

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

И. К. Кудрявцева

РОМАН П. ТЕЙЛОРА «В ТЕННЕССИ»
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВОЙ ПАРАДИГМЫ РОМАНА О ХУДОЖНИКЕ

В статье рассматриваются жанровые особенности романа П. Тейлора «В Теннесси», в котором автор обращается к теме творчества и создания произведений искусства, затрагивает проблему оригинальности и самодостаточности творческого импульса художника. Анализ тематики, системы образов, повествовательной организации и особенностей сюжетного развертывания романа позволил выявить в нем черты романа о художнике и такой его типологической разновидности, как роман о несостоявшемся художнике («*artiste manqué*»), в котором герой в силу ряда причин социального и психологического порядка не реализует свой творческий потенциал либо отходит от творчества.

Обращение к теме искусства и образу творческой личности в произведениях писателей самых разных стран и эпох не только отражает потребность искусства в саморефлексии, но и становится почвой для постановки широкого спектра философских, этических, психологических и социальных проблем. В такой разновидности романного жанра, как роман о художнике (нем. «*Künstlerroman*»), преломляются идейно-эстетические искания отдельных авторов, национальных литератур, культурных эпох; его жанровая природа создает предпосылки для интермедиальности, жанрового синтеза, творческого эксперимента, введения в повествование элементов фантастического и сверхъестественного, истории и биографии, детективного, криминального или любовного сюжетов, трагического или комического начал. Со второй половины XX в. роман о художнике все больше начинает привлекать внимание со стороны литературоведов. В работах современных российских исследователей рассматривается национальная специфика романа о художнике, выявляются его типологические разновидности и индивидуально-авторские модификации. Наряду с понятием «роман о художнике» появляются термины «роман творения», «роман о культуре», «роман о романе»¹. В зарубежном литературоведении конца XX – начала XXI в. особое внимание уделяется особенностям функционирования романа о художнике в литературном дискурсе определенной эпохи, нации, специфике постколо-

¹ См. в частности, диссертационные исследования О. В. Дефье «Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения» (М., 1999), Е. Р. Боровской «Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века» (М., 2000), Н. С. Бочкаревой «Роман о художнике как “роман творения”, генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.» (Пермь, 2001), А. Д. Маглий «Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века» (М., 2017).

ниального и мультикультурного романов о художнике; стремительно растет количество работ, посвященных исследованию романа о художнике, автором и/или протагонистом которого является женщина (*Künstlerinroman* – термин, используемый Е. Варсамопулу для обозначения феминизированной версии романа о художнике)¹.

Целью данной статьи является анализ романа «В Теннесси» («In the Tennessee Country», 1994) американского писателя Питера Тейлора (Peter Taylor, 1917–1994) в аспекте жанровой специфики романа о художнике и его внутрижанровых разновидностей. Актуальность исследования обусловлена необходимостью дальнейшего изучения идейного и эстетического потенциала романа о художнике, его типов и особенностей его функционирования с позиций современных парадигм литературоведения и других областей гуманитарного знания.

Творчество П. Тейлора, обладателя Пулитцеровской премии и других престижных литературных наград, неразрывно связано с историей и культурой Юга США, где писатель родился и прожил всю жизнь. Его произведения рассматриваются в контексте «южной школы» американской литературы, ведущими представителями которой в XX в. были такие авторы, как У. Фолкнер, Р. П. Уоррен, Т. Вулф, Ю. Уэлти. В романах и рассказах Тейлора темы движения исторического времени, традиций и перемен, взаимодействия человека с семейным и социальным окружением, поиска нравственных ориентиров, характерные для южного художественного дискурса, получили особое звучание в связи с рано обозначившимся интересом писателя к воспроизведению действительности сквозь призму индивидуального сознания. В художественном наследии Тейлора есть и произведения, в которых на первый план выходит проблематика, связанная с творчеством и созданием произведений искусства. Так, главным героем его рассказа «1939» (1955) является писатель, вспоминающий о периоде своего творческого становления, а в его последнем романе «В Теннесси» рассказ ведется от имени профессора университета, художника и искусствоведа. Таким образом, проблемы автономности и самодостаточности художника, оригинальности его творческого импульса занимали писателя на всех этапах его творческой эволюции.

