаназия к измене, убивает еще не родившегося Мельхиора, сына Атаназия и Зоси. Кроме того, следует заметить, что согласно еврейским источникам Лилит является женой Самаэля, отождествляемого с Сатаной. Таким образом, сцена венчания, когда Геля ощущает присутствие Князя Тьмы в себе и не может произнести слова отречения от злого духа, становится глубоко символической.

Роковая женщина С. И. Виткевича сексуальна, она вынуждает мужчину желать ее. Атаназий замечает, что «ciała, dusze i suknie są tylko wabikowem dopełnieniem samoistnie żyjących organów płciowych» [6, s. 11] («тела, души и платья – лишь приманка – дополнение к живущим самостоятельной жизнью половым органам» [4, с. 14]), он ощущает отвращение к женщинам, но не может противиться половому влечению. Помимо красоты и сексуальной привлекательности, женщины в романе всегда богаты, они способны на многое благодаря деньгам. Атаназий чувствует раздражение, когда знакомые напоминают ему о благосостоянии его невесты Зоси, однако его возбуждает ощущение чужой власти, когда он навещает Гелю Берц.

Геля – единственная из основных героев романа, кто обрел все, о чем мог мечтать. Став сначала любовницей Тэмпе, а потом получив в результате переворота тегеранский трон, она окончательно избавилась от одиночества, а ее «метафизическим трансформациям не было конца».

Интересно, что в мире С. И. Виткевича качествами *femme fatale* может обладать не только женщина. Гомосексуал Логойский, безответно влюбленный в Атаназия, неоднократно сообщает о своем желании «задушить женщин внутри себя». Так и Атаназий видит в нем *femme fatale*, когда граф отказывается отдать Бакзобалу свой запас кокаина: «rzekł Łohoyski, patrząc na niego tak zrozpaczonym wzrokiem, że Atnazy nie wytrzymał i zaśmiał się dziwnym śmiechem: miał przez chwilę wrażenie, że jest demoniczną kobietą» [6, s. 281] («Логойский бросил на Атаназия взгляд, исполненный такого отчаяния, что тот не выдержал и засмеялся странным смехом: на какое-то время у него создалось впечатление, что перед ним демоническая женщина» [4, с. 285]). Сам Атаназий, игнорируя чувства графа, также «zastępuje mu demoniczną kobietę» [6, s. 231] («заменяет ему демоническую женщину» [4, с. 236]).

Еще один женский образ, также непосредственно ассоциирующийся с эпохой декаданса, – фигура Зоси Ослабендзкой. В ней воплощено иное видение женского начала, это женщина-кукла.

Зося – полная противоположность Геле. Даже окруженная садом вилла, в которой она живет, противопоставляется городской вилле Берцев. Описание Зофи коротко и схоже с описанием куклы в магазине. Автор обращает внимание на светлые волосы, холодную задумчивость глаз, полные красные губы, а также на то, что она, будучи «прехорошенькой», чрезвычайно подходила стройным брюнетам, коим является Атаназий.

Как для Атаназия, так и для автора фигура Зоси носит скорее игровой характер, лишь изредка из-за фарфоровой завесы появляется лик настоящей

«роковой» женщины. Момент окончательного превращения Зоси – момент ее гибели, после этого она перерождается, будто продолжая сопровождать Атаназия в секунды наибольшего напряжения, когда его жизни угрожает опасность.

Женщина-кукла бесплодна, она не способна на творческое усилие, ее задача – доставлять эстетическое наслаждение. Так и Зося не может родить ребенка, она кончает жизнь самоубийством раньше, чем дитя появляется на свет, и она рада, что ребенок не будет существовать в этом безжалостном мире.

Чрезвычайно популярная в эпоху декаданса идея «искусства ради искусства» в романе является одним из важнейших элементов и противопоставляется модели социалистического государства без творчества. Так, по мнению главного героя, искусство не должно служить развлечению и пропаганде. Атаназий уверен, что времена абсолютной власти искусства прошли, утверждая, что его «niby-arystokratyczny światopogląd, z religią, filozofią i sztuką na czele, zaczyna walić się od podstaw» [6, s. 117] («якобы аристократическое мировоззрение во главе с религией, философией и искусством начинает рушиться с самых основ» [4, с. 121]).

Подчинение сегодняшнего искусства массе заставляет его презирать современную культуру. Саetan Темпе также упоминает, что, по его мнению, искусство не найдет места в новом мире, построенном коммунистами.

Характерный для декаданса символизм также находит свое отражение в романе, переключаясь при этом как с фольклором, так и с польской классической и модернистской литературой. Так, перед дуэлью Атаназия и Твардоступа трескается зеркало и останавливаются часы. Позднее тем же вечером Атаназий, князь Припудрех, Зезя и Хваздрыгель видят призрака – обезглавленного рыцаря, стоящего на коленях. Тут возникает очевидная параллель с чрезвычайно популярной тогда «Свадьбой» С. Выспяньского, а через нее – с мицкевичевской традицией.

