

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФУ ПРО ПІГМАЛІОНА В РОМАНІ
ДИНИ РУБІНОЇ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»**

**(ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ В РОМАНЕ
ДИНЫ РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»)**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0358 р
спеціальності 035 “Філологія”,
освітньої програми “Російська мова і зарубіжна
література. Друга мова”,
спеціалізації 035.03 “Слов’янські мови та
літератури (переклад включно). Перша –
російська”

_____ К.Є.Черкун

Керівник _____ док.філол.н., проф. І.Я. Павленко

Рецензент _____

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 "Філологія"*
Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*
Спеціалізація *035.03 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).
Перша – російська"*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Павленко І.Я.

" ____ " _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Черкун Катерині Євгенівні

1. Тема роботи: *Интерпретация мифа о Пигмалионе в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки»,*
керівник роботи - док.філол.н., проф. Павленко І.Я.
затверджені наказом ЗНУ від "25" травня 2019 року № 781-с
2. Строк подання студентом роботи 30 грудня 2019 року.
3. Вихідні дані до роботи: *произведения и некоторые исследования по теории и творчеству Д.И. Рубиной.*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки :
 - 1) *проанализировать литературоведческие работы, посвященные изучению мифопоэтики;*
 - 2) *определить характер и способы трансформации античного сюжета в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки»;*
 - 3) *исследовать причины и характер интерпретации мифологического сюжета и персонажей*
 - 4) *проанализировать характер корреляции мифологического/фольклорного и индивидуально-авторского.*
5. Перелік графічного матеріалу: _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
2	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
3	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		
<i>Введение, выводы</i>	<i>Павленко И.Я, профессор</i>		

7. Дата видачі завдання 01.10.2018 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Сбор и систематизация материала</i>	<i>Ноябрь-декабрь 2018 г.</i>	
2	<i>Анализ научно-критической литературы по выбранной проблеме</i>	<i>Январь-февраль 2019 г.</i>	
3	<i>Введение</i>	<i>Март 2019 г.</i>	
4	<i>Раздел 1. Мифопоэтика как составляющая поэтики художественного произведения</i>	<i>Апрель-май 2019 г.</i>	
5	<i>Раздел 2. Рецепция мифа о Пигмалионе в мировой литературе</i>	<i>Сентябрь 2019 г.</i>	
6	<i>Раздел 3. Особенности мифопоэтики Дины Рубиной (на материале романа «Синдром Петрушки»)</i>	<i>Октябрь 2019 г.</i>	
7	<i>Выводы</i>	<i>Ноябрь 2019 г.</i>	
8	<i>Оформление работы</i>	<i>Декабрь 2019 г.</i>	
9	<i>Защита работы</i>	<i>Январь 2020 г.</i>	

Студент(ка)

_____ (підпис)

К.Є.Черкун

_____ (прізвище та ініціали)

Керівник роботи

_____ (підпис)

І.Я. Павленко

_____ (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер

_____ (підпис)

Н.В. Козленко

_____ (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 54 страницы, 73 источника.

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ – роман Д.И. Рубиной «Синдром Петрушки».

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ – специфика интерпретации мифа о Пигмалионе в романе «Синдром Петрушки».

ЦЕЛЬ РАБОТЫ – исследование особенностей осмысления и специфики реализации темы «Творец-сотворенное», соотношения универсальное/индивидуальное в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

В ходе исследования предполагается решить следующие **ЗАДАЧИ**:

– проанализировать литературоведческие работы, посвященные изучению мифопоэтики;

– определить характер и способы трансформации античного сюжета в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки»;

– исследовать причины и характер интерпретации мифологического сюжета и персонажей

– проанализировать характер корреляции мифологического/фольклорного и индивидуально-авторского.

АКТУАЛЬНОСТЬ НАУЧНОЙ РАБОТЫ заключается в постоянном интересе читателей и литературной критике к творчеству Дины Рубиной, к вопросам неомифологизма и характера ревитализации мифа в современной литературе.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА в самой новизне исследуемого материала, поскольку роман не стал ещё объектом литературно-критической рефлексии.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ: темой работы и исследуемым материалом обусловлено обращение к дескриптивному и сравнительному методам, возможностям и инструментарию мифопоэтического анализа и элементам герменевтики.

ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ: результаты исследования могут быть использованы при изучении современной литературы, женской прозы в частности, в процессе обращения к проблемам мифопоэтики литературы при работе над курсовыми и выпускными исследованиями.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ: материалы и результаты исследования были представлены в докладе на Всеукраинской научной конференции «Запорожье в гуманитарном дискурсе».

СТРУКТУРОЙ РАБОТЫ: работа состоит из введения, трех разделов с подразделами, заключения, списка использованной литературы.

**МИФ, МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ, МИФОПОЭТИКА,
МИФОТВОРЧЕСТВО, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

ABSTRACT

The text of the master's work include 54 pages, 73 sources.

THE OBJECT OF RESEARCH – the by novel D. Rubina "Parsley Syndrome".

THE SUBJECT OF RESEARCH – the specificity of interpretation of the Pygmalion myth in the novel "Parsley Syndrome".

THE AIM OF THIS WORK – to study the features of comprehension and the specifics of the implementation of the theme "Creator-Created", the universal / individual ratio in D. Rubina's novel "Parsley Syndrome"

The study is supposed to solve the following **TASKS**:

- to analyze literary works devoted to the study of mythopoetics;
- to determine the nature and methods of transformation of the antique plot in the novel by Dina Rubina "Parsley syndrome";
- to explore the causes and nature of the interpretation of the mythological plot and characters;
- to analyze the nature of the correlation of mythological / folklore and individual authors.

THE RELEVENCE of scientific work lies in the constant interest of readers and literary criticism in the work of Dina Rubina, in questions of neo-mythology and the nature of the revitalization of myth in modern literature.

THE SCIENTIFIC NOVELTY in the novelty of the material that was studied, as the novel has not become the object of literary critical reflection yet.

METHODS OF RESEARCH: the theme of the work and the material under study is due to the appeal to descriptive and comparative methods, possibilities and tools of mythopoetic analysis and elements of hermeneutics.

SCOPE OF APPLICATION: the results of the research can be used in the study of the modern literature, the women's prose in particular, in the process of addressing to mythopoetics problems of literature when dealing with term papers and graduate studies.

THE APPROBATION OF WORK: the materials and results of the study were presented in the report in the All-Ukrainian scientific conference "Zaporizhzhya in the humanitarian discourse".

THE STRUCTURE OF WORK is the introduction, three sections with subsections, the conclusion, the list of references.

MYTH, MYTHOLOGICAL PLOT, MYTHOPOETICS,
MYTHCOMMUNICATION, INTERPRETATION

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	7
РАЗДЕЛ 1. МИФОПОЭТИКА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	12
1.1. Миф как художественная структура в литературных текстах.....	12
1.2. Мифопоэтика: корреляция мифа и художественной литературы.....	18
1.3. Архаический миф и современное мифотворчество.....	21
РАЗДЕЛ 2. РЕЦЕПЦИЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	28
2.1. Проблема трансформации мифологического сюжета	28
2.2. Миф о Пигмалионе как интертекстуальная модель.....	30
РАЗДЕЛ 3. ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ ДИНЫ РУБИНОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»).....	34
3.1. Символика заглавия.....	34
3.2. Система двойников в романе.....	37
3.3. Особенности взаимодействия мифологического сюжета с метафорической моделью «жизнь – театр».....	44
ВЫВОДЫ.....	52
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Дина Ильинична Рубина – яркая представительница современной «женской прозы». Ее творчество широко известно как в России, так и за ее пределами. Книги Дины Рубиной активно переводятся на болгарский, английский, польский, немецкий языки, иврит, выходя сотысячными экземплярами, сразу находят своего читателя.

Литературный дебют Дины Рубиной состоялся в 1970-м году, когда ей исполнилось шестнадцать лет. Творчество юной Рубиной сразу привлекло внимание читателей и критиков. В автобиографии Дина вспоминает: «читатели меня запомнили, любили, ждали журналов с моими вещичками» [51]. Критика обратила внимание на тематику и проблематику произведений, особенности повествовательной структуры и метафоричности прозы, поэтику и мифопоэтику.

Татьяна Осипцова в статье «На разные голоса. Русская канарейка Дины Рубиной» выделены такие особенности прозы писательницы: великолепный, богатейший русский язык, пристальное внимание к мелочам, деталям, многослойность произведений. Критик отмечает неподдельный интерес Рубиной к человеку, личности, подчеркивает, что зачастую главные герои ее произведений – это люди одержимые и одаренные свыше недюжинным талантом, поглощены страстью к любимому делу. Мастерство писательницы привлекает тем, что, при прочтении ее романов, складывается впечатление того, что ей самой пришлось быть и скульптором, и художником, и кукольником, о которых она пишет [46].

Алла Марченко обращает внимание на мозаичность прозы Дины Рубиной. В статье «С прекрасным видом на Ершалаим» А. Марченко пишет о том, что уникальность Рубиной проявляется и в умении создавать национальный израильский роман на русском языке [36]. По утверждению Марьям Самаркиной, тема «Россия-Израиль» сквозная в творчестве Дины

Рубиной («Во вратах твоих», «Камера наезжает», «Вот идет Мессия!...» «Белая голубка Кордовы», «Синдикат» и др.) [54].

Еще одна особенность прозы Рубиной – автобиографизм. Например, роман Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» посвящен городу Ташкенту, жизнь в котором, по словам самой писательницы, уже и есть «сюжет для её прозы». Михаил Юдсон в статье «Вера в Ра, или Новый Динабург» отмечает, что «главный герой книги — сам Город. Ташкент». Критик говорит о способности Рубиной оживить неживое, указывает на «чистый, прозрачный, вкусный» язык писательницы. Юдсон выделяет основные черты прозы Дины Рубиной: причудливый сюжет, ирония, «зорко граненная» и свежая проза. В статье писательница называется «ловцом читателей», неутомимой жрицей воображения, умеющей приручить любого читателя [69].

Леонид Гомберг исследует жанровое своеобразие литературных сочинений Дины Рубиной. В его работе «О любви и не только...» отмечается, что важным жанровым направлением творчества Рубиной стали «монологи», написанные от лица автора, рассказы («Несколько торопливых слов о любви», «Ручная кладь»). Критик отмечает, что путевые очерки под тем или иным предлогом включены во многие сборники писателя, органически вплетаются в литературное полотно. Жанры короткий рассказ и новелла присущи раннему творчеству Рубиной, в последние годы Рубина преимущественно пишет романы [12]. Наталия Кузнецова исследует роман-комикс Дины Рубиной «Синдикат». Одной из «магистральных» тем романа становится огонь, персонифицированный в незабываемом образе странного мальчика-пиромана. К теме огня (солнечной силы) Рубина обращается и в автобиографическом романе «На солнечной стороне улицы». Наталия Кузнецова отмечает, что для Дины Рубиной «огонь – это не только запах гари, ненавидимый с детства и вызывающий приступы астмы, это и метафора Катастрофы, поглощающей целый народ, это и символ необратимого разрушения, вселяющего в человека чувство безысходности» [26].

Павел Басинский в статье «И смешно, и грустно» пишет о злободневности рубинских произведений. Но называет творчество Дины Рубиной «просто хорошей (не гениальной) литературой, которую можно читать, а не только «премировать» [6].

Алена Бондарева, наоборот, считает Дину Рубину «одним из сильнейших прозаиков современности». Бондарева отмечает то, что писательница сумела создать новую, ни на что непохожую прозу. Пишет об «удивительном языке», многоплановости произведения, обращению к мифологии[8]. Рафаил Нудельман в статье «Так похожи на людей» также высоко отзывается о писательском таланте Рубиной, называет прозу писательницы «подарком для гурманов» [43].