¹ См. в частности: Huf, Linda. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: The Writer as Heroine in American Literature* (New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1983); Malmgren, Carl D. "From Work to Text": The Modernist and Postmodernist *Künstlerroman* (NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1987), p. 5–28); Barker, Deborah. *Aesthetics and Gender in American Literature: Portraits of the Woman Artist* (Bucknell University Press: Lewisburg, PA, 2000); Varsamopoulou, Evy. *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (Burlington, VT: Ashgate, 2002); Siân, Harris. *The Canadian Künstlerroman: The Creative Protagonist in L. M. Montgomery, Alice Munro and Margaret Laurence* (Newcastle upon Tyne: Newcastle University, 2009); Youssef, Sayed Mohammed. *Rite of Passage in Diaspora: Jamaica Kincaid's Lucy as a Postcolonial Künstlerroman* (European Scientific Journal, Vol. 11, No. 5 (February 2015), p. 196–213).

Повествование в романе организовано ретроспективно: главный герой Натан Лонгфорт, с детства увлекавшийся живописью и получивший соответствующее университетское образование, вспоминает значимые эпизоды из собственной жизни и то, как в нем формировался интерес к искусству. Натан рос в атмосфере любви и заботы, его мать отличалась артистическим темпераментом, любила декламировать стихи, и она (в отличие от отца) с энтузиазмом восприняла творческие устремления сына. Введение в повествование образов наставников и менторов является жанровой константой романа о художнике, и для Натана такими наставниками стали сын темнокожей прачки, поделившийся с ним бумагой и карандашами и объяснивший основы рисунка, а также актриса Линда Кэмпбелл, с которой Лонгфорт, уже будучи студентом колледжа искусств, познакомился в знаменитом районе Нью-Йорка Гринвич-Виллидж. Общение с этими людьми способствовало эстетическому становлению героя, вместе с тем в истории с Линдой Кэмпбелл, которую Лонгфорт не смог поддержать в момент жизненного кризиса, отчетливо проявились его внутренняя закрепощенность, гипертрофированная склонность к рефлексии и неспособность к решительным действиям. Именно эти качества личности могли повлиять на то, что в дальнейшем Лонгфорт от непосредственного творчества переходит к изучению истории искусства. Еще будучи студентом, он начал публиковать статьи о произведениях современных художников, а после успеха его первой книги по истории живописи перед ним открылись двери колледжей и университетов. Поднатюрвав в кафедральных и факультетских интригах, Лонгфорт делает блестящую академическую карьеру. Он продолжает писать картины – без особого вдохновения, «по расписанию» – и старается не вспоминать «о том самом художнике или скульпторе», которым он когда-то намеревался стать. Однако со временем осознание того, что он превратился из «живого художника» в «высохшего искусствоведа» начинает тяготить Лонгфорта: «...несмотря на удовольствие от так удачно *сделанной* мною карьеры меня не покидало ощущение пустоты...»¹ [1, p. 187].

Такая траектория развития образа Натана Лонгфорта в романе позволяет говорить о нем как о *несостоявшемся (неудавшемся) художнике*, для обозначения которого в зарубежном литературоведении используется термин «*artiste manqué*» (фр.). Так как определение *несостоявшийся* носит оценочный характер, смысловое наполнение данного термина может варьироваться. В частности, Т. Джеффферс указывает, что «*artiste manqué*» – это «тот, кто недостаточно талантлив, чтобы быть художником, но обладает достаточной чувствительностью, чтобы воспринимать и быть критиком, а также достаточной способностью к рефлексии, чтобы философствовать относительно явлений культуры» [2, p. 53]. Ш. Гудман соотносит этот термин с героями, «чей талант разрушается в силу их собственных психологических ограничений или из-за отношения к ним со стороны общества» [3, p. 57], а для

¹ Здесь и далее перевод автора.

М. Бежа «*artistes manqué*» – «художники, потерпевшие неудачу, или разочаровавшиеся художники, или потенциальные художники, которые не оправдали тех надежд, которые подавали» [4, с. 89]. М. Буючек отмечает, что «*artiste manqué*» подразумевает не только неоправдавшиеся ожидания, но и «определенную степень страдания от несоответствия тому, что воплощается в образе художника» [5]. Из этих высказываний литературоведов и критиков видно, что определение *несостоявшийся* имеет как объективную, так и субъективную составляющие. В первом случае подразумевается оценка *извне*: герой не оправдал возлагавшихся на него ожиданий, не создал значимых произведений, либо его произведения не соответствуют вкусам публики, требованиям морали. Во втором случае это определение подразумевает оценку *изнутри*, т.е. соотносится с чувствами самого героя – разочарованием в себе как творческой индивидуальности, страданиями из-за творческой несостоятельности или из-за несоответствия собственным критериям в искусстве. Все это порождает у героя ощущение того, что он, по выражению М. М. Бахтина, не выдержал испытания «на художественную гениальность» [6, с. 195].

