

НАУКОВІ ПРАЦІ **НАУКОВІ ПРАЦІ**

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА**

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 30

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2012

УДК 80: 001(045)

ББК 80

НЗ4

Відповідальний редактор: Л. М. Марчук

Редакційна колегія: С.Д. Абрамович, доктор філологічних наук, професор; М.С. Васьків, доктор філологічних наук, професор; Л.О. Іванова, кандидат філологічних наук, доцент; О.В. Кеба, доктор філологічних наук, професор; М.Г. Кудрявцев, доктор філологічних наук, професор (науковий редактор); Ю.О. Маркітантов, кандидат філологічних наук, доцент (заступник відповідального редактора); А.А. Марчишина, кандидат філологічних наук, доцент; Л.М. Марчук, доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор); Г.Й. Насмінчук, кандидат філологічних наук, професор; А.С. Попович, кандидат філологічних наук, професор (науковий редактор); О.І. Почапська-Красуцька, кандидат наук із соціальних комунікацій (відповідальний секретар); О.С. Силаєв, доктор філологічних наук, професор; Н.М. Сологуб, доктор філологічних наук, професор; О.О. Тараненко, доктор філологічних наук, професор; П.Л. Шулик, кандидат філологічних наук, професор.

Друкується за ухвалою вченої ради

*Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол №8 від 30.08.2012 р.)*

**НЗ4 Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка:
Філологічні науки. Випуск 30. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – 396 с.**

УДК 80: 001(045)

ББК 80

Тексти статей подаються в авторській редакції

Рік заснування – 1993. До 1999 р. – Збірник наукових праць
Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна

Президією ВАК України (Постанова №1-05/4 від 26 травня 2010 року) збірник перереєстровано як наукове
фахове видання з філологічних наук

Свідоцтво про державну реєстрацію засобу масової інформації
серія КВ №14660-3631ПП від 01.12.2008 р.

© Автори статей, 2012

© «Аксіома», видання, 2012

ПОЭТИКА И. А. БУНИНА В АСПЕКТЕ ТЕОРИИ ПЕРЕХОДНОСТИ

Автор статті досліджує особливості художнього мислення й характеротворчості І.О. Бунина на прикладі творів, що демонструють «злам свідомості» героя «перехідного часу». Стверджується, що корекція категорії «людина і світ» у творах письменника є одним з доказів того, що для його творчості характерні ознаки літературної «дисипації», пов'язаної з відображенням нестабільної епохи. Це виражається і в тому, що позитивний бунинський герой постійно відчуває свою невідповідність часу, піддається «пустим мріям», а безперспективність, знецінення життя загострюють його увагу до смерті.

Ключові слова: перехідний період, дисипативність, нестабільний час, непослідовне мислення.

Рубеж XIX–XX веков начали осознавать как «переходное время» в середине 70-х годов XX века, когда ученые увидели аналогичность нестабильных явлений, происходящих на сломе веков (Средневековье и барокко, классицизм и предромантизм, реализм и предсимволизм). Поэтому закономерно, что исследования постмодернистских форм, отражающих нестабильное время, дают возможность теоретизировать в области литературного процесса любого переходного периода. Это объясняет актуальность данной работы.

Сама ситуация кризиса-хаоса-переориентации конца XX века и новейшие разработки данной проблемы, осуществляемые в различных отраслях знаний, помогают выявить и систематизировать наиболее показательные черты переходности в творчестве писателей конца XIX – начала XX веков. Закономерно, что встал вопрос о специфике «рубежного сознания» и особенностях художественных произведений, подверженных синдрому нестабильности. «Кризис эпохи», синонимичный слову «крах», в некоторых монографиях соседствовал с понятием «переориентация», предполагающим дальнейшее развитие, а не только упадок. Свидетельство тому – литературно-художественная жизнь России конца XIX – начала XX веков, в которой наблюдаются свои закономерности. В это время появляются литературные образцы, которые факт кризиса, девальвации, отрицания прошлого сделали не только идеей нового произведения, но продемонстрировали его во всех формальных признаках текста. Только теперь художественное направление, в контексте которого можно прокомментировать специфические особенности его творчества, начали определять традиционными категориями, но с приставкой «нео-» («неореализм»). Употреблением этого термина уже подтверждается нетрадиционное мышление писателя. Другое дело, что введенное понятие нуждается в комментариях, так как эта проблема обозначалась (В. А. Келдыш [6], Л.К. Долгополов [5], К.Д. Муратова [11], Л.А. Колобаева [8] и др.), но не исследовалась в достаточной мере.

Наиболее четко и параллельно друг другу, исследуя тексты рубежа XIX – XX и рубежа XX – XXI веков, обосновали необходимость разработки литературоведческой категории «переходность» В.И. Силантьева и А.Ю. Мережинская.

А.Ю. Мережинская доказала, что рубежное сознание в искусстве всегда характеризуется смелой концепцией человека и, соответственно, изменением эстетического идеала; трансформацией картины мира и появлением ее новых художественных моделей, динамикой стилевых течений [10, 31]. Если учесть симультанную природу текстов тех авторов, которые делают настроение сюжетной составляющей своих текстов, то наблюдение ученого оказывается достаточно универсальным.

В.И. Силантьева классифицировала основные показатели художественного мышления рубежа эпох. Это обобщение и отрицание прошлого в начальной стадии переориентации (80-е годы), которое проявляет себя в страстной полемике о назначении искусства, в подчеркнутом противостоянии литературных группировок, во множественных, порой язвительных, упреках критиков в адрес писателей; это синтез, когда один вид художественного творчества обогащается за счет другого, и импрессионизм, который позволяет сохранить то, что было свойственно реализму, – миметическую образность, т.е. обязательное жизнеподобие, но производит сдвиг акцентов: на место «что изображаю» приходит «как изображаю». Главным в произведении становится настроение, созерцательность и лиризм [15].

Сказанное имеет прямое отношение и к творчеству писателя И.А. Бунина. Его литературное наследие не вписывалось в контекст классических форм реализма XIX века, а соотносить достижения этого автора с тем, что делали модернисты, не представлялось возможным. Следовательно, бунинский тип реализма должен был демонстрировать оригинальные черты художественного метода писателя. Они аналогичны тем, которые характерны для современной литературы, отражающей нестабильное время, и зафиксированы в работе А.Ю. Мережинской. Это: а) «формирование новой картины мира и концепции человека»; б) «отрыв от ближайшей традиции»; в) «ак-

тивный поиск новых форм, средств художественной выразительности»; г) использование средств параллельно развивающихся искусств; е) «углубленная метафоричность и символичность художественных образов»; ж) «поиски нового образного языка» [10, 29]. О том, что художественное наследие И.А. Бунина имеет черты переходности и его необходимо рассматривать в контексте теории неравновесных систем, аргументированно доказала В.И. Силантьева [15].

Особенность бунинского художественного мышления замечали и другие литературоведы (В.А. Гейдеко, Т.А. Капитан, В.А. Келдыш, Н.М. Кучеровский, В.Я. Линков, Т.А. Никонова, О.В. Сливицкая, Л.А. Смирнова и др.), но эта проблема почти не комментировалась.

Обобщая и систематизируя уже сделанное в буниноведении, авторы современного академического издания «Русская литература рубежа веков (1980-е – начало 1920-х годов)» (2000) предлагают следующее прочтение Бунина как реалиста «новой волны»: «В нем сложно переплелись пристрастие к вечному и привязанность к временному, социальная трагедийность, мрачно-катастрофическое восприятие истории... со светло-«пантеистической» философией природы и с поиском освобождающей, надвременной «третьей правды» – правды приобщения человека к миру, вопреки неизбежным страданиям» [14, 284].

Попробуем доказать, что признаки подобного мировосприятия присутствуют в творчестве И.А. Бунина, а «открытость» его художественной системы располагает к элементам синтезирующего свойства.

Исследование произведений этого автора показывает, что он является не только последователем реалистической традиции, но и реформатором этой системы за счет развивающихся модернистских течений. Стилевое реформаторство И. А. Бунина, в первую очередь, определяется понятием «синтез». Не принимая сложной «надмирности» мышления символистов, а также их вычурного, как он считал, языка, писатель исследует и показывает человека как в связях с социальными, сословными, общественными институтами жизни, так и в контексте вечности, характерной для модернистов. Можно сказать, что от реалистов художник взял достоверное отображение жизни в формах самой жизни, от модернистов – философское осознание мира, а также подчеркнутую эстетизацию художественной формы.

Относительно новых черт реализма, зафиксированных в произведениях Бунина, можно отметить следующее. Писателю было особенно свойственно то, что Л.Я. Гинзбург назвала ассоциативным типом психологического анализа [4]. Культура такого повествования основывается на том, что, в отличие от прошлого, теперь своей задачей писатель считает не постепенное наращивание и широкое комментирование психологических деталей и состояний, а создание особого зрительного образа, который способен вызвать поток читательских ассоциаций, дополняющих не сказанное автором. Закономерно поэтому, что Бунин часто обращался к импрессионизму, обладающему возможностями особой «мгновенной» пластики и повышенной эмоциональностью. Но в этом случае (что и случилось) должен был измениться сюжет. Конфликты и действие бунинских произведений подвержены синдрому настроения и разворачиваются в бытовой ситуации, а вот разрешение такого вполне обыденного конфликта предполагает связь сиюминутного с вечным. Камертоном вечности в рассказе чаще всего выступает природный мир, он, воспроизведенный по преимуществу авторски-нейтрально, оттеняет происходящее в бытовой жизни. Вот в ней, в природе – ликующей, но и вполне равнодушной к малым страстям человеческим – всегда у Бунина присутствует ощущение нетленности бытия, осознать которую дано далеко не каждому персонажу.

Когда-то, отметив в бунинском повествовании то, что мы сегодня называем «ассоциативной лейтмотивностью», Л.Д. Усманов заметил, что в произведении, подверженном ей, сокращаются растянутые мотивировки психического процесса и внешнего поведения, происходит более непосредственное вовлечение фоновых описаний в поиски и переживания самого персонажа [17]. В общем, если раньше, например, в творчестве Толстого, создание характеров основывалось на принципах «диалектики души» и «перетекания чувств», то бунинский стиль выглядит более экономным, компактным.

Почти наугад взяв для иллюстрации данного тезиса рассказ Бунина «Десятого сентября» (1903), отметим следующее. Говоря о единичном случае из жизни героини – княжны, которая тяжело переживает что-то, автор никак не объясняет нам ее состояние. Нет предыстории, нет развернутой характеристики персонажа. Есть только как бы вскользь зафиксированные штрихи-детали ее облика и поведения: это кое-как заплетенная коса, бледное лицо, книга, которую девушка то читает, то, отбросив, думает о чем-то. О причинах ее настроения можно только догадываться. И всего несколько слов понадобилось Бунину, чтобы ситуация прояснилась – княжна обижена, брошена возлюбленным, и старая история, не единожды использованная в литературе, не нуждается в подробном описании. Но именно она, эта «не прозвучавшая история», и объяснит внезапную смерть героини.

Опосредованная, а не прямая психологическая характеристика активно используется и в рассказе «Князь во князьях» (1912). Уже то, как стремительно, сидя на голой доске беговых дро-

жек, влетел во двор Никулиной Лукьян Степанов, вызывает удивление читателя и формирует у него синдром ожидания – он предполагает, что герой примчался с какой-то важной новостью. Последующие детали говорят о том, что семейство Никулиных ждет от него какого-то предложения. Неустойчивость ситуации рождает у них неадекватное поведение. Во время обеда хозяйка раздражается, дочь Люлю вздрагивает и заглядывает в рот гостю, сын Мика курит и катает по столу хлебные шарики. Но князь приехал не с важной новостью, а движимый желанием похвастаться задатком, полученным за овес, – ему просто хочется возбудить чувство зависти и почтения к собственной особе. По логике вещей, его самого или его поведение должны были обсудить после окончания визита. Но нет, какие-либо словесные характеристики гостя отсутствуют. Зато отмечено, что после его ухода хозяйка дома брезгливо отдает горничной вазочку с вареньем, из которой ел князь, приказывая ее выбросить или вымыть горячей водой. Люлю, закусывая край платка, рыдает. Характеристику завершает как бы нечаянно оброненная фраза о том, что обедневший князь давно уже ютится в самом нищем и безобразном жилище. Естественно, всестороннее «обмельчание» персонажа вызывает у читателя презрение.

Отсутствие традиционно понятого психологического анализа, наблюдаемое нами в творчестве Бунина, вызвано новым пониманием жизни как явления космического уровня, а не только общественно-бытового. Маргинализация категорий сословности, личности и среды повлекла за собой формирование новых отношений человека и мира. Желание писателя ввести в реалистический текст мир высокого и непознаваемого привело к изменению позиции автор-повествователь-читатель. Они должны были оказаться в ситуации постоянного диалога, предполагающего, как писал Бахтин, наличие многих «голосов». Отметим, что диалогичность у Бунина проявляет себя как в непосредственной форме общения между персонажами, так и в опосредованной форме многочисленных контактов автора-повествователя с читателем. Как следствие, в его текстах фактически исчезают прологи, авторские комментарии, большие описания. Изобразительное сменяется выразительным, экспрессивным; живописание словом, свойственное, например, Тургеневу, начинает казаться излишним и затягивающим сюжетное действие. Как писал по сходному поводу Е.Б. Тагер, в литературе возникает потребность в формах ёмких и экономных [16].

Таким образом, синтезируя «рассказывание» и эмоциональное переживание, опираясь на большую, ёмкую и очень глубокую традицию русской психологической литературы, Бунин сумел создать новую форму повествования, соответствующую короткой, но эмоционально выраженной жанровой единице – речь идет о рассказе-новелле конца XIX – начала XX вв. Формой выражения неустойчивости для Бунина стала импрессионистичность. Исследователи его творчества неоднократно указывали на стремление И.А. Бунина изображать мир «через «устойчивые» критерии [5, 291]», относя к ним запахи, цвета и краски, которые формировали общее ощущение мира. Обращение И.А. Бунина к импрессионизму связано как с самой природой «осколочной» действительности, так и с природой его дарования – писатель ощущал мгновение как часть вечного круговращения природного мира. Колористика писателя разнообразна, но уже замечено: его пестрое разноцветье (синеватые леса, река цвета светлой алой стали, оранжевая заря и др.), намеренная густота колористических деталей (зеркальная вода, пронзительно-золотистое освещение комнаты, крылья мельницы серого цвета), охотное использование «природных метафор» (лягушки злорадно хохочут, сосны отвечают урагану угрюмой и грозной октавой, ветер дует в тысячу золотых арф, галки смеются от удовольствия), стремление обратить внимание на запахи (тонкий аромат свежего снега и хвои, резкий запах холодной и влажной травы) – все это способствует обозначению тонких переживаний или воспоминаний, сопутствующих герою. Намеренное повторение фрагмента создает иллюзию извечного круговращения жизни.

Что касается смены концепции человека, то она всегда связана с изменениями, происходящими в мире. Об этом писал Д.С. Лихачев, утверждая, что смена эпох (например, Древний мир – Средневековье) сопровождалось «выдвижением» новой концепции человека и новым типом «видения» [9]. Эффективность использования данного критерия, особенно для исследования «переходных» периодов, была наглядно продемонстрирована и в работах А.М. Панченко. В них кризисное время рубежа культурных эпох («Петровский» период) охарактеризовано с позиций изменения человека и картины мира, пересмотра социальных и мировоззренческих иерархий [12].

Стремление познать историческое время через концепцию человека и мира было характерно и для Л.Я. Гинзбург, исследующей в тот период русскую и западноевропейскую литературу XVII – XX вв. Исходной позицией в изучении произведений различных эпох должно стать, утверждала она, «соотношение между концепцией личности, присущей данной эпохе и социальной среде, и художественным ее изображением» [4, 3].

Конкретные наблюдения над текстами И.А. Бунина показывают, что воспроизведенная автором картина мира представляет этот мир как динамически непостоянную данность, которую отличает комплекс противоречий и непрогнозируемость ситуаций. Структурной формулой хро-

нотопного восприятия становится «коловоращение», которое не дает человеку возможности сориентироваться ни в сегодняшнем дне, ни в ближайшем будущем. Отсюда оформление образа нового героя: это «человек растерянный», который либо «ноет и тоскует», либо осуществляет множество «проб и ошибок» на своем жизненном пути. Характерными чертами его являются отчаяние и склонность к эксперименту; смирение и постоянное возвращение к устойчивым универсалиям бытия, отрицание сиюминутных радостей, стремление сохранить свою индивидуальность на фоне деградирующей массы.

Из этого следует, что бунинскую концепцию мира и человека, а также стиль автора и характерологию удобнее рассматривать в контексте универсальной науки, изучающей проявления «колебательного контура истории» на всех уровнях человеческого сознания синергетики. Именно синергетики указали на главные черты нестабильного времени. Это прерывистость развития всех процессов (И.Р. Пригожин [13], С.П. Курдюмов [7], В.И. Аршинов и Я.И. Свирский [1]), постоянное возвращение к прошлому, закономерная случайность как главный компонент эволюционных процессов (Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов [7]), «пульсирование» и неоднозначность человеческих характеров (Н.А. Герасимова [3], В.Г. Буданов [2]). «Жизнь как поток», реализованная в абсолютном большинстве произведений И. А. Бунина, выглядит формулой быта и бытия переходных эпох. В это время, подверженное фактору нестабильности, исчезает ближайшая перспектива развития, мир и человек в нем подвергаются воздействию синдрома «коловоращения». На этапе бифуркации поведение человека может зависеть от множества факторов и оказывается мало прогнозируемым, почему превалирующее значение приобретают понятия «случайность» и «вероятность», определяющие его судьбу.

Синергетики объясняют данный комплекс действий и ощущений «растерянностью перед хаосом», но предупреждают: в коэволюционном процессе есть свои потенции позитивного развития. Это диссипирование вместе с неустойчивым, но становящимся миром, это «открытость», «распахнутость» человека перед возможностью самосовершенствования.

Непредсказуемое «завтра» многих героев Бунина делало фаталистами. Мистические ощущения оказывались настолько острыми, что, столкнувшись со смертью, его персонажи были склонны упрекать себя в том, что недостаточно предвидели подобный исход («Обреченный дом», «Мордовский сарафан»). Чувство фатальной неизбежности заставляет некоторых совершать неразумные на первый взгляд поступки. Например, в «Страшном рассказе» старая француженка так боится неумолимой смерти, что совершает действия, несовместимые со здравым смыслом. Фатальное «предчувствие будущего» в рассказах «Кастрюк» и «Танька» реализуется в особенно остром ощущении: жизнь похожа на поезд, который промчится мимо обитателей, затерянных в русской глуши.

Вполне органичны проведенные наблюдения и для рассказа «Легкое дыхание», воспринимаемого нами как шедевр. Стихийность чувств Оли Мещерской приводит к тому, что ее предельная жизненная активность оборачивается и предельной обреченностью. Оля Мещерская, как и многие любимые герои Бунина, действительно попыталась жить захлеб, растворить себя в мире и диссипировать вместе с ним. «Вынырнуть из космической стихии обновленной» у нее не получилось.

Итак, формула переходности художественного мышления конца XIX – начала XX веков может быть представлена следующей фазовой моделью: кризис – хаос – векторный разброс поиска – синтез – адсорбирование нового.

Исследования конца XX века говорят о том, что развернутая картина кризиса и переориентирования в современном ее видении прочитывается следующим образом: а) нарушение равновесия (нелинейность, разбалансированность процессов); б) самоорганизация материи (или ее саморегулирование) – открытие новой системы. Внутри названной системы можно выделить: начальную стадию дисбаланса (кризис); время хаотических перемещений («коловоращение»); период непоследовательных вариантов саморегулирования; кристаллизацию «нового порядка из хаоса».

Таким образом, исследование произведений И.А. Бунина показало, что колебательный контур неравновесного сознания, столь показательный для эпох переходности, способствовал оформлению неореализма автора. Самобытность писателя, в первую очередь, определяется его стремлением испытать человека вечностью и «открытым» пространством-временем. В отведенный ему срок земного существования герой писателя должен осознать себя как в извечном, так и в реальном историческом времени. Эта бунинская формула жизни во вселенной, как говорят современные синергетики, была предельно органичной «рубежному сознанию» человека, сделавшему шаг из XIX в XX век.

Список использованной литературы

1. Аршинов В.И. Синергетическое движение в языке [Электронный ресурс] / В.И. Аршинов, Я.И. Свирский. – Режим доступа: E-mail – <http://ihtik.lib.ru/phil...> – 21dec 2006.

2. Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании: [изд-е 2-е, испр.] / В.Г. Буданов – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 232 с.
3. Герасимова Н.А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования / Н.А. Герасимова // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – С. 126-142.
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит, 1977. – 443 с.
5. Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л.К. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 366 с.
6. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века / В.А. Келдыш. – М. : Наука, 1975. – 280 с.
7. Князева Е. Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомеры [Электронный ресурс] / Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов. – Режим доступа : <http://www.spkurdyumov.narod.ru>.
8. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. / Л.А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 174 с.
9. Лихачев Д.С. «Стиль барокко» второй половины XVII века / Д.С. Лихачев // Избранные работы в трех томах. – Л. : Худож. лит, 1987. – Т.2. – 1987. – 493 с. – С. 151-157.
10. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-х – 90-х годов XX века / А.Ю. Мережинская. – К. : Киевский ун-т, 2001. – 433 с.
11. Муратова К.Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе / К.Д. Муратова. – М.-Л. : Наука, 1966. – 280 с.
12. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ / А.М. Панченко. – Л. : Наука, 1984. – 205 с.
13. Пригожин И.Р. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / [пер. с англ. Ю.А. Данилова] / И.Р. Пригожин, Из. Стенгерс. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 240 с.
14. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. – М. : Наследие (ИМЛИ РАН), 2001. – 768 с.
15. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И. Левитан, В. Серов, К.Коровин / В.И. Силантьева. – Одесса : Астро-Принт, 2000. – 352 с.
16. Тагер Е.Б. Избранные работы о литературе / Е.Б. Тагер. – М. : Сов. писатель, 1988. – 506 с.
17. Усманов Л.Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века / Л.Д. Усманов. – Ташкент : Фан, 1975. – 142 с.

Summary. The article is devoted to the peculiarities of Bunin's artistic thought and his character creating in the works that demonstrate the hero's narrow-mindedness of the transitional period. Bunin's attempt to correct way of life and consciousness proves the instability of his artistic thought in the unstable epoch description. It is shown in the fact that Bunin's hero feels his incongruity with the time he lives in, succumbs to the vain hopes, and instability, hopelessness and devaluation of life makes him think of death.

Key words: transitional period, unstable time, inconsequent thinking.

Отримано: 5.07.2012 р.

УДК 821.161.1-3.09

С. Д. Абрамович

ЧЕХОВСКАЯ ПОЭТИКА КАК ПРЕОБРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ (РАССКАЗ «НА ПОДВОДЕ»)

У статті досліджується проблема поетичної насиченості чеховського прозаїчного слова, яка «руйнує» видиму пошлість повсякденного буття персонажа й сполучається з моральним катарсисом, визначеним християнським культурним контекстом.

Ключові слова: Чехов, натура, концепція світу й людини, реалізм, християнська аксіологія.

Согласно Ю. Лотману, есть две тенденции анализа художественного текста: сосредоточение на внутренних законах построения произведения (метод, восходящий к Б. Томашевскому) и взгляд на произведение как выражение чего-то более значительного, чем текст: личности поэта, психологического момента или общественной ситуации. В первом случае жизненные ценности сводятся к «материалу»; во втором – доминируют. Чехова обыкновенно анализируют в русле второй тенденции. В этом отношении характерен написанный в 1897 г. на основе живых мелихов-

ских впечатлений рассказ «На подводе», опубликованный в «Русских ведомостях». Текст этот похож на первый взгляд просто на очерк, репортаж, лишенный «поэтического» элемента.

И показательно, что гуляющий по интернету его краткий анализ (для учебного «реферата») сосредоточен в первую очередь на реалиях, а не на чеховском «видении» их: автор, перечислив «свинцовые мерзости русской жизни», описанные Чеховым, бодро определяет произведение по разряду «обличительной литературы»², не забыв заключить патетическим: «Удивительный рассказ! Почти философское рассуждение о жизни и человеке в малом объеме, только Чехов умел делать это так ярко и доступно для понимания» [2]. Но интуитивное ощущение философской глубины этой миниатюры не уравнивает традиционного примитивного социологизма общего подхода. Второй казус: С. А. Лишаев рассматривает персонажей рассказа как носителей некоего психологического «состояния», причем – таких, которые переживают это состояние, но (в пределах произведения) не реализуют его [5]. Это, в общем-то, верно, но куда полнее охватывает проблему А. М. Воронов, отметивший, что у писателей ранга Чехова, при всём их беспощадном реализме, всегда существует момент какого-то просветления, даже надежды (к слову, в этой связи упоминается именно рассказ «На подводе») [см.: 3]. Стоит вспомнить также, что рассказ был одобрен чутким к моральному содержанию литературы Л. Толстым [7, 172] и что он и вправду возник из разговоров о тяжелом положении народных учительниц [8, 533]. Но исчерпывается ли рассказ этот социальной или моральной проблемой?

Обратимся к тексту.

Место действия рассказа – не дом, не твердая земля – зыбкое скольжение «на подводе» между чужими населенными островками. Но ведь это ведь – *путешествие*, с которым со времен сентиментализма прочно связывается представление о духовном росте, смене ориентиров. И архетипический по своей эмоциональной насыщенности контраст между вчерашней зимой и грядущим теплом очерчен сразу же в полную силу: *«В половине девятого утра выехали из города. Шosse было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело, но в канавах и в лесу лежал еще снег. Зима, злая, темная, длинная, была еще так недавно, весна пришла вдруг, но для Марьи Васильевны, которая сидела теперь в телеге, не представляли ничего нового и интересного ни тепло, ни томные, согретыые дыханием весны прозрачные леса, ни черные стаи, летавшие в поле над громадными лужами, похожими на озера, ни это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такою радостью»* [8, 335].

Но Марья Васильевна воспринимает весну отстраненно, как Андрей Болконский после смерти жены. Тринадцать лет учительствования в сельской школе огрубили и отупили героиню, которой часто нужно ездить в город по делам: неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать... Никакого «народнического» идеализма она изначально не разделяла: *«В учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания; и никогда она не думала о призвании, о пользе просвещения, и всегда ей казалось, что самое главное в ее деле не ученики и не просвещение, а экзамены»* [8, 339]. Мир вокруг Марьи Васильевны тяжел, пошл и страшноват – пусть она и пропускает мимо ушей политические известия вроде *«А в городе чиновника одного забрали. Отправили. Будто, идет слух, в Москве с немцами городского голову Алексеева убивал»* [8, 336]. Хватает и своего: *«Какие беспорядки! Вот уже два года, как она просит, чтобы уволили сторожа, который ничего не делает, грубит ей и бьет учеников, но ее никто не слушает. Председателя трудно заставить в управе, а если застанешь, то он говорит со слезами на глазах, что ему некогда; инспектор бывает в школе раз в три года и ничего не смыслит в деле, так как раньше служил по акцизу и место инспектора получил по протекции; училищный совет собирается очень редко и неизвестно, где собирается; попечитель – малограмотный мужик, хозяин кожевенного заведения, неумен, груб и в большой дружбе со сторожем, – и Бог знает, к кому обращаться с жалобами и за справками...»* [8, 337]. Личная жизнь Марьи Васильевны искалечена и тускла: *«И от такой жизни она постарела, огрубела, стала некрасивой, угловатой, неловкой, точно ее налили свинцом, и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть, и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается почтительно «они». И никому она не нравится и жизнь проходит скучно, без ласки, без дружеского участия, без интересных знакомых. В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!»* [8, 339].

Это – пласт «настоящего», на первый взгляд, как бы исключаящего подлинно эпическое или лирическое измерение. Рассказ, как обычно у Чехова, строится как диалог персонажей, почти как действующих лиц в пьесе; сам рассказчик лишь вклиняется местами в этот немудрящий диалог, разъясняя, как в ремарке, какие-то подробности, исключительно бытовые.

Даже когда в сознании Марьи Васильевны в первый раз возникает память об «утраченном рае» детства, то настроение тяжелой грусти не развеивается: *«Когда-то были у нее отец и мать; жили в Москве около Красных ворот, в большой квартире, но от всей этой жизни осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон. Отец умер, когда ей было десять лет, по-*

том скоро умерла мать... Был брат офицер, сначала переписывались, потом брат перестал отвечать на письма, отвык. От прежних вещей сохранилась только фотография матери, но от сырости в школе она потускнела, и теперь ничего не видно, кроме волос и бровей» [8, 335].

Что-то будит в учительнице встреча с помещиком Хановым, который давно ей нравился, хотя в Ханове подчеркнуты черты «плохого мальчика»: «Этот Ханов, мужчина лет сорока, с поношенным лицом и с вялым выражением, уже начинал заметно стареть, но все еще был красив и нравился женщинам. Он жил в своей большой усадьбе, один, нигде не служил, и про него говорили, что дома он ничего не делал, а только ходил из угла в угол и посвистывал или играл в шахматы со своим старым лакеем. Говорили про него также, что он много пил» [8, 336]. Но вобщем, он, при всей своей привлекательности и интеллигентности, составляет часть, так сказать, общей панорамы. Марья Васильевна иллюзий на его счет не питает: «И казалось бы, что стоит ему, богатому человеку, из этой дурной дороги сделать хорошую, чтобы не мучиться так и не видеть этого отчаяния, какое написано на лицах у кучера и Семена; но он только смеется, и, по видимому, для него все равно и лучшей жизни ему по нужно. Он добр, мягок, наивен, не понимает этой грубой жизни, не знает ее так же, как на экзамене не знал молитв. Жертвует он в школы одни только глобусы и искренно считает себя полезным человеком и видным деятелем по народному образованию. А кому нужны тут его глобусы!» [8, 337].

Кажется, не способна поправить настроение и встреча с мужиками в трактире, которые встретили ее крайне грубо:

– Чего ругаешься там? Ты! – отозвался сердито Семен, сидевший далеко в стороне. – Нешто не видишь: барышня!

– Барышня... – передразнил кто-то в другом углу.

– Ворона свинячая!

Впрочем, как оказалось, учительницу в народе знают и уважают:

– Свят, погоди! – доносилось с соседнего стола. – Учительша из

Вязовья... знаем! Барышня хорошая.

– Порядочная!