Итак, мы видим, что творчество Дины Рубиной еще малоизученно, но интересно современным литературоведам и критикам. В центре внимания стоит вопрос о месте прозы писательницы в современном литературном процессе. Большинство критиков считают Рубину выдающимся прозаиком, у которого есть неповторимый, оригинальный и узнаваемый стиль, характер повествования. Ее произведения – это всегда уникальный продукт, который выходит за условные рамки и существует на границе разных жанров, направлений и традиций.

Исследование различных аспектов мифопоэтики Дины Рубиной заслуживает пристального изучения, потому что в современной «женской литературе» актуально стремление к переосмыслению и сохранению мифа. Миф – это вечный способ художественного отражения бытия, метафора человеческой жизни. Попытка упорядочить действительность побуждает современных авторов обращаться к мифу, как к модели, схеме, обладающей обобщающей силой, которая помогает переосмыслить действительность, глубже проникнуть в суть явлений. Связь мифа с реальность приобретает условный характер, поскольку напрямую они не связаны. В художественных произведениях эта связь устанавливается на уровне мифологических

реминисценций или на уровне конструирования «новых» (авторских) мифов [17, с.3].

Актуализация мифа в литературе и культуре в целом, позволяет исследовать тексты современных авторов в их связи с мифологией, архетипами, первообразами, следовательно, с универсальными явлениями мировой культуры. Такой подход к изучению произведений Дины Рубиной открывает широкие перспективы исследования специфики авторского неомифологизма, индивидуальных особенностей творчества и позволяет определить место прозы писательницы в современном литературном процессе.

Объект исследования – роман Д.И. Рубиной «Синдром Петрушки».

Предмет исследования – специфика интерпретации мифа о Пигмалионе в романе «Синдром Петрушки».

Цель работы – исследование особенностей осмысления и специфики реализации темы «Творец-сотворенное», соотношения универсальное/индивидуальное в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

В ходе исследования предполагается решить следующие **задачи**:

- проанализировать литературоведческие работы, посвященные изучению мифопоэтики;
- определить характер и способы трансформации античного сюжета в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки»;
- исследовать причины и характер интерпретации мифологического сюжета и персонажей;
- проанализировать характер корреляции мифологического/фольклорного и индивидуально-авторского.

Актуальность научной работы заключается в постоянном интересе читателей и литературной критике к творчеству Дины Рубиной, к вопросам неомифологизма и характера ревитализации мифа в современной литературе.

Научная новизна в самой новизне исследуемого материала, поскольку роман не стал ещё объектом литературно-критической рефлексии.

Темой работы и исследуемым материалом обусловлено обращение к дескриптивному и сравнительному **методам**, возможностям и инструментарию мифопоэтического анализа и элементам герменевтики.

Результаты исследования могут быть использованы при изучении современной литературы, женской прозы в частности, в процессе обращения к проблемам мифопоэтики литературы при работе над курсовыми и выпускными исследованиями.

Структура работы: работа состоит из введения, трех разделов с подразделами, заключения, списка использованной литературы.

РАЗДЕЛ 1.

МИФОПОЭТИКА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1. Миф как художественная структура в литературных текстах

В современной науке понятие «миф» считается одним из наиболее многозначных. Поэтому термин употребляется с различной смысловой наполненностью в «диапазоне от «вымысла» («иллюзии») до «священной традиции, первородного откровения» [17, с. 6].

М. Элиаде в фундаментальном труде «Аспекты мифа» акцентирует внимание на том, что «трудно найти такое определение мифа, которое было бы принято всеми учеными и в то же время доступно и неспециалистам. Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах» [68, с. 11].

Появление и существование большого количества дефиниций термина «миф» связано с разработкой в 20 веке нескольких подходов к изучению мифопоэтического сознания:

- 1) психоаналитический, юнгианский;
- 2) ритуально-мифологический (Б. Малиновский, Дж. Фрейзер);
- 3) символический (Э. Кассирер);
- 4) этнографический (Л. Леви-Брюль);
- 5) структурно-семиотический (К. Леви-Стросс, Р. Барт, М. Элиаде, Ю.Лотман, О.Фрейденберг, В. Топоров, Е. Мелеинский);
- 6) постструктуралистский (Р.Барт, М.Фуко);
- 7) культурологический (А.Лосев, В.Шестаков);
- 8) филологический (А. Веселовский, А. Потебня, В. фон Гумбольдт);

9) философский (З. Фрейд, К. Юнг, Р. Барт, М. Элиаде, Дж. Фрейзер) [17, с. 7].

Одна из общепринятых дефиниций «мифа» была предложена К. Леви-Строссом, который писал: «Понятие «миф» - это категория нашего мышления, произвольно используемая нами, чтобы объединить под одним и тем же термином попытки объяснить природные феномены, творения устной литературы, философские построения и случаи возникновения лингвистических процессов в сознании субъекта» [38, с. 45].

В теории немецкого философа Э. Кассирера миф определяется как замкнутая символическая система, объединенная характером функционирования и способом моделирования окружающего мира. Именно это определение стало ключевым во многих исследованиях, посвященным мифологии. Кроме того, сам Э. Кассирера считал мифотворчество ведущим проявлением духовной деятельности людей [20, с. 41].

Е. М. Мелетинский утверждал, что в «мировоззренческой системе различных жанров, в художественном сознании нового времени реконструкция элементов мифической топики может обретать иной смысл, чаще всего противоположный их первоначальному мифологическому значению». Так, в художественном произведении мифологическому «архетипу» свойственно приобретать противоположные по смыслу образы, а «самоценностное значение» мифа приобретает форму символа, метафоры [38, с.152].

Исследователь Топорков А. Л, взяв во внимание существующие концепции исследования мифологического происхождения литературы, поэзии, которая подтверждает их родство с мифом, сформировал гипотезу согласно которой:

- мифологическое мышление – это разновидность поэтического мышления, его более ранняя форма;

- мифологической процесс, осмысленный в психологическом аспекте, совпадает с процессом порождения «первообразных слов», поэтических образов;
- миф-слово является элементарной, наиболее простой единицей поэтического искусства;
- эпическая (индивидуальная) поэзия возникла на основе мифологического наследия и в процессе его разработки;
- поэтические образы и метафоры сформировались на основе отождествлений мифологического характера [63, с. 406].

В определении В.П. Руднева миф – это понятие, которое в обыденном и культурном языке имеет три значения:

- 1) древнее предание, рассказ;
- 2) мифотворчество, мифологический космогенез;
- 3) особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное [56, с. 169-171].

Определение мифа как древнего предания, рассказа нельзя считать достоверным, поскольку «на стадии мифологического мышления то, что говорится, еще не отделено от того, о чем говорится». Так как мифологическому сознанию чуждо противопоставление реальности и вымысла, для человека с мифологическим сознанием не может быть и противопоставления правды и лжи. Как следствие, миф нельзя считать рассказом, повествованием в виду того, что для них обязательны вышеуказанные противопоставления [56, с. 170].

По утверждению автора, появление исторического сознания, а именно представления человека о будущем, которое «не повторит прошлого», знаменует разрушение, «демифологизацию» мифа. Поэтому мифологу следует выработать особый подход к рассмотрению мифа. «Мы будем рассматривать миф так, как если бы он представлял собой оркестровую партитуру, переписанную несведущим любителем, линейка за линейкой, в виде непрерывной мелодической последовательности; мы же пытаемся

восстановить его «первоначальную аранжировку» - писал в своей работе «Структурная антропология» К. Леви-Стросс [29, с. 222].

Определения мифа как «мифотворческого космогенеза» (рождения мира из хаоса) считается более корректным, однако существует в тесной связи со значение «миф как особое состояния сознания». Это состояние сознания, «которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью» [29, с. 68].

Структурное направление изучения мифов формируется под влиянием работ Леви-Стросса и определяет инвариантное содержание мифа – систему бинарных оппозиций. Анализируя мифы, первоочередно определяются врожденные антиномии человеческого разума. Бинарные антиномии представляют фундаментальные «противоречия сознания, объединить которые и стремится мифологическое мышление» [28, с. 7].

Известный швейцарский психиатр, автор теории архетипов, К.Г. Юнг считал миф содержательным моментом архетипических мифообразующих структур коллективного бессознательного и психики человека [71, с. 18]. В 20-х годах XX века К. Юнг пришел к выводу, что в психике человека значительную роль играет не только индивидуальное, но также и коллективное бессознательное. Формы, составляющие «коллективное бессознательное», являются общими для всех людей и существуют в виде образов и идей, которые выходят за рамки личностного опыта человека и являются тем основанием, на котором вырастает его индивидуальная психика. Образы и идеи коллективного бессознательного представляют собой первичные представления человечества об окружающем мире, отображенные в мифах и религиях различных мировых культур и передаваемые бессознательно из поколения к поколению как ценный и важный опыт.

Идея архетипа предполагает внутренний образ, через который человеческое сознание преломляется, отклоняется от своего осознанного пути и обращается к изначальным формам сознания. Юнг отмечает, что архетипы обуславливают способы восприятия действительности, определяют бессознательные установки, служащие призмами, через которые человек интерпретирует окружающий мир. Но в чистом виде архетип не входит в сознание, он всегда подвержен сознательной обработке. Выражаясь в человеке, архетип активизирует определенные поведенческие схемы, делает психику чувствительной к информации определенного типа. Таким образом, архетипы задают общую структуру личности, определяют особенности ее поведения, мышления, чувствования, присутствуют в психике каждого человека, наполняясь, конкретным содержанием [70, с. 34].

В работе В.А. Маркова «Литература и миф: проблема архетипов» понятие «архетип» также рассматривается в качестве основной структурообразующей единицы мифа. Исследователь считает архетипами «первичные, исторически неуловимые или неосознаваемые идеи, понятия, образы, конструкции, прототипы, матрицы и т.д., которые составляют своеобразный «нулевой цикл» и одновременно «арматуру» всего универсума человеческой культуры» [35, с. 133].

Ролан Барт отмечает, что «миф – во всем и везде, а структура мифа такова, что одолеть его изнутри очень трудно» [4, с. 52]. Р. Барт считает, что миф невозможно «убить» (он возродится, как Феникс), но от его власти можно освободиться, «объяснив» его, то есть аналитически разрушив его знаки. Миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное «мифическое» [4, с.21].

В исследованиях французского структуралиста Клода Леви-Стросса, развивается мысль о том, что мифы отражают основные темы бытия в разных вариациях. По мнению ученого, любой миф сводится к универсальной структуре, схеме, которую можно «дробить» на мелкие

компоненты – мифемы (конституирующие истинное значение мифа) [29, с. 42]. В этом контексте чрезвычайно актуальными представляются слова Франца Боаса написанные в 1898 году: «Можно сказать, что вселенные мифов обречены распасться, едва родившись, чтобы из их обломков родились новые вселенные» [35, с. 133].

Исходя из того, что миф – универсален, можно выделить его важнейшие свойства:

- универсальная структура;
- структурная гибкость;
- способность отвечать на любой запрос общества или отдельного человека;
- актуальность (современность) – миф дает ответы, в «которых органично сливаются коллективный опыт и социальные мотивации»;
- повторяемость (универсальность) социокультурных ситуаций, в которых оказывается человек на разных этапах своей жизни, развития, в разных странах и эпохах (которые отображают мифы);
- универсальность психофизических механизмов, создающих архитектурные структуры [59, с. 67].