Представляется, что роман о несостоявшемся художнике можно выделить в особую разновидность романа о художнике, в котором автор акцентирует социальные и психологические факторы, обусловившие творческие неудачи или отход героя от творчества, а также связанные с этим переживания героя, что определяет особенности конфликта, сюжета и организации повествования. В частности, для этого типа произведений большой и малой эпической формы характерны следующие сюжетно-смысловые парадигмы: 1) таланту героя не позволяют раскрыться внешние обстоятельства – семейные или социальные обязательства или ограничения, болезнь («В следующий раз», «Смерть льва» Г. Джеймса); 2) талант героя разрушается в силу внутренней слабости и таких пороков самого художника, как гипертрофированная чувствительность, непомерные амбиции, пагубные наклонности («Вандовер и зверь» Ф. Норриса, «Родрик Хадсон» Г. Джеймса); 3) понимание упущенных возможностей приходит к герою слишком поздно («Середина жизни», «Мадонна будущего» Г. Джеймса, «Снега Килиманджаро» Э. Хемингуэя); 4) у героя обнаруживается недостаток таланта, при этом определение *несостоявшийся* может не иметь негативного оттенка. Так, в произведениях, написанных в жанре романа воспитания, образ несостоявшегося художника является скорее отражением ошибок и заблуждений, свойственных юности и являющихся существенной частью процесса становления и духовного поиска («Годы учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, «Бремя страстей человеческих» У. С. Моэма). Образы несостоявшихся художников в литературе интересны и в контексте проблемы автобиографического начала в романе о художнике, так как отражают страхи, комплексы, сомнения самих авторов. Так, Г. Джеймс, создавший в 1880-х–1890-х гг. цикл рассказов о писателях и художниках, испытывающих неудачи в творчестве и личной жизни, признавался, что его «Парадеи», «Лимберты» и «Верекеры»

взяты из глубин собственного сознания их создателя [7, р. 221]. Как указывает А. А. Елистратова, «эти рассказы о художниках, не понятых или затравленных обществом», вводят читателей в атмосферу творчества Джеймса последних десятилетий, когда писатель болезненно переживал провал своих пьес и холодный прием, оказанный его романам конца 80-х годов [8, с. 14].

Примечательно, что в литературе XIX – начала XX в. героями, чей творческий потенциал не получает должной реализации, нередко оказывались женщины. М. Биб в своем исследовании жанровой специфики романа о художнике указывает, что основным конфликтом и двигателем развития сюжета в нем является стоящая перед героем-художником дилемма: окунуться в жизнь, которая и является источником искусства, однако может целиком захватить художника (мотив «священного источника»), либо дистанцироваться от нее, пытаясь прикоснуться к вечному, но рискуя потерять связь с реальностью (мотив «башни из слоновой кости») [9, р. 13–18]. В то же время исследователи женского романа о художнике подчеркивают, что природа конфликта здесь несколько иная: «...выбор [героини-художника] между “башней из слоновой кости” и “священным источником” <...> является второстепенным по отношению к ее выбору быть прежде всего женщиной (другом, женой, сестрой, матерью) или художником» [10]. В любом случае всесторонней самореализации героини, наделенной художественным типом сознания, не происходит, так как подавляется та или иная сторона ее личности. Данная проблематика затрагивается в таких произведениях, как «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» Энн Бронте, «Сводные сестры» Дж. Джусбери, «Аврора Ли» Э. Барретт Браунинг, «На маяк» В. Вулф, «Сорная трава» Э. Келли, «Всех страстей минувших» В. Сэквилл-Уэст, «Создательница кукол» Х. Арноу и др.