В конечно итоге она с удовольствием пьет чай с мужиками, красная и распаренная, как и они, под звуки гармоники и хлопанье двери. Опускается ли она тем самым окончательно? Нет, скорее исподволь обретает веру в себя. В немудреном и случайном стяжении этих разных людей в трактире не случайно участвует движение солнечного луча, который определяет жизнь и движение персонажей:

«Дверь на блоке все хлопала, одни входили, другие выходили. Марья Васильевна сидела и думала все про то же, а гармоника за стеной все играла и играла. Солнечные пятна были на полу, потом перешли на прилавок, на стену и совсем исчезли; значит, солнце уже склонилось за полдень. Мужики за соседним столом стали собираться в путь. Маленький мужик, слегка пошатываясь, подошел к Марье Васильевне и подал ей руку; глядя на него, и другие тоже подали руку на прощанье и вышли один за другим, и дверь на блоке провизжала и хлопнула девять раз» [8, 340].

Хронотоп дороги между тем развивается как сплошной подъем в гору.

– Держись, Васильевна! – сказал Семен.

Телега сильно накренилась – сейчас упадет; на ноги Марьи Васильевны навалилось что-то тяжелое – это ее покупки. Крутой подъем на гору, поглыне; тут в извилистых канавах текут с шумом ручьи, вода точно изгрызла дорогу – и уж как тут ехать!» [8, 337].

– Держись, Васильевна!

Опять крутой подъем на гору... [8, 339].

Давно отмечено, что у Чехова подъем на гору символизирует нравственное пробуждение персонажа [4, 14]. И вот в финале своего путешествия обездоленная учительница переживает по видимости иллюзорное, а по сути – глубоко подлинное ощущение «удавшейся», хоть и трагически редуцированной жизни, полноту счастья и примирения с миром:

«На железнодорожном переезде был опущен шлаблум: со станции шел курьерский поезд. Марья Васильевна стояла у переезда и ждала, когда он пройдет, и дрожала всем телом от холода. Было уже видно Вязовье – и школу с зеленой крышей, и церковь, у которой горели кресты, отражая вечернее солнце; и окна на станции тоже горели, и из локомотива шел розовый дым...» [8, 342].

Серенькое Вязовье, в которое возвращается Марья Васильевна, ощущаемое ею дотоле как проклятие и ссылка, преобразуется – пусть еще неосознанно для нее самой. Бросается в глаза обновление «серого» существования, преображенная будничность, праздничная, по-детски чистая палитра пейзажных тонов. Таковы «церковь, у которой горят кресты», «школа с зеленой крышей», «розовый дым», идущий из локомотива, окна поезда, которые отливают ярким светом, «как кресты на церкви» [8, 342]. Все это – новое, поэтическое измерение, свидетельство гармонии и высоты самоотреченной жизни незаметной учительницы.

И когда какая-то дама в вагоне вдруг напомнила ей мать, а в памяти возникла уютная родная квартира, то она *«почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастья вдругохватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбой:*

– Мама!

И заплакала, неизвестно отчего. В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...» [8, 342].

Но это – всего лишь «наваждение», иллюзия; свет и тепло исчезают; вновь воцаряются холод и безнадежность:

«И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу. Четверка переехала линию, за ней Семен. Сторож на переезде снял шапку.

– А вот и Вязовье. Приехали» [8, 342].

Тем не менее, не повседневная суровая и тяжелая действительность, как бы «обрамляющая» миг духовного взлета, составляет духовный центр рассказа, а взрыв радости, «прекрасное мгновенье», которое стремится остановить повествователь.

Рассказ «На подводе» – типично «чеховское», очень грустное «повествование ни о чем». Но оно неожиданно оборачивается в финале «счастливой» нотой. Так fuga Баха, выдержанная целиком в миноре, вдруг заканчивается мощным мажорным аккордом. Хотя немногочисленные исследователи этого произведения ситуацию иногда, как мы видим, ощущают, конкретного анализа чеховского мастерства перекодировки «прозы жизни» в поэтическое звучание до сих пор не существует.

Сами нескладность и даже подчас низменность, присущие и манере чеховского персонажа выражаться, и его поступкам, – приметы того хаоса, в котором рождается реальное бытие³.

Бросается в глаза, что идейным и эмоциональным центром обновленного пейзажа Вязовья являются «горящие» в солнечном свете церковные кресты. Как мне уже случалось заметить, Библия и церковная культура в художественном мире Чехова, вопреки распространенному мнению о его как бы индифферентности к христианству, выступают в качестве определяющего основную тональность интертекста [2]. Общепринятый стереотип, будто Чехов использовал мифологические реминисценции исключительно в интонации иронии и сатиры [напр.: 8]², выглядит все же малосостоятельным. Ведь перед нами разворачивается своеобразная «перекодировка» на уровне подтекста, и сквозь «серые» речения повседневности, сквозь банальные наименования пошлых вещей начинает исподволь рдеть поэтическое содержание, которое естественно сопрягается с нравственным катарсисом.

Итак, писатель действительно верен реальности, он чрезвычайно корректно сохраняет контуры и пропорции, в том числе и лишенный грана поэтичности язык, на котором она, реальность, изъясняется, но не потому, что восхищается ею: напротив, поэтическая радиоактивность сжигает окислы жизни напрочь и обновляет ее подлинное лицо. Но он принципиально избегает нарочитого и искусственного «переименования» обычных вещей в коде «романтического» или какого-либо иного выпяченного стиля. Он возвращает этим вещам их первозданную чистоту и простоту.

Вспомним красивую мифологему: богоподобность человека в Библии сигнифицируется его даром давать имена вещам, что мыслится как власть над миром – т. е. познание, постижение его как некое продолжение творения мира Богом-Словом. Русские акмеисты активно использовали эту мифологему для подчеркивания своей позиции: мир поэтом видится как бы «впервые», он – нов и странен, с него как бы содрана патина обывательского мировосприятия. Если учесть концепцию Т. Пахаревой, согласно которой акмеизм не вмещается в рамки известного модернистского течения, но представляет собой нечто более имплицитное и глобальное [6], то Чехов явился непосредственным предшественником акмеизма как такового, если не сказать более: обозначил его будущие параметры¹. После акмеизма креативность художника, новизна и субъективность созданного им «нового мира» становится, наряду с традиционным социальным аспектом литературы, предметом особо энергичного изучения (вплоть до концепции «креационизма» Б. Кроче); у русских формалистов, как известно, даже возникает особый термин «остранение». Но такое уже есть у Чехова, у которого действующие лица на сцене *обедают, просто обедают, а в это время разрушаются их судьбы.*

Во всем этом присутствует игровое начало, которое, согласно Гейзинге и Гадамеру, есть высшее, серьезнейшее выражение человеческой сущности. Это – определенная стадия развития реализма, грань, за которой начинается золаизм. Но здесь искусство слова, не утрачивая нравственного заряда, непринужденно сохраняет естественный игровой статус, не стремясь сравняться с позитивной наукой и не ограничивая себя социальными или биологическими параметрами человека.

Примечания

- ¹ Правда, как известно, А. Ахматова вообще «не признавала» Чехова, видимо – именно потому, что ей, Поэту, все воспринимающему вне «кода житейской реальности», массив пошло-го бытия в чеховском образе представлялся не просто лишним, но чуть ли не единственным измерением. В общем, это не снимает вопроса о Чехове как предтече акмеизма: достаточно вспомнить вишневы сад в одноименной пьесе как символ акції, вершинного момента бытия.
- ² «Чехов «отвергает» не этих людей, а их существование – серое и неинтересное им самим, но ведь так живут многие. Из их жизней складывается «бытие» общества, а его существование так же бессмысленно, скучно, пошло. Не говоря ни слова о будущем, автор между тем всем ходом своего произведения подводит читателя к мысли, что необходимо менять такой «порядок» вещей, но для этого необходимо меняться самим. Беспросветная жизнь губит человеческую личность, а из отдельных личностей состоит общество, значит, гибель грозит и ему»[2].
- ³ Любопытно припомнить, что практически во всех мифологиях мира творящие изначально материю мира боги, демоны и герои обыкновенно нечисты и наделены разными уродствами.

Список использованных источников

18. Абрамович С. Д. Библия как интертекст в художественном мире Чехова / С.Д. Абрамович // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Мова і культура» імені проф. С. Бураго. – Червень, 2006. – К.: Вид. дім Д. Бураго, 2006. – с. 6–10.
19. Правда жизни в рассказе А. П. Чехова «На подводе» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: bigreferat.com/story-155513.html.
20. Воронов А.М. Неоконченная пьеса» А. П. Чехова на современной русской и французской сцене / А.М. Воронов // Сборник трудов Второй конференции АРСИИ им. Г. Р. Державина / Под общ. ред. проф. Д. Н. Киршина. – СПб: Российское изд-во «Культура», 2005.
21. Звизняцковский В.Я. Чехов і Україна / В.Я. Звизняцковский. – К.: Знання, 1984. – 28 с.
22. Лишаев С.А. А.П. Чехов: Жизнь души в зеркале состояний. (К анализу эффекта неопределенности в произведениях А. П. Чехова) / С.А. Лишаев // Философия: в поисках онтологии: Сборник трудов Самарской гуманитарной академии. – Вып. 5. – Самара: СаГА, 1998. – С. 179–210.
23. Пахарева Т.А. Опыт акмеизма: Акмеистическая составляющая современной русской поэзии: Монография / Т.А. Пахарева. – К.: Парламентское изд-во, 2004. – 312 с.
24. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. – В 90 т. – М. – Л.: 1928–1958. – Т. 53. – М.: Художественная литература, 1953. – 662 с.
25. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. – В 30-ти т. – М.: Наука, 1974–1982. – Т. 9. – М.: Наука, 1985. – 543 с.
26. Martin W. D. Historical references in Chekhov`s later stories / Martin W. D. // Mod. lang. rev. – L., 1976. – Vol. 71. – № 3. – P. 595–606.

Summary. The article explores the problem of saturation Chekhov`s prosaic text by poetic meaning which «destroys» banality of everyday life and combined with moral catharsis defined Christian cultural context.

Key words: Chekhov, nature, the concept of world and man, realism, Christian axiology.

Отримано: 14.07.2012 р.

УДК 821.161.1-31

Н. М. Акопьянц

ПОЭТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»

В статье осуществляется художественный анализ поэтики главных женских образов Веги и Зои в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус». На примерах использования автором серо-зеленой и желто-золотистой цветовой символики и на основе анализа роли мотивов света, жизни и смерти в статье рассматриваются художественные особенности создаваемых образов.

Ключевые слова: цветовая символика, мотив, ассоциативно-образная система, витальность, танатос.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью осуществления многостороннего анализа поэтики портретов главных женских образов Веги и Зои в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус». Главным фактором, обуславливающим актуальность данного ис-

следования, является отсутствие литературоведческих трудов, предлагающих более или менее комплексную характеристику данных героинь с упором на их символическую образность и функционирование в системе образов романа. Это объясняется, прежде всего, сложностью и многоаспектностью объекта исследования.

К созданию женских образов Солженицын всегда подходил с определенной долей изобразительной дистанцированности. Все произведения писателя ориентированы на мир мужчин, в котором женщине отведено весьма условное место. Герой у Солженицына, как заключает Жорж Нива, представляет собой ницшеанский тип мировосприятия, находящийся в поиске высших истин, что требует от него полного отречения от любви и от «сияния пола», по определению Нивы: «Человек – один против всех и не должен ждать ничего от соседа по «сцене», в особенности от женщины» [2, 55].

В этом ракурсе существенно отличается образ главной героини – Веры Корнильевны Гангарт. Вера, потеряв на войне любимого человека, продолжает хранить ему верность, не изменяет данным единожды обещаниям. В образе Веры писатель запечатлел свои представления об идеале женщины, нравственно-духовной составляющей ее внутреннего мира. В анкете от 1936 года писатель самым важным качеством в женщине назвал именно преданность [5, 69]. По мнению П. Лавренова, положительно заданная тональность образа Веры организует особую связь между временем и героиней, а также благоприятно влияет и на ее возлюбленного Олега: «перестрадавшая, как и Костоглотов, в унижениях, но живущая в согласии с собой. Вега органично включена в ток Времени и стремится помочь сделать то же Олегу Костоглотову и всем обитателям «ракового корпуса»» [1, 199].

В этой связи имя Вера несет в себе символический заряд: в латинском варианте «versus» имеет значение «настоящий», «истинный», «правдивый», что свидетельствует о желании писателя сообщить героине подлинно важные в нравственно-духовном плане качества. Поэтизация внешних черт девушки созвучна ее духовному миру, в высшей мере созидательному и гармонизированному по своей природе.

Особенная роль в создании положительного образа Гангарт отведена мотиву света. В восприятии окружающих в образе Веры присутствует градация световой игры: героиня предстает от «беленькой» до «ослепительно белой», «светящейся женщины». «Белыми пальцами» она подбирает грязный мешок Костоглотова, у нее «светящееся», «светло-уверенное лицо» со «светло-кофейными глазами», и что замечает Олег, когда расстается с ней, так это ее «белую спину». В образе Веги влюбленный Костоглотов видит воплощение единой мировой души, неразрывно сочетающейся с символами света: «И вдруг в рассеянных веерах света, забывшего всю комнату, он увидел её, беленькую, лёгонькую, переуженную в поясе» [4, 403], «отражённый яркий свет охватывал её фигурку рассеянными веерами» [4, 401], «из светового охвата она смотрела с улыбкой, почему-то мудрой» [4, 403]. Нередко и сама девушка метафорически выступает источником света, душевного тепла: «Милость её всякий раз светит в улыбке как солнышко, когда она только попадётся в коридоре навстречу или войдёт в палату. Она не по профессии добра, она просто добра» [4, 62].

Подобная акцентуация на свете проявляется и в употреблении характерного антропонима для героини. Школьное прозвище, которым Веру называл возлюбленный, связано с символикой света: имя Вега и фамилия Гангарт складываются в акроним, образующий слово «ВеГа», которое обозначает астрономическое явление, одну из самых ярких звезд во Вселенной. Поводом для сравнения является сходство на основании цвета и эстетического восприятия окружающими. Через все произведение проходит сравнение Веги с небесным светилом. Описывая историю утраты героиней возлюбленного, Солженицын прибегает к поэтическому образу звезды: «Он умер, а звезда его – горела. Все горела... Но шёл её свет впустую. Не та звезда, от которой свет идёт, когда сама она уже погасла. А та, которая светит, ещё в полную силу светит, но никому её свет уже не виден и не нужен» [4, 300]. Мотив света метафорически распространяется и на образ действия героини: «она сидела – и светила» [4, 401] «и сияла даже» [4, 293].

В своем стихотворении «Возвращение к звездам» (1953) Солженицын уже обращался к образу звезды Веги, отождествляя ее с символом надежды и веры:

Над тьмю тупого жестокого века
Какою надеждой вы блещете мне –
Кипяще, немислимо белая Вега
И факел Юпитера в Божьем огне! [3, 202]

Данный отрывок указывает на имманентный характер употребления образа звезды Веги по отношению к объектам поэтизации в творчестве писателя.

Особенная роль в создании образа героини принадлежит также выбору цветовой символики, в которой выдержаны портретные, интерьерные и пейзажные описания, имеющие отношение к Веге. Это цветовое соединение амбивалентно по своей символично-ассоциативной сути: зеленый вбирает в себя представления о пышущей здоровьем жизни, молодости, растительной природе, в

то время как серый – традиционный символ увядания, тяготения к танатологическим мотивам, цвет сухой земли и холодного камня. Думается, что автор остановил свой выбор на дуалистичной, на первый взгляд несовместимой по своей природе цветовой символике при создании образа Веги из художественно-эстетических соображений, важных для психологической прорисовки образа героини, лучшего понимания ее сущности. В сочетании серого и зеленого заложены подступы к раскрытию жизненной направленности Веги: мотивы смерти и жизни тесно переплетаются в ее собственной жизненной истории, глубоко переживаемая смерть любимого человека не отменяет биологических законов продолжения ее жизни, но душевно опустошает, умерщвляет жизненные силы Веги: «Не изменилась Вега, но сокрушилась» [4, 301]. Амбивалентное соединение в описании героини серого как символа танатоса и зеленого как признака витальности подчеркивает противоречивый характер ее попытки самообоснования во времени и пространстве, ее выброшенность из заданной устремленности бытия на жизнь.

Как в духовном плане в Веге уживаются антагонистичные по своей сути память о непоправимой потере любимого и мысль о своей продолжающейся жизни, так и на уровне материального мира в описаниях ее внешности и окружающего интерьера сочетаются танатологический и витальный цвета, серый и зеленый соответственно. Подобное цветовое соединение представлено во многих описаниях. Сама Вега после рабочего дня предстает одетой в «серо-зеленоватое тафтяное платье» [4, 201], на работу она ходит в «светло-песочном демисезонном пальто» [4, 294]. В рамках палитры серого цвета глаза Веры описываются как «светло-кофейные»: «Если на стакан кофе налить молока пальца два» [4, 285]. Оттенки серого и коричневого преобладают и в других элементах портретной характеристики Веги: «Волосы её, немодно положенные узлом на затылок, были светлее чёрных, но и темней тёмно-русых – те, при которых нам предлагают невразумительное слово «шатенка», а сказать бы: чернорусые – между чёрными и русыми» [4, 36]. Оказавшись один на один с беспорядочным, обезличенно-бесхозным миром коммунальной квартиры, Олег одними из первых выделяет в нем *светло-коричневую* покраску двери Веги и *зеленый* почтовый ящик как цветовые индикаторы ее присутствия, проживания в доме. В письме к Веге Костоготов обозначает проблему их взаимоотношений, которая даст о себе знать в будущем, в рамках все той же цветовой символики: «Вы, я, и между нами это – какой-то *серый*, дохлый, но все растущий змей» [4, 457]. Здесь происходит наложение понятий: змей, который традиционно воспринимается зеленым, обозначается Олегом как серый, в результате чего поддерживается зелено-серая цветовая тональность.

Если преобладающим в изображении трагического образа Веги является употребление серо-зеленой гаммы тонов, то в образе жизнерадостной и веселой Зои широко представлена палитра желтого цвета, от слегка золотистого до ярко оранжевого.

Образ молодой медсестры является воплощением здоровой молодости в пике своего самозабвенного любования. Зоя, как и Вега, ощутила на себе проблему женского одиночества, которая возникла в послевоенные годы, однако приняла решение не закрыться от мира, а, напротив, вкусить все прелести жизни. Энергия витальности Зои контрастирует с подточенными болезнью, угасающими жизнями пациентов: «По противоположности с ущербностью и болезнями, окружавшими здесь её, Зоя вслушивалась в себя, как сама она была чиста и здорова до последнего ноготочка и кожной клеточки» [4, 144]. Мотив жизни, воплощенный в таких «теплых» для визуального восприятия цветах как золотой, оранжевый, желтый, неоднократно фигурирует в описаниях миловидной девушки: ее платье описывается эпитетами «серо-золотенькое», «иззолота-серое» или акцентируется художественной деталью «засветились золотинки в сером» [4, 141], распространяется «теплая» цветовая гамма и на другие предметы гардероба: молодая девушка носит вышивание в «большой оранжевой сумке», в другом эпизоде характеристика оранжевого цвета становится еще более интенсивной: «Зоя потянулась к большой хозяйственной *ярко-оранжевой* сумке» [4, 28].

Символический подтекст желтого цвета как аккумулятора жизненной энергии преобладает и в портретных описаниях героини, в особенности при изображении ее ресниц: «порхнула она золотенькими ресницами» [4, 404], «поздоровалась с обоими, крупно сверкнув жёлтыми ресницами» [4, 304], порой перенасыщенность символикой позолоты достигает амплификационного характера: «В *жёлтом* свете лампы отсвечивали *призолотой* её ресницы. И *отзолачивал* открытый уголок платья» [4, 34]. Предельная концентрация желтого цвета в образе Зои влияет также и на внутреннее состояние ее возлюбленного Олега, что в художественном плане показано на уровне описания светотени, с помощью игры, переливов желтого и золотого цветов, привносящих теплоту и душевность в отношения влюбленных: когда Зоя зачесывала «*золотенькую* челку», «*золотой* отблик отразился и на жёсткое лицо Костоготова. Он смягчился и следил за ней с удовольствием» [4, 28]. Своего апогея палитра оттенков желтого цвета в ряде градационных эпитетов достигает в описании губ Зои: «Губы у неё были не розовые, но как будто и не накрашенные. Они были между алым и оранжевым – огневатые, цвета светлого огня» [4, 151].

Зоя как обладательница и носительница «цвета Солнца» и сама становится распространительницей душевного света и тепла: желто-горячий, золотой, оранжевый цвета гармонизируют

внутренний мир каждого, кто оказывается в круге их действия, подпадает под их, символически выражаясь, согревающее, целительное влияние. Так, Русанов, всегда негодующий и протестующий, вопреки своему характеру, поддавшись располагающей к себе внешности медсестры, заключает: «На Зою нельзя было сердиться, но кто-то же был виноват, что Русанова не лечили» [4, 18], словно подпав под магическое влияние, уступает в споре с Зоей и Вера Гангарт, когда та «чуть расширила глаза и – *жёлто-карими*, выкаченными, честно-удивлёнными – открыто в упор смотрела на врача [4, 324].

При употреблении желтого цвета, и золотого как его отдельной модификации, акцент делается на описании эмоционально положительных состояний: радость, флирт, влюбленность, разрядка напряженности, веселье, праздничность, красота, любовная игра. Так, во время романтического и одновременно приоткрывающего всю суть жизни Олега разговора в интерьерных и пейзажных описаниях преобладает желтый цвет, свидетельствующий о душевной расположенности, теплоте между Олегом и Зоей: «Нежное *жёлтое* предвечернее солнце оживляло нездоровый цвет и его худого больного лица» [4, 151], в другом эпизоде «*нежно-желтое* солнышко почти распеленилось. И даже закоренело-упрямое лицо Олега смягчилось» [4, 149], «вспыхнула голубая скатерть и *засолотились* волосы Зои» [4, 150]. Однако в отношениях влюбленных желтый может выступать и как сигнал об опасности, цвет-предупреждение: «И увидел близко-близко, невероятно близко, наискос, два её *жёлто-карих* глаза, показавшихся ему хищными. Одним глазом он видел один глаз, а другим другой» [4, 212]. После подобного описания, выбивающегося из общей атмосферы доброжелательной настроенности между влюбленными, Олег узнает страшную, оглушающую по своей беспощадности информацию об опасных последствиях гормональных уколов, так упорно прописываемых ему докторами.

Дополнительную легкость, воздушность образу Зои сообщает элемент полета, превалирующего в метафорических описаниях ресниц и бровей девушки: «порхнула она золотенькими ресницами» [4, 404], «подбрасывались ресницы» [4, 27], «прыгнули её ресницы» [4, 29], «исподлобья взбросила бровки» [4, 34], не меньшая невесомость заложена и в улыбке и глазах героини: «летуче улыбнулась она» [4, 27] или же «мигнула с весёлым выражением лёгкости» [4, 27]. Автор указывает на заложенную самой природой склонность к кокетству и внешней непринужденности в женской натуре Зои: «Это уж там само получалось, что подбрасывались ресницы или широко открывались глаза, она этого не обдумывала» [4, 27].

Рассматривая портретные характеристики героини, находящиеся в поле цветовой символики ее образа, в рамках акцентуации преобладания золотого цвета и легкости в ее изображении, особое внимание следует уделить описанию волос, которое также выдержано в рамках золотисто-желтой палитры: автор неоднократно описывает «редкую, лёгкой дугой подстриженную золотенькую чёлку» [4, 28], Олег восхищенно смотрит на «золотые колечки из-под шапочки Зои» [4, 321] и отмечает про себя: «Какая она славная была, незаносчивая, с этой чёлкой золотенькой» [4, 31].

Возникающие таким путем образы Вегги и Зои в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус» подразумевают набор поэтизированных качеств. Портреты героинь сложны, их анализ возможен при учете психологической прорисовки влияния жизненных обстоятельств на внутренний мир девушек. Органично встраиваются в создаваемую автором на протяжении всего произведения ассоциативно-образную систему мотивы света, легкости, витальности и танатоса.

Список использованных источников

1. Лавренов П. Образ Времени в творчестве А. И. Солженицына / П. Лавренов // Между двумя юбилеями (1998-2003): Альманах / Сост. Н. А. Струве, В. А. Москвин. М.: Русский путь, 2005. – С. 195–204.
2. Нива Ж. Солженицын / Ж. Нива. – М.: Худож. лит., 1992. – 189, [2] с.
3. Солженицын А. И. «Протеревши глаза» (стихи и проза, 1999) [Предисл. авт.] / А.И. Солженицын. – М.: Наш дом – L'Age D'Homme, 1999. – 365 с.
4. Солженицын А. И. Раковый корпус: Повесть: [Текст] / Александр Исаевич Солженицын. – М.: Худож. лит., 1990. – 462 с.
5. Супруненко П. П. Солженицын и его время / П. П. Супруненко // Лит.-крит. журнал «Троицк литературный». – 2009. – № 13. – С. 69–93.

Summary. *In the article we have analyzed the poetics of the portrait of two main heroines of the novel «Cancer Ward» by O. I. Solzhenitsyn Vera and Zoya. On the example of analysis of the grey-and-green and yellow-and-golden color symbolism used by the author in his novel and on the basis of analysis of the functions of motives of light, life and death we have considered the poetic peculiarities of the created images.*

Key words: *color symbolism, motif, associative-image system, vitality, tanatos.*

Отримано: 21.08.2012 р.

СВОЕОБРАЗИЕ ПОСТРОЕНИЯ ФИНАЛОВ В РОМАНАХ Д.Г. ЛОУРЕНСА «СЫНОВЬЯ И ЛЮБОВНИКИ», «ВЛЮБЛЕННЫЕ ЖЕНЩИНЫ» И «ЛЮБОВНИК ЛЕДИ ЧАТТЕРЛИ»

Вивчення романів Д.Г. Лоуренса «Сини й коханці», «Закохані жінки» і «Коханець леді Чаттерлі» приводять автора статті до висновку про їх класичну побудову при модерністському змісту. Роман «Сини й коханці» ділиться на дві частини, кожна з якої побудована за схемою: боротьба героїв з життєвими негараздами – побут та сімейні проблеми – смерть. Фінал роману побудований на антитезі, ускладнений фінальними маркерами і передбачає продовження історії героя з подальшою позитивною розв'язкою. Роман «Закохані жінки» можна умовно розділити на дві частини, кожна з яких також будується за схемою: розвиток відносин між головними героями – смерть. Фінал цього твору ускладнений і розширений за рахунок розмитості меж, їх «розтягнутості» у часі твору, свідченням чого є фінальні маркери. Фінал роману «Коханець леді Чаттерлі» має рамкову побудову, ускладнений фінальними маркерами, проте не виходить за межі класичної побудови епічного твору.

Ключові слова: *фінал, фінальні маркери, межі фіналу, антитеза.*

Д.Г. Лоуренс – один из самых скандальных авторов своего времени. Его произведения «Сыновья и любовники», «Радуга», «Влюблённые женщины», «Любовник леди Чаттерли» были долгое время запрещены как оскорбляющие общественную мораль. Только спустя некоторое время произведения начинают публиковать, а критики находят их шедеврами.

После появления переводов на русский язык романы английского писателя захватили умы не только русскоговорящих читателей, но и литературоведов. На сегодняшний день известно немало научных работ, посвящённых творчеству именитого писателя (Ф. Ливис, Г. Хоу, Г. Мур, Р. Драппер, Д.Г. Жантиева, Н.П. Михальская, Б.М. Проскурин, Е.В. Полховская). Его творчество изучалось в свете разных традиций литературоведческих школ, в соответствии с разными подходами и методами, изучалось его влияние на английскую литературу и литературу мировую, под пристальным взглядом исследователей оказывались мифология и библейские сюжеты в прозе писателя, философские и психоаналитические концепции, идиостиль... Вместе с тем мы должны отметить недостаточную степень изученности финалов прозаических произведений Д.Г. Лоуренса, что стало причиной нашего исследовательского интереса к его скандально известным романам.

Целью нашей научной работы является изучение финалов произведений Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники», «Влюблённые женщины» и «Любовник леди Чаттерли». Для этого мы попытаемся решить ряд задач: рассмотреть композиционные особенности романов в целом и финалов в частности, изучить способы построения финалов, определить их функции.

Под **финалом эпического произведения** мы понимаем такую ситуацию, такое положение вещей в произведении, которые завершают его в целом не зависимо от разрешённости / неразрешённости конфликта, дают чёткую ориентацию на «оконечность» авторской мысли. Такое понимание финала имеет в виду ситуацию не «здесь и сейчас», а способную быть растянутой во времени произведения.

Роман Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники» построен по типу хроники: в нем показана жизнь двух поколений Морелов. Роман состоит из двух частей, из которых первая посвящена старшему поколению Морелов, вторая – младшему. Каждая часть строится по одной и той же схеме: борьба героев с жизненными невзгодами – быт и семейные проблемы – смерть (в первой части – Уильяма, во второй – миссис Морел). Вторая часть противопоставляется первой, в ней подчеркивается неспособность нового поколения ставить цели в жизни и стремиться к их реализации, неспособность бороться за своё счастье и любовь.

«Хроникальность» романа обусловлена единым смысловым стержнем произведения – его ведущей тематической линией, которой являются материнско-сыновние отношения. Излишнее материнское участие в жизни Уильяма и Пола не только не помогает им, но мешает – став мужчинами в физическом смысле, они ими не могут стать душевно, так как не могут освободиться от материнской любви.

Смерть Уильяма ничему не учит миссис Морел, наоборот, она всем сердцем прикипает к младшему сыну, Полу. Пол, в свою очередь, когда-то завидуя брату за его первенство в душе матери, теперь сам стремится занять его место. В таком поведении нет ничего противоестественного. Однако, когда речь заходит о личной жизни молодого человека, оказывается, что ни он не может себе её представить, ни мать не хочет его отпускать от себя. Она требует подробной отчётности обо всём происходящем с сыном, не оставляя ему даже маленького собственного тайничка в душе. Миссис

Морел подсознательно ищет не опоры в жизни, как это может показаться сначала, а оправдания своей жизни, своего выбора (если бы вышла замуж за кого другого, жизнь сложилась бы иначе). И Уильям, и Пол не живут своей жизнью, они словно постоянно оправдывают мечты и мысли матери.