Все эти функции условно можно объединить в три группы:

- 1) мировоззренческие (отвечают за формирование духовной и социальной среды);
- 2) эпистемологические (различные аспекты человеческого познания, отображения окружающего мира в особых мифических формах);
- 3) функции усвоения и трансляции «отражённых массовым сознанием представлений» [59, с. 73].

Самыми важными для общества являются мировоззренческие функции, так как посредством них мифы определяют и формируют человеческое

сознание, как личное, так и коллективное, способствуют социализации личности.

Мифы могут образовывать систему, которая вмещает в себя всю совокупность накопленных знаний, умений, навыков, находящихся в основе психофизической и социальной деятельности каждого человека, давая ему обоснование тех или иных его поступков на протяжении всей жизни [21, с. 27].

Мифы оказывают влияние на формирование мировоззрения и культуры, духовной и социальной среды. Охватывая рамки определённой «мифосистемы, они играют роль интегрирующих, фундаментальных основ для всех функций современного мифа, определяя их направленность, глубину, силу и комплексность воздействия на общество и людей» [58, с.244]. Они становятся начальной стадией становления личности. Любое общество формирует удобную систему представлений, в рамках которой оно будет жить. Миф в таком контексте заключает в себе «определённое состояние ума», способ мышления. Через мировоззренческие функции мифа человек получает достаточное количество информации, которое позволяет ему комфортно существовать в условиях той или иной среды.

1.2.Мифопоэтика: корреляция мифа и художественной литературы

Вопрос о взаимодействии и взаимоотношении литературы и мифологии является одним из наиболее актуальных вопросов современного литературоведения, ведь миф и художественная литература постоянно соприкасаются. Для современного литературоведения миф является категорией прошлого, однако при этом служит универсальным инструментом создания проекций общественных, социальных, философских проблем.

Между мифологией и литературой сформированы долгосрочные, неоднозначные, диалектически-противоречивые связи, которые в процессе духовного и общественного развития человечества обретают различные

формы содержания и выражения. Исследования мифологического дискурса позволяют проследить и определить наличие и особенности функционирования мифологических моделей, образов, структур в художественных произведениях [22, с. 132].

До сих пор не существует четкой дефиниции понятия «мифопоэтика». Отсутствие точного определения свидетельствует о недостаточности терминологии, а также о необходимости введения в научное пространство определения обобщенного характера, потому что мифопоэтика может становиться предметом исследования, как литературоведения, так и лингвистики, культурологии, психологии, философии и других наук.

Термин «мифопоэтика» происходит от греч. *mythos* (слово, пересказ) и *poietike* (поэтическое искусство, искусство творить), поэтому это явление стоит рассматривать как искусство, способное создавать новые мифологические структуры произведений, при этом сохранять исходный смысловой код, основу древнего мифа, его направленность [23]. Это понятие возникло с целью подчеркнуть основные различия между архаическим мифом (бессознательным) и мифом, намеренно вплетаемом в полотно художественных произведений.

В наиболее значимых работах Ю. Лотмана, З. Минца, Е. Мелетинского, В. Гопорова, посвященных исследованию аспектов мифопоэтики, анализировалась специфика мифологического мышления, выделялись модели реконструкции древней мифологии, определялись мифологические структуры художественных произведений. Однако, несмотря на достаточное количество исследований, посвященных проблемам мифопоэтики, вопрос о формах воплощения мифологического начала литературных текстах остается спорным.

В работе В. Крылова «Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов» этот термин рассматривается в двух аспектах:

- мифопоэтика – художественная система, основанная на мотивированном обращении к мифологическим моделям, поэтике мифа;
- мифопоэтика – метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели [25, с. 163-164].

Г.А. Токарева считает, что как только теряется непосредственная вера в события, о которых рассказывает миф, его образы и сюжеты переходят в другой план - они становятся явлениями эстетического характера. Так прекращает свое существование архаичный миф и появляется новое образование – «мифопоэзия» [62, с.59].

С.М. Телегин, в своей работе «Миф и бытие» пишет о «методе мифореставрации». По его мнению, этот метод «основывается на лучших достижениях и традициях мифологической школы в анализе художественного произведения, аккумулируя идеи религиозно-философского, этнокультурологического, эволюционистского, сравнительно-лингвистического и других направлений»[60, с. 91]. Исследователь выделяет основные пути мифореставрации:

- 1) заимствование мифологических сюжетов;
- 2) создание собственной системы мифов;
- 3) реконструкция мифологического сознания [60, с. 77].

В процессе мифореставрации пробуждается возможность целостно мыслить образами-символами, воссоздается «мифоподобный хронотоп». Мифологические мотивы сыграли большую роль в генезисе литературных сюжетов, мифологические темы, образы, персонажи используются и переосмысляются в литературе почти на всем протяжении ее истории и не теряют своей актуальности сегодня.

И.М. Дьяконов в известной работе «Архаические мифы Востока и Запада» пишет, что «мифопоэтика суть явление отнюдь не синонимичное мифу, хотя и непосредственно с ним связанное». Ученый настаивает на том,

что мифопоэтика – это совокупность культурных следов, отражающих мифопоэтическое восприятие, в основе которого лежит традиционный тип мифа [14, с. 126].

И. Пионтковская говорит о том, что для каждой эпохи свойственно создание собственного культурного мифа и собственного художественного приема «подключения мифо-ритуального контекста к поэтическому замыслу» [48, с. 149]. Развитие культуры заключается в способности трансформировать опыт, творческие достижения и «перезапускать» известные архетипы. Таким образом, когда осуществляется перенос мифологического текста в условия немифологического сознания, происходит «переорганизация мифа по законам и формам поэтики» [48, с. 149].

Итак, в науке существует большое количество работ по исследованию мифопоэтики. Однако для реализации цели и задач данного исследования термин «мифопоэтика» будет определяться как составляющая поэтики художественного текста, которая мотивированно обращается к мифологическим структурам и воссоздает целостную мифопоэтическую модель мира, его мифосознание, отражающееся в системе поэтических категорий. В работе будут рассмотрены характер и способы трансформации античного сюжета в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки».

1.3. Архаический миф и современное мифотворчество

Современный литературный процесс характеризуется активным интересом к классическому мифу, а также отличается созданием оригинально-авторских мифологических структур. Исследователи обращают внимание на определение основных принципов построения классических мифов и переноса этих моделей в миф современный.

Миф – один из сложнейших феноменов человеческой культуры. Он представляет собой носитель значимой для человечества информации. Миф затрагивает глобальные проблемы, коренные вопросы мироздания.

Посредством кодирования он создает универсальную модель, образец поведения, претендуя на абсолютное значение, когда в центре внимания оказываются связи человека с миром в целом как с универсумом.

Так, можно полагать, что миф обладает смыслами, формами, интегрированными в сознание и представляющими «тончайшие комбинации исторических, социологических, невротических и биографических элементов, составляющих матричную основу тех мифов, которые человек воспроизведет в сознании и культуре» [59, с.234].

Точное время появления мифа и мифологических образов невозможно определить, так как этот процесс неразрывно связан с происхождением языка и сознания. Во все времена основной задачей мифа было «задать образцы, модели для всякого важного действия, совершаемого человеком». Миф ритуализировал повседневность, тем самым давал возможность человеку обрести смысл существования [35, с. 133-134].

Каждой эпохе свойственна собственная интерпретация феномена мифа в зависимости от условий исторического и культурного опыта. Так, в условиях разных конкретно-исторических условий появились различные трактовки мифа:

- миф – подлинная реальность;
 - миф – аллегория;
 - миф – бессмысленный полет фантазии;
 - миф – языческое извращение христианского учения;
 - миф – недопонимание Бога;
 - миф – поэтическая «метафизика» в основании культуры и др.
- [40, с.11-12].

В данных концепциях были отражены лишь отдельные закономерные стороны мифологии, предшествующие формированию первичных установок мифотворчества.

Архаический миф выступает как способ понимания, интерпретации мира, который первоначально ограничивался общиной, и как способ магического действия [5, с.185].

Выделяют основные черты, характеризующие функционирования мифа:

- человеческое сознание обладает врожденной особенностью к языку, а поэтому и к мифотворчеству;
- миф – универсальный концептуализатор в системе «Человек – Мир»;
- миф аффективен, но в то же время следует принципу целесообразности;
- миф пронизывает всю человеческую деятельность, являясь связующим звеном между сакральным и обыденным.

Попытка упорядочить действительность побуждает современных авторов обращаться к мифу как к универсальной модели, схеме, обладающей обобщающей силой, которая помогает переосмыслить действительность, глубже проникнуть в суть явлений. Связь мифа с реальностью приобретает условный характер, поскольку напрямую они не связаны. Авторы творят с учётом мифологических структур, универсалий, персонажей.

Современные исследователи, анализируя мифопоэтический пласт произведений конкретных авторов, ставят перед собой задачу классифицировать основные формы соединения семантического поля мифа и повествовательного текста. Поэтому предпринимаются попытки создания классификаций, в которых обобщаются основные подходы авторов к мифам, принципы функционирования элементов мифа в художественном тексте [22, с. 139].

Интерес к мифу проявляется в основных формах, среди которых можно выделить:

- активное использование мифологического образа и сюжета;

- изменение, трансформация мифа, создание стилизаций, вариаций на темы, отраженные в мифах и задаваемые ними;
- создание «авторских мифов»;
- синтез мифологической традиции с новыми литературными тенденциями [22, с. 139-140].

В художественных произведениях связь мифа с реальностью устанавливается на уровне мифологических реминисценций или на уровне конструирования «новых» (авторских) мифов.

Реминисценция (воспоминание) – это «отголосок», отражение влияния чьего-либо творчества в художественном произведении или это черты, наводящие на воспоминание о другом произведении, обычно результат вольного или невольного заимствования автором чужого образа, мотива, стилистического приема, интонационно-ритмического хода [66, с.267] .

Мифологические реминисценции представляются как эксплицитные (намеренные, явные, рассчитанные на узнаваемость) или имплицитные (ненамеренные, скрытые отсылки к мифам, литературным интерпретациям мифов). К наиболее популярным формам мифологических реминисценций относятся:

- мифологический персонаж (мифологическое имя);
- мифологический сюжет;
- мифемы, мифологические архетипы;
- цитаты;
- упоминания произведений, в которых интерпретируется миф [17, с. 20].

В произведениях мифологические реминисценции обнаруживают себя на различных уровнях текста. Мифологическая реминисценция может содержаться в заглавии (содержащем в себе имя-сигнал), служить отсылкой к мифологическому сюжету, ситуации, быть структурообразующим мотивом, системой ключевых фраз, слов, знаковых имен.

Одной из наиболее распространенных форм мифологизации художественной прозы можно считать использование мифологического имени.

Имя, содержащееся в заглавии произведения, часто становится ключом к пониманию интерпретации мифа, позволяет создать свой художественный образ и в то же время активизировать в сознании читателя уже известный сюжет. Таким образом, у читателя запускается программа сравнения героев мифов и героев художественного произведения, носящих одинаковые имена. Так, активизируется процесс перекодировки, в результате которого появляется новый миф, обладающий собственной художественной структурой, старая форма наполняется новым содержанием.

В авторском мифе художественная структура произведения уподобляется мифологической. Происходит это на семантическом или композиционном уровне организации текста [50]. Чешская писательница Даниэла Годрова определяет два пути интерпретации мифа в современном романе: «перенимающий» (из мифа заимствуется жесткая структура, которая влияет на содержание) и «оспаривающий» (метод, при котором происходит дробление мифа на эпизоды, мотивы, темы; современный автор выбирает подходящие «части» мифа и органически вплетает их в контекст собственного повествования [72, с. 385]).