Таким образом, в своем романе С. И. Виткевич осуществляет диалог с мировой литературой: в «Прощании с осенью» можно обнаружить концептуальные и стилистические схождения с произведениями выдающихся писателей эпохи.

Литература

1. Андреев, Л. Г. Западноевропейская литература: XX век / Л. Г. Андреев. – Москва: Прогресс, 1986. – 132 с.
2. Бодлер, Ш. Цветы Зла и Стихотворения в прозе / Ш. Бодлер; пер. с фр. Эллиса. – Томск: Водолей, 1993. – 397 с.

3. *Борев, Ю. Б.* Эстетика / Ю. Б. Борев. – Москва: Высшая школа, 2002. – 511 с.
4. *Виткевич, С. И.* Прощание с осенью / С. И. Виткевич; пер. А. Базилевского. – Москва: РИПОЛ классик, 2006. – 464 с.
5. *Гюисманс, Ж.-К.* Наоборот / Ж.-К. Гюисманс; пер. Е. Кассировой и В. Толмачева. – Москва: Флюид ФриФлай, 2005. – 240 с.
6. *Witkiewicz, S. I.* Pożegnanie jesieni / S. I. Witkiewicz. – Warszawa: Drukarnia Narodowa, 1927. – 453 s.

П. С. Бранавец

ПАНЯЦЕ АЎТАМАТЫЧНАЙ МАРФЕМЫ Ў ДАСЛЕДАВАННІ З’ЯЎ АГЛЮТЫНАЦЫІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ БЕЛАРУСКАЙ, ЧЭШСКАЙ І АНГЛІЙСКАЙ МОЎ)

У артыкуле прадстаўлена тэарэтычнае абмеркаванне ролі тэрміна і паняцця аўтаматычнай марфемы ў метадалогіі даследавання з’яў аглютынацыі, зроблена спроба прымянення і ацэнкі крытэрыяў яе вылучэння, што праілюстравана на прыкладах аўтаматычнага і неаўтаматычнага выкарыстання марфем у беларускай, чэшскай і англійскай мовах. Тэрмін і паняцце аглютынацыі-наасці былі першапачаткова выкарыстаны для абазначэння ладу моў тыпу турэцкай, у якой слова будуюцца як быццам праз паступовае «прыклейванне» афіксаў да кораня. Гэтае разуменне аглютынацыі актуальнае і сёння, калі гаворка ідзе пра клас «тыповых» прадстаўнікоў такога ладу мовы (цюркскія, фінаўгорскія, дравідыйскія, японская, карэйская мовы і інш.). Акрамя таго, пачынаючы з прац Э. Сэпіра, распаўсюджваецца перакананне, што тэхніка аглютынацыі можа ў той ці іншай ступені характарызаваць тыпалагічную тэндэнцыю марфемнай пабудовы словаформы ў любой мове. Метадалагічна ідэю аб характаралагічнай ролі аглютынацыі развіў Д. Грынберг. Даследчык прапануе разглядаць у якасці аглютынацыі стыкі дзвюх «аўтаматычных», г.зн. марфаналагічна ўстойлівых марфем [1, с. 77]. Пытанне пра крытэрыі аглютынацыі-наасці як тэндэнцыі, а таксама аўтаматычнасці марфем паступова выходзіла па-за межы марфаналагічнай праблематыкі. С. Я. Яхантаў удакладніў паняцце аўтаматычнасці марфем, дапускаючы для аўтаматычнай марфемы толькі фанетычна абумоўленае вар’іраванне і наяўнасць у збольшага аўтаматычнай марфемы нешматлікіх неаўтаматычных аламорфаў [3, с. 26–28]. А. А. Рэфармацкі вылучае аглютынацыю паводле комплексу ўласна марфаналагічных крытэрыяў: адназначнасць і стандартнасць афіксаў, дакладнае размежаванне марфем, самастойнасць словаўтваральнай асновы [2, с. 73].

Прымаючы тэарэтычныя разважанні А. А. Рэфармацкага пра рознааспектную прыроду аглютынацыі, варта дапоўніць паняцце аўтаматычнай марфемы – адно з ключавых у метадалогіі даследаванняў названай тэндэнцыі. У нашым даследаванні аўтаматычнай лічыцца марфема, вар’іраванне якой абумоўлена выключна фаналагічнымі законамі сучаснай мовы (або якой не ўласціва вар’іраванне) і якая не з’яўляецца кумулятыўнай (не сумяшчае