После смерти матери, Пол ищет своё место в жизни, ищет самого себя. Клара, продолжающая в глубине души любить своего мужа, не способна сделать счастливым Пола. Он отказывается от неё, возвращает законному мужу. В лице Мириам главный герой теряет последнее, за что можно было бы удержаться в жизни, но не жалеет об этом, так как в её странной любви чувствует материнский контроль: «<...> Ты так меня любишь, ты хотела бы держать меня у себя в кармане. А я там задохнусь и умру» [3, 536].

Произведение завершается уверованием Пола Морела в бессмертие человеческой души и его освобождением от жертвенной, всепоглощающей любви к матери, жизнь молодого человека приобретает ценность сама по себе.

Финал романа построен на антитезе. Поскольку роман представляет собой семейную хронику, то одной из функций антитезы является сравнительное противопоставление по принципу: было – стало:

Увидев Мириам теперь, Пол вдруг находит её постаревшей, на вид даже старше Клары.

раньше Пол не верил в Бога, в конце романа – уверовал в бессмертие души.

Другая функция антитезы – подчеркивание противоречивости и постоянной внутренней борьбы в душе главного героя:

«Он обмяк в кресле, словно брошенная, никому не нужная вещь» [3, 535] / «Пол двигался по комнате с присущей ему своеобразной уверенностью, быстрый, безжалостный, спокойный» [3, 538].

«Ей – мучительная сладость самопожертвования. Ему – отвержение и страдание ещё одной неудачи. Не мог он вынести, что эта теплая грудь баюкает его, но не снимает с него бремя. <...> Эта видимость отдохновения только терзала» [3, 537].

Пол – крохотная искра, а вокруг – огромное темное пространство ночи.

«<...> Он сам, бесконечно малая величина, по сути своей ничто и, однако, что-то» [3, 540].

Финальные антитезы способствуют созданию напряженной атмосферы. Противоречия, накапливаясь, должны найти себе выход. До того времени, пока главному герою не открылся глубинный смысл Времени и Пространства, создаётся впечатление, что он пойдет вслед за матерью, шагнёт в воды Трента. Такой эффект обманутого ожидания придаёт еще больше веса лаконичному выражению окончательной авторской мысли – нужно жить дальше.

Финал романа предполагает продолжение истории героя с последующей положительной развязкой. Подобная «положительная направленность» наблюдается в ряде других произведений Д.Г. Лоуренса.

Роман Д.Г. Лоуренса «Влюбленные женщины» является продолжением романа «Радуга» и вместе с ним составляет так называемый «проект «Сёстры»» (автор писал роман «Сёстры», впоследствии тот распался на два отдельных романа). Финал романа «Радуга» мы называем «промежуточным», поскольку он представляет собой своеобразное обобщение, платформу для дальнейшей повествовательной линии. Другими словами он является экспозицией романа «Влюбленные женщины».

Роман «Влюбленные женщины» состоит из 31 главы. Последняя глава названа эпилогом, однако она не имеет обособленности и самостоятельности, нет временного перерыва в изложении событий, потому она является не художественным дополнением, а полноправным продолжением романа, его составной частью.

Условно роман можно разделить на две части (первая часть – 1-15 главы, вторая – 16-30 главы) и эпилог. Каждая часть строится по одной и той же схеме: развитие отношений между главными героями – смерть (Дайаны и молодого доктора Бринделла в первой части, Джеральда – во второй).

Ведущими в романе оказываются две повествовательные линии: о сёстрах Урсуле и Гудрун Бренгуэн. С ними переплетаются две другие: о Джеральде Криче с его семейством и о Руперте Биркине с Гермией Роддис. Финал романа завершает эти линии следующим образом: Джеральд умирает, Гудрун получает свободу и уезжает в Дрезден, Руперт долгое время находится в отчаянии после смерти Джеральда, но продолжает верить в вечные отношения и с женщиной, и с мужчиной одновременно, Урсула не верит в теорию мужа, убеждает его в невозможности и ненужности сосуществования двух разных чувств любви в одном человеке.

Границы финала широки: началом финала является ситуация, когда две пары отправляются в совместное путешествие. Именно здесь, в другой стране, в ином пространстве, происходит последнее испытание на прочность их союзов; «завершение» финала выходит за границы произведения, поскольку остается неизвестным нашла ли Гудрун то, к чему стремилась, получится ли у Руперта реализовать в жизни его стремления, поймет и поддержит ли мужа Урсула. На наш взгляд финал романа усложнён и расширен за счет финальных маркеров. Финальные маркеры помогают

наиболее полно передать мысль, завершающую эпическое произведение, не влияя на его ход, а дополняя его и придавая ему стилистически окрашенные оттенки. В исследуемом произведении финальными маркерами являются:

1) лексические единицы, сигнализирующие о трагедии в будущем. Например:

«<...> Взгляд обретал угрюмое, хищное выражение; она начинала взирать на всех исподлобья и даже с ненавистью, как затравленный зверь» [1, 33].

«Похоже, у тебя есть потаенное желание быть зарезанным – вот тебе и кажется, что все точат на тебя кинжалы» [1, с. 41].

«А она – листик на древнем великом древе знания, хотя древо это теперь обветшало» [1, 376].

Подобные финальные маркеры помимо своей основной (тропы и фигуры) функции имеют еще и эмоционально-оценочную функцию, с помощью которой в романе выделяются значимые характеристики того или иного персонажа.

2) описание внутреннего мира героя как средство усиления чувства безысходности. Например:

«Она сидела на корточках у окна и сжимала руками лицо, находясь в состоянии непонятного транса. Наконец она попала сюда – нашла свое место. Здесь прекратятся ее метания, она затеряется в этих снегах, как маленькая льдинка» [1, 518].

«Джеральд смотрел вдаль недоступным пониманию взором хищной птицы – зрачки как точки.

– Да. Во всем этом есть какая-то завершенность. И Гудрун представляется мне чем-то вроде конца. Не знаю – она кажется такой мягкой, кожа – как шелк, руки сильные и мягкие. И это каким-то образом губит мое сознание, сжигает энергию мозга».

Он сделал еще несколько шагов, все так же глядя вперед, его застывший взгляд вызывал в памяти маски из варварских культов.

– Разрушает внутреннее зрение, превращает тебя в слепого. Но дело в том, что ты сам хочешь быть слепым, чтоб тебя разрушили, – тебе не надо ничего другого» [2, 571-572].

3) ряд композиционно выстроенных ситуаций, прямо или прозрачно намекающих на итог произведения. Например:

В детстве Джеральд случайно убил своего брата.

«Странно все-таки, что она решила вернуться сюда, испытать на себе сполна воздействие удушающего унылого уродства. Почему ей захотелось подвергнуть себя такому испытанию?» [1, 11].

смерть Дайаны и её возлюбленного;

смерть Томаса Крича.

Таким образом роман «Влюбленные женщины» является продолжением романа «Радуга». Его финал усложнен и расширен за счёт размытости границ, их «растянутости» во времени произведения, свидетельством чего являются финальные маркеры.

Роман Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» состоит из 19 глав. Некоторые главы романа завершаются определенным выводом, похожим на философское изречение и могущее существовать вне контекста. Например:

«<...> Жизнь вообще предельно проста!» [2, 41] (4-я глава).

«Пустота! Смириться с тем, что жизнь – это великая пустыня, значит подойти к самому краю бытия. Великое множество дел малых и важных составляет огромное число – но из одних только нулей» [2, 56] (5-я глава).

«Да, теперешние мужчины скупы на чувства и жалки. Боятся чувств, боятся жизни!» [2, с. 70] (6-я глава).

«А людей я не очень-то уважаю. Нет, не очень» [2, 171] (11-я глава).

«С <...> бурей на любовные свидания не ходят. Но *la guerre comte la guerre!*» [2, 203] (13-я глава).

В остальных главах дан общий вывод по поводу рассказываемого в них.

Роман сложен и многогранен, так как писатель затрагивает сразу несколько проблем своего времени: омертвения общества, механизации и урбанизации как итога нового витка развития человечества и их влияния на жизнь простого рабочего, проблему классового неравенства, психологической и сексуальной совместимости противоположных полов... Ко всем этим проблемам к концу произведения будут предложены способы их решения, некоторые из них так и останутся существовать только в теории.

Финал романа «Любовник леди Чаттерли» примечателен своей конструкцией: имея логическое завершение сюжетной линии, он дополняется письмом главного героя возлюбленной о его жизни в новом месте, которое, по сути, является квинтэссенцией размышлений по поводу современного общества. Из письма становится понятно, что путь воссоединения Конни и Меллорса непрост и ещё неизвестно, что с ними произойдёт за время ожидания. Финал становится связанным

с первыми фразами произведения: «В столь горькое время выпало нам жить, что мы тщимся не замечать эту горечь. Приходит беда, рушит нашу жизнь, а мы сразу же прямо на руинах наново торим тропки к надежде. Тяжкий это труд. Впереди – рытвины да преграды. Мы их либо обходим, либо, с грехом пополам, берем приступом. Но какие бы невзгоды на нас не обрушивались, жизнь идет своим чередом» [2, 3]. Благодаря обращенности к началу романа, финал приобретает очертания рамочной конструкции, при которой есть только начало, а «завершение» отсутствует. Таким образом, «завершение» финала выходит за пределы повествования.

Финал романа усложняется присутствием в тексте финальных маркеров, которые можно разделить на несколько тематических групп:

раскрывающие тему смерти старого времени и рождения нового:

«Если смотреть из окошка автомобиля, вся Отвальная, казалось, состоит единственно из новой огромной гостиницы <...>. Левее видны ряды красивых особнячков «модерн», обрамленных газонами и садами: они расставлены так, точно некие великаны затеяли игру в домино на захваченной врасплох земле и куда-то отлучились. Ниже устрашающе громоздятся марсианские конструкции современной шахты, корпуса химического завода, бесконечные галереи и переходы – картина, прежде неведомая человечеству» [2, 160].

«Англия, моя Англия! Но которая же моя? Элегантные особняки старой Англии <...>? Или изящные дома времен королевы Анны и Тома Джонса? Но сажа закоптила их скучную серую лепнину, с которой уже давно стерлась позолота. Они пустеют один за другим, вслед за елизаветинскими особняками. А теперь их и вовсе стали сносить. Что же до деревенских хижин – всего них эти кирпичные заплатки на безысходно унылой земле. И вот уже гибнут дома, уходят в небытие последние георгианские особняки. Фричли-холл, великолепный образчик георгианской эпохи, сносится прямо сейчас, на глазах у Конни» [2, 162].

«Одна Англия вытесняет другую. Шахты обогатили дворянство, теперь они же и разоряют его, как уже разорили крестьян. Промышленная Англия сменила сельскую. Одно историческое содержание приходит на смену другому. Новая Англия вытесняет старую. И развитие идет не работой подспудных жизненных сил, а механически привносится извне» [2, 163].

раскрывающие тему механичности, искусственности и притворства. Например: «Пустые глаза. Пустые головы. Люди под стать своей земле: изможденные, мрачные, безобразные, недружелюбные» [2, 13].

«<...> В остальном в доме царила особая анархия, бездушная и механистичная» [2, 16].

«Маску Микаэлис носил безупречно» [2, 30].

раскрывающие тему семьи и верности: «Взгляд вроде бы и живой, но за ним проступала все ближе и ближе – мертвенно серая дымка, под стать той, что заволакивает небо над шахтами. Клиффорд смотрел как всегда значительно, как всегда с определенным смыслом, а Конни все виделась эта омертвляющая пелена, обволакивающая сознание мужа. Страшно! Пелена эта, казалось, лишала Клиффорда его особенки, даже ума» [2, 50].

«Конни медленно возвращалась домой в Рагби. Домой... Не подходит это уютное слово к огромной и унылой усадьбе. Когда-то, может, и подходило, да изжило себя, равно измелъчали и другие великие слова: любовь, радость, счастье, дом, мать, отец, муж. <...> Ныне дом – это место, где живешь; любовь – сказка для дурачков; радость – лихо отплясанный чарльстон; счастье – слово, придуманное ханжами, чтобы дурачить других; <...> муж – тот, с кем делишь быт и кого поддерживаешь морально; и, наконец, «секс» <...> – это пузырек в игристом коктейле: поначалу бодрит, а потом – раз! – от хорошего настроения – одни клочки. Сущие лохмотья! Превращаешься в ветхую тряпичную куклу. <...> Каждый день, прожитый в этом мертвящем мире, каждый шаг по этой человеческой пустыне приносил странное и страшное упоение. Чему быть, того не миновать! Все и всегда завершается этими словами: в семейной ли жизни, в любви, замужестве, связи с Микаэлисом – чему быть, того не миновать. И умирая, человек произносит те же слова» [2, 65].

Основная функция рассмотренных финальных маркеров заключается в сравнении и противопоставлении старого и нового времени, влияющего на изменение не только человека, переоценку его качеств и черт, но и принципов жизни, жизненных ценностей, условий труда.

Таким образом, финал романа «Любовник леди Чаттерли» имеет рамочное построение, усложнен финальными маркерами, однако не выходит за пределы классического построения эпического произведения.

Подводя итоги, следует отметить: изучаемые нами романы Д.Г. Лоуренса, являясь ярким примером модернистских произведений, сохраняют традиционное классическое построение (финал как сюжетный элемент находится в конце произведений). Однако границы финалов растянуты во времени, «завершения» финалов не помещаются в рамки романов и выходят за них, наблюдается присутствие в произведениях финальных маркеров. Приведенные нами примеры иллюстрируют основные функции финальных маркеров: антитеза, намек, эффект обманутого ожидания.

На сьогоднішній день известно большое количество научных исследований творческого наследия Д.Г. Лоуренса, но, несмотря на это, научный интерес к нему не угасает, потому тема нашей статьи является перспективной.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Лоуренс Д.Г. Влюбленные женщины / Д.Г. Лоуренс. – М.: Эксмо, 2011. – 640 с.
2. Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли / Д.Г. Лоуренс. – К.: Глобус, 1992. – 331 с.
3. Лоуренс Д.Г. Сыновья и любовники / Д.Г. Лоуренс. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2010. – 544 с.

Summary. Studying of novels of D. G. Lawrence «Sons and lovers», «Women in Love» and «The lover of lady Chatterley» lead the article's author to a conclusion about their classical construction at the modernist contents. The novel «Sons and lovers» shares on two parts, each part is constructed according to the scheme: fight of heroes against struggles of life – a life and family problems – death. The ending of the novel is constructed on an antithesis, complicated by final markers and assumes continuation of the hero's history with the subsequent positive outcome. The novel «Women in Love» conditionally can be divided into two parts, each part also is constructed according to the scheme: development of the relations between heros – death. The ending of this novel is complicated and expanded at the expense of indistinct borders, their «proximity» in novel's time, the certificate of that are final markers. The ending of novel «The lover of lady Chatterley» has frame construction, is complicated by final markers, however doesn't fall outside the classical epic novel ending creation style.

Key words: ending, final markers, ending borders, antithesis.

Отримано: 17.08.2012 р.

УДК 82.091:[821.161.1-3:821.111(73)-3]

О.А. Бежан

ЖАНРОВА ВАРІАТИВНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ ПРО ГОЛОКОСТ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В. ГРОССМАНА, В. СТАЙРОНА, А. КУЗНЕЦОВА)

У статті розглядається проблема жанрової диференціації літератури про Голокост. Матеріалом для дослідження стали романи російських (Василь Гроссман і Анатолій Кузнецов) та американських письменників (Вільям Стайрон) письменників, які пройшли крізь жахи Другої світової війни та створили новий жанр. У ході нашого дослідження ми прийшли до висновків, що цей специфічний жанр належить до двох основних напрямків автобіографічного і документального. Це стало причиною перетину кількох традиційних форм, таких як: документальний роман, епопея, роман, роман-щоденник і сповідь-роман.

Ключові слова: Голокост, історія, автобіографія, документ.

Кардинальні зміни, що відбулися на зламі ХХ–ХХІ століть в усіх сферах суспільно-політичного, економічного та соціокультурного життя, ознаменували собою і новий етап його сприйняття. У зв'язку із переоцінкою цінностей, пошуками нових орієнтирів, безсумнівну зацікавленість викликає аналіз досить важливого факту нашої історії – Голокосту і літератури про трагедію єврейського народу. Народжена самою історією та долями тих, хто її пережив, література про Голокост реанімувала таку важливу тему, як «війна та людина» у міжкультурному її баченні, а найголовніше – дала людству багатий фактологічний, документальний та публіцистичний матеріал. Отже, підтримуючи думку про те, що «порівняльне літературознавство сьогодні кардинально перебудовує внутрішню свою структуру, переосмислює власні методи й цілі, чутливо відгукується на виклики часу» [1, 8], ми зробили спробу розглянути означену тему Голокосту у творах американських та російських письменників – Вільяма Стайрона, Василя Гроссмана та Анатолія Кузнецова з погляду основних принципів сучасної компаративної генеології. Додатково зазначимо, що ця тема викликає зацікавленість і з боку вивчення жанрових форм її втілення.

Ознаменоване трагічними подіями Другої світової війни, явище Голокосту з плином часу переростає з терміну суто історичного у літературний феномен. Ідеологічно та тематично поява цієї нової для літератури повоєнного часу тематики, за висновком дослідниці Рут Вайз, була

відзначена постаттю самого Гітлера – це, завдячуючи його расистській теорії, закладалися «основи нового жанру» [16, 191]. Втім, з часів трагедії пройде багато часу до того моменту, коли почнуть з'являтися перші офіційні відгуки та свідчення про Голокост. Сьогодні ми констатуємо той факт, що наукові дослідження з історіографії Голокосту носять історичний, політологічний та соціологічний характер. Щодо літературознавства, то в ця галузь знань заслуговує на більш серйозне наукове обґрунтування.

Голокост як тема твору спочатку позначила себе як публіцистичне свідчення «письменників-серайворів» (свідків, які вижили. – *О. Б.*) – безпосередніх учасників подій або тих, хто перейняв жахливий досвід, проніс його через покоління, зберіг його у пам'яті. Тому слухна думка Елізабет Шеїбер, яка називає такий тип літератури «поетичною пам'яттю» [15, 126], що художньо осмислила закарбовані у свідомості вже кількох поколінь події війни. Така література завжди реалістична й орієнтована на розповідь про безпосередньо побачене, головні її риси – автобіографізм і документальність.

Поняття «автобіографізм» за останнє століття ввібрало багато нових сенсів. Про це йдеться у працях Жоржа Гюсдорфа «Умови і межі автобіографії» (1956), Філіпа Лежена «На захист автобіографії» (2000), есеї американського дослідника Джеймса Олні «Автобіографія. Теоретичні і критичні есеї» (1980). Традиційна думка про те, що автобіографія – документальний жанр, який завжди протиставлявся літературі художній, давав змогу, за словами литовської дослідниці Єлени Балютіте, «вважати автобіографію науковим жанром» [14, 62]. А в працях Юрія Лотмана автобіографія стоїть поруч з белетристикою, якщо текст автобіографії «здатний до розуміння естетичної функції в конкретному культурному просторі» [9, 56].

Різноманітність та різновиди жанрів документальної прози протягом ХХ століття відзначали Яків Явчуновський, Лідія Гінзбург, Сергій Залигін. З одного боку, це засвідчувало популярність цього літературного явища, а з іншого – намагання критиків та літературознавців підтвердити синтетичну природу автобіографічного тексту. Саме таке сприйняття автобіографізму ми вважаємо доречним при вивченні літератури про Голокост, бо ще Юрій Лотман, розмірковуючи про закони культурного буття, стверджував: «один і той самий текст виконує не одну, а декілька функцій» [9, 7–8].

Підтримуючи думку літературознавця Бориса Іванюка про те, що жанр «визначається єдністю теми, композиції, та мовленнєвого стилю» [8, 197], враховуючи специфічність літератури Голокосту з її особливою мотивацією, тематикою, трагедійністю та національною окрасою, скажемо про те, що ці риси забезпечили жанру його апріорну змістовність. Що ж стосується внутрішньо жанрової типології, то, беручи до уваги суттєві зміни, які відбулися у світогляді людини кінця ХХ – початку ХХІ ст., наголосимо: перші документально-нарисові форми відображення Голокосту поступово змінюються на романні. По-перше, це пов'язується із «розгалуженням жанру на жанрові видозміни» [1, 198]. А по-друге, – із гнучкою структурою сучасного роману. Підтвердимо це узагальнення і висновком Дмитра Затонського, який наголошував: «література ХХ ст., неначе навколо сонця, крутиться навколо роману» [4, 198]. Зважаючи на здатність роману підживлюватися реаліями людського досвіду для відтворення дійсності, скажемо, що цей жанр мав прийти і в документалістику, пов'язану з відтворенням трагедії Голокосту. Отже, заявляючи тему Голокосту у її жанровому відбитті, підкреслимо той безперечний факт, що в сучасній літературі вона реалізується у багатьох художньо-документальних формах. Це роман-щоденник, роман-документ, роман-сповідь і навіть новітня роман-епопея.

У цій статті аналізуються варіанти відтворення теми Голокосту, реалізовані у творчості трьох авторів. Це роман американського письменника Вільяма Стайрона «Вибір Софі», який розглядається нами в руслі американського екзистенціалізму та традицій південної літературної школи. Поруч поставлено роман російського письменника Василя Гроссмана «Жизнь и судьба», який, уже знаючи закономірності художніх пошуків письменника, ми намагаємося представити у світлі критичного й екзистенційного реалізму. Первинним поштовхом для зіставлень і сучасних висновків є роман-документ Анатолія Кузнецова «Бабин Яр» – правдиве свідчення очевидця подій, які відбувалися в окупованому фашистами Києві.

Російська література останньої третини ХХ ст., формуючись у руслі екзистенційної парадигми та дисидентської антиреалістичної літератури, виникнення якої передувало оформленню філософії екзистенціалізму, стала найбільш адекватною реакцією на епоху катастроф, розпаду суспільних зв'язків та проблемності будь-яких систем цінностей. Як вже доведено, суспільна криза, що була викликана політикою Сталіна з її цензурою, репресіями, антисемітськими настроями, мало чим відрізнялася від расистської політики Гітлера. Усвідомлюючи це, російська література кінця ХХ ст. мала переформатуватися. Світоглядна корекція відбувається за рахунок підвищеної уваги до нарисово-документальних форм, тому цілком закономірно, що в ситуації новітнього осмислення життя актуалізувалися автобіографічні форми. Одним з яскравих прикладів такого відображення подій став роман-документ Анатолія Кузнецова «Бабин Яр». В його основу було

покладено спогади письменника про пережиту окупацію Києва під час Другої світової війни і, насамперед, про трагічні події Голокосту, в якому він звинувачує не тільки гітлеризм, а й систему, породжену Сталіним.

У передмові до роману, боронячи свою правду і апелюючи до читача, автор «Бабиного Яру» пише: «Усе у цій книзі – правда» [6, 14]. Тут же визначається жанрова складова твору. І якщо на початку вступного розділу, стверджуючи: «я брався писати звичайний документальний роман» [6, 14], письменник неначе боїться за кінцевий результат свого творіння, то, поставивши під словом «роман» слово «документ», він наполягає на суто достовірному свідченні подій [6, 17]. Усе сказане веде нас до розуміння естетичного складника твору: правдивість, чесність і відвертість стають головними чинниками книги, а якщо так, то написати її у дусі соцреалізму стає неможливо. Пояснюючи це, Кузнецов наголошує: радянський письменник мав говорити не стільки про те, як було, скільки про те, «як це повинно бути» [6, с. 14]. А от документаліст, наполягає він, оповідає про те, що «було і є, а не про те, що буває чи могло бути» [12, 8].

Історія дитинства Толі Кузнецова стає історією трагедії Бабиного Яру. Він, не будучи письменником у повному смислі цього слова, виніс, як про те твердять критики, «свій хрест свідчення» – «він став свідком не людського суду, свідком без строку давнини» [10]. За словами дослідників-документалістів, наявність у романі «пам'ятних подій минулого, зображених у єдності з долею оповідача» [12, 9], – основний критерій, який дозволяє означити роман Кузнецова як документальний. Важливу віху документальної прози складають автобіографічні елементи – вони не стільки засвідчують подробиці приватного життя людини Толі Кузнецова, скільки уточнюють загальні факти минулого і роблять книгу вкрай достовірною. Вже знаючи, чим став Бабин Яр у сприйнятті мільйонів людей, письменник представляє власну біографію так, щоб локус його життя увійшов у локус загальної трагедії України періоду її окупації: «[Я, Кузнецов Анатолій Васильович, автор цієї книги... Виріс я в передмісті Києва Куренівці, недалеко від великого яру, назва якого була відома лише місцевим мешканцям: Бабин Яр]» [6, 14]. Він, Анатолій Кузнецов, бере на себе право розповісти правду про минуле, відтак, як стверджує Яків Явчуновський, «оповідач стає носієм загальних рис відтвореного» [12, 32].

Справді, твір Кузнецова дає підстави стверджувати, що оповідач постає в тексті у декількох іпостасях. По-перше, це чотирнадцятирічний хлопчик Толя, а вже потім доросла людина, яка звертається до людства. Підліток Толя, попри свій молодий вік, дуже точно і скрупульозно записує все, що відбувається навколо Бабиного Яру та у Києві, пропускаючи побачене крізь себе. По-дитячому сприймаючи антисемітські погроми, розмірковуючи про долю євреїв, він спочатку повторює те, що каже більшість: «Тут Україна, а вони, бач, розплодилися, розсілися, мов блощиці. Й Шурка Маца теж – жид пархатий». А от коли людяність змушує його співчувати мученикам, то погляди на «єврейське питання» змінюються: «Ні, це жорстоко, несправедливо, і дуже шкода Шурку Мацу» [6, 68–69]. Засуджуючи звучить у романі голос вже досвідченого письменника Анатолія Кузнецова, який постає в образі історика своєї епохи і закликає людство до боротьби: «Нікому не під силу роль пророка. Ніхто не відає, що буде, не знаю і я. Але я знаю, що ГУМАНІЗМ – це все-таки ГУМАНІЗМ, а не концтабори й шибениці. Поки працюють серце і мозок здаватися не можна» [6, 194].

Створюючи суто документальний текст, Кузнецов не раз звертається до безпосередніх свідчень. Він наводить реальні документи і фотографії, користується матеріалами тогочасних газет, як-от німецькі гасла з газети «Українське слово» від 9 жовтня 1941 року: «Наше завдання – відновити зруйновану жидо-більшовиками культуру» [6, 110].

У романі є кільканадцять сторінок під назвою «Розділ достеменних документів», який підтверджує всі описані автором події, що відбувалися в Києві. Наприклад, Кузнецов звертає увагу на ті «реформування», які проводила фашистська влада. Це, каже письменник, стосувалося навіть найменування вулиць: Хрещатик став фон Ейхгорнштрассе, бульвар Шевченка – Ровноверштрассе, з'явилися вулиці Гітлера, Геринга, Муссоліні [6, 241]. Узагальнення Кузнецова про подібність двох тоталітарних режимів – гітлерівського і сталінського – зближує його твір з романом Василя Гроссмана «Жизнь и судьба». До того ж і роман Гроссмана сприймається як доля однієї людини на тлі страшних подій.

Проте автобіографізм Гроссмана має свої прикмети. На відміну від точної документалізації подій у Кузнецова, роман Василя Гроссмана тяжіє передусім до глобальної епопеїності. Не випадково твір, завершений 1960 року, критика й читачі сприймали як «Войну и мир» ХХ століття. Це закономірно – великий за обсягом роман Гроссмана багато в чому орієнтований на традиційні епічні приклади російської класики, як-от «Война и мир» Льва Толстого, «Тихий Дон» Михайла Шолохова. Але роман Гроссмана все ж таки виразно автобіографічний і немовби опирається великому епосу. Цього не сталося, бо інтелектуальний роман другої половини ХХ століття не відкидає прямих авторських узагальнень. Саме тому роздуми автобіографічного авторського протагоніста, професора Штрума, сприймаються нами як явище, цілком відповідне цій формі: «Гестапо і на-

уковий Ренесанс, – каже він – народжені одним часом. Яке людяне дев’ятнадцяте століття, наївної фізики порівняно з двадцятим століттям... Є жаклива подібність у принципах фашизму з принципами сучасної фізики» [2, 86]. У романі, який мав показати поневір’яння окремої людини на тлі великих і малих подій, дуже часто використовується панорамний спосіб відображення, і безпосереднє втручання авторського голосу в картини життя зовсім не вписуються в традиційний сюжет. Прикладом такого втручання-узагальнення може слугувати такий фрагмент: «Якими наївними і навіть добродушно-патріархальними здавалися старовинні в’язниці, що тіснилися на міських окраїнах у порівнянні з цими лагерними містами чи у порівнянні з багряно-чорною загравою над кремаційними печами...» [2, 16].

Саме ці структурні елементи дають привід говорити про те, що Гроссман притримується зовсім не традиційної романної оповіді, «радіше це принцип художньо-документальної оповіді... новий ідеологічний, історіософський і філософський панорамний роман, який своїми «доказами» та «свідченнями» про добу, збирається у мозаїку-фреску часу [7, 32–33]». Таке всеохопне осмислення життя в його історичному розвитку дозволяє означити роман «Жизнь и судьба» як роман-епопею, що не обмежується, за словами Бориса Іванюка, тими чи тими «тематичними зрізами, а своєю гносеологічною ініціативою охоплює усі сфери людського життя – соціальну, ідеологічну, інтелектуальну, моральну» [8, 495].

У своєму творі Гроссман чи не вперше в російській літературі того часу звернувся до болучої теми поневір’янь «не такого, як усі» серед багатьох своїх сучасників. Ця тема, безумовно, стикається з проблемою екзистенційної особистості, дуже актуальною в європейській літературі ХХ ст. Людина, що потрапила у життєву плутанину, яка стала її долею, у найкращий спосіб проявляє себе «потокотом свідомості». Якщо взяти до уваги таку закономірність, то оповідна манера Гроссмана виявляється відповідною темі його твору. Отже, мозаїчні розділи гроссманівського роману йдуть одним потоком, у якому окремі деталі, репліки, авторські відступи сприяють виявленню авторського задуму. Такий близький Кузнецову тип документалістики та біографії став і для Гроссмана поліжанровою необхідністю. Велике значення зіграв той факт, що письменник сам був безпосереднім учасником Сталінградської битви і це дозволило йому скрупульозно і точно засвідчити події. У своїх повоєнних нотатках він напише: «Сталінград згорів... Гарячі стіни домівок, неначе тіла померлих у страшному жарі, що не встигли вистигти» [7, 221].