В соответствии с этим, выделяют два вида повествовательной структуры – «скелет» (миф – идейная основа произведения) и «ткань» (тип, предполагающий рассеивание мифологических элементов по всему художественному полотну) [72, с. 386]. В авторском мифе может встречаться как один из этих типов, так и оба типа повествовательной структуры одновременно. Так, авторский миф чрезвычайно пластичен, динамичен и изменчив.

Важнейшими элементами в художественной структуре современного мифа являются мифологическое сознание, мифологическое время и мифологическое пространство. Взаимодействие этих составляющих

структурируют и организуют текст, наделяя его признаками мифа. Проецируясь на художественную структуру современного мифа, проявляют свои основные свойства: принцип наличия всего во всем, «взаимопревращаемость вещей внутри замкнутого космоса», полное отсутствие чувства личности или, вернее, понимание ее как безразличной части целого [30, с. 177], чудесно-фантастический характер каждого мгновения, вечную повторяемость, замкнутость и дискретность мифологического пространства [17, с.77].

Творение авторского мифа в современной прозе осуществляется, в основном, двумя способами:

- созданием мифологического / мифологизирующего образа;
- созданием мифологического / мифологизирующего повествования [17, с. 16].

Важнейшим принципом построения нового мифа является диалогичность, которая проявляется на всех уровнях художественной структуры и становится основой современной мифопоэтики.

Главной особенностью мифопоэтики русской прозы конца XX – начала XXI веков можно считать то, что она основывается на принципе игры с мифом. Формой подобной художественной игры является своеобразный диалог-полемика с классическим мифом, осуществляемый через мифологические реминисценции, при этом происходит не только разрушение классического мифа, но и созидание нового переосмысленного мифа.

Проблема функционирования мифа в художественной прозе рубежа 21 века остается открытой. Исследователи по-разному оценивают это явление. Многие исследователи считают, что современная литература «сама по себе миф» (Л. Пирогов, С.Ю. Неклюдов).

Таким образом, актуальным и интересным представляется исследование причин обращения к мифу и специфики его воплощения в новейшей литературе. В данной работе будет рассмотрены и выявлены

закономерности, характерные особенности воплощения мифа в прозе Дины Рубиной на материале романа «Синдром Петрушки».

РАЗДЕЛ 2.

РЕЦЕПЦИЯ МИФА О ПИГМАЛИОНЕ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

История Пигмалиона и Галатеи неоднократно привлекала внимание философов, писателей, художников, скульпторов. Этот миф не утрачивает своей актуальности, поскольку обращен к одной из важнейших проблем всех времен – проблеме взаимоотношений творца и творения. Сюжет мифа о Пигмалионе разными авторами осмысливался и интерпретировался по-разному, став одним из наиболее популярных в мировой культуре.

2.1. Проблема трансформации мифологического сюжета

Вопрос об изучении интерпретаций и функционировании уже известных образов и сюжетов античной мифологии в литературе и культуре различных эпох не теряет своей актуальности и становится одним из ключевых вопросов современного литературоведения.

Работа с мифом всегда интересна и необычна. Мастерство создания сюжетов изначально возводилось к «переигрыванию» прасюжета, под которым подразумевался миф, а под мифом – поэтический вымысел, «реагирование поэтической фантазии на природу» [65, с. 13]. Так, из одного прасюжета постепенно развились множество родственных сюжетов. Изменение мифологического сюжета происходило путем наслоения новых элементов на уже существующую основу.

Так, в литературных произведениях методом отделения «наносного слоя» можно выявить «неизменные элементы, которые живут вечно, переходя по наследству от поколения к поколению, и странствуют по народам, представляя собой общепринятый язык» [65, с. 16].

Вопрос о заимствовании мифологических сюжетов поднимался еще Аристотелем. В известной работе, под названием «Поэтика», он допускал

возможность использования мифологических сюжетов в их традиционном виде. Художник лишился права на творческое переосмысление мифа: «мифы нельзя разрушать, - я понимаю, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, - но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует» [2, с. 1084].

Вопрос, затронутый Аристотелем, нашел свое продолжение в работах Горация, Никола Буало, Готхольда Эфраима Лессинга, в которых основное внимание уделялось исследованию специфики и значимости литературной эксплуатации известных сюжетов и образов античной мифологии.

Исследованиями мифологических сюжетов и их функционировании в литературе разных народов и эпох занимались Якоб и Вильгельм Гримм, Макс Мюллер, Александр Афанасьев, Федор Буслаев и др.

Фундаментальными стали работы Фридриха Шеллинга, Августа и Фридриха Шлегелей об универсальных культурных константах, «вечных мифах».

Важным в разработке вопроса о заимствовании сюжетов признан труд Теодора Бенфея «Панчатантра». В предисловии к сборнику индийских притч и сказок автор изложил «Теорию бродячих сюжетов». Согласно этой теории в результате взаимодействия и взаимовлияния разных культур в ходе исторического развития закономерным считается появление и существование параллельных сюжетов, мотивов и образов в фольклоре и литературе [47, с. 34].

В русском литературоведении исследованием истории мифологических сюжетов связано с именем известного ученого Александра Веселовского. Особого внимания заслуживают его «теория самозарождения сюжетов» и «теория встречных течений». Александр Веселовский внес неоценимый вклад в развитие вопроса о традиционных культурных образах – «типичных схемах», «готовых формулах, способных оживиться новым настроением и стать символом» [10, с. 301].

2.2. Миф о Пигмалионе как интертекстуальная модель

Существует несколько вариантов мифа о Пигмалионе. Наиболее популярным считается изложение Н.А. Куна, где Пигмалион – это могущественный царь Кипра, искусный ваятель, создавший прекрасную статую из слоновой кости, которую «ни одна из смертных женщин не превосходит красотой и благородством» [27, с. 55]. В дни торжества в честь Афродиты, принося дары, он молит богиню красоты дать ему «жену столь же прекрасную, как и статуя девушки, которая была сделана им самим» [27, с. 56]. Во имя любви и для любви Афродита оживляет статую. Галатея становится прекрасной женой, царицей Кипра и рождает дочку любимому мужу.

Сюжет мифа о Пигмалионе разными авторами осмысливался и интерпретировался по-разному и лег в основу культовых и всемирно известных произведений.

Например, в «Метаморфозах» Овидий уделяет особое внимание телесной красоте Галатеи. Кроме того, используя древнегреческий миф, поэту удается создать философское произведение, наполненное глубоким смыслом, истинными чувствами. Изложение мифа находим в десятой из пятнадцати книге «Метаморфоз». Автор в поэтической форме излагает хорошо ему известный миф о Пигмалионе:

«А меж тем белоснежную он с неизменным искусством
Резал слоновую кость. И создал он образ, — подобной
Женщины свет не видал, — и свое полюбил он создание.
Было девичье лицо у нее; совсем как живая,
Будто с места сойти она хочет, только страшится.
Вот до чего скрывает себя искусством искусство!» [49].

Автор стремится подчеркнуть природную, телесную красоту статуи, указывает на ее сходство с живой женщиной. Особенность Галатеи-статуи в том, что она совершенна, будучи просто «как живая», манит и пленит своего

создателя. Пигмалион воспринимает ее реальной женщиной, способной принимать дорогие подарки:

«Он ее украшает одеждой. В каменья
 Ей убирает персты, в ожерелья — длинную шею.
 Легкие серьги в ушах, на грудь упадают подвески.
 Все ей к лицу. Но не меньше она и нагая красива.
 На покрывала кладет, что от раковин алы сидонских,
 Ложа подругой ее называет, склоненную шею
 Нежит на мягком пуху, как будто та чувствовать может!» [49].

Итак, сравнение статуи с живой женщиной предопределяет ход событий. Пигмалион, плененный своим творением, молит богиню Венеру оживить статую:

«Дайте, молю, мне жену (не решился ту деву из кости
 Упомянуть), чтоб была на мою, что из кости, похожа!» [49].

Волшебная метаморфоза происходит со статуей, она действительно оживает, но по воле богини – высшей силы.

Образ Пигмалиона не утрачивает своей актуальности уже несколько тысячелетий. Эволюционируя, обновляясь и развиваясь, этот образ стал ключевым в произведениях мировых авторов разных эпох и направлений.

В произведении французского философа и писателя Ж.Ж. Руссо «Пигмалион» Галатее уже привлекательна для Пигмалиона не только своими внешними качествами, но прежде всего человечностью, духовной силой, индивидуальностью и самостоятельностью.

Проблемы жизни, духовности, чувств одни из важнейших в пьесе. Пигмалион создает абсолютно совершенное во всех смыслах творение, статую, которая по природе своей бесчувственна. Герой взывает к высшим силам: «А ты, высший дух, недоступный чувствам и открывающийся лишь сердцам, душа вселенной, основа всего сущего, ты, посредством любви дарующий элементам гармонию, материи – жизнь, телам – чувствительность и форму всем созданиям; священный огонь, дивная Венера, силой которой

все существует и беспрестанно возрождается; ах, где подвластное тебе равновесие вещей? Где твое всеобъемлющее могущество; Где тот закон природы, что руководит моими силами? Где твоя животворная сила, если порывы мои тщетны и бесплодны?» [49].

Но, не смотря на просьбы, высшие силы в данном произведении не помогают герою. Вопреки этому прекрасная статуя все равно оживает. Автор делает акцент на природном таланте художника – лишь поистине гениальный творец может перетерпеть все сложности, пройти все испытания и достичь возможности оживить свое создание, вдохнуть в него жизнь. Пигмалион становится в один ряд с Богом, обладающим не столько «физическим» талантом, сколько талантом воображения, силы мысли, способным подарить жизнь.

Интересной становится интерпретация древнегреческого мифа в пьесе швейцарского писателя Г.Кайзера «Пигмалион». Автор не просто пересказывает оригинальный сюжет мифа, а соединяет его с библейским, что помогает ему изобразить тяжелый путь художника и его поиски своего жизненного пути. В пьесе поднимаются темы любви, творчества и свободы. Главный герой – Пигмалион–художник, который полностью отдается работе, не представляет жизнь без нее. Но если в античном мифе главный герой – творец своей любви, то в пьесе Г. Кайзера главный герой – чужак, неспособный быть понятым и принятым обществом.

Известной считается интерпретация мифа о Пигмалионе в комедии Б. Шоу «Пигмалион». Главный герой Хиггинс – профессор-лингвист – проводит эксперимент, целью которого является полное преобразование Элизы Дулиттл из простой девушки в непревзойденную даму светского общества. В древнегреческом мифе Галатя изображена нежной, послушной и покладистой, а в пьесе Б. Шоу девушка становится дерзкой, своенравной, бунтующей против своего творца. Сам же Пигмалион-Хиггинс не так любит в Галлатею-Элизу, как себя и науку. Для него простыми являются законы

фонетики, но сложными и непонятными простые человеческие чувства и взаимоотношения.

Особенности интерпретации мифа в пьесе Шоу заключается в том, что Элиза сама работает над собой, Пигмалион-Хиггинс лишь корректирует и направляет. В конечном итоге оказывается, что именно простая цветочница учит профессора понимать людей, «оживляет» его, помогает принять свои чувства. Таким образом, основной задачей Б. Шоу было не только заинтересовать читателя, но и заставить его критически мыслить.

Итак, мы видим, что образ кипрского скульптора привлекает внимание писателей разных жанров, эпох, направлений. Пигмалион олицетворяет искусного творца, который стремится к совершенству. Взаимоотношения Пигмалиона и Галатеи представляются интересными и не теряют своей актуальности, поскольку отображают одну из важнейших проблем всех времен – проблему взаимоотношений творца и творения.

РАЗДЕЛ 3.

ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ ДИНЫ РУБИНОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»)

Роман Дины Рубиной «Синдром Петрушки» – заключительное произведение трилогии «Люди воздуха», в которую также вошли романы «Почерк Леонардо» и «Белая голубка Кордовы». Герои этих произведений соприкасаются с таинственным, полным мифологии и мистики миром, который пленит и лишает рассудка. Проводниками в потусторонний мир служат куклы, зеркала, картины. Истории о людях «поцелованных Богом», творцах, художниках, одержимых своим делом, потерявших границу между реальным и иллюзорным миром, вызывают особый интерес у современных исследователей.

Важным аспектом в анализе произведения является его связь с мифологией, интересным становится исследование вопроса об интерпретации античного мифа о Пигмалионе в романе.

3.1. Символика заглавия

В современном литературоведении сформировалась достаточно разработанная концепция поэтики заглавий. Согласно исследованиям Ю. Лотмана, заглавие литературного произведения – это «нарицательная часть художественного целого», его «первое слово», образ мира, художественное обобщение содержания и форма его выражения [33, с. 388].

В работах О. Фрейенберг и А. Лосева подчеркивается мысль о том, что «миф» состоит из мифологического имени, мифологического образа и мифологического повествования. Так, можно полагать, что имя – древнейшая, первичная мифологическая структура, которая при переносе в литературу отражается в художественном образе.

Зачастую, мифологическое имя в литературном тексте служит для создания художественного образа, а также оживляет уже известный сюжет мифа, подчиняя его новой «стратегии имени», в результате которой осуществляется мифологизация повествования. Миф, отсылка к которому содержится в заглавии, становится идейным центром произведения, «символом», задающим его «формулу» и «форму. Поэтому, у читателя может пробуждаться ожидание определенного развития действия [9, с. 159].

Название романа «Синдром Петрушки» служит ключом к раскрытию главной идеи произведения и характера главного героя.

Петрушка – герой традиционного театра кукол. Отличительными чертами перчаточной куклы служат красные колпак и рубаха, большой крючковатый нос, оскаленный, смеющийся рот до ушей [11]. Петрушка – герой, у которого «нет возраста, социальной или сословной принадлежности: он просто Петрушка, которому все дозволено и который вопреки всему, даже собственной смерти, оживает всякий раз в начале следующего представления» [41, с. 24]. Обычно, Петрушка противопоставлен остальным героям. Его главная особенность – собственный, «нечеловеческий» голос, который указывает на связь героя с нечистой силой [42, с. 130].

Образ куклы обнаруживает свои истоки в мифологии. Мифологические представления об оживлении «мертвого подобия и превращении живого существа в неподвижный образ универсальны» [34, с. 76].

Тема кукол стала актуальной на рубеже 20-21 вв. Особенно интересным оказалось исследование таких понятий как «человеческое / нечеловеческое», «природное / искусственное», «живое / неживое».

В романе Дины Рубиной метафора кукольности приобретает новое значение, комбинируясь с метафорой болезни – синдромом. Термин «синдром» (от греч. syndrome – скопление) обозначает сочетание симптомов, характерных для какого-нибудь заболевания [45].

Словосочетание «синдром Петрушки», являясь фразеологически нечленимым, содержит в себе указание на реально существующую болезнь «синдром Ангельмана». Так, заглавие служит отсылкой к запутанной истории о родовом проклятии семьи Лизы (жены Петра) – рождении неизлечимо больных детей. «Там нехороший ген в роду, а это не шутки... мать до Лизы родила двоих мальчиков, одного за другим, и оба – с синдромом... называется «синдром Ангельмана» или «синдром смеющейся куклы», а еще – «синдром Петрушки». Не учили еще? Маска такая на лице, вроде как застывший смех, взрывы внезапного хохота и... слабоумие, само собой [53, с. 32]. Синдром, таким образом, становится генетическим кодом, передающимся из поколения в поколение.

Слово «синдром» наиболее точно характеризует состояние главного героя. Являясь представителем необычной профессии – кукольником, он не ощущает границы между миром реальным и выдуманным, воспринимает мир сквозь призму театрального искусства. Именно такое восприятие действительности Дина Рубина именуется болезнью.

В название «Синдром Петрушки» отражена идея романа – кукольный театр как болезнь. Здесь имя ревитализирует миф, поскольку Петрушка – и кукла, и кукольник, создатель кукол и представлений, исполнитель и маска, роль, амплуа, он может интерпретироваться и в качестве участника театрального представления, и как поведение, характерное для больного неизлечимым заболеванием (другое название синдрома Ангельмана – «синдром Петрушки»). Петрушка – профессиональный кукольник, видящий кукол повсюду и создающих из всех и всего. Неопровержимым оказывается сходство главного героя с фольклорным персонажем, что указывает на двуликость образа, которая подробнее описана в следующем подразделе.

3.2. Система двойников в романе

Двойственность природы вселенной, как и двойственность природы человека, обеспечивает эволюцию жизни, гармонизирует ее структуру, открывает новые планы бытия. Преодоление собственного дуализма для человека подобно столкновению двух противоположно заряженных частиц, в результате которого высвобождается огромное количество энергии. В ментальном пространстве человека эта энергия проявляется в качестве нового видения самого себя, окружающего мира и своего места в нем.

Взаимодействие человека и его двойника представляет собой одну из форм проявления двух полярностей, которые в мировой культуре представлены как свет и тьма, добро и зло, статичность и подвижность, тепло и холод и т.д.

Двойственность личности воплощена в таких известных образах, как Фауст – Мефистофель, Фауст – Вагнер (И. В. Гете «Фауст»), Каин – Авель (Библия), Нарцисс (мифология), Ученый и его Тень (Шварц «Тень»), Дориан Грей (Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея»), Яков Голядкин (Достоевский «Двойник»).

Очень убедительной представляется система двойников у Л.А. Абрамяна, который выделяет три этапа развития схемы «человек — его двойник».

1. Человек и его двойник существуют отдельно друг от друга, двойник воспринимается как чужой и другой, наделенный вредоносными качествами. Такая взаимосвязь пары прослеживается в большинстве близнецных культов и мифов.

2. Человек и его двойник совмещаются в одном лице. Таков трикстер (пародия, клоун).

3. Двойник глубоко запрятан в Я. Я и «другой» практически слиты, оба брата несут в себе лишь положительные черты [1, с. 62].

Двойничество – сквозной мотив романа «Синдром Петрушки». В одной из статей, сама Дины Рубина отмечает, что «мир начался с двойственности. Бог создал человека по Своему образу и подобию. Мало того, сразу же создал ему пару. Ну и так далее. Я думаю, это один из вечных сюжетов. Человек всегда хотел заглянуть в иную реальность...». Так, в произведении «Синдром Петрушки» реальность начинает двоиться между куклой и человеком [52].

Роман «Синдром Петрушки» густо населен двойниками. Главного героя романа можно соотнести с фольклорным персонажем Петрушкой по нескольким параметрам:

1. Имя.

- Форма имени Петрушка употребляется по отношению к главному герою наравне с другими – Петруша, Петя, Петр, Петька.
- Во время внутренних монологов герой отождествляет себя с фольклорным персонажем: «я ж и сам Петрушка» [53, с. 46], «лежи, Петрушка, лежи смирно» [53, с. 24], «Браво, Петрушка!» [53, с. 22].

2. Внешнее сходство.

- В фольклоре: Петрушка – непобедимый, неунывающий весельчак с крючковатым носом в красной рубахе и колпачке с кисточкой, обладающий пронзительным и писклявым голосом» [11]. В романе (первое знакомство с героем): «Голос – шипящий свист – раздавался не из бабкиного рта, а откуда-то... за спиной сидел странный дяденька, похожий на индейца: впалые щеки, орлиный нос, вытянутый подбородок, косичка на воротнике куртки. Самыми странными были глаза: цвета густого тумана..." [53, с. 9]; Он был «с жесткими, как вага, сутулыми плечами и скованной походкой, смахивал на марионетку больше, чем все его куклы, вместе взятые» [53, с.79].
- Казимир Матвеевич – истинный знаток кукольного дела, талантливый кукловод – отмечает колоритную внешность Петра и указывает на его необычайное сходство с перчаточной куклой: «У вас очень интересный

череп... Вообще в вашей внешности тоже есть нечто потустороннее. Глаза: подозрительно светлые. Уж не воронки ли это – в никуда?», «Повернитесь-ка в профиль... О, какой характерный нос, и этот жесткий римский подбородок, и непроницаемая улыбка... Вы сами могли бы играть Петрушку, божественного трикстера! [53, с. 261].

Изначально Петр отрицает свое сходство с Петрушкой «не хочу я им быть, он противный» [53, с.118]. Такое отторжение вызвано неспособностью главного героя принять свою «тень» – негативную сторону. Стремление Петра соответствовать образу Творца, не допускает мысли о возможности быть ведомым, управляемым кем-либо. Ему становится трудно встретиться лицом к лицу с собственной внутренней правдой, вступить в истинную связь с «другим Я». Однако со временем герой все же обнаруживает патологическое сходство с куклой. Однажды соприкоснувшись в реальной жизни с перчаточной игрушкой, Петр Уксусов «неожиданно ощутил горячую сквозную волну, что прокатилась от самого плеча до деревянной головы Петрушки, словно они были связаны единой веной, по которой бежала общая кровь» [53, с.117].

Отождествление себя с Петрушкой – серьезное испытание для Уксусова. Ему сложно признать искусственность маски и принять беспощадно критическую установку относительно своей природы.

3. Демоническое начало.

В образе Петра неоднократно подчеркиваются демонические черты и проявления: «Лиза считала его способность чревоуещания бесовской» [53, с. 13]; «Он вынырнул из снежной мельтешни – маг? дьявол? – в распахнутой куртке – белая грудь с черной бабочкой. На руках он нес невесомую душу, спящую девочку, завернутую в покрывало» [53, с. 399]; "...Петька хохотал, как дьявол..." [53, с. 57], «Черт сидел тогда на его остром плече и неслышно посмеивался!» [53, с. 51].

В романе обитает неисчисляемое количество кукол, образов Петрушки. Находясь в соотношении с фольклорным образом Петрушки, в контексте

романа этот образ становится тотемным, сопровождает героя везде и во всем.

Особо важную роль в судьбе семьи играет Петрушка-младенец, спрятанный внутри Корчмаря – «беременного идола» с «открывающимся животом», которого семья Лизы считала семейной реликвией, спасающей от родового проклятия. Неожиданным становится то, что Петрушка – кукла женского пола. Именно она дает начало жизни целому роду, помогая женщинам забеременеть девочкой, неподверженной генетической аномалией – синдром Ангельмана. В фольклорной традиции куклы часто употребляются «в качестве предметов-заместителей в лечебных магических практиках» [39, с.72]. Так и в романе кукла дает не только начало загадочной истории появления ярко-рыжих девочек, но и становится магическим предметом, способным влиять на судьбу целого рода.

Наличие Корчмаря было важным для каждой женщины из рода Лизы, опасность состояла в том, что «приглядывать он может только за одной из женщин». Он будто закладывал родовую программу, которая повторялась бесконечное количество раз и создавала бесконечное количество повторяющихся судеб: «брюхатый идол служил на совесть: как станок на монетном дворе, он печатал миниатюрных девочек нежнейшей фарфоровой красоты в ореоле бушующего огня. Этаких опасных парселиновых куколок» [53, с. 291]. Таким образом, Корчмарь заставляет своих обладательниц жить и играть по четко прописанному сценарию. Одержимость женщин заполучить заветного идола рушит семейные ценности, отношения: неоднократные попытки воровства куклы. Корчмарь в художественном мире романа реализует себя и как просто кукла, которой играли дети, и как Творец, дающий начало жизни, и как Кукловод, способный задавать жизненный вектор.