В романе «В Теннесси» ключевую роль в создании образа Натана Лонгфорта как несостоявшегося художника играет фигура его дальнего родственника Обри Брэдшоу. Самое раннее воспоминание Натана о «кузене Обри» связано с печальным событием – смертью сенатора Такера, известного политика и деда Натана по материнской линии. Вся семья собралась, чтобы на специальном траурном поезде перевезти тело сенатора из Вашингтона в его родной Ноксвилль, штат Теннесси; был там и Обри Брэдшоу, внебрачный сын брата сенатора и женщины «неясного происхождения». Поездка длилась целую неделю, и Обри запомнился маленькому Натану черной траурной повязкой на руке и тем, с каким презрением к нему относились остальные члены семьи. В дальнейшем маргинализация в семье и обществе подталкивает Обри к тому, чтобы уехать и «пересоздать себя», бросив вызов общественной морали и условностям. Обри исчезает, появляясь лишь на похоронах других родственников и оставаясь неузнанным никем, кроме Лонгфорта, для которого он постепенно становится «абсурдной навязчивой идеей»: «Уже будучи немолодым, я, бывало, больше всего желал знать, был ли он все еще жив, что могло с ним произойти и где он сейчас может доживать свои дни» [1, р. 29]. Любопытство Лонгфорта поддерживается теми

удивительными сведениями об Обри, которые до него время от времени доходят: выясняется, что он был первой любовью его матери, затем до Лонгфорта доносятся слухи о светском успехе его таинственного родственника в Европе, о его отличных манерах, импозантной бородке, умении очаровывать дам.

Младший сын Лонгфорта, Брэкстон, предлагает психоаналитическую интерпретацию его навязчивого интереса к Обри: он стал для него фигурой, замещающей рано умершего отца. Вместе с тем значимой представляется сама манера, в которой Лонгфорт ведет рассказ о «кузене Обри»: начиная со знакомства с ним во время железнодорожной поездки и в дальнейшем с акцентом на его постоянных перемещениях во времени и пространстве. Таким образом, доминантой образа Обри становятся дорога, движение, что контрастирует с собственной жизнью Натана, которая представляется достаточно статичной, несмотря на карьерный рост, женитьбу, рождение детей и увеличение количества публикаций. Кроме того, Обри привлекает рассказчика своей «неконвенциональностью», инаковостью по отношению к тому обществу, к которому принадлежит он сам. Восхищаясь людьми, подобными Обри, рассказчик с грустью констатирует: «Не то, чтобы это было возможным для *меня*! Не для такого, как я – опора и оплот матери и тетюшек, так заботливо меня воспитавших» [1, р. 33]. Лонгфорт приходит к убеждению, что в нем, выросшем в любви и достатке, не сформировалось необходимое художнику чувство нонконформизма. Закрепившаяся в сознании Лонгфорта «нонконформистская» концепция художника своими корнями уходит в эпоху романтизма, когда она стала «своеобразным освободительным манифестом романтического субъекта» [11, с. 40]. В рамках этой концепции конфликт художника с обществом неизбежен и даже необходим, так как исключительность художника, его сосредоточенность на своем искусстве требуют отказа от всего обыденного, прозаического, в том числе условной морали. Однако в жизни Лонгфорта реализации концепции «тотального художника» не происходит: он оказывается вовлеченным в семейные и социальные связи, и такое несоответствие порождает в нем комплекс вины – не только перед самим собой, но и перед своей матерью, убежденной в художественном «предназначении» сына.

Вместе с тем Лонгфорт в романе не только субъект речи и носитель точки зрения, но и объект изображения и оценки автора. По мысли Тейлора, проблема Лонгфорта заключается не столько в отсутствии нонконформизма, сколько в инертности и узости мышления, которые в ситуации недостатка таланта живописца не позволяют ему развивать и ценить иные свои таланты. В этом контексте фигура Обри в романе может быть рассмотрена как символическое воплощение категории возможного, ведь, как указывал Ж. Делёз, Другой – «это существование свернутого возможного» [12, с. 287–288]. Таким образом, Тейлор выводит тему художественного творчества на более универсальный уровень – уровень самоопределения и жизнетворчества. Не только Обри Брэдшоу, но и Мелисса – жена Лонгфорта, и его сын