Що стосується різниці в підходах до матеріалу Анатолія Кузнецова та Василя Гроссмана, то останнього вирізняє вміння втілити авторський голос у багатьох персонажах – його носіїв. Такими, наприклад, у творі Гроссмана виступають Клімов, Новіков, Греков, Ляхов. Оцінюючи воєнні події, вони «маскують» свої враження під безпосередність автора: «Повітря затремтіло від поганого скрипу – заграв дванадцятиствольний німецький «ванюша». Вдарив жерстяний барабан, чорний дим змішався з кровавим, цегляним пилом, посипалось гуркітливе каміння...» [2, 16].

Наведені приклади свідчать, що документалізм може закорінюватися в епічній оповіді у вигляді окремих розділів, мотивів, він дає про себе знати у зближенні вигаданих образів з реальними. Це відбулося і в реалізації мотиву Голокосту. Спочатку, у варіанті Анатолія Кузнецова він позначився як автобіографічна сповідь про пережите. Деяко пізніше тема Голокосту могла поєднатися з ширшою темою, наприклад філософії антисемітизму. Скажімо, гроссманівський професор Штрум, єврей за національністю, страждає від такої політики і підкреслює, що вона охопила усі осередки суспільства й наклала вето на його наукові дослідження – «в роботі вашій дух іудаїзму» [2, 536].

Порівняно з російською прозою означеного періоду поява американської літератури автобіографічного характеру викликана як кон’юнктурою книжкового ринку для «середнього читача», так і логікою загального розвитку сучасного мистецтва. Жанр роману, що спирається на фактичний матеріал, в останні десятиліття став дуже актуальним. І тому, що світ тяжіє до фактажу, і ще тому, що автобіографія приваблює до себе подробицями приватного життя вже відомого автора. Це повною мірою стосується американського письменника Вільяма Стайрона, автора роману «Вибір Софі».

Розмірковуючи про трагічну долю полонянки Освенціму Софі, що після війни опинилася в США і врешті решт закінчила життя самогубством, автор прагне розглянути цю тему в контексті болісної для уродженця американського Півдня теми рабства і психології людини, спотвореної рабством. Ця тема входить у роман з головним героєм, оповідачем-наратором Стінго, який багато в чому подвоює образ самого Вільяма Стайрона. Біографічна близькість простежується у розповіді про становлення молодого літератора, про важкі пошуки себе в світі та в літературі, про вироблення оригінального авторського стилю, з яким можна прийти у світ мистецтва. Рядки: «Мені було двадцять два роки і я намагався вибитись у письменники...» [11, 7]; «Звіть мене Стінго, чи Язвінка... Прізвисько це пішло з початкової школи, яку я відвідував у моєму рідному штаті Вірджинія» [11, 8] звертають нас не тільки до вигаданого персонажу, а й безпосередньо до автора книги, який народився у Верджинії, був «категоричним, безпощадним, нетерпимим» під час роботи молодшим редактором у Нью-Йорку. І коли критики дорікали Стайрону за його автобіографізм,

він відповідав: «Я був би дуже засмучений, якщо б читачі не розпізнали у Стінго людину на ім'я Білл Стайрон. Це найголовніше у задумі книги» [13, 1–2].

Для створення образу молодого Стінго автором використовуються щоденникові записи та епістолярій – вони допомагають збільшити і емоційно закріпити молодість, вразливість та загальну недосвідченість цієї особистості. Олена Дубініна вважає, що «експліцитними жанровими проявами особи дорослого наратора стають документалізовані нариси та використання жанру есеїстичних роздумів з відповідною риторикою, прямими зверненнями до читача, цитуванням інших авторів» [3, 147–148]. Подібне ми бачимо і у Стайрона, який використовує цей прийом, щоб показати спосіб мислення свого героя.

Документально вмонтована в роман Стайрона історична постать Рудольфа Гесса – коменданта концтабору у Аушвіці, де перебувала Софі. Надаючи цьому образу повної достовірності, письменник вказує на біографічні факти та публіцистичну роботу, написану Гессом: «за місяці, що передували його суду та страті, був зайнятий написанням документу, що показував... наскільки людський розум може бути сповнений ідеєю тоталітаризму. Вона вийшла під назвою «Концентраційний табір Освенцім очима есесівців» [11, 203]. А далі зазначається, що кожен може ознайомитись з цією працею, опублікованою Польським державним музеєм. До того ж Стайрон постійно підкреслює реалістичність образу Гесса, називаючи публіцистичні праці про нього. Серед них автобіографія колишнього польського полоненого Єжи Равича, висловлювання Ханни Арендт, які сприйють чіткішому відтворенню образу Гесса, котрий «навіть чи був садистом, не був він і людиною жорсткою чи навіть особливо небезпечним <...> Гесс ніколи б не принизив себе подібними речами» [11, 203–204].

Не менш документально-біографічними виявляються і знайомі Стайрону реалії Півдня Америки. З Півднем пов'язується тема расової дискримінації, у «Виборі Софі» вона стає аналогічною нацизмові. Реалістичні розповіді Стінго про рабовласницьке минуле та сьогодення засвідчують бажання позбутися пам'яті про ту болючу згадку: «Певною мірою я був би радий позбутися цих кровавих грошей, звільнився від рабства» [11, 574], – каже він. Від внутрішнього рабства хотіла б втекти і Софі. Отже, закономірно, що саме молодий Стінго стає сповідником страдниць Софі – їх зближує трагічна історія власної батьківщини і відчуття провини за минуле [3, 148].

Ще одна риса сповідальної оповіді, спільна для аналізованих тут творів, – їхня виразна двоплановість: зовнішній план завжди підпорядковано плану внутрішньо-психологічному, поведінка персонажа – наслідок того, що діється у його душі [5, 91]. Цю думку добре ілюструє епізод з роману Василя Гроссмана, коли мати Штрума, відчуваючи близьку смерть у печах концтабору, пише сповідального листа синові: «Вітя я впевнена, мій лист дійде до тебе, хоча я за лінією фронту і за колючим дротом єврейського гетто. Я хочу, щоб ти знав про мої останні дні, з цією думкою мені буде легше піти з життя» [2, 723].

Одна з основних рис сповідальної оповіді – визнання своїх вад. Ганна Семенівна у вже цитованому листі зізнається у такій своїй слабкості: «Не думай, Вітінька, що твоя мати сильна людина. Я – слабка. На мене чекає загибель. І тепер у хвилини слабкості мені хочеться сховати свою голову на твоїх колінах» [2, 83]. У романі Стайрона сповідь полячки Софі теж сповнена почуттям провини – перед собою, дітьми, що загинули у печах концтабору, перед людьми, яким вона має тепер сповідатися: «Ось так, Язвінка, я вже довго живу з цим дуже, сильним відчуттям провини, від якого не можу звільнитися»; «Знаєш, Язвінка, дивна річ – я знову можу плакати, і це, напевне, означає, що я людина» [11, с. 601].

Сповідальний мотив у романі Анатолія Кузнецова дещо інший. Він пов'язується зі спогадами дитинства – автор не хоче, щоб його сприймали винятковим чи ідеальним і тому зізнається: «до чотирнадцяти років я скоїв стільки злочинів 1) Не видав єврея. 2) Переховував полоненого. 3) Носив валянки. 10) Крав (буряк, торф, дрова, ялинки» [6, 306–307]. Є у творі Кузнецова і філософські роздуми про правду життя: «Як це, навіщо, кому треба, щоб я народжувався і плазував у цьому світі, як у в'язниці? Нещасні люди, за що вам це? Народжуєтесь, як голодні, холодні, бездомні цуценята на купі сміття» [6, 261]. Такі сповіді-роздуми протиставляються матеріалу, присвяченому тому, що відбувається у Бабиному Яру, і роблять документалістику письменника близькою до художнього твору.

Отже, компаративний аналіз близької за тематикою російської й американської прози дозволяє зробити певні висновки. Освоєння теми Голокосту і в російській, і в американській літературі торкнулося насамперед документальних жанрів. Це закономірно, бо Голокост входив в літературу як документальне свідчення про злочин. Показовим чинником літератури про Голокост поступово ставала варіативність автобіографічного компоненту. Про це свідчить наявність в досліджуваних нами творах авторського «я», представленого у двох варіантах вираження: реально-біографічного (Анатолій Кузнецов) та маскованого (Василь Гроссман, Вільям Стайрон). Сучасна література про Голокост має схильність до поліфонії, тобто до жанрового синтезу, в якому перетинаються лінії кількох традиційних документальних одиниць: документального свідчення,

репортажу, нарису та їх художньо переосмислених «двійників». І якщо твір Кузнецова як і раніше можна сприймати як роман-документ, то у Гроссмана переважають риси роману «поточку свідомості», колажності і мозаїчності. Якщо сповідь у романі Гроссмана пов'язана із життям самого автора, то сповідь Софі в романі Стайрона – лише художній хід, покликаний прояснити внутрішній стан героїні.

Список використаних джерел

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство / Василь Володимирович Будний, Микола Миколайович Ільницький. – К. : КМ Академія, 2008. – 430 с.
2. Гроссман В. С. Жизнь и судьба / Василий Семенович Гроссман. – М. : Книжная палата, 1988. – 832 с.
3. Дубініна О. В. Творчість Вільяма Стайрона. Етика та естетика. Дис. ... канд. філол. наук / Олена Володимирівна Дубініна. – К., 2005. – 232 с.
4. Жанровое разнообразие современной прозы Запада / Отв. ред. Д. В. Затонский. – К. : Наукова думка, 1989. – 304 с.
5. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков: Учебно-метод. пособие для студентов филолог. специальностей / В. Г. Зинченко, В. А. Кухаренко, М. П. Мудесити и др. – К., Одеса : Вища шк., 1985. – 148 с.
6. Кузнецов А. В. Бабин Яр / Анатолий Васильевич Кузнецов. – К. : Самміт-Книга, 2009. – 352 с.
7. Лазарев Л. И. Дух свободы: [О романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба»] / Лазарь Ильич Лазарев // Знамя. – 1988. – № 9. – С. 218–229.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Юрий Михайлович Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
10. Раковский М. Загадка Анатолия Кузнецова / Марк Раковский // Народ мой. – 2006. – № 3 (367). Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.jew.spb.ru/ami/A367/A367-041.html>
11. Стайрон У. Выбор Софи / Уильям Стайрон; пер. з англ. Татьяны Кудрявцевой. – М. : АСТ, 2009. – 700, [4] с.
12. Явчуновский Я. Документальные жанры: образ, жанр, структура произведения / Яков Исаакович Явчуновский. – Саратов : Саратовский гос. ун-тет, 1974. – 232 с.
13. Arms V. M. An Interview with William Styron // Contemporary Literature. – 1979. – Vol, 20. – № 1. – P.1 – 12.
14. Baliutyte E. Literary Quality in Documentary Literature / Elena Baliutyte // The Vilnius Review. – 2007. – № 22. – P. 62–67.
15. Re-examining the Holocaust through Literature / Edited by Aukje Kluge and Benn E. Williams. – Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009. – 396 p.
16. Wisse R. Testimonies in native and adopted tongues / Ruth Wisse // The Modern Jewish Canon. – New York : Free Press, 2000. – P. 191–236.

Summary. The article deals with the problem of genre differentiations in the literature of Holocaust. The research is based on the Russian (Vassiliy Grossman and Anatoliy Kuznetsov) and American (William Styron) writers, who got over the shock of the Second World War and created a new genre. During our research we have come to conclusions that this specific genre belongs to two main directions autobiography and documentary. And it causes the crossing of several traditional units such as: documentary-novel, epopee-novel, diary-novel and confession-novel.

Key words: Holocaust, history, autobiography, document.

Отримано: 22.06.2012 р.

ДВА ОРЕХА В ОДНОЙ СКОРЛУПЕ

Статтю присвячено уточненню формування розуміння Пушкіним феномену піднесеного. Суттєву роль в цьому процесі відіграло знайомство з поезією Сходу (Хафіз, Сааді). Східна специфіка дозволила О.С. Пушкіну зв'язати піднесене з божественним через чуттєве кохання.

Ключові слова: О.С. Пушкін, «Наслідування Корану», піднесене, Хафіз, Сааді, романтизм, кохання, суфізм.

Роль мусульманського Востока в творчестві Пушкіна изучалась, но не с той обстоятельностью, которой эта культура заслуживает, не на паритетных началах, а как феномен экзотический и глубоко вторичный. Да и в самом деле интерес Пушкіна к «востоку» мог бы показаться странным. Встретив на Кавказе (1829 год) Фазил-Хана, он обращается к нему с «высокопарным восточным приветствием». По учтивому ответу персидского поэта Пушкін понял, что принятый тон оказался неуместен. Представление о Востоке разошлось с реальностью. Пушкін ошибся, но ошибка показательна.

Вместе с тем информированность Пушкіна о глубине контактов Европы с мусульманским миром поразительна. Поразительна в том смысле, что о воздействии «мавров» на европейскую культуру ему известно то, что кажется обретенным научным знанием лишь недавно, т.е. является достоянием современной культуры. Уже в 1825 г. в заметке «О поэзии классической и романтической» Пушкін пишет: «Два обстоятельства имели решительное действие на дух европейской поэзии: нашествие мавров и крестовые походы. Мавры внушили ей исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие... Таково было смиренное начало романтической поэзии» [9, VII, с. 35]. Та же мысль, но в ином повороте, появится много позже в набросках статьи «О ничтожестве литературы русской» (1834 г.), где в оправдание замедленного «развития просвещения» в родной стороне будет приведено то соображение, что «татарам не походили на мавров. Они, завоевав Россию, не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля» [VII, 307].

Откуда все это Пушкіну известно? Мы вправе интересоваться этим вопросом, поскольку в орбиту современной пушкинистики он не попадает. Правда, и европейская философия (не говоря уже об арабской) в ней гость не частый и не желательный. Не имея возможности опереться на сколь-нибудь разработанный материал, ограничимся следующей «путеводной нитью». В рецензии на статью И.Киреевского в альманахе «Денница» (1830), Пушкін цитирует пассаж, в котором фигурирует «романическая любовь, подарок арабов и варваров» [VII, 121]. Сам И.Киреевский представлен «автором, принадлежащим к молодой школе московских литераторов, школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии». И Пушкін, и молодой критик, получивший образование в Геттингене, говорят о «подарках» арабов как об общем месте. Можно предположить, что оно само – продукт немецкого философского идеализма.

Действительно, очень сходные идеи в Германии развивал Гердер. Для него «очевидно, что утонченные рыцарские обычаи принесены в Европу арабами» [6, 586], у которых «существовало столь отвечающее характеру их племени и климату страны своеобразное бродячее рыцарство, дух которого был пронизан нежной любовью» [6, 585]. Пушкінские утверждения, что «поэзия проснулась в полуденной Франции», что «трубадуры играли рифмою, ... придумывали самые затруднительные формы: явились *virelai*, баллада, рондо, сонет и проч.», можно принять за пересказ соответствующего места труда Гердера, где повествуется о том, что на той земле, которую отнял у арабов Карл Великий и «заселил ее жителями Лимузена, то есть юга Франции, – со временем сложилась по обе стороны Пиренейских гор первая в Европе поэзия на народном языке – поэзия провансальская, или лимузенская. Тенцоны, сонеты, идиллии, вилланески, сирвенты, мадригалы, канцоны и вообще все те изобретательные формы, в которые облекались остроумные вопросы, разговоры и беседы о любви, послужили поводом для удивительного суда – суда любви (*corte de amor*)... Перед таким трибуналом сложилась веселая наука трубадуров, *la gaia sciencia*». По его же суммирующему утверждению провансальская поэзия «была родоначальницей всей новой европейской поэзии» [6, 586].

Итак, между неприятием и приятием Востока противоречия нет. Пушкін оставался верным себе, своему тезису о том, что европеец «должен сохранять вкус и взор европейца» [X, 135]. Для нас это означает, что «арабское» воздействие на творчество Пушкіна тесно переплетено с немецким.

Присмотримся теперь к еще одной детали. Рецензия Пушкіна на статью И.Киреевского построена на длинных выписках. Одна из них – о поэзии Дельвига – связана с проблемой *подражаний* и может, тем самым, кое-что разъяснить нам относительно обращения Пушкіна к работе

над «Подражаниями Корану». «Всякое подражание по системе, – выписывает Пушкин, – должно быть холодно и бездушно. Только подражание из любви может быть поэтическим и даже творческим». К слову «любовь» необходим комментарий. А он таков: «Но в последнем случае можем ли мы совершенно забыть самих себя? И не оттого ли мы любим и образец наш, что находим в нем черты, соответствующие требованиям нашего духа?» Если так, то «любовь» Пушкина к «Корану» надо понимать как состояние «духа», более того, то состояние, «которого не знали наши праотцы по уму».

Оно, это умонастроение, не могло не быть в какой-то корреляции с духом времени, с его основной проблемой, которую надо попытаться схватить в самом общем виде, и уже отсюда двигаться к тому, чем Восток оказался важен и нужен Пушкину.

Подхватим (чтобы не уходить далеко в сторону) обмолвку И. Киреевского, указывающую на искомую общую проблему Нового времени – «перевес мысленности над чувствами» [VII, 121]. Этот феномен известен под разными названиями: смены «вертикали» «горизонталью», стартовавшей с эпохи Возрождения десакрализации мира, борьбы классицизма с романтизмом и т.п. В этом смысле показательно, что одна из самых ранних попыток Пушкина проследить историю становления европейской литературы предпринята в наброске уже упоминавшейся статьи «О поэзии классической и романтической». Вполне возможно, что Восток вошел в сферу пристального внимания Пушкина именно на волне романтизма, противопоставившего классицистскому «разуму» раскованность чувства. За этой антиномией скрыты разные жизненные позиции, поставившие Пушкина перед необходимостью самоопределения. Пунктирные следы некоторых этапов этого процесса, тех, где понадобился опыт Востока, мы и попытаемся выявить.

В 1824 году пишется цикл стихотворений с общим названием «Подражания Корану». Обращение Пушкина к материалу совершенно иной культуры не имеет никакого приемлемого объяснения. Едва ли убедительно считать его спонтанным движением души, обусловленным тем случайным фактом, что «Книга Аль-Коран аравлянина Магомета» оказалась на книжных полках семьи Вульф-Осиповых¹. Оно находится, однако, если вспомнить, что это время занято разговорами о новом литературном направлении – романтизме, а непосредственным импульсом к обострению споров была статья Кюхельбекера с обзором русской литературы за 1824 год. Характерным и едва ли не важнейшим признаком романтической поэзии Кюхельбекер считал обостренную эмоциональность стиля. На этом основании классицистская ода как высокая лирическая форма противопоставлялась элегии, по мнению автора обзора, унылой и вялой. Ода требовала использования специфического патетического языка, обильного «украшения» церковно-славянскими архаизмами и библеизмами. Ответом-возражением на этот тезис, как нам представляется, и послужили «Переложения Корана», созданные Пушкиным в октябре-ноябре 1824 г.

Цикл написан в традиции «духовных од», но без «высоких» архаизмов. Пушкин не был озабочен выбором представительных образцов священной книги (в сферу использования было вовлечено лишь пять из 114 сур [33 – 37] Корана), свободно прибавлял или отбрасывал куски текста, не считался с фразеологией Корана. Переводческие задачи Пушкина определялись не тем, чтобы донести до русского читателя религиозные особенности главной книги мусульман, а решением «возвышенной» темы спокойным языком элегии.

Похоже, однако, что работа над «переложениями» привела к проблематизации самой сущности романтизма.

Уже сама выбранная форма заключала в себе определенный анти-романтический потенциал: переводный, «готовый» жанр был незаконен в пору поиска новых лирических форм. Кроме того, синонимом к «романтизму» выступала «народность». Коран менее всего годился для этих целей. Но самый важный результат состоял в обнаружении того, что различие между эмоционально высоким и низким лишь внешне (риторически) связано со стилем. С этой точки зрения логичным выглядит возврат Пушкина в 1825 году к обзору Кюхельбекера 1824 года и полемика с ним.

В первых фразах наброска «Возражений на статью Кюхельбекера в “Мнемозине”» говорится, что они «послужили основанием всего того, что сказано было противу романтической литературы в последние два года» (1292). Кюхельбекер ближе всех подошел к сути дела, связав романтизм с категорией *высокого*. Несогласие с ним было несогласием в понимании смысла этой эстетической категории.

Кюхельбекер, по мнению Ю. Тынянова, ориентировался на трактат Лонгина «О высоком» [10], т.е. выражение *высокого* связывал с формами речи. Пушкин (обдумывая в это время «Годунова») мог видеть в *высоком* то сочетание противоположностей (высокого с низким, серьезного и смешного и т.п.), которые восхищали его в Шекспире.

Первое разграничение пошло по линии «восторг – вдохновение». «Вдохновение» в формулировке Пушкина становится «расположением души к живейшему принятию впечатлений... Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии». По мнению Пушкина, Кюхельбекер «смешивает вдохновение с восторгом» [VII, 41]. Кюхельбекер опирался на положения *риторики*. Пушкин же избирает другие ориентиры.

Мысль о геометрии и поэзии почти буквально выписана из «Предисловия издателей» знаменитой «Энциклопедии Дидро и Даламбера», где звучала так: «Воображение действует в творчестве геометра не менее, чем в изобретении поэта»².

Далее Пушкин пишет: «*восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому» (курсив Пушкина. – А.Б.). Наиболее вероятный источник – Винкельман, согласно которому «спокойствие – качество, более всего свойственное красоте» [2, 77]. В качестве кандидата к понятию *прекрасного* интересен Кольридж, у которого есть очень близкое положение: «Прекрасное по сути своей <...> это то, в чем многое, сохраняя все свои свойства, становится единым» [7, 196]. Как видим, Пушкин, действительно, переводит разговор из области риторики в область философской эстетики и оперирует соответствующим европейским материалом.

Таким образом, в «Подражаниях Корану» эффект *высокого* достигался за счет передачи *чувства несоизмеримости* человека и Бога («С востока солнце я подъямлю / С заката подыми его»). Иными словами, понятия высокого и низкого извлекались из сферы эстетики, понимаемой не как теория искусства, а в своем первоначальном (баумгартеновском) смысле как наука о чувственном восприятии.

Этот момент – чувственность – делает «Подражания Корану» важным поэтическим событием для Пушкина, что совершенно не видно современному человеку. Но это только одна сторона дела.

Люди постарше, вернее, некоторые из них, улавливали какой-то странный «аромат», источаемый этим циклом. Например, ещё в 1874 году П.В. Анненков решился на предположение, что в переводе из «Алкорана» Пушкин «проводил своё собственное религиозное чувство. Оставляя в стороне законодательную часть мусульманского кодекса, Пушкин употребил в дело только символику его и религиозный пафос Востока, отвечавший тем родникам чувства и мысли, которые существовали в самой душе нашего поэта, тем ещё не тронутым религиозным струнам его собственного сердца и его поэзии, которые могли теперь свободно и безбоязненно зазвучать под прикрытием смутного (для русской публики) имени Магомета» [1, 212].

Обратим внимание на то, как трудно дается П.В. Анненкову выражение своей мысли, как он старается обойти острые углы, не объясняя, о каких таких особых «струнах сердца» идет речь, почему они не отзывались на традиционные формы христианства, почему Пушкину потребовалось «прикрытие» чуждого европейцу «имени Магомета». П.В. Анненкову неловко было говорить, что христианство не позволяет чувственности («струнам сердца») проявляться в сакральной сфере Бога. Приемлем был лишь церковно-славянский язык. Пушкину же были необходимы не какая-либо одна, а обе компоненты – и сакральная и чувственная.

С обретенным опытом можно было уже отойти от Корана.

Одновременно с «Подражаниями» пишется «Клеопатра». Центр – в «торге» царицы, предлагающей любому купить ночь с нею ценою своей жизни. Находятся три претендента, один из которых – юноша, чья самозабвенная страсть тронула царицу.

«Клеопатра» оказалась столь же непонятной, как и «Подражания», хотя материал был уже «свой». Сама по себе Клеопатра без Цезаря (т.е. вне Шекспира) индифферентна культурному сознанию, ее имя не окружено контекстом, способным пояснить загадку стихотворения. Каким-то образом этот контекст необходимо восстановить.

Истории известна другая фигура со столь же сомнительной славой – это Сафо. Она родилась на острове Лесбос, известном раскрепощенными нравами и доступностью любовных удовольствий. Тема большинства стихотворений Сафо – любовный экстаз, выраженный в эротической тональности. Ей, как говорят, принадлежат такие признания: «Я любила, я многих в отчаянье призывала на свое одинокое ложе <...>. Я говорила языком истинной страсти с теми, кого сын Киприды ранил своими жестокими стрелами <...> Пусть меня бесчестят за то, что я бросила свое сердце в бездну наслаждений, но, по крайней мере, я узнала *божественные тайны жизни!*»³.

Тема «Клеопатры» занимала Пушкина до конца жизни. Последнее упоминание Клеопатры находится в планах к последнему замыслу – «Повести из римской жизни». Контекст таков: «рассуждения о падении человека – падении богов – общем безверии» [8, 18]. Таким образом, вызов Клеопатры – это вызов ограниченности человека разума, напоминание ему о божественных тайнах жизни.

Развитие этой темы приводит Пушкина к созданию уникального стихотворения, аналога которому нет ни у кого другого в русской поэзии – «Подражание арабскому» (1835 г.). Снова «подражание», и снова «арабскому». Полагают, что в образности этого стихотворения Пушкин следует за строкой Саади: «Помню, в прежнее время я и друг мой жили, будто два миндальных ореха в одной скорлупе». Интуиция верная, но нуждается в раскрытии.

При анализе вариантов этого стихотворения В.В. Виноградов сумел рассмотреть авторское намерение, едва ли заметное для обычного читателя: «Пушкин устраняет всякие прямые указания на пол говорящего лица» [3, 197]:

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой;
Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной.

Приведя это наблюдение, Д.И.Белкин добавляет от себя: «дух чужой страны и поэзии воссоздан <...> не одной только завуалированной эротикой» [3, 197]. Признание критика в данном случае означает не просто похвалу удачному переводу. Д.И.Белкин мог иметь в виду суфийскую специфику бейта Саади. Через отношения влюбленных передавалось чувство, связующее верующего с Богом. Но в данном случае мало указания на особенность «метафоры любви». Необходимо добавить, что в исламе Бог не обладает каким-то определенным полом, ни мужским, ни женским (в христианстве он выражен явно – Бог-отец)⁴. У Саади речь идет не об однополой (что было бы понятно европейцу), а о «бесполой» любви к Богу, объединившему в себе оба начала. Тогда выявляется вся неординарность и значительность наблюдения В.В.Виноградова о том, что именно эту «божественную особенность» стремился передать Пушкин.

В этом контексте обращение Пушкина к сюжету «Клеопатры» выглядит как попытка разработки на чисто европейском материале одного из существеннейших суфийских мотивов. Условно его можно назвать мотивом «сгорающего мотылька».

Мотылек не различает,
Вспыхнув в пламени любви,
Где горит огонь мечети,
Где – монастыря огни.

Руми

Мотылек – это влюбленный суфий, в «Клеопатре» – юноша. И в том, и в другом случае «любовь» стирает собственное иллюзорное существование и заставляет забыть о себе. Такая любовь возрождает человека совершенным – в единстве с Абсолютом.

Едва ли Пушкин знал эту символику. Скорее всего, его вела собственная жизненная задача и он, опираясь на восточные образцы, многое угадывал в их «внутренней секреции». От него не укрылась даже такая тонкость, что неразделенная любовь может означать сомнения в Боге, в частности, в том, что Бог видит человека. Одним из проявлений этой догадливости становится «хафизовское» стихотворение на классическую восточную тему «Соловей и роза» (1827). Оно завершается так: «Опомнись, о поэт, к чему стремишься ты./ Она не слушает, не чувствует поэта;/ Глядишь – она цветет; взываешь – нет ответа». Иноземная лицевая сторона, конечно, драпирует, но не может полностью скрыть тревоги поэта по поводу «безответности». Беспокойное чувство передастся и нам, если вспомнить, что на эти годы приходится сильный душевный кризис Пушкина, отразившийся в стихах, помеченных собственным днем рождения – «Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана?». Выход из него был не одномоментным актом, а процессом выработки какого-то нового отношения к жизни.

Заметим в связи с этим, что в «хафизовском» стихотворении «опомниться» предлагается поэту, как будто только поэт «взывает» к красоте. Значит ли это, что под восточным покрывалом вводится различие между поэтом и человеком? Вполне возможно, если под «человеческим» подразумевался бы взгляд на мир глазами «умного афея», т.е. «более всего правдоподобный»⁵. Чтобы представить себе, к какой жестокой внутренней трансформации ведет это «честное» мироотношение, стоит вспомнить фразу знаменитого лермонтовского персонажа, сказанную тоже о цветке: высшее наслаждение заключается в том, чтобы, сорвав утренний благоухающий цветок, понюхать его и бросить наземь. И цветок, и его запах – чувственный обман; на самом деле ничего этого нет, цветок – всего лишь трава и место ему – под ногами. Если так то можно понять и глубину отчаянья Пушкина и почти истерическое заклинание его «Поэта»:

Да будет проклят правды свет...!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Итак, весь интерес к *возвышенному* есть интерес к тому «обману», что поднимает человека над уровнем эмпирической реальности. Любопытно сопоставить этот вывод с положением современной науки, утверждающей, что прагматические общества (или эпохи), не знающие Бога (или какой-то другой формы трансцендентального), «забывают» о возвышенном [5, 156]. Так и произошло в пушкинскую эпоху. Она еще помнила о возвышенном по Лонгину (как риторическую стратегию), но не захотела узнать его в той новой форме, которую она получила у Канта – категории *возвышенного*.

Пушкин о ней знал⁶. Кантовский подтекст *возвышенного* скажется в «Гимне чуме» из «Пира во время чумы». Но именно компетентность Пушкина заставляет спросить, чего не хватало в кантовской эстетике, что заставило его так внимательно приглядываться к «восточному» опыту?

Кант знает трансцендентное, но исключает *любовь* из сферы эстетического, т.е. чувственного. Иными словами, он остается христианским мыслителем, не допускающим смешения божественного и человеческого.

ственного и чувственного. Мусульманская культура (религия, философия) такое смешение-совмещение признает. Введение этого ориентира в мировоззренческую «территорию» позволяет понять причины и цель обращения Пушкина к культуре «Дамы».

В 1829 году появляется стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...». Как и юноша в «Клеопатре», он теряет себя от любви, но не к земной женщине:

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию-деву,
Матерь господина Христа.
С той поры, сгорев душою,
Он на женщин не смотрел <...>

Частично это стихотворение будет повторено в «Сценах из рыцарских времен», где песнь о поклонении Даме будет отдана Пушкиным миннезингеру (немецкому наследнику традиции трубадуров). Более того, Пушкин прямо указывает на «исламский» генезис обычая, так в пору пришедшегося рыцарскому образу:

Мчались в битву паладины,
Именуя громко дам...