Жизненные истории женщин из рода Вильковских, о которых упоминается в романе, трагичны. Мать Лизы до рождения девочки потеряла двух мальчиков с синдромом, а после, оставив новорожденную Лизу

деспотичному отцу, и вовсе выбросилась из окна: «плевать мне ... с какой радости выбросилась из окна спальни прямо в ночной рубашке ее несчастная мать [53, с. 32]. Несчастлива и тетка Лизы, укравшая Корчмаря, у которой трагически погибает единственная дочь: «сестра матери – бездетная... То есть была дочь, но на мотоцикле разбилась... давно уже...» [53, с. 17]. Для юной Лизы Корчмарь пока всего лишь талисман, в силу которого она верит без сомнения. Однако с развитием сюжета мы наблюдаем за тем, как девушка становится заложницей ситуации, задаваемой магической куклой.

Еще одной пара двойников – Лиза и Эллис.

Лиза – «главная кукла» в жизни Петра. Однажды бесповоротно и навсегда влюбившись в куклу-младенца (Лизу), он становится одержимым ею, крадет от отца, воспитывает и «творит» ее. Долгое время Лиза была абсолютно неприспособленной к жизни, поскольку не знала существования без своего кукольника. Очарованна Петром (особенно любила его руки), она, подобно марионетке, следовала тому направлению, на которое указывал Кукловод.

Полная зависимость Лизы от Петра проявляется и в выступлениях пары на сцене. Созданный Петром «для них двоих» номер, где мастер оживляет куклу, поработает ее, вызывает восторг, поскольку поражает своей натуральностью и мастерством исполнения.

Однако жизнь героев начинает меняться после рождение больного сына и его смерти. Потрясенная такими событиями Лиза попадает на лечение к их с Петей другу – врачу-психиатру Борису Горелику. Во время лечения он первым открывает и начинает воспринимать сложность внутреннего мира Лизы, о чём долго не догадывается муж. Помогает ей разрушить представление о собственном кукольном начале. Лиза отказывается играть по жестким правилам Петра: «я больше не его марионетка», заканчивает акт творчества, чем полностью отождествляет себя с человеком. «Женщина тогда становится женщиной,... когда почувствует сокрушительную власть над мужчиной» [53, с. 208] – теперь не она зависит от Петра, а он от нее. В одном

из диалогов Лиза говорит о том, что по возвращению из больницы ей опять придется «учиться жить, среди множества марионеток, развешанных по стенам, среди множества кукол, меж которых нет лишь одной» [53, с. 93]

Муж не сразу принимает такие изменения, но все же осознает, что «...Лиза, моя Лиза, моя «главная кукла»... вовсе куклой не была. Она, как и моя мать, была насквозь и до конца – человеком» [53, с. 448]. Окончательно потеряв власть над женой, Петр решает создать куклу-«заместителя» жены, ее точную копию, которая, в отличие от Лизы, была бы его «абсолютным владением». По мнению В.К. Кантор, «двойник обычно рассматривается как некая проделка дьявола, которая создает нечто похожее на субъекты, но таковым не являющееся» [19, с. 265].

Кукла, будучи творением человека, по своей природе зависима от демиургом. Однако, апеллируя к мотиву избранничества художника, где творец выступает проводником, можно утверждать, что кукла способна выбирать творца-родителя, тем самым влиять на него. В фольклоре кукольников кукла – это «образ и подобие мастера» – мотив мистического сходства творца и сотворенного [15]. Так, можно полагать, что главный герой не только зависим от Главного Кукольника, но и от бесконечного количества созданных им марионеток: «трикстер не под своей волей» [53, с. 119].

Сходство «новой» Петинной марионетки с Лизой обнаруживается уже в частичной зеркальности имен. Полное имя Лизы – Елизавета, переделываясь на английский манер, становится и именем куклы-копии – Эллис.

Постепенно Эллис начинает замещать Лизу, потому что Петр, реальность для которого постоянно двоится, «не в силах отличить одну от другой» [53, с. 453]. Петрушка не понимает разницу между живой/неживой природой. Эллис становится новой звездой «их (Петра и Лизы) номера». И если задачей Пети изначально было представить Лизу куклой, которая оживала в конце выступления под «изумленные аплодисменты», то с Эллис ему нужно было «одушевить куклу до такой степени, чтобы ни у кого из

зрителей не возникло сомнения в ее человеческой природе» [53, с. 57]. И, как ни странно, ему это удавалось.

Все вокруг тоже начинают путать Лизу и Эллис: «...за каждым столиком возопили «браво!», до меня донеслись и отдельные реплики:

– ...там написано «кукла Эллис»...

– ...да брось ты, ничего себе – кукла! Видал, как отжигают? Живая баба, конечно, но ка-ак отжигают!

– ...но ведь написано: «кукла»!

– ...глянь ... вон твоя «кукла» кланяется... [53, с. 403];

«Как же, кукла! – он ухмыльнулся. – Я смотрел номер, там все белыми нитками шито. Это ж ясно, что артистка!» ... [53, с. 413].

Единственный, кто видит явные различия между Лизой и Эллис, живым / неживым (и со временем против того, чтобы Петр видел куклу в дочери) – Горелик: «Я уже тогда подумал: что за идиотские шутки? Зачем сажать куклу с нами за стол? Но Петька был так горд своим творением, посматривал на куклу, явно любуясь работой, и раза три, забывая, что уже спрашивал меня, восклицал: Ну, правда, она прелесть?» ... Я уехал тогда от них с тяжелым сердцем...» [53, с. 58]. Горелик на протяжении всего романа помогает Лизе и Петру «снять симптомы» их болезней, однако, вылечить их он не в силах.

Подсознательно главный герой и сам понимает, что Эллис «неживая». При создании куклы, он акцентирует внимание на глазах и говорит о том, что «у глаз, не должно быть подробностей: ни зрачков, ни ресниц» [53, с. 128]. Рассматривая глаза, как символ зеркала души, можно предположить, что герой осознает истинную природу куклы – отсутствие души.

Лиза тяжело переживает встречу со своим двойником: «Боря, тебе тоже нравится это чудесное раздвоение? [53, с. 59]. Ее очень пугает сходство с куклой, «копией точной до оторопи; настолько точную, что делалось страшно» [53, с. 55]. «Сначала он сделал из меня куклу... Потом он достиг наивысшего совершенства: сделал из куклы – меня...» [53, с. 221].

Постепенно Лиза начинает думать, что кукла уводит ее мужа, забирает ее жизнь и даже душу. Лиза мечтает уничтожить «замечательное создание, самую искусную куклу» Пети, и в конечном счете с лицом «человека вынужденного убить» она навсегда «стирает факт существования» Эллис. Эллис остаётся только куклой, куклой, которая никогда не сможет ожить. Поэтому Эллис – утверждение мысли о том, что при всём внешнем сходстве, душу в куклу вдохнуть нельзя.

Со «смертью» Эллис, по мнению Лизы, «все плохое кончилось навсегда...» [53, с. 417] и у героев появилась надежда на то, что «все снова станут прежними: куклы – деревянными, а люди – живыми» [53, с. 194]. Сослужил и свою службу Корчмарь: «его больше не надо прятать, пусть сидит среди нас, он заслужил» [53, с. 417] – Лиза и Петр получили возможность стать родителями здоровой девочки. Дочь Уксусова и Лизы (дочь Пигмалиона и Галатеи) – продолжение жизни, отрицание сотворённости матери, она, как и ее мать – живая: «Нет!!! – заорал я в трубку, не стесняясь медсестры и сослуживца, прыгнувших от моего ора к дверям, как испуганные зайцы. Я чувствовал лишь слепящую ярость и желание отдубасить его, как собаку: – Нет, сукин ты сын! Не смей!!! Не куколка! Ты слышал? Она – не ку-кол-ка!!!» [53, с. 421].

3.3. Особенности взаимодействия мифологического сюжета с метафорической моделью «жизнь – театр»

В романе Дины Рубинной «Синдром Петрушки» история Пигмалиона и Галатеи интерпретируется по-новому. Главный герой романа – Петр Уксусов создает бесконечное количество Галатей и любит каждое своё творения, не имея силы с ним расстаться. Мифологический сюжет постоянно переплетается с мыслью о театральности и сотворённости мира: «Весь мир – театр».

Главный герой по профессии кукольник, он творит людей и мир вокруг себя. Петр ощущает себя создателем. Еще с ранних лет он всех завораживал мастерством кукольника: «Никогда в жизни мне еще не было так интересно. Я был покорен, взят в плен, поработан им раз и навсегда...» [53, с. 43]. Он не только умело создает кукол, но и вдыхает в них жизнь. Петя был человеком, которому «нужны только куклы». Первой был отец Ромка (к тому же поломанной). У него вместо руки был «ужасный, мертвый, бледно-воскового цвета» протез. Для мальчика протез был пугающим, он объединял черты живого и мертвого существа. Ушло много времени, пока Петя осознал, что протез – «тоже кукла».

Жить Петя хотел в «настоящем кукольном городе», таким, по его мнению, был Львов, куда он переехал к Басе: «Лики и фигуры – эти куклы – были тут везде... Мальчик был очарован, покорен, счастлив: наконец-то он оказался там, где и должно жить людям» [53, с.147]. В этом волшебном городе он получил свой первый набор пестрых кукол – масок, при помощи которых начал общаться с «миром людей» (до этого мальчик просто молчал). Друг детства Борис Горелик отмечает: «Мне и сейчас при каждой встрече хочется сразу всучить ему в руки какую-нибудь куклу, чтобы вместо отчужденной маски увидеть его настоящее лицо» [53, с.43].

Во Львове он впервые встречает Лизу, коротая была еще младенцем, и твердо решает, что эта девочка «с кудряшками цвета красного золота» «будет его главной куклой» [53, с.151]. С первых секунд он становится одержимым ею, обещает никогда не отпускать: «его помешанность на этой девочке уже тогда мог диагностировать любой психиатр» [53, с.201]. В момент первой встречи начинает формироваться их «единая душа», «душа явно болезненная, взбаламученная, мечтательная и страстная» [53, с.208].

Ребенком Петя знакомится с искусным мастером Казимиром Матвеевичем – настоящим Кукольником, который «ни минуты не сомневался, что Петя обречен на кукольное дело» [53, с.203]. С этого момента восприятие мира Пети кардинально меняется. До знакомства с

Кукольным, игрушка (кукла) для Пети была атрибутом мира детства, игры. Он часто лепил человечков из пластилина, заселял ими свои выдуманные города, оживлял теннисные мячики, дорисовывая им веселые или грустные лица. Но с появлением в его жизни Казимира Матвеевича игра «понарошку» постепенно становится игрой «всерьез»: «... если ты хочешь заниматься куклами, ты должен спятить, перевернуть мозги, научиться иначе мыслить; кукольным делом должны заниматься фанатики...» [53, с. 138]. Рассматривая куклу, одновременно как часть мира вещей и как «часть виртуального мира», кукольника можно считать человеком, связанным с потусторонним миром, соединяющим в себе божественное и дьявольское начало [15].

Казимир Матвеевич становится проводником в иную реальность, пленит маленького Петю, помогает ему открыть дар, испытывает его, потому что видит «в Пете своего, своего от рождения, своего – со всеми кукольными потрохами» [53, с. 137]. «Темная» сторона натуры Казимира Матвеевича подчеркивается в его сравнении с ищейкой, «чей нюх натаскан на тусклый и чарующий запах инобытия», одержимым следопытом «в пожизненной экспедиции, в вечных поисках прорехи в нездешний мир» [53, с.143]. Пагубное влияние Казимира Матвеевича на мальчика обнаруживает мама Пети, которая перед смертью «уже на исходе последних сил, не вставая, призналась, что нельзя было его (Петю) пускать в Южный к Матвеечу, нельзя было позволять настолько «прилепиться» к кукольному делу, настолько в нем «пропасть...», «...тебя унес Лесной Царь» [53, с. 336].