Брэкстон, формирующие индивидуальные жизненные цели и проживающие собственные сценарии творческого становления и развития, концептуально противопоставлены автором Лонгфорту, воспринимающему свой жизненный «проект» как уже состоявшийся и не вполне удавшийся. Так, Мелисса, оказывается, давно пишет рассказы и ей даже удалось опубликовать некоторые из них в ряде университетских изданий. Хотя сам процесс ее творчества остается «за кадром», так как проходил втайне от мужа, в перерывах между домашними обязанностями и воспитанием четырех детей, ее произведения предстают в романе в оценке Лонгфорта, наделенного видением профессионального художника и критика¹. Еще один сценарий самореализации в творчестве и жизни проживает в романе сын Лонгфорта Брэкстон, который увлекся рисованием, наблюдая за отцом, затем прошел через периоды ученичества и подражательства и, наконец, смог выработать собственный стиль в живописи. Именно Брэкстон случайно обнаруживает в Вашингтоне Обри Брэдшоу, которым оказывается его сосед, и Лонгфорту удается вновь увидеть своего необычного родственника, который предстает перед ним элегантным пожилым мужчиной, от которого веет обаянием и жизнелюбием, несмотря на то, что в момент их встречи он находится в больнице. Обри рассказывает Лонгфорту, что еще в юности решил превратить свои недостатки в достоинства и стать творцом собственной судьбы. Сейчас он намерен жениться на одной из своих богатых поклонниц, чтобы оплатить больничные счета. В ответ на предложение шокированного Натана переехать к ним с женой и принять их финансовую помощь Обри с негодованием восклицает: «Почему вы все так похожи? Так предсказуемы во всех жизненных ситуациях? Почему вы не можете принять нестандартные мысли или поведение? И почему вы не позволяете другим отклониться от вашего образа жизни, а вместо этого вовлекаете их в свои привычки, свою сеть?» [1, р. 217]. Принять помощь от Лонгфорта для Обри означало бы вернуться к тем людям, от которых он в свое время так резко отмежевался.

¹ Образ Мелиссы, как и образ Лонгфорта, имеет автобиографическую основу: жена Питера Тейлора, Элеонор Росс Тейлор (Eleanor Ross Taylor, 1920–2011), с детских лет писала стихи, однако свой первый сборник опубликовала лишь в возрасте 40 лет, а настоящее признание пришло к ней, когда ей было уже за 70: в 1998 г. она была избрана членом Американской академии искусств и литературы, а в 2010 г. ее поэтический сборник «Captive Voices: New and Selected Poems, 1960–2008» стал обладателем премии имени Уильяма Карлоса Уильямса и номинантом на премию Национального объединения литературных критиков США. Адриен Рич, одна из наиболее влиятельных фигур в американской поэзии XX в., в отзыве на сборник Тейлор «Welcome Eumenides» (1972) написала, что эти стихотворения «speak of the underground life of women, the Southern white Protestant woman in particular, the woman-writer, the woman in the family, coping, hoarding, preserving, observing, keeping up appearances, seeing through the myths and hypocrisies, nursing the sick, conspiring with sister-women, possessed of a will to survive and to see others survive» [3, р. 85]. Критики отметили и стилевое своеобразие поэзии Тейлор, в которой присутствует богатый аллюзивный код и смелый эксперимент со строфикой, размером и рифмой, со звуковой организацией стиха и его лексическим строем.

В романе фигурируют описания произведений искусства, однако экфрастический дискурс в нем не развернут подробно. В описании портретов сенатора Такера, находящихся в домах его дочерей, акцент сделан не столько на технике исполнения, цветовом решении и т.д., сколько на знаковости этих картин: расположение каждой из них на видном месте, в обрамлении предметов роскоши и антиквариата, призвано подчеркнуть значимость фигуры сенатора в истории семьи и края. Описание картин Брэкстона дано в восприятии и оценке его отца, который, будучи знатоком живописи, отмечает особенности уникальной стилевой манеры Брэкстона и его творческую эволюцию. Однако для Тейлора более существенным является воссоздание богатой гаммы чувств и эмоций, которые Натан, несостоявшийся художник, при этом испытывает – удивление, радость за сына и даже зависть к его таланту.