Балладой «о рыцаре бедном» задан первый приступ к сюжету, в котором возлюбленная становится воплощением богопроявленности (теофании). Более явно, уже не прибегая к рыцарской маске, это сделано в «Мадоне»⁷ (1830):

Одной картины я желал быть вечно зритель,
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,
Пречистая и наш божественный спаситель –
<...> Взирали, кроткие, во славе и в лучах,
<...> Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Само заглавие стихотворения – «Мадона» – адресует к знаменитым канцонам Данте, положившим начало европейской традиции прославления «мадон». Называя Италию родиной романтизма⁸, Пушкин, конечно, имел в виду Данте, чье творчество в эти годы становится объектом пристального осмысления и даже спора. И здесь уже нельзя пройти мимо влияния на Данте арабской поэзии и философии⁹. Насколько глубока была осведомленность Пушкина в этом отношении – трудно судить в силу совершенной неразработанности этого вопроса. Однако то, что Пушкин объединил «полуденную Францию» с родиной Данте, свидетельство того, что арабскую компоненту в католическом комплексе Данте Пушкин если и не знал, то угадывал поэтическим чутьем. Это позволило ему увести свои согласие и расхождение с Данте в глубокий подтекст произведений уже не малой, а большой формы – «маленьких трагедий».

В 1830 году пишется «Каменный гость», с героем которого происходит та же метаморфоза, что и с «рыцарем бедным», – встретив «случайно» Дону Анну, он «весь переродился». Она столь же значима для Гуана, как Беатриче для Данте, Лаура для Петрарки и Мадонна – для Пушкина. Циник Дон Гуан заново обрел и любовь, и Бога.

Идеологическим преемником «перерожденного» Дон Гуана становится Вальсингам в завершающей «маленькие трагедии» пьесе – «Пир во время чумы». В нашем контексте особое внимание следует обратить на два момента. Первый принадлежит «Гимну чуме». Он построен на контрастах – всеокрущающей силы «Чумы» и бесстрашия «нас», не только пирующих во время чумы, но и не боящихся «девы-розы пить дыханье, быть может, полное чумы». Человек обладает разумом, позволяющим ему вознестись над «страшностью» природы». Все это, с эстетической точки зрения, – блестящее выражение *возвышенного* в кантовских координатах [4, 66].

По существу же речь в гимне идет о бессмысленности жизни в виду неизбежности смерти. С этой особенностью бытия связан второй момент, с которым имеет дело не разум, а вера. В христианском ее развороте со смертью сопряжена проблема «спасения». Христианство требует презрения к земной жизни во имя загробной, которая и будет «спасением». Как говорит Данте в «Божественной комедии», «И пастор церкви вас всегда наставит: / Вот путь спасенья, и другого нет». Отсюда логичность того, что в «Пире» действующим лицом является Священник.

Нетрудно заметить параллелизм пар: Вальсингам – Матильда и Данте – Беатриче. Оба мужских персонажа, как и положено христианам, испытывают жгучий стыд перед своими Дами за то, что увлеклись «тем, что было бренно». И вот тут уже Пушкин решительно отходит от Данте. Великий итальянец просит прощения у высокой подруги, «своим языком» произносит слова отсечения от суетного земного мира. Пушкинский же герой отказывается это сделать, помня, что его жена «знала рай в объятиях моих». Мирянин не только отказывается уйти с «пира» (т.е. удалиться от мира), но и позволяет себе проклясть каждого, кто пойдет за Священником.

Пушкин значительно ближе к «арабской» основе. Для ислама аскетизм не характерен. Для того, чтобы служить Богу, необходимо служить человеку, то есть быть в мире; нужно «быть в мире, но не от мира».

Закончить пьесу «по-арабски» Пушкин не мог – христианская традиция этого не позволяла. И Пушкин избирает «открытый» финал – противоречие не разрешается. Священник не прокликает «еретика». Но и герой не возвращается в жизнь, а остается «в глубокой задумчивости».

Итак, основная (но не единственная) проблема становления Пушкина – это осознание процесса десакрализации жизни и противостояние ему. Можно бы обозначить ее и так: реабилитация «чувственности» при сохранении достоинства «мысленности». В поисках решения понадобилось соединить два ореха в одной скорлупе: европейское чувство «возвышенного» с восточной «любовью» как реализованным сочетанием божественного с земным.

Примечания

- 1 Такой подход закономерно завершается вводом, лишаящим «Подражания» какого бы то ни было принципиального смысла, ибо «за внешними колоритными чертами иной культуры Пушкин открывает все тот же мир земной красоты и нравственной истины». См. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л. Наука, 1986. С.127.
- 2 Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М. Наука. 1994.С. 86. «Правда, они различно оперируют предметом... именно поэтому таланты великого геометра и дарования великого поэта никогда, может быть, не окажутся совместно у одного счастливого обладателя». С.86.
- 3 См. <http://salebook.lgg.ru/files/rv/091812372904.htm#78>. Обращение к Киприде есть и в «Клеопатре» («Внемли же, мощная Киприда»)
- 4 См. подробнее в нашей статье «Кантовская цитата в пушкинском тексте». «Вопросы литературы» №3, 2004. С. 59.
- 5 «В океане Божественного Единства не существует ни “я”, ни “ты”, какой же смысл может иметь мужское или женское?».
- 6 Письмо В.К.Кюхельбекеру (апрель – первая половина мая 1824 г.).
- 7 Слово «мадонна» А.С.Пушкин писал с одним «н».
- 8 Критикуя представления Полевого, Пушкин возмущался: «Дон Кихот искоренил в Европе странствующих рыцарей!!!- В Италии, кроме Dante единственно, не было романтизма. А он в Италии-то и возник. Что ж такое Ариост? а предшественники его, начиная от *Buovo d'Antona* до *Orlando innamorato*? Как можно писать так наобум!» (X, 150).
- 9 Вопрос об арабском влиянии на Данте остается спорным, но дает очень вероятную версию того, почему Прованс сыграл такую значительную роль в Европейской культуре. Во Введении к переводу книги Ал-Араби «Мекканские откровения» А.Д.Кныш пишет: «Любопытно, что Низам становится для Ибн-аль-Араби своего рода Беатриче <...> Земная Низам скорее всего служила Величайшему Учителю лишь символическим выражением высшего божественного совершенства». Ибн ал Араби. Мекканские откровения. СПб. 1995. С. 19.

Список использованной литературы

1. Анненков П.В. Пушкин в Александровскую эпоху / П.В. Анненков. – Минск : Лимариус, 1998. – 360 с.
2. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века / В.Ф. Асмус. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 312 с.
3. Белкин Д.И. Пушкинские строки о Персии / Д.И. Белкин // Пушкин в странах зарубежного Востока: [сборник статей]. – М. : Наука, 1979. – С. 156–214.
4. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М. : Политиздат, 1969. – 350 с.
5. Бычков В.В. Эстетика. Краткий курс / В.В. Бычков. – М. : Проект, 2003. – 384 с.
6. Гердер Иоанн Готфрид. Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. – М. : Наука, 1977. – 703 с.
7. Кольридж Самюэль Тайлор. Избранные труды/ С.Т. Кольридж. – М. : Искусство, 1987. – 347 с.
8. Лотман Ю.М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе / М.Ю. Лотман // Временник пушкинской комиссии 1979. – Л. : Наука, 1982. – С.15–27.
9. Пушкин А.С. Полное собр. соч.: в 10-ти томах. – М-Л. : Изд. АН СССР, 1951. Последующие ссылки даются по этому изданию в скобках с указанием номера тома и страницы.
10. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Ю.Н. Тынянов.– М. : Наука, 1968. – 424 с.

Summary. The article specifies the formation of Pushkin's understanding of the phenomenon 'the elevated'. The acquaintance with the oriental poetry (Hafiz, Saadi) played the considerable role in this process. The specific character of the Orient let A.S. Pushkin connect the elevated with the divine through the sensitive love.

Key words: A.S. Pushkin, the elevated, "Imitation of the Koran", Hafiz, Saadi, romanticism, love, Sufism.

Отримано: 11.06.2012 р.

ПОЕТИКА П'ЕСИ Г. М. ЕНЦЕНСБЕРГЕРА «ГЕТЬ ГЕТЕ!»: ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ МАСМЕДІА НА ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ

У статті проаналізовано особливості поетики п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» як приклад взаємодії літератури та масмедіа, зокрема ток-шоу.

Ключові слова: масмедіа, ток-шоу, текст у тексті, «чужий» текст, монтаж.

Медійні комунікації дедалі виразніше впливають на культурний простір сучасного суспільства, зокрема на літературу. У наукових працях досліджуються різні аспекти взаємодії масмедіа і літератури: медіадискурс постмодерністського літературного простору (Ф. Бешукова), теоретичні аспекти співвідношення текстів художньої літератури і масової комунікації (Е. Шестакова), концептосфера національної ідентичності в публіцистиці літературно-художніх видань (Л. Василік), функції літературно-мистецької періодики в соціально-комунікаційному просторі України початку ХХІ ст. (О. Іванова) тощо. У дослідженнях визначається, що внаслідок впливу медіа на літературу відбувається створення нового типу автора як персонажа, спонукання літератури до заповнення медійної техніки для підготовки та приваблювання майбутніх читачів, зміна режиму поширення і техніки самого письма [2]. Водночас проблема трансформації традиційних літературних жанрів під впливом масмедіа потребує подальшого дослідження. Мета нашої статті – проаналізувати особливості поетики п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» як приклад взаємодії літератури та масмедіа, зокрема такої форми медійної комунікації, як ток-шоу.

У світовій літературі створено значну кількість художніх інтерпретацій образу Й. В. Гете. Здебільшого ставлення до постаті визначного мислителя й письменника було апологетичним. Проте в сучасній культурі, як зазначає Т. Калугіна, традиційний образ Гете сприймається вже не як цілісний і обов'язковий для всіх, а «як певна «репрезентативна модель» чи, іншими словами, сукупність позицій, оцінок, типів поведінки», до якої в процесі переосмислення художній суб'єкт виробляє власне ставлення [5, 273]. Сучасний німецький письменник Г. М. Енценсбергер також має подібне переконання. Він стверджує, що офіційні панегірики не сприяють розумінню постаті Й. Гете: «Кожен сам для себе має вирішити, як йому поводитися з Гете. Для багатьох він – фігура неприємна, і навіть зловісна, і це не потрібно замовчувати» [9, 51]. Письменник називає можливою причиною такого ставлення до видатної людини власну пересічність звичайних людей. У п'єсі «Геть Гете!» про поета говорять звичайні люди. Твір має підзаголовок «Освідчення в любові», що одразу створює інтригу, адже назва й підзаголовок визначають полярні позиції ставлення до головного персонажа: розвінчання і визнання водночас. Сам драматург ставиться до Гете як до генія, але він сприймає існування й іншої позиції [10, 51]. Це не означає, що в п'єсі утверджується критичне ставлення до творчості Гете: цілісний аналіз твору надає підстави для висновку: «Без Гете не обійдеться ні всесвітня, ні тим паче німецька література» [9, 8], незважаючи на хор недоброзичливих відгуків.

П'єса спочатку була опублікована (1995), а потім поставлена на сцені (1996) під час фестивалю культури у Веймарі. Енценсбергер використав для її створення документальний матеріал з видання «Гете в особистому листуванні його сучасників», яке опублікував гетезнавець Вільгельм Боде в 1918–1923 роках (перевидання з уточненнями здійснено в 1979–1982 роках) [9, 4]. Як зазначає Н. Васильєва, письменник і в інших своїх творах використовував «чуже» слово. Енценсбергер здійснює монтаж уривків із документів, листів, архівних матеріалів відповідно до свого задуму, але принципово текст майже не змінює. Він вважає, що прислухаючись до чужих голів, можна краще вловити думку, яка міститься в матеріалі. Так легше коригувати власний голос і не збитися на догматизм [9, 5].

Структура п'єси організована за принципом «текст у тексті». Автор вдається в аналізованому творі до цього прийому неодноразово. Власне авторським текстом, тобто вимислом, художньою умовністю є ремарки та, якоюсь мірою, репліки ведучого, адже автор зазначає, що роль ведучого не виписана до кінця, ця дійова особа може імпровізувати в межах заданої дискусії [9, 7]. Репліки інших чотирьох персонажів, так званих «гостей ток-шоу», є «чужим» текстом, автор наголошує, що це уривки з особистого листування сучасників Гете (наприкінці п'єси у фінальному кадрі зазначено прізвища усіх процитованих) [9, 26]. Автор у детальній характеристиці дійових осіб називає можливих прототипів і наголошує, що це вигадані герої, проте вони вимовляють фрази, які писали колись п'ятдесят сучасників Гете. Окрім того, у тексті чітко марковані межі інших «чужих» текстів – документальних заставок, що демонструються на екрані, рекламних роликів, голосів телеглядачів, які додзвонилися в студію, тощо. Переплітаючись між собою, ці тексти творять складний, неоднозначний світ художнього твору в ці-

лому, у якому читач втягується в гру на визначення співвідношення між реальним та умовним, оскільки, як стверджує Ю. Лотман, «гра на протиставлення «реального/умовного» властива будь-якій ситуації «текст у тексті»» [4, 432].

Документальні заставки, коли на екрані відтворюються слова й підпис Гете, з'являються на початку й наприкінці п'єси й виконують роль композиційного обрамлення. На першій заставці по портрету Гете написані слова від імені поета про публікацію збірника «Гете в доброзичливих відгуках сучасників». Сам же фігурант радить підготувати до друку інший збірник – «Гете в недоброзичливих відгуках сучасників», бо в багатьох людей він викликав «зневагу й ненависть». Він також висловлює причину свого зацікавлення в такому зібранні: щоб любителі історії (зокрема й учасники та глядачі ток-шоу) «необтяжливим способом» побачили, які панували раніше звичаї та які уми правили світом. Ця думка має іронічний підтекст, на який прямо вказує останнє речення поета: «Я можу лише посвідчити, що провів життя, незважаючи на всі нападки, у безперервній праці – аж до останніх днів своїх» [9, 8]. Фінальний кадр, на відміну від першого, лаконічний. На чорному фоні білими літерами подано вислів Гете з його факсимільним підписом: «Усі вони шлють мені сердечний привіт і до смерті мене ненавидять» [9, 26].

Судження Гете, з одного боку, приваблюють увагу читачів до реплік персонажів, а з іншого – створюють ефект присутності великого поета в п'єсі, хоча на сцені він так і не з'являється, навіть його ім'я за весь час дії не вимовляється вголос жодного разу. Так автор виокремлює протагоніста з-поміж інших персонажів.

Кожен із присутніх здійснює власну інтерпретацію образу Гете: ведучий – «не лише найзнаменитіший письменник, а й письменник, який викликає найзапекліші суперечки», «великий метр», великий поет, знаменитий письменник, Лізелотта фон Шпількельман – «розлючений вовк, який у мороці ночі, ніби перевертень, нападав на добродесних людей і затопував їх у багно», «лютий звір», «він чекає від людей розуму й обдарування для натхнення його ідеями», Кароліна Гердерхен – «його нічим не можна зворушити..., проте це, здається, продумана і послідовна поведінка», він – «таємничка, заповітна мрія всього мого життя», професор Фрідріх Вервер – «вовк за натурою», «пихатий франт», «жалюгідний вискочень», Людвіг Дрєвбаум – «старий безсилий бог», зображає з себе генія, «ракова пухлина на тілі німецької нації», «не король поетів, як його величають, а поет королів» тощо. Відбувається деміфологізація образу Гете, яка допомагає, як стверджує Н. Васильєва, «позбавитись основних кліше веймарського поета та наступних тлумачень і побачити його постать в справжній поліфонії тодішніх емоцій, натяків, симпатій і антипатій» [9, 4].

Приєм, використаний Енценсбергом, – твір про Гете без Гете – викликає асоціацію з п'єсою Михайла Булгакова «Олександр Пушкін» (1935) (назва вистави за цим твором «Останні дні», 1943). Олена Сергіївна Булгакова писала в щоденнику, що намір Булгакова писати п'єсу про Пушкіна без Пушкіна спочатку приголомшив його консультанта В. Вересаєва, але після роздумів він погодився [3, 678]. Згодом погляди Вересаєва і Булгакова на цей твір кардинально розійшлися. Вересаєв насамперед хотів історичної достовірності, Булгаков прагнув не лише зобразити історичний факт, а й власне його розуміння: «В історичних п'єсах – «Мольєр», «Пушкін», «Дон-Кіхот» – він користувався минулим для того, щоб висловити своє ставлення до сучасного життя...» [3, 679]. Розробляючи задум п'єси, Булгаков записав: «На жаль, небагатьом дано розуміти перевагу перед собою незвичайних людей, осягати їхню велич...» [3, 678]. Енценсбергер повторив цю думку через 60 років майже дослівно. На наш погляд, подібність творчих принципів обох драматургів можна розцінювати як типологічний збіг, зумовлений модерністичним світобаченням. Щодо Булгакова ця теза не потребує обґрунтування, а модерністичні принципи ранньої творчості Енценсбергера відзначали й літературознавці, і сам він зауважував, що модернізм для нього «цілком особиста літературна програма» [9, 6]. Проте п'єса «Геть Гете!» створена вже в руслі постмодерністських тенденцій, до яких належить і переосмислення образів письменників, які є центрами канонів національних літератур: в українській літературі – Тарас Шевченко [1, 197–206], у російській – Олександр Пушкін [7], у німецькій – Йоганн Вольфганг Гете [5].

Енценсбергер осмислює образ Гете в контексті загальнокультурних проблем як репрезентанта «позачасового ресурсу». У зв'язку з цим драматург обирає для створення п'єси принцип анахронізму: «В епоху технічного прогресу анахронізм став для сучасної цивілізації незамінним психостимулятором, протиотрутою від її маніакальної одержимості майбутнім» [10, 27]. Анахронізм реалізується у творі багатопланово. Передовсім у «несучасності» самого Гете: поета, який жив, за словами Енценсбергера, перетворюючи «руйнування норми в зразок для наслідування, виняток із правил у правило». Його життя багатьма з тодішньої спільноти не сприймалося, тому й звучать шокуючі репліки з уст дійових осіб п'єси. Зміщення часових координат відбувається також через зображення світу речей: автор зазначає, що дія відбувається приблизно в 1810–1815 роках, але сцена оснащена телевізійними пристроями, дійові особи користуються телефоном тощо. Рід занять учасників вистави також анахронічний: ведучий, він же *телезірка* (тут і далі

курсів наш. – Г. Б.), представляє гостей і зазначає, що обидві дами – жительки Веймара – особисто знайомі з Гете, професора Фрідріха Веровера він атестує як активного *учасника радіо- і телерадіо* (ведучий і професор мають із глядачами однакові часові координати). Сама форма ток-шоу, за допомогою якої Енценсбергер модифікує жанр біографічної драми, виникає в останню третину ХХ століття, але в п'єсі вона наповнена реаліями початку ХІХ ст.

У докладному пролозі автор пояснює жанрову своєрідність твору, задуманого як телевізійне ток-шоу. Використання механізмів медіа дозволяє задіяти незвичні, оригінальні засоби для втілення свого задуму, зокрема трансформувати традиційні жанрові кліше біографічної драми за допомогою адаптації в літературі структури ток-шоу. Елеонора Шестакова наголошує, що текст телешоу потребує принципово іншого осмислення, ніж літературно-художній текст, бо демонструє інший тип буття слова. Воно осмислюється як ансамбль знаків: тлумачиться не лише те, що говориться, а й те, що демонструється, виступаючи фоном, відеорядом [8, 40]. Наприклад, учасники ток-шоу обговорюють зовнішність Гете. Кожен, хто говорить, називає бридкі деталі його зовнішності, що загалом створює потворний, неприємний образ. Ведучий як заперечення такого бачення зачитує зовсім інший портрет Гете: «Це найдосконаліша особа з усіх, з ким мені доводилося зустрічатися, прекрасна сама зовнішність...» і т.д. Завершується сцена рекламним роликом про рум'яна, тютюн та різноманітні щітки. Усі репліки – позитивні й негативні, «підфарбовані» рекламним текстом, набувають іронічного звучання.

П'єса у формі ток-шоу є своєрідною трансформацією прийому «театр у театрі». Ефект, який виникає, можна назвати «вистава у виставі», бо дослівно назва «ток-шоу» перекладається як розмовне видовище, розмовна вистава. Енценсбергер зазначає, що дія відбувається у великому муніципальному залі, заповненому глядачами. На сцені – подіум, за ним – четверо гостей, у центрі сцени – ведучий. Четверо гостей – це актори, які виконують ролі вигаданих осіб, проте вони виголошують репліки, взяті з документальних джерел, справжній текст, створений у час життя Гете про нього його сучасниками. Ведучий – справжня телезірка (реальна особа), яка промовляє текст, створений драматургом. Якби йшлося про реальне ток-шоу, то кожен мав би озвучувати власні думки. У п'єсі ж усі репліки змонтовані драматургом відповідно до його задуму. Глядачі, які знаходяться у залі і стежать за дією на сцені, є тільки глядачами, їхня роль відносно пасивна. У медійному ток-шоу вони були б учасниками дійства, могли б ставити запитання і вплинути на висновки обговорення проблеми. Так само декоративну роль виконують актори, які телефонують в студію (чоловічий голос і жіночий голос). Їхні репліки продумані автором і є одним із засобів створення образу міста, в якому Гете прожив майже все життя. Енценсбергер показує обтяжливість обивательських суджень для митця. Він зображує протагоніста недосяжним для злісних і заздрисних пересудів, які можуть виникнути у будь-який час. Енценсбергер пише, що його захоплює така позиція Гете: незалежність, незворушність, навіть гумор. Письменник наголошує, що нині, в епоху всесилля масмедіа, це єдиний гідний шлях: «Гете не дозволяв затиювати себе в трясовину масмедіа, а зосереджував усі сили на творчості» [9, 6]. Звичайно, подвійна театральність, за П. Паві, створює впевненість в реальності того, що відбувається [6, 349]. Але в цій п'єсі виникає парадокс: подвійна реальність (справжня телезірка і справжні репліки) породжує умовність, тому вигук «Геть Гете!» власне є «Освідченням у любові».

Отже, як бачимо, особливості поетики п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» зумовлені поєднанням у ній літературного, театрального і медійного компонента. Засобами художнього слова драматург привертає увагу до механізмів поширення масової комунікації та її впливу на свідомість реципієнтів. Визначений аспект взаємодії медійних і літературних жанрів вважаємо перспективним для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія / Олена Євгенівна Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Венедиктова Т. Литература и медиа в поисках нового адресата [Электронный ресурс] / Т. Венедиктова, Н. Чернушкина // НЛО. – 2008. – № 90. – Режим доступа: www.magazines.russ.ru/nlo/2008/90.
3. Лосев В. Комментарии. Александр Пушкин / Виктор Лосев // Михаил Булгаков. Избранные произведения. – К. : Дніпро, 1990. – С. 677–685.
4. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 2005. – С. 423–436.
5. Калугина Т. П. Образ Гёте в пьесе Петера Хакса / Т. П. Калугина // Гётевские чтения. 1984 г. ; [под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева]. – М : Наука, 1986. – С. 273–285.
6. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Шеметова Т. Г. Три тенденции в современной литературной пушкиномании / Т. Г. Шеметова // Вестник Моск. ун-та. – 2009. – №4. – С. 55–66.

8. Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени : монография / Элеонора Георгиевна Шестакова. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – 441 с.
9. Энценсбергер Х. М. Долой Гёте! Объяснение в любви / Х. М. Энценсбергер // Иностранная литература. – 2009. – №8. – С. 3–28.
10. Энценсбергер Х. М. «...Каждый сам для себя должен решить, как ему обходиться с Гёте»: письмо в «ИЛ» / Х. М. Энценсбергер // Иностранная литература. – 2009. – №8. – С. 50–51.

Summary. The features of poetics of play Hans Magnus Enzensberger «Gete, Away!» as an example of cooperation of literature and massmedia in particular talk show were analyzed in the article.

Keywords: massmedia, talk show, text in text, stranger text, montage.

Отримано: 21.07.2012 р.

УДК 821.161.2(09)

О. В. Боговін

ПОНЯТТЯ «МОДЕЛЬ», «ТРАДИЦІЙНА МОДЕЛЬ» ТА «ВТОРИННА МОДЕЛЮЮЧА СИСТЕМА» ЯК ЗАСОБИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті розглянуті поняття «модель», «традиційна модель» та «вторинна моделююча система» як специфічний «інструментарій» досліджень художніх творів. Виявлено особливості, окреслено перелік функцій та означено інтерпретаційний потенціал аналізованих понять.

Ключові слова: модель, структура, текст, компонент, сюжет, образ, мотив, принцип відображення, традиційні моделі, поліфонічний діалог, дискурс, інтерпретація, код.

Поняття модель є загальнонауковим, оскільки належить до провідних концептів сучасної теорії науки. Французький філософ Ален Бадью у своїй книзі «Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики» визначає модель як «...описове поняття наукової діяльності» [1, 27] та зауважує, що «... наука тут осмислюється як зіставлення реального об'єкта, що опинився в нас перед очима і який треба дослідити (етнографія), а також штучного об'єкта, мета якого – відтворити реальний об'єкт, імітуючи його згідно з законом його наслідків (етнологія)» [1, 28]. Серед ознак моделі дослідник виділяє «теоретичну прозорість», яка є наслідком принципової сутності цього поняття: оскільки модель завжди виникає як результат конструювання, збірки, то вона «... не є практичною трансформацією реальності, своєї реальності: вона належить реєстрові чистого винаходу, їй притаманна формальна «ірреальність» [1, 28]. Ця ознака дозволяє контролювати модель, простежити реакцію на модифікації її елементів, адже, незважаючи на умовність моделі у стосунку до реального об'єкта, моделювання дозволяє уникнути неясності характерної для реальності.

Оскільки моделі використовуються в різних галузях науки, А. Бадью пропонує розділити всі моделі на дві групи: «абстрактні» моделі та «матеріальні збірки» [1, 28]. До матеріальних збірок, на думку дослідника, належать такі, що «... ставлять потрійну мету: 1) Систематичним чином подати в просторі непросторові процеси: графіки, діаграми тощо. [...] 2) прагнуть реалізувати формальні структури, тобто перенести письмову матеріальність в інший «регіон» емпіричного опису. [...] 3) наслідувати поведінку: це – широка область автоматів» [1, 29–31]. Нас цікавить перша група, «абстрактні» моделі, до яких дослідник відносить «... те, що можна назвати письмовими об'єктами, тобто власне теоретичними або математичними моделями» [8, с.29]. Визначальними рисами таких моделей є повнота та несуперечливість: «Насправді йдеться про набір гіпотез, які вважаються повними відносно досліджуваної галузі та чия несуперечливість, а отже, дедуктивний розвиток цілком гарантовані математичною системою правил [codage]» [1, 29].

Текст є письмовим об'єктом, таким чином модель будови тексту або окремого його елемента, за класифікацією А. Бадью, належить до групи «абстрактних» моделей, а отже, вона має бути повною та несуперечливою. Повнота моделі будови тексту означатиме врахування всіх структурних рівнів та елементів тексту. Несуперечливість як одна з провідних ознак «абстрактних» моделей не характерна для моделі будови тексту, оскільки в основі будь-якого художнього тексту лежить конфлікт, що виникає в результаті суперечностей між певними елементами тексту або їх якос-

тями. Таким чином, модель будови тексту є складною структурою. Вона вважатиметься повною, якщо відобразатиме всі рівні та елементи тексту. Специфічною ознакою такої моделі буде су-перечливість, тобто присутність в її основі конфлікту, який є наслідком природи модельованого об'єкту – тексту: будь-який художній текст належить до сфери ірраціонального та підкоряється авторській сваволі, на відміну від раціональної гіпотези, яка будується за правилами математич-ної логіки.

На відміну від А. Бадью, російський філолог В. Штофф, підсумовуючи різні точки зору щодо сутності моделі, наголошує, що основна ознака моделі – «... це наявність певної структури [...], яка дійсно подібна або розглядається як подібна структурі іншої системи. Розуміючи таку поді-бність структур як відображення, ми можемо сказати, що поняття моделі завжди означає певний спосіб відображення або відтворення дійсності, як би не відрізнялися між собою окремі моделі» [13, 8]. Таким чином, текст і його модель співвідносяться як реальний об'єкт та його відображен-ня, чіткість такого відображення, тобто моделі, буде прямо залежати від відповідності структури моделі структурі тексту. Із цієї тези логічно випливає інша: поняття літературознавча модель має на увазі наявність певної структури.

Свого часу Клод Леві-Стросс установив перелік умов, за яких модель може бути визначена як структура: «Ми вважаємо, що для того щоб моделі могли називатися структурами, необхідно й достатньо виконання чотирьох умов.

Перш за все, структурою є певна система, що складається з таких елементів, зміна одного з яких призводить до зміни всіх інших.

По-друге, будь-яка модель належить групі утворень, кожне з яких відповідає моделі одного й того ж типу, таким чином множина цих утворень складає групу моделей.

По-третє, вищезазначені якості дозволяють передбачити, яким чином буде реагувати модель на зміну одного зі своїх елементів.

Нарешті, модель має бути збудована таким чином, щоб її застосування охоплювало всі спо-стережувані явища» [8, 288].

Ми можемо впевнитися, що модель тексту є структурою, оскільки зміна одного з її елемен-тів, наприклад персонажа, характеру чи навіть художньої деталі, призведе до зміни значення, а отже і зміни всіх інших елементів.

По-друге, модель роману відрізнятиметься від моделі вірша чи драми, але водночас усі ці жанрові різновиди матимуть моделі одного й того ж типу – моделі художніх текстів.

Остання умова в переліку К. Леві-Стросса збігається з провідною ознакою «абстрактних» моделей А. Бадью – модель має бути повною, що підтверджує принципову спорідненість понять модель та структура в цьому контексті.