Аллюзия на балладу В.А. Жуковского «Лесной царь» еще больше подчеркивает таинственность старого Кукольника, подобно герою баллады, он целиком и полностью овладевает мальчиком: «Дитя, я пленился твоей красотой:/ Неволей иль волей, а будешь ты мой» [16]. Но Казимир Матвеевич не просто подчиняет Петра, но и делает его себе подобным, теперь и Петя «не просто человек»: «...Петька хохотал, как дьявол...», «его способность чревоуещания стала бесовской» [53, с. 57].

Взрослая жизнь Петра Уксуова проходит в Праге – в «самом грандиозном в мире кукольном театре» [53, с. 53]. Здесь «дома выстроены по принципу расставленной ширмы, многоплоскостной. Каждая плоскость – фасад дома, только цвет иной и другие куклы развешаны. И все готово к началу действия в ожидании Кукольника» [53, с. 53]. Образ ширмы можно рассматривать как «безопасное место», перегородку, за которой главный герой постоянно прячет свое настоящее лицо и чувствует себя защищено и комфортно. Для Петра взрослая жизнь не прекращает быть театром. Постепенно он оттачивает мастерство создания кукол, чувствует свою власть над ними, понимает, что «кукла по природе беззащитна. Только от него зависит – будет ли она дышать, жить...» [53, с. 124]. Герой наивно полагает, что так будет всегда.

Рафаил Нудельман в статье «Так похожи на людей» пишет о том, что «куклы в романе не просто «как живые» – они на равных с людьми, они такие же герои книги» [43]. Для Петра жизнь героев и их поведение отождествляется с жизнью кукол, марионеток, подчиняющихся воле Кукольника.

Текст романа пронизан множеством слов, которые можно объединить в тематическую группу «Театр». Спектакль – жизнь конкретного человека. Подобно событию или эпизоду человеческой жизни он «бывает только один раз». За человеком остается право влиять на развития сюжета: «казалось он сейчас продолжит... или – по своей воле – прекратит этот спектакль [53, с. 155]. Сцена – отдельное событие в жизни человека: «Между прочим, я до сих пор не понимаю, как нам сошло с рук наше бегство. Понял ли Вильковский, что после той сцены Лиза уже не вернется...» [53, с. 372] Марионетки (куклы) – символ повиновения чужой воле. Нити как инструмент управления чужой волей: «на какое-то мгновение он был уверен, что видел нити, шедшие от куклы. Что невидимый кукловод самую краткую долю секунды не мог решить – то ли вздеть ее к небу, обратив в ангела, то ли сбросить вниз, пусть ломается...» [53, с. 88]. Маска – способ скрыть

истинное лицо: Петя молча откинулся к стене и сидел так, не поднимая глаз, со сведенными челюстями: серая маска, не лицо[53, с. 283].

Метафорическая модель «жизнь – театр» подразумевает наличие кукловодов, кукол (марионеток), актеров и зрителей. Быть кукловодом (творцом) – означает создавать сюжеты, управлять и направлять, быть марионеткой – означает подчиняться чужой воле, быть актером – значит самостоятельно выбирать роль, творить сценарий своей судьбы, быть зрителем – пассивно наблюдать, подыгрывать главным героям спектакля жизни, иногда влиять на какие-то фрагменты, но быть не в состоянии остановить представление и полностью изменить сюжет.

Главный герой романа Петр Уксусов исполняет роль Кукловода. Он – гениальный кукольник, способный оживить любой предмет: «В руках Петра вдруг что-то произошло – неизвестно как, неуловимо, непонятно: минуту назад безучастно обмякшая в его руках марионетка вдруг встрепенулась, подобралась, подпружинилась... и стала человеком» [53, с. 269].

Способность оживить неживое доступна лишь Высшей силе. В романе «Синдром Петрушки» действия гениального творца-кукольника отождествляются с действиями Создателя. Так, художник рассматривается в двух ракурсах:

- художник – творение Бога (зависит от воли Бога, подвластен Создателю, находится в его воле);
- художник – сам творец (создатель живого мира – абсолютная власть только в его пределах).

В своем мире Перт – творец, демиург, режиссер. Он сам создает героев и сценарии, по которым они будут действовать. Куклы в выдуманном мире, подчинены его воли так же, как судьба человека воле Бога. Существовая на границе мира кукол и мира людей, Петр постепенно теряет возможность отличить один мир от другого, создается эффект двоения реальности: для него куклы – люди и люди – куклы.

Мифологический Пигмалион, будучи тоже гениальным творцом, мечтает о превращении скульптуры в женщину, неживого в живое. Он, в отличие от Петра, оказывается на это неспособным, нуждается в помощи богов. Однако Петр, чувствуя свое всемогущество, понимая, что может вдохнуть жизнь в любой предмет, теряет границу реальности и не обращает внимание на воплощенную мечту – Лизу-Галатею – и непрерывно творит. Таким образом, он становится универсальным Пигмалионом, который готов творчески переосмыслить все вокруг, создавая при этом гениальный шедевр.

Дина Рубина акцентирует внимание на том, что творец-гений не способен быть счастливым в земном, человеческом понимании, друг Петра Борис Горелик писал о нем: «В своей империи он был могущественен и абсолютно счастлив. Самый счастливый властелин самой счастливой из всех когда-либо существующих на свете империй. Его несчастье в реальной жизни, его незабывная, неутоленная любовь к единственной женщине в эти часы и минуты полностью исчезали, едва он вступал под своды своего рая...» [53, с. 315]. Трагедия Петра в том, что он одновременно и Творец, гений, создающий шедевры и простой человек, который смотрит на мир сквозь призму своего дара.

Возникшие в романе метафорические модели «человек – кукла» / «человек – кукловод» позволяют увидеть, как меняются роли между главными героями на протяжении романа:

- Петр – кукловод / Лиза – марионетка (*Лиза, с детства став «главной куклой» Петра, долгое время была зависима от мужа, не принимала решений самостоятельно, не брала на себя ответственность – Петр решал за них двоих*);
- Петр – марионетка / Лиза – кукловод (*«Бывают минуты, когда я чувствую себя именно тем мальчиком, ... которого ... взяли к себе на службу; Борис Горелик воспринимает любовь Петра к Лизе «назначенным себе служением»[53, с. 213]*);

- Высшая сила – кукловод / Петр и Лиза – *марионетки (Ябожья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла [53, с. 426]. «...Она стояла к нему спиной: ювелирная работа небесного механика, вся, от затылка до кроссовок, свершенная единым движением гениальной руки[53, с. 18])* .

Обращаясь к мифу о Пигмалионе, можно сформировать такую модель распределения ролей между героями произведения: творец (Пигмалион) – кукла (статуя Галатей) – человек (ожившая статуя) – высшая сила (Афродита, наблюдает со стороны). Особенность интерпретации этой модели в романе заключается в том, что невозможно выделить лишь одну куклу и одного человека. Посему, модель, представленная в романе выглядит так: кукольник (Петр) – кукла-Лиза (жена), Эллис, множество кукол-марионеток – Лиза-человек, Эллис-человек – зритель (Борис Горелик).

Главная проблема современного Пигмалиона в том, что он не осознает того, что Лиза («главная его кукла») уже является воплощение мечты (Галатеей) и дарована ему. Если Пигмалион мечтает о превращении скульптуры в женщину, неживого в живое, то Петр вовсе не обращает внимание на реализованную мечту. Подобно Пигмалиону, Петя с ранних лет создавал Лизу – свою Галатею. Он желал полностью и абсолютно владеть ею, навязывая роль куклы, которая слепо и послушно следует за Кукловодом. Соппротивление Лизы он поначалу расценивает как игру, бунт куклы. Герой не понимает, что мир шире театра и не может всё сводиться к игре.

«Наблюдатель» Горелик активно вторгается в жизнь друга, подобно зрителю народного театра, Борис всячески пытается взаимодействовать с героями «на сцене». Он пытается помочь и Петру, и Лизе справиться со своим «недугом». Смотря на их «спектакль жизни» со стороны, он оказывается единственным, кто способен видеть истинную природу, отличать живое от неживого. Подобно богине Афине, которая оживляет статую для Пигмалиона, он помогает измениться Лизе. В результате с девушкой происходит метаморфоза – из марионетки Петра она превращается

в человека. Завершая акт творчества, Лиза полностью отождествляет себя с человеком, способным действовать независимо и вольно. Она больше никогда не станет куклой, она – «абсолютно живая женщина», «насквозь и до конца человек».

В романе обнаруживается мотив раздвоения Галатеи. В реальном мире это – Лиза, в кукольном – Эллис: герою изначально дана прекрасная живая женщина, а он решает превратить в куклу и ее саму, да еще и создает куклу по ее образу и подобию.

Современная Галатея-Лиза отличается от мифологической. После «превращения из куклы в человека» она становится своенравной, способной самостоятельно принимать решения, не зависеть от других. Она дорожит своей любовью к Пигмалиону и готова любой ценой устранять соперниц, бороться за свое счастье.

История рождения в роду Лизы детей, которые похожи на кукол, становится трагической для героев. Однако, после убийства Эллис, после окончательного отождествления Лизы себя с человеком, Петр и Лиза получают возможность быть родителями здоровой девочки. Дочь Уксусова и Лизы – дочь Галатеи и Пигмалиона, становится продолжение жизни, отрицание сотворённости матери, она «не куколка».

Итак, особенность романа Дины Рубиной заключается в том, что она впервые обыгрывает миф о Пигмалионе и Галатее «наоборот»: искусный мастер создал из живой женщины куклу, а после по ее образу и подобию – точную копию. Впервые Пигмалион создает не одну Галатею, а бесконечное множество. У Дины Рубиной процесс изготовления куклы представляет собой создание мертвой копии, мертвого двойника, который никогда не сможет заменить живого человека.

ВЫВОДЫ

Исследование различных аспектов мифопоэтики Дины Рубиной заслуживает пристального изучения, потому что в современной «женской литературе» актуально стремление к переосмыслению и сохранению мифа.

Попытка упорядочить действительность побуждает современных авторов обращаться к мифу как к модели, схеме, обладающей обобщающей силой, которая помогает переосмыслить действительность, глубже проникнуть в суть явлений. Связь мифа с реальностью приобретает условный характер, поскольку напрямую они не связаны. В художественных произведениях эта связь устанавливается на уровне мифологических реминисценций или на уровне конструирования «новых» (авторских) мифов [17, с. 3].

- 1) В романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» история Пигмалиона и Галатеи интерпретируется по-новому. Главный герой романа – Петр Уксусов создает бесконечное количество Галатей и любит каждое своё творения, не имея силы с ним расстаться.
- 2) Мифологический сюжет постоянно переплетается с мыслью о театральности и сотворённости мира: «Весь мир – театр».
- 3) Метафорическая модель «жизнь – театр» подразумевает наличие кукловодов, кукол (марионеток), актеров и зрителей.
- 4) Современный Пигмалион-Петр – творец, демиург, режиссер, который сам создает героев и сценарии, по которым они будут действовать. Куклы в выдуманном мире подчинены его воле так же, как судьба человека воле Бога. Существовая на границе мира кукол и мира людей, Петр постепенно теряет возможность отличить один мир от другого, создается эффект двоения реальности: для него куклы – люди и люди – куклы. Мифологический Пигмалион, будучи тоже гениальным творцом, мечтает о превращении скульптуры в женщину, неживого в живое. Он, в отличие от Петра, оказывается на это неспособным, нуждается в

помощи богов. Петр, чувствуя свое всемогущество, понимая, что может самостоятельно вдохнуть жизнь в любой предмет, теряет границу реальности и не обращает внимания на воплощенную мечту – Лизу-Галатею – и непрерывно творит.