Подводя итог, можно отметить, что в романе П. Тейлора «В Теннесси» проблема творческой личности и ее отношений с семейным и социальным окружением получает оригинальную трактовку. В жанровом отношении это произведение можно охарактеризовать скорее как роман о несостоявшемся художнике, так как он пронизан ностальгией по тому живописцу, которым главный герой мог бы стать, но так и не стал. Ключевую роль в раскрытии темы несостоявшегося художника в романе играет Обри Брэдшоу, неконформизм и инаковость которого репрезентируют не только упущенные жизненные возможности Лонгфорта, но и категорию возможного в целом. Образы Обри, Мелиссы и Брэкстона позволяют Тейлору вывести концепцию свободной артистической личности на более универсальный уровень жизнетворчества, формирования индивидуальных жизненных целей и способности ощущать жизнь во всей ее полноте. И хотя соприкосновение с инаковостью Другого не приводит Лонгфорта к осознанию собственной уникальной субъективности, оно способствует реализации его творческого импульса в ином, более созвучном складу его личности, ключе, о чем свидетельствует сам факт повествования. Роман имеет автобиографическую основу и создан в рамках характерной для всего творчества Тейлора субъективно-лирической художественной парадигмы. Он окрашен исповедальной, лирической интонацией, а звучание темы искусства усилено созданием сразу нескольких образов художников, которые проживают разные сценарии творческого становления и развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Taylor, P.* In the Tennessee Country / Peter Taylor. – Knopf, 1994. – 226 p.
2. *Jeffers, Th. L.* Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana / Thomas L. Jeffers. – N. Y.: Palgrave MacMillan, 2005. – 246 p.
3. *Goodman, Ch.* Portraits of the «Artiste Manqué» by Three Women Novelists / Charlotte Goodman // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. – Vol. 5, No. 3 (Autumn, 1980). – P. 57–59.

4. *Beja, M.* A Poor Trait of the Artless: The Artiste Manqué in James Joyce / Morris Beja // *James Joyce Quarterly*. – Vol. 26, No. 1 (Fall 1988). – P. 89–104.
5. *Buyachek, M.* Proust, the Suffering Artist / Matthew Buyachek [Electronic Resource]. – University of Nevada, Las Vegas. – 2014. – Mode of Access : <https://digitalscholarship.unlv.edu/award/16>. – Date of Access : 16.12.2017.
6. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. / М. М. Бахтин; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
7. *James, H.* Preface to “The Lesson of the Master” / Henry James // *The Art of the Novel: Critical Prefaces* / H. James; with an introd. by R. P. Blackmur; and a new foreword by Colm Tóibín. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 2011. – 400 p.
8. *Елистратова, А.* Предисловие / А. Елистратова // *Повести и рассказы / Г. Джеймс*. – М.: Худож. лит., 1974. – С. 3–18.
9. *Beebe, M.* Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce / Maurice Beebe. – N.Y.: New York Univ. Press, 1964. – 323 p.
10. *Langston, J.* Writing Herself In: Mother Fiction and the Female Künstlerroman / Jessica Langston [Electronic Resource]. – McGill University, Montreal. – 2004. – Mode of Access : http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1521212876314~746. – Date of Access : 15.01.2018.
11. *Котелевская, В. В.* О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике / В. В. Котелевская // *Изв. ЮФУ. Филологические науки*. – № 1 (2013). – С. 36–41.
12. *Делёз, Ж.* Мишель Турнье и мир без Другого / Ж. Делёз // *Пятница, или тихоокеанский лимб / М. Турнье*. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 282–302.
13. *Rich, A.* On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966–1978 / Adrienne Rich. – N. Y.: W. W. Norton & Company, 1995. – 320 p.

The article deals with the genre specificity of P. Taylor’s novel «In the Tennessee Country». Analyzed within the genre paradigm of the Künstlerroman it can also be called a novel about “artiste manqué”, a failed artist.

Поступила в редакцию 30.03.18

І. Б. Лапцёнак

РЭЦЭПЦЫЯ ТВОРЧАСЦІ ЯНКІ МАЎРА Ў ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫЦЫ 20–30 ГГ. XX СТАГОДДЗЯ

У артыкуле разглядаецца, якімі крытэрыямі кіраваліся крытыкі пры ацэнцы творчасці дзіцячых пісьменнікаў у перыяд станаўлення беларускай дзіцячай літаратуры. Шляхам аналізу крытычнай рэцэпцыі творчасці Янкі Маўра на аснове выкарыстання параўнальна-тыпалагічнага і структурна-функцыянальнага метадаў вызначаны падыходы да вывучэння літаратурнай спадчыны ў 20–30-я гг. XX стагоддзя, раскрыты іх змест, вылучаны галоўныя канцэптуальныя ўстаноўкі, якія аказалі ўплыў на развіццё літаратурнага працэсу.