Стосовно третьої умови відповідності моделі структурі за К. Леві-Строссом, то, на нашу дум-ку, вона лише в окремих випадках може бути застосована до художнього тексту: створюючи свій перелік умов, автор мав на увазі моделі міфів, які є більш простими системами, аніж моделі ху-дожніх текстів і «...характеризуються мертвим кодом та «втраченим значенням» і можуть бути описані лише зовні, формально-структурним методом...» [4, 28]. Натомість структура художньо-го тексту підпорядкована авторській сваволі й ми не можемо простежити реакцію моделі будови тексту на зміну одного з її елементів, оскільки така дія призведе до зміни значення, а отже втрати автентичного тексту. Виняток становлять лише ті випадки, коли збережено чернеткові варіанти художнього тексту, і ми можемо простежити реакцію початкової моделі будови тексту на змі-ни, унесені автором. У всіх інших випадках ми можемо лише стверджувати взаємозв'язок усіх елементів тексту й тотальну ланцюгову реакцію внаслідок зміни одного з них, але передбачення якості цих змін не належатиме до сфери нашої компетенції.

Отже, модель у літературознавстві – це структура, що відображає будову художнього тек-сту, де всі елементи тісно пов'язані один з одним, таким чином утворюючи складну багаторівневу гармонійну систему, кожен складник якої має певне значення, і всі ці значення разом формують єдине ціле – простір значень тексту – семіосферу.

Процес виникнення та передачі значень у тексті став об'єктом пильної уваги Ю. Лотмана. У праці «Структура художнього тексту» [10], серед іншого, автор виклав свою модель будови тек-сту, яка, на нашу думку, наразі є найбільш вдалою.

У структурі художнього тексту літературознавець виокремлює кілька рівнів, а саме: рам-ка, художній простір, сюжет, персонаж, характер. Кожен з них має набір власних елементів та доміант, які виконують специфічні локальні функції: «Композиція художнього тексту будується як послідовність функціонально різнорідних елементів, послідовність доміант різних рівнів» [10, 264]. Гармонійне поєднання всіх цих рівнів забезпечує цілісність та оригінальність художнього тексту. Аналіз складових тексту з урахуванням їх функцій та специфіки виявляє значення, закодоване автором у його творі. Проводячи такий аналіз художнього тексту, ми фак-тично будемо його модель, моделюємо текст.

Під цим кутом зору літературознавче моделювання постає як спосіб пізнання художнього тексту шляхом наукового відтворення. Іншими словами, аналізуючи текст, дослідник почергово відтворює елементи його структури, моделює свою концепцію конкретного художнього тексту. Таким чином, процес моделювання є одним з найскладніших різновидів аналізу художнього тексту, оскільки мета такого процесу полягає не лише у виявленні різнорівневих елементів у структурі тексту, а в організації цих елементів у певну систему зі встановленими функціями та взаємозв'язками між її складовими. Побудова такої системи сама по собі вимагає складного об'єкта дослідження: «Якщо для дослідження взято елементарні об'єкти, моделювання втрачає практичний смисл. Метод моделей був розроблений саме для вирішення складних завдань» [5, 82]. Текст художнього твору належить до складних об'єктів дослідження, тому для його аналізу може бути застосований метод моделей, але з певними застереженнями: «Модель завжди відтворює не весь об'єкт, а певні його сторони, функції та стани, причому сам акт відбору є істотною ланкою пізнання. Повне, усебічне відтворення – вже не модель і засобом пізнання бути не може, бо втрачається той елемент абстракції («типового», як заведено говорити стосовно мистецтва), без якого пізнання неможливе» [5, 23]. В. Штофф ще більше поглиблює різницю між моделлю та об'єктом, який вона відображає: «Моделі у всіх випадках виступають як аналоги. Це значить, що модель та відображуваний нею об'єкт є подібними, а не тотожними. Інакше кажучи, модель однією своєю якістю подібна модельованій системі, а іншою відмінна і притому обов'язково відмінна від цієї системи. Більш того, існування певних відмінностей між моделлю та оригіналом є обов'язковою умовою тих функцій у пізнанні, які вона виконує» [13, 49]. Далі дослідник справедливо зазначає, що для моделі характерна аналогія «на рівні структур та на рівні функцій» [13].

Варто наголосити на подвійності семантики моделей у літературознавчих дослідженнях, що подекуди призводить до взаємозаміщення та термінологічної плутанини. Оскільки будь-який художній твір – це модель сприйняття автором світу або його певних аспектів, окреслена кризь призму авторської свідомості, а критична розвідка – це також модель розуміння її дослідником того чи іншого художнього твору, описана кризь призму його знань, умінь та навичок, то слід розрізняти художні моделі, власне тексти, які є суб'єктивними (творчими) та закритими (авторськими), та літературознавчі моделі, які прагнуть до об'єктивності, оскільки є продуктом аналітичного мислення та відкритості (полемічні). У цьому зв'язку читацька модель буде близькою до літературознавчої, але позиціонуватиметься окремо, адже модель конкретного тексту побудована спеціалістом-філологом не буде тотожною моделі пересічного читача за складністю та впорядкованістю, оскільки реципієнти відрізнятимуться за рівнем підготовленості до сприймання, а отже «шумів у каналі зв'язку «адресант – адресат» (Ю. Лотман) буде значно менше.

Таким чином, у літературознавчому контексті модель – «абстрактна», формально «ірреальна», суто «теоретична» система, штучно сконструйована критиком під час аналізу конкретного тексту, яка належить «регістрові чистого винаходу» (А. Баддю) та мусить охоплювати всі структурні рівні аналізованого тексту для забезпечення своєї провідної ознаки – повноти. До специфічних ознак моделей художніх творів слід віднести внутрішню суперечливість (конфлікт), внаслідок якої окремі структурні елементи моделі виступають в опозиції один до одного, утворюючи складні бінарні зв'язки, які у свою чергу змушують модель працювати – виявляти значення тексту. У реальному творі ці зв'язки спричиняють рух сюжету. Художній текст і його модель співвідносяться як реальний об'єкт та його відображення, аналог структури та функцій. В основі моделі лежать найбільш значущі для певного дослідження якості тексту, що уможлиблює побудову кількох моделей одного й того ж тексту в залежності від поставленої мети дослідження. Процес створення моделі, моделювання, є зворотнім щодо творчості. Ці процеси можуть бути зрозумілі у дещо спрощеному вигляді як аналіз та синтез. Моделювання як один із найскладніших різновидів аналізу вимагає складного об'єкта дослідження.

Вочевидь, не тільки текст може мати складну ієрархічну структуру й виступати об'єктом для моделювання, а і його окремі компоненти вищого рівня – сюжет, образ, – входячи до компонентного складу моделі як її елементи, можуть складатися з елементів нижчого рівня, які творять його власну мікроструктуру, модель. Таким чином, слід виділяти текстові, сюжетні та образні моделі, оскільки, як ми вже встановили, літературознавчі моделі не можуть і не повинні включати всі без винятку компоненти модельованого об'єкту, а брати до уваги лише найбільш значущі для конкретного дослідження.

У визначенні терміну «традиційна модель» ми спираємося на здобутки чернівецької літературознавчої школи, а саме праці А. Волкова [12] та А. Нямцу [11]. Зокрема, А. Волков використовує у своєму дослідженні термін «традиційні сюжети та образи», який не включає поняття мотиву, хоча автор послідовно вибудовує теорію традиційних сюжетів, образів та мотивів: «При засвоєнні наступними авторами твору попереднього письменника предметом засвоєння може бути один (звичайно, але не завжди домінуючий) складник: образ, мотив, сюжет. Багаторазове

звернення до такого складника робить його традиційним» [12, 60]. Вочевидь, термін «традиційні сюжети, образи та мотиви» видався авторові задовгим і, обмежившись зауваженням про те, що: «Сюжет – комплекс мотивів або складна «комбінація мотивів» [12, 59], дослідник змінив формулювання терміну, видаливши з нього один складник. Таке усичення в означеній праці видається нам не виправданим, оскільки викликає низку запитань і ставить під сумнів можливість застосування цього терміну на практиці, хоча сама теорія А. Волкова безсумнівно заслуговує на увагу.

Натомість А. Нямцу в монографії «Міф. Легенда. Література» [11] більш прискіпливо ставиться до термінологічного апарату свого дослідження, детально розглядаючи всі можливі способи визначення традиційного матеріалу, використовує термін «традиційні структури» [11, 17], який, на наш погляд, хоча і є найбільш вдалим серед запропонованих на сьогодні, усе ж не дає вичерпної відповіді щодо сутності поняття «традиційного мотиву». Оскільки, структура має на увазі присутність у своєму складі кількох або принаймні двох компонентів, а А. Нямцу услід за А. Волковим за вихідний пункт свого дослідження приймає визначення мотиву, запропоноване О. Веселовським [11, 14–15], який розумів мотив як «найпростішу змістовну оповідну одиницю, що образно відповідала на різні запитання первісного розуму чи побутового спостереження» [3, 500], «Ознака мотиву – його образний одночленний схематизм» [3, 494], – закономірним видається виключення мотиву із парадигми традиційних структур як однокомпонентного елемента, який із цієї точки зору не є структурою, хоча аналізована праця засвідчує протилежне.

Натомість ми пропонуємо використовувати термін «традиційні моделі», в основі якого лежить принцип відображення: дослідник літератури відображає у своїй праці сюжети, образи та мотиви, наявні в художньому творі, моделюючи їх, лише частково відтворюючи за провідною ознакою для такого роду досліджень – традиційністю. Таким чином, термін «традиційні моделі» об'єднуватиме поняття: традиційний сюжет, образ, мотив – за принципом відповідності модельованому об'єкту, а не структурності. У визначенні традиційності компонентів тексту ми повністю погоджуємося з твердженнями названих літературознавців, а саме: «Традиційним слід уважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається і функціонує протягом значного історичного часу. Адже ввійти в традицію, традиціоналізуватися може лише те, що є широковідомим читачеві» [12, 60]. Зауваження щодо впізнаваності традиційної моделі найяскравіше реалізується саме на найнижчому рівні, на рівні мотиву, адже, наприклад, мотив жаги до пізнання не є традиційним, а фаустівський мотив акумулює парадигму значень, яка відсилає нас до відомого твору Й.В. Гете та вже сформованої традиції використання образу головного персонажа цього твору. Так само мотив перелюбства стає традиційним, утілюючись в образі севільського ошуканця Т. де Моліни та численних повтореннях у наступних літературних епохах. Відтак традиційні моделі виконують функцію зв'язку між конкретним текстом та попередніми і наступними літературними традиціями, оскільки мають стабільний набір смислових домінант, які в оновлених варіантах набирають відтінків значень або будуються за принципом заперечення. Отже, традиційні моделі можуть бути розглянуті як інтертекстуальні елементи.

Розуміння літературного тексту як поліфонічного діалогу (М. Бахтін) призвело до виникнення теорії інтертекстуальності, започаткування якої пов'язують зі статтею Юлії Крістєвої «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967 р.) [7]. Важливо наголосити на розбіжності думок щодо природи учасників діалогу: на відміну від М.Бахтіна, який вважав, що діалог триває між незалежними суб'єктами, Ю.Крістєва підкреслює діалогічну сутність текстів та дискурсів, яким ці тексти належать.

Суб'єкти, на думку французької дослідниці, виступають своєрідними субстанціями, у межах яких і відбувається діалог між текстами та дискурсами і які водночас самі ж виступають текстами й належать певному дискурсу. «Якщо в Бахтіна поліфонічний діалог триває саме між суверенними суб'єктами, котрі володіють особистісним «ядром», непідвладним ні вичерпанню, ні розкладу, то у Крістєвої – між розміщеними поза індивідом, знеособленими – понадсуб'єктними і досуб'єктними – словесно-ідеологічними інстанціями (текстами і дискурсами), які лише «зустрічаються» й «переплітаються» в окремих індивідах, що водночас виявляються нічим іншим, як рухомими текстами, котрі перебувають в процесі «взаємообміну» і «перерозподілу» [6, 15]. Отже, будь-який художній твір є текстом, існує в межах певного дискурсу, у якому і автор, і реципієнт також виступають в ролі текстів. Тому кожен конкретний текст не може мати однозначної інтерпретації, оскільки зміна однієї зі складових текстового простору (автор, реципієнт, дискурс) призводить до виникнення нових значень.

Водночас праці М. Бахтіна стали поштовхом для розвитку ідей Ю. Лотмана, який, зокрема в дослідженнях «Структура художнього тексту» [10] та «Текст у тексті» [9], намагається визначити, як відбувається діалог учасників тексту: «Художня література промовляє особливою мовою, яка надбудовується над природною мовою як вторинна система. Тому її визначають як вторинну моделюючу систему» [10, 33]. За Ю. Лотманом, вторинна моделююча система – специфічна

мова, яку автор нав'язує реципієнтові для декодування художнього тексту, тобто це специфічний код, яким мусить скористатися дослідник літератури: «Усвідомлюючи якийсь об'єкт як текст, ми передбачаємо, що він певним чином закодований, презумпція кодованості входить до поняття тексту. Але сам цей код нам невідомий – його ще треба буде реконструювати, ґрунтуючись на запропонованому нам тексті» [9, 582]. Варто зазначити, що один і той самий конкретний текст може мати певну кількість надбудованих моделюючих систем, але ця кількість не безкінечна й прямо пропорційна складності ієрархічної будови тексту, іншими словами, конкретний текст може бути придатним для декодування за допомогою не одного, а кількох різних кодів, до того ж застосування кожного нового коду буде призводити до акумуляції нових смислів тексту.

Отже, модель – це «абстрактне», формально «ірреальне», суто «теоретичне» поняття, яке належить «регістрові чистого винаходу» (А. Бадью). Особливість художньої моделі полягає в тому, що вона побудована на внутрішній суперечності (конфлікті) компонентів, що перебувають в опозиції один до одного й утворюють складні бінарні зв'язки, змушуючи модель «працювати» – виявляти значення тексту. У художньому творі ці зв'язки зумовлюють рух сюжету (Ю. Лотман). Художній текст і його модель співвідносяться як реальний об'єкт та його відображення, аналог структури та функцій.

Поняття «традиційна модель» об'єднує традиційний сюжет, образ та мотив, які функціонують у літературі протягом значного проміжку часу і зберігають елемент упізнаваності, а відтак є інтертекстуальними елементами тексту.

Поняття «вторинна моделююча система», услід за Ю. Лотманом, запропоноване на означення специфічної літературної мови, яку автор «нав'язує» реципієнтові для декодування художнього тексту. У цьому сенсі «вторинна моделююча система» – це специфічний код, яким мусить скористатися дослідник для повноцінного прочитання тексту твору.

Осмилення художніх творів крізь призму теорії традиційних моделей з урахуванням надбудованих вторинних систем відкриває широкі наукові перспективи.

Список використаних джерел

1. Бадью А. Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики / А. Бадью ; пер. з фр. А. Репа ; [наук. ред. С. Шкільняк]. – К. : Ніка-Центр, 2009. – 232 с.
2. Бахтин М.М. Естетика словесного творчествa / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : ГИХЛ, 1940. – 648 с.
4. Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма / С. Зенкин // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцевой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой] ; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 6–58.
5. Зиновьев А.А. Логическая модель, как средство научного исследования / А. А. Зиновьев, И.И. Ревзин // Вопросы философии. – 1960. – № 1. – С. 17–26.
6. Косиков Г. Текст/Интертекст/Интертекстология / Г. Косиков // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро ; [пер. с фр.] / [общ. ред. и вступ. сл. Г.К. Косикова]. – М., 2008. – С. 7–23.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / [пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
8. Леві-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леві-Стросс ; [пер. с фр. В. С. Иванова]. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. (Психология без границ).
9. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581–598.
10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – С. 14–285.
11. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / Анатолий Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
12. Традиційні сюжети та образи : [кол. монографія] / [А. Р. Волков, В.В. Курилик, О.В. Бойченко та ін. ; авт. проекту та упор. А.Р. Волков]. – Чернівці : Місто, 2004. – 445 с.
13. Штофф В. А. О роли моделей в познании / Виктор Александрович Штофф. – Л. : Изд. ЛГУ, 1963. – 127 с.

Summary. In this paper the term «model», «traditional model» and «secondary modeling system» as a specific «tools» research fiction. The features, outlined the functions are defined and interpretive potential of the analyzed concepts.

Key words: model, structure, the text, component, story, image, motif, the principle of reflection, the traditional models, polyphonic dialogue, discourse, interpretation, code.

Отримано: 24.06.2012 р.

ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ VERSUS ІСТОРИЧНИЙ: ЖАНРОВІ ВІДМІННОСТІ ДВОХ ТИПІВ РОМАНУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті пропонується зіставлення традиційного історичного та нового історіографічного романів в англійській літературі. Виокремлюються риси, які відрізняють історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст. від «вальтерскоттівського».

Ключові слова: англійський історіографічний роман, історичний роман, історія, факт, висел, наратив, епістемологія.

Класичними взірцями жанру історичного роману в англійській літературі визнано твори Вальтера Скотта. Утім, в історії літератури, поряд із канонічним вальтерскоттівським романом, завжди існував альтернативний різновид жанру, як-от «Ярмарок суєти» Вільяма Теккерея – іронічний, критичний, скептичний, відцентровий твір, який маргіналізує «великі події», що знаходяться в центрі оповіді традиційних історичних книжок. Подібно до теккереївського твору, англійський історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст., звертаючись до суспільного минулого, показує, передусім, моменти безславні, ганебні, замовчувані, тяжіє до відтворення не перемог, а поразок, не героїзму, а безглуздості та зухвальства. У ньому порушується питання, як ми переживаємо історію. Відлунюють також і деякі наративні стратегії. Наслідуючи альтернативні форми історичного роману, сучасний твір, значною мірою, формується як антитеза класичній вальтерскоттівській моделі. Таким чином, жанрові обриси історіографічного роману увиразнюються у зіставленні з певними рисами роману історичного.

Окреслення жанрових параметрів традиційного історичного роману само по собі є дискусійною науковою проблемою. Провідним дослідником англійського історичного роману у західному літературознавстві є Авром Флейшман, який у 1971 р. видав монографію «Англійський історичний роман: від Вальтера Скотта до Вірджинії Вулф». Перший розділ цієї роботи американський учений відкриває словами: «Усі знають, що таке історичний роман, і можливо саме через це так небагато добровольців надали йому визначення у друці. У такому випадку найбільш переконливим способом окреслити предмет буде не йти шляхом виокремлення однієї чи кількох його показових рис, адже вони вже є настільки загальноприйнятими, що було б ризикованою справою створювати якісь закони серед них» [3, 3]. Втім, дослідник усе ж таки пропонує декілька узагальнюючих критеріїв, за якими історичний роман відрізняється від інших типів романів. Насамперед, це – звернення до минулого, яке знаходиться на відстані щонайменше двох поколінь від теперішнього. Крім того, це – точне відтворення соціально-історичного контексту та публічних подій, котрі впливають на життя фікціональних персонажів [3, 3]. Тут варто відзначити, що більшість критиків мають згоду стосовно такої жанрової характеристики історичного роману, як перетин особистої свідомості з унікальними, неповторними подіями свого часу. А. Флейшман наполягає також на присутності в історичній прозі принаймні одного «реального персонажа серед фікціональних» [3, 4].

Генетична спорідненість історичного та історіографічного романів зумовлює подібність цих загальних критеріїв. Однак, в історіографічному романі навіть спільні з історичним романом риси отримують принципово відмінні інтерпретації, адже є підпорядкованими іншій меті й ґрунтуються на інших засадах.

Важливо наголосити, що історичний роман був, передусім, *романом*, художньою вигадкою, фікцією, і протиставлявся історичній науці. Історіографічний роман, з'явившись у період після т.зв. «лінгвістичного повороту» та «кінця історії», набуває рівноправного статусу з наукою, принаймні, більше не може розглядатися як свого роду «молодший брат» історії, підпорядкований їй. Якщо традиційний історичний роман існував поруч і зазвичай у згоді з офіційною історіографією, відбиваючи й подекуди доповнюючи її у художній формі, та мав справу переважно з подіями, що вже окреслились і визначились як типові й загально значущі, вже стали Історією, то історіографічний роман не є таким, що пасивно відбиває історичні події. У ньому безпосередньо здійснюється трансформація приватних подій у події загальні, себто процес створення й перетворення історії. Критична відмінність між історичним художнім письмом та історіографією, яка визначалася співвідношеннями між «фактом та уявою, історією та мистецтвом, публічними справами та особистим досвідом» [3, 4], в історіографічному романі змінюється разом із принциповою зміною наразі сутності цих співвідношень.

Історіографічні романи можуть оповідати про упізнавані історичні події, проте, зчаста історія є презентованою у децентрований спосіб, асоційований радше з історією свідомості. Загальновідомі особистості й супутня думка про те, що великі чоловіки (а подеколи й жінки)

роблять історію, у цих творах є помітно відсутніми, чи то присутніми на другому плані. Автор історіографічного роману нерідко ставить своїх персонажів у контекст не дуже масштабних, ба навіть маргінальних подій, або ж історична подія повністю випускається, підмінюючись іншою – символічною, карикатурною чи-то пародійною. Приміром, у романі В. Бойда «Війна морожива» (*An Ice-Cream War*, 1982) йдеться не про битву на Соммі під час Першої світової війни, а про невідомий конфлікт між німцями та англійцями у колоніальній Африці. У деяких творах персонажі, яким випало пережити значні історичні події, лишаються фактично несвідомими значення цих подій відносно їхнього життя, як наприклад, у романі Г. Кунзру «Імпресіоніст». Основою для відтворення «реального» історичного контексту в сучасному романі нерідко слугують літературні твори попередніх епох. Це стосується й присутності реальних персонажів серед фікціональних: в історіографічному романі «реальні» історичні персонажі, зазвичай, втрачають свою реальність, перетворюючись у фікціональні образи (напр., у романах Ч. Палісера «Квінканкс» та А. Байєт «Володіти» в образах протагоністів – Джона Хаффама та Рендольфа Еша – впізнаємо Чарльза Діккенса та Роберта Браунінга, відповідно); або навіть міняючись із ними місцями (напр., у романі П. Акройда архітектор XVIII ст. Ніколас Гоксмор віддав своє цілком «реальне» ім'я вигаданому персонажеві – сучасному поліцейському, а місце реального архітектора посів архітектор фікціональний – Ніколас Дайер).

Традиційний історичний роман спирався на уявлення про минуле, як цілісне, завершене та пізнаване, у той час як історіографічний роман докорінно переосмислює цей концепт. Коментуючи ідею безперервності історії, Мішель Фуко пише: «Безперервна історія – це незамінний корелят основоположної функції суб'єкта: це гарантія того, що все, що вислизнуло від нього, може бути йому повернено; це переконаність у тому, що час нічого не розсіє без того, щоб потім знову звести його у відтворену єдність; це обіцянка, що суб'єкт зможе одного дня – у формі історичної свідомості – знову привласнити речі, розкидані відмінністю, поновити свою владу над ними й віднайти, якщо можна так висловитися, свою оселю» [1, 21]. В історіографічних романах помежів'я XX-XXI ст., гомогенність та тяглість, замінюється фрагментацією й розосередженням предмета історії. Історія вже більше не розуміється як прогресивний поступ від минулого до теперішнього, як сила, що рухається вперед уздовж певних необоротних ліній. Натомість, за словами М. Фуко, «замість тієї безперервної хронології раціонального розуму, яку незмінно намагалися простежити до її недосяжних джерел, до її основоположного початку, – постали іноді досить-таки короткі етапи, що відрізняються один від одного, що повстають проти єдиного закону, часто мають кожен свою власну окрему історію, притаманну лише йому, й не зводяться до загальної моделі свідомості, яка нагромаджує факти, розривається і зберігає пам'ять про себе саму» [1, 14].

Усвідомлення багатьма сучасними романістами того, що історія не має іншої мети або змісту, крім тих, які ми самі в ній знаходимо та створюємо, зумовлює таку визначальну ознаку історіографічного роману, як стирання різниці між реальністю та вимислом. Фактуальне в історіографічному романі не протиставляється фікціональному.

Автори історичних романів дотримувались вихідної посилки, що романіст має слідувати фактам наскільки вони є відомими, адже, щоразу письменник відхилятиметься від фактів, професійний історик суворо цензуруватиме його. Часом історичний романіст мовби вибачався, що його «роман – це лише роман». Як пише А. Флейшман, «читач історичних романів певно вимагатиме від них свого роду правдивості – хоча б заради того, щоб мати змогу схвалити чи згнати його на підставах «точності» – або вірності відтворення імовірно встановлених фактів» [3, 4].

Таким чином, якщо ерудований читач або критик вальтерскоттівського роману зазвичай міг розмежувати факти та вимисел, то в читача історіографічного роману сумнів може викликати вірогідність як «вимислу», так і «фактів». Свідчення очевидців здебільшого виявляються ненадійними, а наявність різноманітних наративів, уже по своїй суті міфічних, зумовлює уразливість інтерпретацій минулого. Джерела, на які спираються й письменники, й історики, включають літературу: відтворюючи або спростовуючи одні міфи, вони створюють інші, також незмінно наративні. Тож, новий роман є орієнтованим на іншого читача – такого, що не має беззастережної довіри до факту.

Англійський історіографічний роман наголошує на текстуальній природі історії. Визнаючи історію конструктором, досяжним тільки крізь текстові записи, автори історіографічних романів виявляють свою свідомість того, що пізнання минулого завжди є опосередкованим. Як наслідок, історіографічний роман, по-перше, створює й оповідає історію більш широко, включаючи все, від пліток до приватних щоденників, на шляху до офіційної історії, а по-друге, демонструє обережність щодо істини та робить акцент на епістемологічній складності.

Історіографічні романи відповідають різновиду сучасного історичного дискурсу, схарактеризованого Гейденом Вайтом як такий, що є дуже скептичним стосовно наративу: «Допоки історичні історії можуть бути завершеними, можуть мати наративну замкненість та наскрізний сюжет, вони надають реальності присмак *ідеальної*. Через це сюжет історичного наративу завж-

ди збентежує і має бути презентований як «знайдений» у подіях, а не закладений туди нарративними прийомами» [4, 24]. Автори історіографічних романів, на відміну від традиційних істориків та історичних романістів, можуть протидіяти цій перешкоді не шляхом «оприроднення» сюжету, а показуючи, через пародію, пастиш або ж інші прийоми, свою свідомість того, що подібні моделі, які забезпечують зв'язок та послідовність, є простими вигадками. Сумнів стосовно свого власного онтологічного статусу в історіографічних романах передається шляхом «привертання нашої уваги до художньої форми як свідомо з'єднаної реальності, а не як прозорого контейнера для «реального» змісту» [2, x]. Отже, нарративність, виявившись слабким місцем історії, стає потужним засобом історіографічного роману.

Зчаста історіографічні романи містять усі ознаки класичного «гарного читива»: цілісні герої, вигадливі сюжети із непередбачуваними поворотами та навіть незаперечні референції до історичного світу, в якому живуть персонажі. Але водночас у цих же романах можна спостерігати й модерністські, й постмодерністські стратегії. До інтересів традиційних історичних романістів автори історіографічних романів додали модерністський акцент на епістемології – способах пізнання та постмодерністський акцент на онтології – способах буття. Письменники (та подеколи й самі персонажі) демонструють очевидну обізнаність із теоріями сучасних мислителів, повсякчас наголошуючи на труднощах звернення до минулого, як суспільного, так і особистого. Таке поєднання кодів традиційного історичного роману із присутніми скрізь сумнівом, випадковістю, часом втратою смислу, якщо не спростовує ці коди, то наповнює їх новим змістом.

Через перетворення традиційної «вальтерскоттівської» жанрової моделі в історіографічному романі здійснюється також і переоцінка історії. Новий роман звільняється від історії домінуючої раси, класу чи культури та звертає увагу на ненаписані історії меншин. Сучасний письменник намагається відкинути обмежене розуміння історії. В англійському історіографічному романі знаходить вираз ідея, спільна для багатьох сучасних теоретиків (деконструктивістів, марксистів, психоаналітиків, феміністів), котрі твердять, що необхідно звернути увагу на невимовлене, замовчуване, пригнічене, загалом – на значущі *відсутності* в історичному дискурсі. Історіографічний роман перевизначає історію як «відкритий проект», що опирається будь-яким установленим наперед інституційним інтерпретаціям, які можуть імпліцитно чи експліцитно контролювати історичні концепти та оцінки або ж маскувати лакуни.

Авром Флейшман, характеризуючи історичні романи, твердить, що їх «естетична функція полягає у тому, аби піднести міркування щодо минулого понад як теперішнім, так і минулим, побачити його універсальний характер, вільний від настійності історичної заангажованості» [3, 14]. Однак, подібна трансформація історичної події у такий особливий момент епіфанії не в змозі витримати напад «уявлення про реальність, яке змінилося за доби Фройда та Ейнштейна» [3, 233]. Отже, дослідник має сумніви щодо подальшої життєздатності історичної прози: «Коли втрачається смисл не тільки прогресу, а й навіть зрозумілих відносин між історичними подіями, історичному романістові не лишається нічого іншого, як відійти від справ. Його художні сюжети виглядатимуть доволі штучно, якщо поза ними неможливо припустити жодного історичного сюжету або порядку» [3, 207]. На переконання А. Флейшмана традицію англійського історичного роману завершують твори В. Вулф [3, 233]. Поза тим, останній роман письменниці «Між актами» (*Between the Acts*, 1941) робить крок за межі цієї традиції та «наводить на думку, що вже минув час для того, щоб писати переконливо, використовуючи усталені форми знову» [3, 246]. Отже, «Між актами» є не стільки останнім англійським історичним романом, скільки ланкою до нового типу історичної прози. Флейшман відзначає, що в романі Вулф «реінсценуються не лише мистецтво романіста або драматурга, а також і історика – як з погляду формування ним зрозумілої розповіді про події, так і його критика пояснювальних міфів та популярних концепцій минулого» [3, 246]. Іншими словами, окрім минулого та його здатності впливати на теперішнє, письменницю цікавить також і природа пізнання минулого та формуюча сила цього способу пізнання. Подібне дослідження ліній перетину минулого й теперішнього, вочевидь, продовжується в сучасному історіографічному романі.

При всьому своєму скептицизмі щодо майбутнього історичного жанру, А. Флейшман усе ж таки не виключає можливості «нового спалаху історичного роману як мистецької форми» [3, xviii]. Дослідник пише: «Як і сама історія, історичний роман має бути більше, ніж його минуле, вільно переходячи в нові можливості, чи інакше – залишатись неплідним повторенням форм, отриманих у милостиню від традиції» [3, 255]. Висновуємо, що англійський історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ ст. і став цією новою формою.

Список використаних джерел

1. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; [пер. з франц. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 326 с.
2. Alter R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* / Robert Alter. – Berkley, Los Angeles, London : University of California Press, 1979. – 248 p.