- 5) Петр становится универсальным Пигмалионом, который готов творчески переосмыслить все вокруг, создавая при этом шедевр.
- 6) Главная проблема современного Пигмалиона в том, что он не осознает того, что Лиза («главная его кукла») уже является воплощением мечты (Галатеей) и дарована ему.
- 7) В романе обнаруживается мотив раздвоения Галатеи. В реальном мире это Лиза, в кукольном – Эллис: герою изначально дана прекрасная живая женщина, а он решает превратить в куклу и ее саму, да еще и создает куклу по ее образу и подобию.
- 8) Современная Галатея-Лиза – равноправна, способна самостоятельно принимать решения, не зависеть от других. Она дорожит своей любовью к Пигмалиону и готова любой ценой устранять соперниц, бороться за свое счастье.
- 9) История рождения в роду Лизы детей, которые похожи на кукол становится трагической для героев. Однако после убийства Эллис, после окончательного отождествления Лизы себя с человеком Петр и Лиза получают возможность быть родителями здоровой девочки. Дочь Уксусова и Лизы – дочь Галатеи и Пигмалиона – становится продолжением жизни, отрицанием сотворенности матери, она уже «не куколка».

Особенность романа Дины Рубиной заключается в том, что она впервые обыгрывает миф о Пигмалионе и Галатее «наоборот»: искусный мастер

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамян Л. А. Человек и его двойник (к вопросу об истоках близнецного культа). Москва : Наука, 1977. С. 60 – 77.
2. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. 1391 с.
3. Бальбуров Э.А. Поэтический космос Анатолия Кима. *Гуманит. науки в Сибири. Серия Филология*. Новосибирск, 1997. № 4. С. 17 – 24.
4. Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
5. Барышков П. Н. Архаический миф и современное мифотворчество. *Вестник РУДН. Сер.: Философия*. Москва, 2006. № 1 (11). С. 182–190.
6. Басинский П. И смешно, и грустно. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/basinsky2005.html> (дата обращения: 13.03.19).
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [сост. С. Г. Бочаров, текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. 2-е изд. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
8. Бондарева А. В ангельском чине. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/bondareva.html> (дата обращения: 21.03.19).
9. Веселова Н.А., Орлицкий Ю.Б., Скороходов М.В. Поэтика заглавия : материалы к библиографии. *Литературный текст : проблемы и методы исследования*. Тверь, 1997. № 3. С. 158-180.
10. Веселовский А.Н. Историческая поэтика [вступ. ст. И. К. Горский, коммент. В. В. Мочалова]. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.
11. Голдовский Б. Большая иллюстрированная энциклопедия «Художественные куклы». М: Дизайн Хаус, 2009. 295 с. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=GxoVCAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 13.10.19).

12. Гомберг Л. О любви и не только... URL: <https://www.dinarubina.com/critique/gomberg2006.html> (дата обращения: 10.03.19).
13. Гомберг Л. Охотник или жертва. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/gomberg-alef2010.html> (дата обращения: 10.03.19).
14. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва : Наука, 1990. 251 с.
15. Ефимова Е.С. Былички о живой кукле в фольклоре артистов-кукольников. *Живая кукла (шаманская традиция; народный и профессиональный театр; европейский романтизм)* : материалы конференции: г. Москва, (15 — 16 ноября 2002 г.): тезисы докладов. Москва, 2002. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/dolls_thesis.htm (дата обращения: 30.05.19).
16. Жуковский В.А. Лесной царь. URL: <https://rvb.ru/19vek/zhukovsky/01text/vol2/01ballads/262.htm> (дата обращения: 17.10.19).
17. Зайнуллина И.Н. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Казань, 2004. 177 с.
18. Иванов А.Г. Архаическое и современное мифологическое сознание : социально-философский аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 09.00.11. Воронеж, 2006. 24 с.
19. Кантор В.К. Любовь к двойнику : миф и реальность русской культуры : очерки. Москва : Научно-политическая книга, 2013. 654 с.
20. Кассирер Э. Мифологическое мышление. Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. 280 с.
21. Кассирер Э. Опыт о человеке : введение в философию человеческой культуры [ост. и послесл. П. С. Гуревича, общ. ред. Ю.Н. Попова]. Москва : Прогресс, 1988. 784 с.

22. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки національного університету «Острозька академія»*. Сер. : Філологічна. 2010. № 15. С. 131-139.
23. Коляда О.В. Поняття «міфопоетика». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1450/1/05kovpmi.pdf> (дата обращения: 07.04.19).
24. Кржижановский С. Поэтика заглавий. Москва : Никитинские субботники, 1931. 36 с.
25. Крылов В. Н. Мифопоэтика в литературно-критических статьях символистов. *Бодуэновские чтения : труды и материалы II Международных Бодуэновских чтений*, г. Казань, 13 декабря 2003 г. Казань, 2003. Т. 2. С. 163-164.
26. Кузнецова Н. Символика огня в романе-комиксе Дины Рубиной «Синдикат», или Об «огненном ангеле нашего подъезда». URL: <https://www.dinarubina.com/critique/kuznetzova-sindikata.html> (дата обращения: 13.03.19).
27. Кун Н.А., Нейхардт А.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. Санкт-Петербург : Литера, 1998. 576 с.
28. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Москва : Республика, 1994. 190 с.
29. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
30. Лосев А.Ф. Дерзание духа. Москва : Издательство политической литературы, 1989. 369 с.
31. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. / сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. Москва : Мысль, 2001. 558. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_DialMif/index.php (дата обращения: 08.09.19).
32. Лосев А.Ф. Самое само : сочинения. Москва : ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.

33. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
34. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры. *Избранные статьи*: в 3 томах. Таллинн : Александра, 1992. Т. I : статьи по семиотике и типологии культуры. С. 377–380.
35. Марков В. А. Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса). *Тыняновский сборник* : четвертые тыняновские чтения. Рига : Зинатне, 1990. С. 133-146.
36. Марченко А. С прекрасным видом на Ершалаим. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/ershalaim.html> (дата обращения: 04.03.19).
37. Мелетинский Е. О литературных архетипах /Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 1994. 136 с. URL: <https://studfile.net/preview/6321588/> (дата обращения: 17.09.19).
38. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа : монография. Москва : Восточная литература, 2000. 407 с.
39. Морозов И.А. Феномен куклы и проблема двойничества (в контексте идеологии антропоморфизма). *Живая кукла* : сб. статей. Москва : Издательство РГГУ, 2009. С.11-74.
40. Найдыш М.В. Философия мифологии. Москва : Альфа-М, 2004.544 с.
41. Некрылова А. Ф. Куклы и Петербург. *Кукольники в Петербурге*. Санкт-Петербург : СПАТИ, 1995. С. 7–26.
42. Некрылова А. Ф. Сценические особенности русского народного купольного театра «Петрушка». *Народный театр*. Ленинград : ЛГИТМиК, 1974. С. 121–140.
43. Нудельман Р. Так похожи на людей. URL: <http://www.dinarubina.com/critique/nudelman2010.html> (дата обращения: 21.03.19).
44. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы : Рута, 2003. 78 с.

45. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. URL: <http://endic.ru/ozhegov/Sindrom-32008.html> (дата обращения: 03.10.19).
46. Осипцова Т. На разные голоса. Русская канарейка Дины Рубиной. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/osipzova-kanareyka.html> (дата обращения: 03.04.15).
47. Панчатантра [пер. с санскрита И. Серебрякова, Т. Иваненко]. Київ : Дніпро, 1988. 383 с.
48. Пионтковская И. Н. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении. *Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки*. Черкаси, 2001. № 25. С. 146-153.
49. Публий Овидий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии/ перевод с латинского С.В. Шервинского. Москва : Художественная литература, 1983. URL: http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 19.09.19).
50. Пьянзина В.А. Авторский миф как жанр современной литературы. URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5111> (дата обращения: 14.05.19).
51. Рубина Д.И. Биография. URL:<http://www.dinarubina.com/biography.html> (дата обращения: 03.04.19).
52. Рубина Д.И. Каждый хочет хоть немного побыть Богом. URL: <https://www.pressreader.com/> (дата обращения: 22.10.19).
53. Рубина Д.И. Синдром Петрушки. Москва :ЭКСМО, 2010. 428 с.
54. Самаркина М. Роман с комиксом. URL:<https://www.dinarubina.com/critique/samarkina2007.html> (дата обращения: 15.03.19).
55. Сильчева А.Г. Образ куклы-андроида как члена семьи: Роман Дины Рубинной «Синдром Петрушки» и рассказ Рэя Бредбери «Электрическое тело пою!». *Россия в мире: материалы V международной научно-*

- практической конференции, г. Пенза, 28-29 ноября 2018 г. Пенза, 2018. С. 55–60.
56. Словарь культуры XX века [авт.-сост. В.П. Руднев]. Москва : Аграф, 1997. 384 с.
 57. Словарь лингвистических терминов /авт.-сост. О.С. Ахманова. Москва : Советская энциклопедия, 1966. 606 с.
 58. Ставицкий А.В. Онтология современного мифа. Севастополь : Рибэст, 2012. 543 с.
 59. Ставицкий А.В. Современный миф и его основные функции. Севастополь : Рибэст, 2012. 238 с.
 60. Телегин С.М. Миф и Бытие : монография. Москва :Компания Спутник+, 2006. 320 с.
 61. Телегин С. М. Философия мифа : введение в метод мифореставрации : монография. Москва : Община, 1994. 140 с.
 62. Токарева Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения : проблемы интерпретации. *Вестник московского университета*. Серия 6. Филология. 2006. №8. С. 58-66.
 63. Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. Москва : Индрик, 1997. 456 с.
 64. Фрай Н. Анатомия критики. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Москва, 1987. С. 232-480. URL: http://readeralexei.narod.ru/Library/Frye_1987.pdf (дата обращения: 23.04.2019).
 65. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра [под ред. Н.В. Брагинской]. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
 66. Хализев В.Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2004. 405 с.
 67. Шафранская Э. Синдром Голубки. Санкт-Петербург : Свое издательство, 2012. 470с.
 68. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва :Академический проект, 2001. 240 с.

69. Юдсон М. Вера в Ра, или Новый Динабург. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/yudson-vesti-2007.html> (дата обращения: 04.03.19).
70. Юнг К. Алхимия снов. Четыре архетипа. Санкт-Петербург, 1997. 340 с.
71. Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва : Renaissance, 1991. 250 с.
72. Hodrová D. Mýtusjakostrukturarománu. *Meletinskij J.M. Poetikamýtu*. Praha : Odeon, 1989. S. 384-395.
73. Slockower H. Mythopoesis. Detroit, 1970. 362 p.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувачаступенявищої освіти ЗНУ**

Я, Черкун Катерина Євгенівна, студент(ка) магістратури, форми навчання *денної*, факультету *філологічного* спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації "Слов'янські мови та літератури (переклад включно)" освітньої програми "Російська мова та зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти cherkunkate1@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Інтерпретація міфу про Пігмаліона в романі Діни Рубіної «Синдром Петрушки» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», змістом якихознайомлений/ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевіркумоєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____ Черкун К.Є.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (науковий керівник) _____ Павленко І.Я.