3. Fleishman A. The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf / Avrom Fleishman. – Baltimor, London : The John Hopkins Press, 1971. – 262 p.
4. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality / Hayden White // Critical Inquiry. – Vol. 7: On Narrative. – No. 1. – Chicago : The University of Chicago Press, 1980. – P. 5-27.

Summary. The article suggests a juxtaposition of the traditional historical and the new historiographic novels in English literature. It analyses the major distinctions of the historiographic novel of the end of the 20th – the beginning of the 21st cent. as compared to those of the Walter Scott's type.

Key words: English historiographic novel, historical novel, history, fact, fiction, narrative, epistemology.

Отримано: 21.06.2012 р.

УДК 811.161.1'373:821.161.1К1/7.08

Л.О. Варук

КОНЦЕПТ «МОРОЗ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджується концепт «мороз» в творах В.Г.Короленка. Автор виявила й проаналізувала його різні показники: етимологічні, мовно-історичні, діалектичні, семантичні, лексико-словотвірні, фразеологічні, світло-кольорові, міфопоетичні, стилістичні – розглянула концептуальні епітети, уособлення і символи. Дослідниця визначила роль цього концепту в ідіостилі письменника.

Ключові слова: концепт «мороз», образ морозу, словники, міфічний персонаж, жанри фольклору, концептуальні епітети, уособлення, символи, змістові групи.

Многогранность и яркость таланта В.Г.Короленко всё более привлекают к себе внимание исследователей. Однако обзор трудов о писателе показывает, что язык его текстов изучен недостаточно.

Задача настоящей статьи – рассмотреть функционирование концепта «мороз» в произведениях В.Г.Короленко. Для анализа нами привлекались рассказы и очерки сибирского цикла («Сон Макара», «Мороз», «Соколинец», «Ат-Даван», «Марусина заимка», «Чудная»), в которых, по справедливому утверждению Е.А.Шумских, «автору удаётся передать колорит эпохи, создать исторический, географический, культурологический контексты» [17, 69].

Исследуя материал, принимаем трактовку концепта, предложенную В.А.Масловой. Концепты признаются нами как ядро языковой картины мира, так как запечатлевают в себе культурно-национальный опыт его восприятия; они вбирают в себя значения многих лексических единиц, реализуются не только в слове, но и в словосочетании, высказывании, дискурсе, тексте [8, 79-80]. Концепт «включает в себя понятие, но не исчерпывается только им, а охватывает всё содержание слова: и денотативное, и коннотативное, отражающее представления носителей данной культуры о явлении, стоящем за словом во всём многообразии его ассоциативных связей» [8, 79].

Значительный пласт концепта «мороз» отражён в словарях. В «Кратком этимологическом словаре русского языка» Н.М. Шанского и др. находим: «**Мороз** общеслав. Корень тот же, что в словах *мёрзнуть*, *мерзкий*, но с гласной на иной ступени чередования. Общеслав. **morzъ* у вост. славян пережило изменение в *морозъ*» [15, 271].

Слово *мороз* имеет старославянский вариант с неполногласным сочетанием *-ра- мраз*, не свойственный современному литературному языку, чаще всего формирующий «высокий слог».

Согласно Словарю И.И.Срезневского, общеславянское *мороз* зафиксировано в древнерусском языке с XII в. [12, 175], старославянское *мраз* регистрируется в памятниках с XI в. [12, 183].

В древней Руси *мороз* назывался также словом *ледъ*: *Съгарающе зноемъ дньню и ледомъ ночью* (Пандекты Антиоха, XI в.).

Есть записи о морозе, в том числе и о его разновидностях, в русских летописях. Так, в Новгородской IV летописи (1436 г.) находим обозначение ночного мороза – *ночмержа (ночмержа)*: *Там же осени бысть вода велика и выломи ледомъ, ночмержею, у великого мосту 7 городов.*

По свидетельству Т.В.Горячёвой, много других наименований *мороза* можно обнаружить в русских говорах: *студа, студь, стужа, стыдь, студель, стьль, стыд, стьть; луть* – 'жесткий мороз' [3, 77].

В Словаре В.И.Даля читаем: *Стужайла* м. олицетворение зимы, стужи, морозов. *Вотъ и стужайла пришёлъ, зима настала* [5, 347]. О связи слова *мороз* со словом *студеный* говорят и известные строки Н.А.Некрасова:

*Однажды в студёную зимнюю пору
Я из лесу вышел: был сильный мороз*

(Крестьянские дети).

Концепт «мороз» является семантико-генетической базой для украинского наименования *грудень* (декабрь). В украинском языковом сознании *грудень* ассоциируется с понятием «мороз», так как этот месяц – ‘пора замёрзшей земли, земли с грудами’. Исходя из Словаря В.И.Даля, обласное *груды* – ‘мёрзлые колеи по дороге, мёрзлая, кочковая грязь поголу; кочки, колоть’ [4, 399].

О лексико-словообразовательном потенциале слова *мороз* в современном русском литературном языке говорят данные «Словообразовательного словаря русского языка» А.Н.Тихонова: *морозец, морозик, морозище, морозник, морозный, морозно, морозность, безморозный, доморозный, морозить, морозиться, морожение, морозилка, скороморозилка, морозильный, мороженный, свежемороженный, вморозить, выморозить, заморозить, изморозить, отморозить, подморозить, приморозить, проморозить, дед-мороз* и др.; всего более 120 единиц [13, 628-629].

Данный концепт получил своё выражение и в русской фразеологии. Например: 1) *мороз пробирает до костей* – очень сильно, совсем, насквозь промёрзнуть: *Начинается зимняя сказка: Ветер злился, гудел и стонал, Франты песню удалую пели, Кучер громко подтягивал ей, Коня, фыркая, вихрем летели, Злой мороз пробирал до костей* (Н.А.Некрасов. О погоде. Крещенские морозы); 2) *трескучий мороз*: *Вези её в лес, на трескучий мороз* (Морозко. Русская народная сказка в обработке А.Н.Толстого); 3) *Мороз и солнце – день чудесный* (цитата из «Евгения Онегина» А.С.Пушкина; говорится с восхищением о солнечном зимнем дне); 4) *Морозной пылью серебрится его брововый воротник* (цитата из «Евгения Онегина» А.С.Пушкина); 5) *генерал Мороз* (выражение получило широкое хождение во времена Великой Отечественной войны). И всего по одному фразеологизму со словом *мороз* (*мороз по коже дерёт*) и *холодно* (*ни жарко ни холодно*) зафиксировано во «Фразеологическом словаре русского языка» под ред. А.И.Молоткова [14, 156, 254].

В «Иллюстрированном энциклопедическом историко-бытовом словаре русского народа XVIII – начало XX в.» Л.В.Беловинского сообщается: «Морозы – низкая температура, ниже 0° по Цельсию, когда замерзает вода на почве;... Но преимущественно морозами в России называли низкие зимние температуры, от 20 и ниже градусов. Они привязывались к определённым праздникам или церковным датам, например, введенские (на Введение), рождественские (на Рождество Христово), крещенские (на Крещение), николевские (на Николу зимнего) и другие морозы» [1, 395].

В мифопоэтических текстах восточных славян стихия мороза как природного явления зимнего периода персонифицируется в образах Дюди, Зюзи, Мороза, Морозко, Деда Мороза, Трискуна, Студенца. Мороз в народном воображении родственник Солнца и Ветра, но сильнее, могучее их, он – бог зимы, холодов [2, 321].

В «Русском мифологическом словаре» В.В.Шуклина читаем: «Мороз, Морозко, мужской мифический персонаж зимы, в виде могучего богатыря или кузнеца, сковывающего воду «железными холодами». Его изображали и низеньким старичком с длинной седой бородой. Зимой он бегаёт по полям и улицам и стучит: от его стука начинаются трескучие морозы. В сказках М. (Трескун, Студенец) ходит вместе с Солнцем и Ветром и угрожает заморозить встретившегося им мужика. Когда М. выступает в роли помощника, то указывается, что он живёт в ледяной избушке и одаривает пришедшего к нему героя» [16, 220-221].

Народные поверья о морозе у восточных славян нашли отражение в различных жанрах фольклора. Ср.: 1. *Дедушка мост мостит без топора и клиньев* (загадка). 2. *Мороз и железо рвёт, и на лету птицу бьёт; Мороз не велик, да стоять не велит; Ходит и бос на мороз; На дворе мороз, а в кармане денежки тают; Кабы на хмель (на крапиву, на горох) не мороз, так и бы тын перерос (до неба дорос); Морозко скачет по ельничкам, по березничкам, по сырью берегам, по веретейкам* (поговорки, пословицы). 3. *Мороз, Мороз! Не бей наш овёс, лён да конопля в землю вколоти!* (обрядовый фольклор). 4. *Если после Михайловского мороза появится на деревьях иней, то нужно ожидать больших снегов* (примета к 10 ноября); *Введенские морозы не ставят зимы* (примета к 21 ноября). Мороз – персонаж многих сказок. Так, в распространённом сказочном сюжете Мороз (Морозко) щедро награждает трудолюбивую падчерицу и жестоко наказывает ленивую и нерадивую дочь хозяйки. Русские народные поверья о Морозе получили поэтическую обработку у Н.А.Некрасова и А.Н.Островского.

Концепт «мороз» в зависимости от своих семных признаков может входить в разные смысловые группы. Основные из них регистрируются в толковых словарях современного русского языка

ка, в словаре «Лексическая основа русского языка» и репрезентируются в следующих контекстах В.Г.Короленко:

Ограниченное пространство [7, 269]: *Развязав ремни, он стал вынимать оттуда привезённые с собою припасы: круги мёрзлого масла, мороженого молока, несколько десятков яиц и т.д. Кое-что из привезённого он разложил у меня на полках, остальное вынес на мороз, в сени, чтобы не растаяло* [6, 89].

Атмосфера, атмосферные явления [7, 342-343]: 1. *Морозы были порядочные* [6, 257]. 2. *Мороз всё крепчал* [6, 183]. 3. *... и благодарность к тому, кто его приютил в мороз и непогоду* [6, 87].

Температурные ощущения [7, 383]: 1. *Потом ударил мороз в тридцать, тридцать пять, сорок градусов* [6, 258]. 2. *Туман стоял неподвижно, выжатый из воздуха сорокаградусным морозом* [6, 86].

Концепт «мороз» может проявляться у В.Г.Короленко и посредством ряда лексических единиц, которые содержат в себе имплицитную сему 'зима' и, таким образом, возбуждают в сознании человека зимнее мироощущение: *холод, лёд, льдина, ледоход, ледяная дорога, снег, смёрзшийся иней, неистовые морозные метели, холодный сибирский морок, вьюга, зимний ветер-сивера, изморозь, морозная буря* и др.

Состояние холода, мороза передают контексты 1) с предикатами: *мороз крепчал* [6, 73]; *и от горя холод проникал до самого сердца* [6, 82]; *и слёзы мерзли у него на ресницах* [6, 82]; *руки и ноги коченели* [6, 73]; 2) с определениями: *в нетопленной мёрзлой избе* [6, 82]; *промёрзшая земля* [6, 82]; *туча морозной пыли* [6, 113]; *морозная ночь* [6, 88]; *морозные метели* [6, 177]; *отмороженным носом или щекою* [6, 86]; *иззябшие руки* [6, 68].

С концептом «мороз» у В.Г. Короленко опосредственно (при участии других лексических единиц) соотносятся световые и цветовые понятия – фосфорический – 'светящийся бледным светом, подобно фосфору', белый, серебряный, красный. Следует заметить, что свето-цветовая насыщенность данного концепта в жанрах, связанных с устно-народным творчеством, проявляется по-своему, многограннее и ярче.

Ср. иллюстрации из весенней сказки «Снегурочка» А.Н.Островского:

*Разольюсь я, Мороз,
В девяносто полос,
Разбегутся столбами, лучами несметными,
Разноцветными.
И толкнутся столбы и спираются,
А под ними снега загораются.
Море свету-огня, яркого,
Жаркого,
Пышного;
Там синё, там красно, а там вишнёво.*

У В.Г. Короленко: 1. *Тьма! Только в трёх местах тихо мерцали расплывчатые фосфорические пятна; это снаружи сквозь оконные льдины тускло заглядывал в юрту мертвящий якутский мороз* [6, 85]. 2. *Голые деревья лиственниц были опушены серебряным инеем* [6, 71]. 3. *Деревья, белые от инея...* [6, 72]. 4. *Всё было бело и пушисто от изморози* [6, 252]. 5. *Я увидел молодое, раскрасневшееся от мороза лицо мужчины лет тридцати* [6, 88].

Как известно, среди ряда функций языка отмечается экспрессивная. Она проявляется и в рассматриваемых нами текстах. Концепт «мороз» со страниц произведений автора вызывает целую гамму разнообразных чувств и эмоций, которые возникают в сознании персонажей, передаются животным. Например:

1) страх: *Бедному псу, по-видимому, тоже становилось страшно ввиду наступающего царства мертвящего мороза...* [6, 86];

2) тоску: *тоска так властно овладевает сердцем, когда «чужая сторона» враждебно веет на него всем своим мраком и холодом...* [6, 85];

3) жуткость: *Кругом – ни звука. Холодно и жутко* [6, 86]; *Мне стало немного жутко и холодно, и я запахнулся дохой, как будто это подо мной была эта тёмная, холодная глубина* [6, 257];

4) грусть, печаль: *И от всей этой молчаливой, объятая холодом картины веяло в душу снисходительную грустью, – казалось, какая-то печальная нота трепещет в воздухе:» Далеко, далеко!»* [6, 110];

5) угнетённость: *... гоняли нужда и голод; гоняли морозы и жары, дожди и засухи; гоняла промёрзшая земля и злая тайга!* [6, 82];

6) усталость: *Мы ехали с раннего утра и уже устали от холода, пустынного ветра и пёстро-гого мелькания снежных пятен и обнажённых скал* [6, 301];

7) чувство наступающей весны: *Мороз стоял градусов около двадцати, но всё в мире относительно, и то самое, что в других местах бывает в развал зимы, мы здесь воспринимали как первое дыхание наступавшей весны* [6, 111].

Образная составляющая концепта «мороз» складывается из концептуальных эпитетов, олицетворений и символов.

Олицетворение – излюбленный приём художественной речи В.Г.Короленко. Например: 1. ... *это снаружи сквозь оконные льдины тускло заглядывал в юрту мертвящий якутский мороз* [6, 85]. 2. *Макар знал, что лютый мороз не шутит с людьми, которые уходят в тайгу без рукавиц и без шапки* [6, 73].

Олицетворение неживых предметов и даже абстрактных понятий было весьма характерно для славян. Антропоморфизации подвергались прежде всего реалии природы, в том числе зима, холод, мороз. Олицетворение концепта «мороз» – распространённое явление как в фольклоре, так и в русской литературе. В русской народной сказке в обработке А.Н.Толстого «Морозко» Мороз *по ёлкам потрескивает, с ёлки на ёлку поскокивает, пощёлкивает, на старухину дочь поглядывает*, ведёт беседу с девицами, может пожалеть и рассердиться, миловать и карать. В поэме Н.А. Некрасова «Мороз, красный нос» Мороз – это воевода, сильный и красивый парень. Ему покорны *метели, снега, туманы, моря-окияны, реки большие*, он в состоянии сделать следующее:

*Без меду всю выбелю рожу,
А нос запыхает огнём,
И бороду так приморожу
К вожжам – хоть руби топором!*

Мороз – это хозяин зимнего леса. Шагает он по своим владениям уверенно, ему открыта *дорога везде*. Он следит, чтобы в его царстве был образцовый порядок.

В.Г. Короленко в сибирских рассказах и очерках использует фольклорно-литературные ассоциации, но при этом находит и новые контексты для концепта «мороз». В рассказе «Ат-Даван» читаем о сердитой и быстрой реке Лене, которая борется со страшным сибирским морозом, но *мороз победил и река застыла* [6, 176]. Здесь явная связь с образом мороза-воеводы, повелителем ледяного холода и пурги. В рассказе «Мороз» мороз передаёт привет – *привет весёлый, задорный, почти шуточный* [6, 252]. Здесь мороз в какой-то мере напоминает Деда Мороза советского времени, который вместе со Снегурочкой олицетворял дух волшебства и радости, морозной зимы и хороводов, смеха и подарков.

Данный концепт в русском фольклоре сопряжен как с негативными, так и с положительными коннотациями. Так, А.А. Потебня, опираясь на фольклорные примеры, находит у слова **мороз** символику любви, печали, заботы [11, с. 305].

Различные символические смыслы можно обнаружить в «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович, где приводятся примеры образов: Мороз → человек, Мороз → животное, Мороз → орудие, Мороз → звук, Мороз → орган, Мороз → вещество, Мороз → еда и напиток, Мороз → огонь, Мороз → растение и др. [9, 381-384].

Добро и зло символизирует концепт «мороз» в рассказе «Мороз» В.Г.Короленко. Автор произведения замечает: *Можно подумать, что мороз имеет свойство пробуждать добрые чувства* [6, 255]. Такое заключение писателя вытекает из его наблюдения за поведением начальника разведочной приисковой партии Ивана Родионовича Сокольского, который во время ледохода не убил козюль, оказавшихся в плену *белой ледяной каши*. Его *ружьё осталось в чехле*. Следовательно, мороз в этой ситуации становится символом добра, чуткости.

Однако мороз в других эпизодах рассказа связывается с представлением холодности души людей, их безнравственности, лицемерия. Имеется в виду поступок Игнатовича, главного героя рассказа «Мороз», и ямщиков, которые под влиянием страшного мороза не помогли замерзавшему в тайге человеку.

Отсюда реализация метафоры, формально выраженной лексемами **мороз** и **замёрзнуть**. Может замёрзнуть не только река, но и совесть: 1. *Нет мороз – это смерть. Думали ли вы, что в человеке может замёрзнуть, например совесть?* [6, 255]. 2. *Совесть замёрзла! О, конечно, это всегда так бывает: стоит понизиться на два градуса температуре тела, и совесть замерзает... закон природы... Не замерзает только соображение о своих удобствах и подлое, фарисейское лицемерие* [6, 262]. В основе персонификации образа – ассоциативная связь между словом **замёрзнуть** как действием природы и словом **замёрзнуть** как психическим состоянием человека, как критерием оценки его совести. В результате **мороз** и **замёрзнуть** становятся символами зла, безразличия. Таким образом, посредством концепта «мороз» раскрываются положительные и отрицательные черты героев.

Художественную выразительность концепту «мороз» придают эпитеты – чаще всего эмоционально-экспрессивно окрашенные слова. Их немного: **лютый, мертвящий, страшный, сильный, необычайный, большой**.

Исследование показало, что в содержательных и стилистических параметрах короленковской прозы данный концепт занимает существенное место. В контекстах писателя актуализируются все значения слова **мороз** и развиваются новые не прямые смыслы, символические мотивы.

Мороз – ключевое слово произведений, его обобщающий образ. Не случайно один из рассказов автора имеет название «Мороз». Заглавие, как известно, является сильной позицией текста, «задаёт ключ к его пониманию и значение которого, в свою очередь, обусловлено текстом и уточняется им» [17, 62]. Следовательно, здесь концепт «мороз» несёт в себе большой идейно-художественный заряд: способствует раскрытию идеи и темы названного рассказа, передает авторские мысли, даёт оценку происходящему.

Следует заметить, что в русской литературе есть и другие известные произведения с названием «Мороз», среди которых прозаический текст А.П.Чехова и поэтический текст И.А.Бунина, что может свидетельствовать о важности данного концепта в русской культуре.

У В.Г.Короленко концепт «мороз» прежде всего находит непосредственную связь с концептом родной земли, он необходимая принадлежность русской зимней природы, одна из характерных «красок» Сибири.

Список использованных источников

1. Беловинский Л.В. Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа XVIII – начало XX в. / Л.В.Беловинский. – М.: Эксмо, 2007. – 784 с.: ил.
2. Войтович В. Українська міфологія / В.Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Горячёва Т.В. Времена года. Первозимье / Т.В.Горячёва // Русская речь. – 1981. – №6. – С. 73-78.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. / В.И.Даль. – М.: Госиздат. иностр. и национ. словарей. – Т. I. – 699 с.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т./В.И.Даль. – М.: Госиздат. иностр. и национ. словарей. – Т. IV. – 683 с.
6. Короленко В.Г. Сибирские рассказы и очерки / В.Г.Короленко. – М.: Худ. литература, 1980. – 319 с.
7. Лексическая основа русского языка: Комплексный учебный словарь / Под ред. В.В.Морковкина. – М.: Рус. яз., 1984. – 1168 с.
8. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика / В.А.Маслова. – Минск: Тетра – Систем, 2008. – 272 с.
9. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII-XX веков: в 2-х т. / Н.В.Павлович. – М.: Эдиториал УРСС, 2007. – Т. 2. – 896 с.
10. Панова Е.А. Память сердца (Лигвопоэтический анализ стихотворения К.Н.Батюшкова «Мой гений») / Е.А.Панова // Русский язык в школе. – 2007. – №3. – С. 62-67.
11. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
12. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка: в 3-х т. / И.И.Срезневский. – М.: Книга, 1989. – Т.2. – Ч.1. – 852 с.
13. Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2-х т. / А.Н. Тихонов. – М.: Рус. яз., 1985. – Т.1. – 856 с.
14. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И.Молоткова. – М.: Рус. яз., 1986. – 543 с.
15. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка / Н.М.Шанский, В.В.Иванов, Т.В. Шанская. – М.: Просвещение, 1975. – 543 с.
16. Шуклин В.В. Русский мифологический словарь / В.В.Шуклин. – Екатеринбург: Уральское издательство, 2001. – 384 с.
17. Шумских Е.А. О языке повести В.Г.Короленко «Слепой музыкант» / Е.А.Шумских // Русский язык в школе. – 2006. – №3. – С. 69-74.

Summary. The article considers concept «frost» in V.G.Korolenko's works. Such aspects of the concept have been analyzed as etymological, historical, dialectal, semantic, lexical, word-building, phraseological, colouristic, mytho-poetic, stylistic. Conceptual epithets, personifications and symbols have been investigated. The role of this concept in idiostyle of the writer has been defined.

Key words: concept «frost», image of frost, dictionaries, mythological character, folklore genres, conceptual epithets, personification, symbols, content groups.

Отримано: 15.07.2012 р.

АЛІТЕРАЦІЙНІ ЕПІТЕТИ В РАННІЙ ЛІРИЦІ В. КОБИЛЯНСЬКОГО

В статті розглядаються алітераційні епітети як домінуюча ознака ранньої лірики В. Кобилянського. Здійснено аналіз архітектонічних епітетних поєднань, що визначають формально-змістовну своєрідність початкових творів поета. Встановлено, що В. Кобилянський вдало та ефективно використовував архітектонічне розташування алітераційних епітетів, різноманітні модифікації звукових повторів.

Ключові слова: алітераційний епітет, архітектоніка, символіка, В. Кобилянський.

Поетична творчість Володимира Кобилянського (1895–1919) ще не отримала широкого філологічного висвітлення. Відсутні не лише загальні монографічні дослідження життєвого й творчого шляху поета, але й літературознавчі праці, присвячені окремим особливостям індивідуальної поетики. До активу вивчення творчості В. Кобилянського можемо віднести передмови до збірок його поезій [8; 10; 11], інформативні повідомлення у довідникових виданнях [14, 504–505], використання текстових фрагментів задля ілюстрації певних понять [12, 28]. Звичайно, що такий стан речей не може задовольняти вітчизняне літературознавство. Постать В. Кобилянського – яскрава, колоритна й самобутня. Ці якості закликають до пильної та постійної уваги з боку сучасної філологічної науки до особистості В. Кобилянського, його життєвого й творчого шляху.

У художній еволюції будь-якого митця надто важливим є період становлення та формування таланту, коли визначаються головні складові індивідуальної поетики. Подальший творчий розвиток не передбачає «раптового та повного оновлення й заміни формальних елементів», а радше – «нову функцію цих формальних елементів» [13, 204]. Інакше, у витоків та початках творчої особистості знаходяться ті елементи поетики, що обов'язково отримають своє повторення та продовження в творах наступних періодів розвитку. Такі елементи мають чудову нагоду стати домінуючими характеристиками, що здатні увиразнювати постать конкретного митця. Виходячи з подібних міркувань, вважаємо, що звернення до ранньої лірики В. Кобилянського дозволить визначити важливі ознаки його поетичної майстерності та художньої самобутності.

У 1920 році М. Зеров дещо категорично висловився щодо зв'язків між ранніми та пізнішими творами В. Кобилянського: «Одно тільки можна твердити ясно й виразно: ранні його твори мало спільного мають з останніми його спробами» [8, 8]. Схожі погляди конфліктують з концептуальними уявленнями сучасного літературознавства про творчість письменника як про єдину систему, цілісність та згуртованість якої уможливорюється взаємозв'язками (внутрішніми, зовнішніми, змістовними, формальними) між окремими елементами – творами автора.

Серед художніх завдань «останніх» поезій В. Кобилянського вже згадуваний М. Зеров вбачав «влучний епітет» і «причепурену алітерацію» [8, 10]. Отже, саме ці ознаки й можемо шукати в ранній ліриці В. Кобилянського для того, щоб довести думку про загальну визначеність системи формальних засобів його поезії вже у вихідний період розвитку.

Розпочнемо з того, що дозволимо наблизити одну до одної категорії «влучний епітет» і «причепурена алітерація» та об'єднати їх в одній семантичній одиниці – алітераційному епітеті [3]. Ця епітетна модифікація організовується фонічним рядом, в якому збігаються приголосні звуки в художньому означенні та в означуваному слові. Алітераційні епітети можуть мати ті ж звуки, що й означуване слово. У таких випадках є підстави говорити про «монофонічний алітераційний епітет». Коли ж приголосні звуки в епітеті та означуваному слові лише наближені за якісними характеристиками, краще для їхнього позначення користуватися терміном «поліфонічний алітераційний епітет». Дослідження експресивної ролі насамперед монофонічних алітераційних епітетів у ранній ліриці В. Кобилянського складає основне завдання цієї статті.

Також окреслимо декількома словами поняття «рання лірика В. Кобилянського». Нагадаємо, що перших своїх читачів поет знаходить на межі власного підліткового та юнацького віку. Про це свідчать слова Д. Загула: «З Кобилянським познайомився я вже 1910-го року, коли він був ще п'ятнадцятилітнім гімназистом. Згаданий вже Петро Ґалензовський приніс мені одного вечора зшиточок віршів на перегляд, сказавши, що автор їх гімназист третьої класи. На обгортці саморобної книжечки намальована була річка з крутими берегами, а на річці порожній човник, що заплутався в водяних ліліях та інших водоростях. Вгорі стояло од руки надруковане прізвище автора «В. Кобилянський» і назва збірки – «Між лататтям» [11, 8]. А вже в 1912 р. «група юнаків, під керівництвом того ж Д. Загула, створила літературний гурток, що орієнтувався на художні зразки модерністської «Молодої музи». В чернівецькій «Новій Буковині» почали з'являтися вірші та оповідання молодих літераторів, зокрема в 1913 р. кілька циклів віршів та

оповідання «Клео» вмістив і Кобилянський. Перший з відомих нам нині віршів датований 1912 р. («На небі темна смуга...») [10, 10]. Додамо, що формування поета відбувалося в географічних топосах, пов'язаних з Буковиною: В. Кобилянський навчався в німецькій початковій школі для міщанських дітей, в другій державній німецько-українській гімназії, учительській семінарії (м. Чернівці), вчителював у селі Киселеві. Загалом на Буковині поет провів більше шістнадцяти років. «Під осінь 1913-го року Кобилянський покинув Буковину, виїхавши на Україну» [11, 14]. Цю подію можемо вважати етапною в житті В. Кобилянського, що дає змогу окреслити часові межі ранньої лірики поета: 1910–1913 рр. Більшість з написаного в ці роки з'явилося друком на шпальтах чернівецького часопису «Нова Буковина».

Особливого значення набувають свідчення щодо художніх орієнтирів В. Кобилянського. Про поетичні уподобання молодого поета найкраще з оточуючих знав Д. Загул, якому належать дві характерні фрази: «Був такий період, що йому (Кобилянському – О. В.) найбільш подобалися Брюсов, Бальмонт» [11, 12]; «Саме того часу (1915–1916 рр.) він багато читав із тогочасних руських символістів, головню Белого, Брюсова й Бальмонта» [11, 16]. Оскільки друга фраза має часову конкретизацію й розширений, у порівнянні з першою, ряд імен російських символістів, а також завдяки контексту, можемо припустити, що творчість В. Брюсова і К. Бальмонта цікавила В. Кобилянського саме в буковинській період його життя.

Наведені факти в аспекті цього дослідження набувають неабиякої ваги. Художньо-ідейні шукання російських символістів ґрунтувалися на акцентованій увазі до формально-предметних засобів вираження, серед яких виняткову увагу привертала алітерація. Це засвідчує, зокрема, й відомий вислів В. Брюсова: «Якщо ритм – це скелет вірша, то алітерація – його дихання життя. Неалітерований вірш – труп» [2, 729–730]. Приклади практичного втілення такого своєрідного гасла інтенсивно наповнюють поетичні твори некоронованого короля звукопису в російському символізмі – К. Бальмонта. Поетичною візиткою цього автора стала поезія «Челн томленья» (1893). Його назва містить епітет іменникової форми, зв'язок якого з означуваним словом посилюється алітерацією на сонорні: «*челн томлѣнья*». Функцію епітета виконує атрибутивний іменник «*томленья*», в якому два сонорні звуки розташовані перед наголосом, а один – після. В означуваному слові обидва сонорні звуки містяться після наголосу. Це приклад невпорядкованої алітерації (І. Качуровський), що одразу викликає асоціативне відчуття погойдування на хвилях життєвого океану. Алітераційний епітет увиразнює основні прикмети людського існування в світі об'єктивної реальності – невпевненість, стан постійних тривожних передчуттів, виснажливих очікувань.

Чудовим зразком суцільної тавтограми з лінійною алітерацією є поезія В. Кобилянського «Сипле, стеле сад самотній...» [10, 112], що ймовірно була написана в 1916 р. В ній містяться напрочуд вдалі та експресивні алітераційні епітети: «*сад самотній*», «*Сірий смуток*», «*срібний сніг*», «*сонний струм*», «*смертний сміх*», «*Срібні співи серенад*». Рядок «*Сад осінній смуток снить*» ускладнено інверсією та амфіболією (не одразу зрозуміло – «сад осінній» чи «осінній смуток»), завдяки чому епітет «*осінній*» стає фокусним центром твору. Він перегукується з іншими епітетами («*самотній*», «*сірий*», «*сонний*»), утворюючи своєрідний лейтмотивний ланцюг та стійкий семантичний ряд. Загальна символіка твору посилюється завдяки композиційному кільцю (прикметна ознака символістської поетики), опорними словесними позначеннями якого стають варіанти одного й того ж словосполучення. Перший рядок закінчується алітераційним епітетом «*сад самотній*», а останній – інверсійним його варіантом «*самотній сад*». Композиційне кільце, що замикається алітераційним епітетом, увиразнює загальну (дещо космічну) символіку. Весь твір пройнятий численними семантичними та формальними зв'язками, що працюють на утворення цілісної моделі буття. Не останню роль у цьому складному креативно-естетичному процесі відіграють алітераційні епітети.

Поезія «Сипле, стеле сад самотній...» – взірць високого рівня майстерності, досягнутий В. Кобилянським у період художньої зрілості. Ця поезія стає хрестоматійно відомою та наочно доводить положення про те, що поет звертав пильну увагу на фонічне оздоблення віршованого мовлення. Цілком справедливо зауважив С. Крижанівський: «Особливо велику майстерність явив Кобилянський у звукописі. Серед його творів є не лише окремі рядки, а цілі вірші, побудовані на використанні кількох приголосних» [10, 37]. Витоки такої майстерності вбачаємо в ранній ліриці поета, в опануванні архітектонічного мистецтва алітераційних епітетів.

Уже в перших поетичних творах В. Кобилянський активно використовує фонічні засоби для організації додаткових зв'язків між поняттям та його епітетом. Початковий вірш згаданого твору містить алітераційний епітет, що організується фонічним рядом завдяки повтору приголосного «М»: «*На небі теМна сМуга*» [10, 303]. Суголосся приголосних в епітеті та означуваному понятті наближують одне до одного словесні одиниці, поєднання яких у звичайному мовленні виглядають випадковими чи невпорядкованими. Завдяки сонорному приголосному, який задає високий рівень звучання вірша, ускладнюється пафос твору. «*ТеМна сМуга*» – явище імпресіоністичного характеру, вона не здатна приглушити тугу душі й зупинити її вічний поступ.

Ліричний герой В. Кобилянського може усвідомити загальний та окремий сенс буття, поглянути на все «*Із ВиСоТи СВЯТих небЕС*» [10, 304]. Тому «*теМна сМуга*» відступає, і швидко настає «*гарний час*». Інакше й не може бути, коли є перспективи ступати «*шоВкоВою траВою*» та чути «*сЛово зоЛоте*». Іноді виникає враження, що алітераційні епітети в поезіях юного В. Кобилянського є самодостатніми, оскільки в контексті вони оточуються словесними одиницями, які мають антиномічне (порівняно з «фонічними прикметниками») спрямування. «*СЛово зоЛоте*», що проголошується коханою, пророкує розлуку, поза його межами ліричному героєві бракує розуму. Відчуття неузгодженості між звуковим оформленням поетичної фрази та елегантним пафосом посилюється, коли залучити інтертекстуальну інформацію. За твердженням К. Бальмонта «Л – ласкавий звук» [1, 66], в якому чується «лепет хвилі, щось вологе, закохане» [1, 65]. Поза контекстом «*сЛово зоЛоте*» викликає позитивні емоції через повтор «ласкавого» приголосного в означуваному слові та епітеті. У мовленнєвому втіленні в поезії В. Кобилянського цей алітераційний епітет вступає в семантичний конфлікт з оточуючим словесним матеріалом. Втрачається логічна визначеність, текстовий фрагмент перетворюється на складне сугестивне поле.

Навіть у випадках використання простих (за структурою) алітераційних епітетів В. Кобилянський знаходив додаткові засоби, які дозволяли посилити їхній вплив на читача. До таких можемо віднести архітектонічне розташування епітетів та варіативність їхнього звукового оздоблення.

У відповідності до загальної поетичної тенденції В. Кобилянський інтенсивно вживає алітераційні епітети з прямим розташуванням: «*СРібна СтРічка*» [10, 313], «*теМна Нічка*» [10, 313], «*дурНе зітхАННЯ*» [10, 306], «*чоРний гРіх*» [6, 1], «*пожовкЛиМ ЛиствЕМ*» [6, 1] тощо. За ужитковою чисельністю майже не поступаються таким алітераційним епітетам ті художні означення, які отримують інверсійне розташування: «*ЛиЧко бЛіде*» [10, 305], «*лиСТкі оСТАнні*» [10, 307], «*ВіНОк терНОВий*» [5, 3], «*пориВАННЯх любОВНих*» [10, 311] тощо. Чисельна рівновага у співвідношенні прямої та інверсійної розстановки алітераційних епітетів засвідчує увагу В. Кобилянського до фольклорно-первинного мовлення.

Пряме чи інверсійне розташування алітераційних епітетів змінює вектор звукових асоціацій та семантичний статус словесних одиниць. За прямої послідовності епітет визначає можливий потенціал звукових повторів, що посилює його структурну та семантичну важливість. Інверсійна розстановка алітераційних епітетів призводить до емоційної інтриги, до актуалізації понять через очікування можливих варіантів подальшого визначення їхньої якості.

Архітектонічні особливості алітераційних епітетів також окреслюються кількістю та черговістю розташування самих приголосних звуків. Найпоширеніша модифікація, яка зустрічається в ранній ліриці В. Кобилянського, – однозвуковий алітераційний епітет: «*Бідному БезсиЛлю*» [10, 319], «*блудНий оГНик*» [9, 1], «*Сльози ряСні*» [10, 308] тощо. Та й у таких архітектонічних спрощених модифікаціях В. Кобилянський розширює варіантну амплітуду використання звуків. Зустрічаються алітераційні епітети («*Розкішний Рай*» [10, 312]) на кшталт штабрайму – чітко впорядкованого повтору звуків у старому германському вірші, в якому чотири наголошених склади поєднувалися алітерацією «переднаголошених, інакше, опорних приголосних» [7, 106]. Також можемо говорити про своєрідне алітераційне зіткнення, коли останній приголосний звук в епітеті стає початковим в означуваному слові: «*теМна Нічка*» [6, 1]. За моделлю композиційного кільця будуються алітераційні епітети, коли початковий приголосний в означенні повторюється останнім приголосним в означуваному: «*Лютім бОЛю*» [10, 319]. Застосування різноманітних архітектонічних модифікацій алітераційних епітетів увиразнює та збагачує звучання ранньої лірики В. Кобилянського.

Переконливими поетичними здобутками є двозвукові алітераційні епітети. Серед них можемо розрізнити дві моделі: 1) за принципом паралелізму, коли розташування приголосних в означуваному слові повторюється в епітеті – «*забуТиМи сТежкаМи*» [9, 2], «*СРібна СтРічка*» [10, 313], «*КРАй КРАси*» [10, 316] і 2) за принципом хіазму, коли порядок розташування приголосних в означуваному слові змінюється на протилежний в епітеті – «*ВіНОк терНОВий*» [5, 3], «*КРАси баРвінКу*» [10, 320], «*СРібний пРисК*» [9, 2]. Ці прийоми посилюють структурний та семантичний зв'язки між словесними елементами, підкреслюючи й актуалізуючи їхню утаємничену чи втрачену єдність.

Тризвукові алітераційні епітети спонукають до визначення віртуозної майстерності В. Кобилянського в фонічному оздобленні поезій. «*КВіТКи КошТоВні*» [10, 311], «*на ХРЕст, СХилений пРи доРозі*» [5, 3], «*СВЯТий ВиСоТи*» [10, 321], «*СВЯТих проСТораХ*» [7, 3] вражають органічним поєднанням звукового ряду з сакральним смислом поетичного вислову.

В одному з ранніх творів В. Кобилянського міститься складний алітераційний епітет, опертий на повтор чотирьох приголосних звуків: «*Осталась ПуСТКа лиш одна, / ПіСКом заСиПана й КиСТКами*» [9, 2]. Фонічна злитість означуваного слова й епітета посилює трагічні відчуття, які зумовлені усвідомленням фатальності та безповоротності буття.

Увиразненню алітераційних епітетів у ранній ліриці В. Кобилянського сприяє їхнє архітектонічне розміщення в межах одного вірша за трьома основними моделями (інваріантами). Алітераційні епітети розташовуються: 1) в позиції позначення анакрузи («Зрадліва мРія зимну кров» [9, 1]); 2) в середині вірша («Ліком перЛиСто-Срібних СЛьоз» [10, 310]); 3) в позиції клаузули («І на пориваННях любовНих» [10, 312]) чи рими «Чорніє хаос дум таємНих... / У гробі тім я все загріб / І з ясних днів і Ночий темНих» [9, 2]. У випадках, коли алітераційні епітети римуються, посилюються зв'язки не лише між означеннями, але й між означуваними словами. І тоді виникає можливість відносно легких трансформацій «дум таємних» у «думи темні», а «ночей темних» у «ночі таємні». Самі ж епітети стають синонімічними позначеннями. Така звукова і семантична ускладненість поетичного тексту в ранній ліриці В. Кобилянського забезпечує можливість неоднозначного прочитання, зміщує смислові акценти в бік максимальної відповідності до авторського сприйняття та настрою, посилення символістського тлумачення.

Уже в ранніх поетичних спробах В. Кобилянський зумів надати алітераційним епітетам рис художнього перетворення двійстості в єдність. Звукові ланки інтегрують епітет і означуване слово в цілісну семантичну конструкцію за законом тріади: новий зміст виникає через смислове поглиблення епітета й означуваного слова, що взаємозбагачуються в неподільній фонічній структурі.

Символіка ранніх поезій В. Кобилянського взаємообумовлена архітектонічними та якісними особливостями алітераційних епітетів, які часто стають семантичним фокусом твору. Алітераційні епітети перегукуються з означуваними словами та з іншими означеннями, утворюючи своєрідний звуковий ланцюг та стійкий структурний ряд.

М. Зеров стверджував, що в ранніх поезіях В. Кобилянського «оригінального ... небагато» [8, 8]. Недостатність індивідуально-неповторних якостей, на думку М. Зерова, компенсувалась тим, що «автор дає повну волю своєму ліризмові, одкриває то той, то інший куточок своєї душі» [8, 8]. Однак можемо стверджувати, що інтенсивне застосування алітераційних епітетів стало формальним забезпеченням ліричного звучання ранньої лірики В. Кобилянського. Поетичний твір, просякнутий численними й різноманітними семантичними та формальними зв'язками, ставав мікрочасткою цілісної моделі буття. Провідну роль у такому складному креативно-естетичному процесі відігравали алітераційні епітети.

З-поміж засобів формального оздоблення ранніх поетичних творів В. Кобилянського чи не найкращими є алітераційні епітети. Метричні особливості, рима та способи римуння, загальна ритмічна організація тексту не стали показниками художньої неповторності. Алітераційні епітети, різноманітні їхні архітектонічні модифікації отримали статус обов'язкових системних елементів поезики В. Кобилянського. Урізноманітнюючи функції алітераційних епітетів у ліричному тексті, посилюючи художньо-смислове навантаження на них, поет згодом досягнув неперевершеного рівня артистизму та віртуозності в звуковому оздобленні словесного матеріалу. Майстерність звукопису – домінантна риса лірики В. Кобилянського. Початки її знаходяться в алітераційних епітетах, які широко та інтенсивно ввійшли в ранні поетичні твори.

Різнобічне філологічне вивчення творчості В. Кобилянського є перспективним. У подальших наукових розвідках варто звернути увагу на елементи індивідуальної поезики митця. Цілком можливі дослідження порівняльно-типологічного характеру, в яких творчий доробок В. Кобилянського розглядався б на широкому тлі національної та європейської культури.

Список використаних джерел

1. Бальмонт К. Пoesия как волшебство / К. Бальмонтъ. – М. : Скорпион, 1916. – 93 с.
2. Брюсов В. Я. Стихотворения и поэмы / Валерий Брюсов; вступ. ст. и сост. Д. Е. Максимова; подготовка текста и примеч. М. И. Дикман. – Л. : Сов. писатель, 1961. – 910 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).
3. Волковинський О. Алітераційний епітет (із поезики символізму) / Олександр Волковинський // Слово і час. – № 12. – 2006. – С. 28–34.
4. Качуровський І. Фоніка : підручник / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 168 с.
5. Кобилянський В. З книги життя / Вол. Кобилянський // Нова Буковина. – 1913. – 23 лютого, № 12. – С. 3.
6. Кобилянський В. З циклю «Квіти» / Волод. Кобилянський // Нова Буковина. – 1913. – 8 жовтня, № 75. – С. 1.
7. Кобилянський В. Мельодії серця / Волод. Кобилянський // Нова Буковина. – 1913. – 31 серпня, № 64. – С. 3.
8. Кобилянський В. Мій дар : посмертна збірка поезій / Володимир Кобилянський. – К. : «ДРУ-КАРЬ», 1920. – 99 с.
9. Кобилянський В. Небесні Аккорди / Вол. Кобилянський // Нова Буковина. – 1913. – 20 липня, № 52. – С. 1–2.
10. Кобилянський В. Пoesії / Володимир Кобилянський. – К. : Рад. письменник, 1959. – 349 с.

11. Кобилянський В. Твори / Володимир Кобилянський ; Дмитро Загул (ред. і передмова). – 2-е вид. з рукописів доп., посмертне видання. – К. : Вид-во «ЗАХІДНЯ УКРАЇНА», 1930. – XXXI, 187 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Nota bene).
13. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избранные труды / Юрий Николаевич Тынянов ; [сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова]. – М. : «Аграф», 2002. – 496 с. – (Литературная мастерская).
14. Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – Т. 2 : Д – К. – К. : «Українська радянська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. – 576 с.

Summary. In the article alliterational epithets as dominant sign of early lyric poetry of V. Kobylyanskiy are considerate. The analysis of architectonic epithet combinations, that determine formal-rich originality in content of initial works of poet is carried out. It is set, that V. Kobylyanskiy did a kind and effectively used the architectonic locating of alliterational epithets, various modifications of sound repetitions.

Keywords: alliterational epithet, architectonics, symbolism, V. Kobylyanskiy.

Отримано: 5.07.2012 р.

УДК 821.161.1-31.09

М. Б. Волощук

ЭПИТЕТЫ В СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ СИСТЕМЕ НАРОДНОГО РАССКАЗА Л. ТОЛСТОГО «ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ»

Стаття присвячена дослідженню закономірностей функціонування епітетів у сюжетно-композиційній системі оповідання Л. Толстого «Чим люди живуть». Епітетні структури дозволяють виявити особливості впливу фольклорної і біблейської традиції в народних оповіданнях. Епітети є економними характеристиками, за допомогою яких розкривається релігійно-філософське світосприйняття Л. Толстого, яке міститься в народних оповіданнях 1880–1886 рр. Епітетні структури з елементами фольклорної і біблейської оповіді сприяють створенню специфічного ритму оповіді, розширенню зображення народного колориту і картини світу, власноруч художній прозі Л. Толстого пізнього періоду.

Ключові слова: парні епітети, епітети, епітетні структури, Л. Толстой.

Изучение поэтических особенностей художественной прозы Л. Толстого позднего периода (1880–1910 гг.) является актуальным в современном толстоведении: «Поэтика Льва Толстого – предмет постоянного внимания литературоведов ... Одинаково интересны произведения великого писателя, написанные до перелома и в поздний период творчества. ... Изучение поэтики не может быть успешным без анализа духовной, мировоззренческой и общественно-политической позиций писателя» [10, 383]. Одним из основных критериев в исследовании художественного творчества позднего периода Л. Толстого является выделение религиозно-философских и нравственно-дидактических категорий. Так, новый этап в изучении художественной прозы Л. Толстого позднего периода открывается с возникновением в России в 2000–2011 гг. диссертаций по исследованию закономерностей поэтики поздней прозы Л. Толстого [7], художественной философии и поэтики [10], специфики художественной антропологии [2], антиномии духовного и плотского в художественном творчестве Л. Толстого [5; 8]. Однако, исследования поэтических особенностей литературно-художественных произведений позднего периода творчества писателя, несмотря на наличие огромного количества диссертационных работ и статей, не достаточно определили закономерности поэтики, свойственные рассказам, повестям и романам 1880–1910 гг., до сих пор не сформировался комплексный подход к изучению позднего художественного творчества Л. Толстого.

Рассказы 1880–1886 гг. традиционно называются «народными рассказами», так как Л. Толстой писал их по уговору с В. Чертковым. Эти рассказы предназначались для народа, печатались в народном книгоиздательстве «Посредник». Основой для исследования поэтики народных рассказов Л. Толстого послужили многочисленные изучения религиозно-философского [13] и дидактического содержания [4] народных рассказов. Однако изучения ограничиваются общими выводами по поводу стиля писателя в народных рассказах: «Для более рельефного представления

проблемы Толстой находит свой собственный лаконичный и афористический стиль, развивающий традиции библейской стилистики и народного сказа» [13, 73]. Так Г. Шестопалова делает краткие заметки по поводу контаминации стилей библейского и народного сказа. Либо делаются общие заметки о грамматических особенностях языка в народных рассказах [15, 117-120].

Поэтические особенности народных рассказов достаточно не изучены, внимание толстоведов сосредоточено на экзистенциальных и философских особенностях народного и библейского сказа: «В рассказе «Хозяин и работник» Толстой контрастно противопоставляет, с одной стороны, жизнь крестьян, наполненную необычайным внутренним богатством во внешне бедственных условиях, а с другой стороны – богатую жизнь хозяев, вступающую в кричащее противоречие с ничтожеством их духовных ориентиров и нарушающую все этические нормы поведением» [4, 245]. А. Кавацца выделяет общие принципы проблематики рассказа «Хозяин и работник» – противопоставление, как основной значимый элемент позднего художественного творчества Л. Толстого. А. Кавацца также выделяет интертекстуальные особенности описания в поздней художественной прозе Л. Толстого: «У позднего Толстого предмет повествования снова оказывается быт русского народа, как и в произведениях раннего периода. Таким образом, быт постепенно приобретает все большее значение в его писаниях и становится доминирующим в рассказах и романах зрелого периода» [4, 247]. Таким образом, рассмотрение общих принципов повествования в поздней художественной прозе в тесной связи с ранними литературно-художественными произведениями, обеспечивает целостность изучения творчества Л. Толстого. Изучение поэтических особенностей ограничивается анализом грамматических категорий в народных рассказах: «Несобственно-прямая речь, помимо синтаксических особенностей, проявляется и в морфологических характеристиках, таких как резкое изменение глагольных времен ... Построение периодов в «Хозяине и работнике», как и в других рассказах девяностых годов, перестает быть обширным и емким и, оставаясь при этом богатым придаточными предложениями, становится более стройным и кратким» [4, 250-252]. По мысли А. Кавацца, выявление синтаксических и грамматических особенностей языка рассказа «Хозяин и работник» является одним из наиболее значимых критериев исследования поэтики рассказа.

Исследования поэтических особенностей народных рассказов, несмотря на наличие огромного количества авторитетных работ – монографий, диссертаций и статей – не достаточно определили закономерности поэтики, специфические для цикла народных рассказов. Изучение эпитетных структур (определение + определяемое) в сюжетно-композиционной системе народных рассказов является значимым в установлении особенностей толстовского понимания модели мира, религии и человеческого бытия.

В определении структурных типов эпитетов авторитетными являются исследования «парных эпитетов» А. Потемни [11], А. Веселовского [3], Д. Лихачева [6] и современных в эпитетологии исследований В. Москвина [9].

Цикл народных рассказов открывает литературно-художественное произведение «Чем люди живы» (1881). Источником для рассказа послужила легенда от олонецкого сказителя крестьянина В. Щеголенка. Эпитетные структуры являются экономным средством в описании персонажей – отношений людей в обществе и семейных взаимоотношений супругов (сапожника и его жены Матрены). Богобоязненность и религиозность супругов – сапожника и Матрены – выражается в эпитетных структурах «добрый человек» и «добрыми делами»: «Кабы добрый человек, так голый бы не был, а то на нем и рубахи-то нет. Кабы за добрыми делами пошел, ты бы сказал, откуда привел щеголя такого» [12, 12]. Характеристики «добрый человек», «добрыми делами» являются ориентирами в определении понятия «доброе человека» для Матрены. Определения «добрый человек» и «добрыми делами» свойственные библейской традиции, не часто функционируют в речи супругов. Наиболее интенсивно привлекаются эпитеты, свойственные народной традиции повествования и оценки.

Элементы фольклорной традиции наблюдаются в описаниях мужа в оценке жены. Активно функционируют эпитеты эвфемистично и иносказательно характеризующие мужа: «прост уж очень мой-то» [12, 11], «милое дитя проведет» [12, 11], «соколик-то мой» [12, 11]. Эпитеты «прост уж очень мой-то» и «милое дитя проведет» иносказательны, составные по структуре: в эпитете «прост уж очень мой-то» – структуру расширяют элементы, характерные народной речи и усиливающие степень оценки («уж очень»). Иносказательный характер эпитетной структуры «милое дитя проведет» способствует выявлению личностных черт мужа: наивность, неприспособленность и непрактичность в жизни. Иносказательность и эвфемистичность эпитетных структур позволяют выявить трепетность отношения жены к мужу. Эпитетная структура «соколик-то мой» является элементом фольклорной традиции: «В результате можно отметить, что большинство эпитетов, наиболее часто используемых в балладах, – общепольклорные. Приведем их, начиная с наиболее распространенных и указывая цифрой в скобках их число: красна девица (109), добрый молодец (75), родима матушка (59), чисто поле (41) ... ясный сокол (14)» [14, 77]. Опреде-

ляемое «соколик-то мой» в характеристике мужа в рассказе «Чем люди живы» является носителем балладной манеры характеристики.

Позитивная и эвфемистическая характеристика мужа сменяется резко негативной критикой в эпитетной структуре «конопатый пес»: «Давай поддевку-то мою. А то одна осталась, и ту с меня снял да на себя напер. Давай сюда, конопатый пес, пострел тебя расшиби» [12, 12]. В ссоре супругов иносказательный метафорический эпитет «конопатый пес» является носителем былинной манеры сказа. Негативная эмпирическая характеристика с определяемым «пес» свойственна былинному повествованию: «Сокольник ругает Илью Муромца: Старая собака ты, седатой пес (Гф., III, 212)» [14, 18]. Поэтому эпитет «конопатый пес» привносит в рассказ Л. Толстого «Чем люди живы» элементы былинного сказа. Резкое противопоставление и критика в описании мужа замужней женой характерна для стиля любовных лирических песен: «В семейных песнях сатирический персонаж – муж – характеризуется определениями: постылый, старый, ревнивый, глуп он да ленивенок и противопоставляется другому персонажу, который определяется как удалой молодец, сердечный друг. В этом выражается восприятие основного персонажа семейных песен – замужней женщины» [14, 9]. Эпитетные структуры, по мысли Н. Кравцова, являются главными выразителями противоречивого восприятия замужней женщины. Так, в рассказе Л. Толстого «Чем люди живы» в описании и оценке мужа активно функционируют контрастные эпитеты, создающие противоречивую характеристику. Выявляются особенности восприятия замужней жены посредством эпитетов.

Принцип контраста присущ парным эпитетным структурам в рассказе «Чем люди живы»: «Хлеб был дорогой, а работа дешевая» [12, 7]; «Товар дорогой, а барин сердитый» [12, 17]. Парное соединение эпитетных структур (определение+определяемое), а также противопоставление в семантике определений («дорогой» – «дешевая») или в семантике структуры определения и определяемого («Товар дорогой, а барин сердитый») – свойственна поговоркам. Манера противоречивого и контрастного экономного описания с элементами лаконичности, свойственной пословицам и поговоркам, придает повествованию в рассказе «Чем люди живы» народные интонации и ритмизацию сказа.

Элементы народной и библейской традиции совмещаются в монологе Матрены и архангела Михаила в эпитетных структурах: «*Пожинали; убрала баба и стала спрашивать странника:*

– *Да ты чей будешь?*

– *Не здешний я*

– *Кто ж тебя обобрал?*

– *Меня Бог наказал.*

– *Так голый и лежал?*

– Так и лежал нагой, замерзал. Увидал меня Семен, пожалел, снял с себя кафтан, на меня надел и велел сюда придти. А здесь ты меня накормила, напоила, пожалела. Спасет вас Господь!» [12, 13]. Определения «голый», характерное для народной традиции, в речи Матрены, а «нагой» в речи ангела, имеет элементы библейского сказа.

Монолог ангела в развязке содержит эпитетные структуры с элементами библейской традиции. Так, в описании ангелом сапожника эпитетные структуры способствуют выявлению тонкого восприятия, характерного для библейской традиции описания: «то в лице его была смерть, а теперь вдруг стал живой, и в лице его я узнал Бога» [12, 23]. Эпитет «живой» функционирует в монологе ангела тогда, когда сапожник забирает его с собой.

Описание жены сапожника разворачивается благодаря эпитетным структурам «еще страшнее человека», «мертвый дух» и отвлеченного эпитета «смрада смерти»: «Женщина была еще страшнее человека – мертвый дух шел у нее изо рта, и я не мог продохнуть от смрада смерти» [12, 23-24]. Эпитетные структуры, которые задействованы в описании жены, иносказательны и содержат резкую критику персонажа. Присутствие определений «мертвый дух», «смрада смерти» способствуют выявлению особенностей религиозно-символического восприятия жены сапожника.

В завязке рассказа «Чем люди живы» эпитеты с элементами библейской традиции не значительны, наиболее интенсивно функционируют эпитеты с элементами фольклорной традиции. Эпитетные структуры, которые содержат интонации и коннотации народной речи способствуют созданию народного сказа, а также выявлению сущности жизни человека.

М. Альтман особенно дорожил всеми нюансами и деталями в литературно-художественных произведениях писателя: «в поэтическом хозяйстве Льва Толстого отдельные художественные детали не самодовлеют, а связаны со всем поэтическим замыслом в целом, из него вытекают и, в свою очередь, этот замысел или дополнительно поясняют, или глубже оттеняют» [1, 3]. Так, значимость мельчайшей детали в системе литературно-художественного произведения Л. Толстого сохраняется на протяжении всех периодов творчества писателя. Поэтому крайне важным и значимым является выделение эпитетов и их закономерностей функционирования в сюжетно-ком-

позиционной системе литературно-художественных произведений позднего периода творчества Л. Толстого.

Народный стиль повествования и описания в рассказе Л. Толстого «Чем люди живы» создается в результате функционирования эпитетов. Эпитетные структуры обладают огромным потенциалом для выражения резко-негативной оценки, которая свойственна в системе повествования былин; в структуре эпитета совмещается противоречивость и контраст описания, характерные для любовных лирических песен; выражения эмпирической семантики, свойственной балладам. Эпитеты являются значимыми платичным средством для выявления особенностей восприятия персонажей, а также воплощения религиозно-философских догм, свойственных Л. Толстому.

Список использованных источников

1. Альтман М. Читая Толстого. / М. Альтман. – Тула : Приокское кн. изд-во, 1966. – 147 с.
2. Белянин М. Ю. Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Белянин Михаил Юрьевич. – Липецк, 2007. – 193 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-antropologiya-pozdnego-ln-tolstogo>
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 405 с.
4. Кавацца А. Внутренняя речь в рассказе Толстого «Хозяин и работник» / А. Кавацца // Яснополянский сборник. – Тула : Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2012. – 608 с.
5. Кешишев А. Г. Антиномия духовного и плотского в художественном творчестве Л. Н. Толстого 1880–1890-х годов: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Кешишев Артем Георгиевич. – Армавир, 2010. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/antinomiya-dukhovnogo-i-plotskogo-v-khudozhestvennom-tvorchestve-ln-tolstogo-1880-kh-1890-kh>
6. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература: Статьи. / Д. С. Лихачев. – Л. : Сов. Писатель, 1984. – 272 с.
7. Ломакина С. А. Поэтика поздней прозы Л. Н. Толстого: Повести и рассказы 1885–1902 годов: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10. 01. 01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Ломакина Светлана Александровна. – Елец, 2000. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-pozdnei-prozy-l-n-tolstogo-povesti-i-rasskazy-1885-1902-godov>.
8. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siecle в России / Ольга Матич [Авторизованный пер. с английского Елены Островской] – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с., ил.
9. Москвин В. П. Эпитет как предмет теоретического осмысления / Василий Москвин // Сучасні проблеми епітетології. – [Вип. 1.] – 2011 – 167 с.
10. Николаева Е. В. Проблемы изучения поэтики позднего Льва Толстого / Е. В. Николаева // Толстовский ежегодник. – М. : Государственный музей Л. Н. Толстого, 2001. – 559 с.
11. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
12. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 90 т. / Толстой, Лев Николаевич – М. : Художественная литература, 1935 – 1958.
13. Шестопалова Г. А. Идея непротivления злу насилieм в народных рассказах Льва Толстого / Г. А. Шестопалова // Яснополянский сборник. – Тула : Издательский дом «Ясная Поляна», 1998. – 375 с.
14. Эпитет в русском народном творчестве. – [Вып. 4] – М. : Издательство Московского Университета, 1980. – 144 с.
15. Jahn R. G. Tolstoy as a writer of popular literature / Gary R. Jahn // The Cambridge companion to Tolstoy. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – 120 p.

The article deals with the research of the peculiarity of the epithets functions in the system of the plot and composition of the story «What men live by» by L. Tolstoy. The epithet structures assist to expose the peculiarities of the influence of folklore and biblical tradition in the popular stories. Epithets are the saving descriptions, which assist to expose religious and philosophical image of world of L. Tolstoy, depicted in the popular stories of the 1880–1886 years. The epithet structures with elements of folklore and biblical tale expose for the creation of specific rhythm of narration, expansion of folklore colour and the picture of the pattern of world, which is peculiar for the fiction of L. Tolstoy of the latest period.

Key words: pairs of epithets, epithets, epithet structures, L. Tolstoy.

Отримано: 9.06.2012 р.

МОТИВНИЙ ДІАПАЗОН РОМАНУ ТЕОДОРА ФОНТАНЕ «ЕФФІ БРІСТ»

В статті зроблена спроба перепрочитання вершинного твору Т.Фонтане «Еффі Бріст» як зразка реалістичної прози межі XIX-XX ст. Автор підкреслює наявність кодів епохи *fin de siècle* в романі. Наголошується на мотивах моря, води, смерті, квітів, взаємозв'язку любові та смерті.

Ключові слова: роман, реалізм, *fin de siècle*, мотив, смерть, любов, танець, море, Мелузїна, жінка-дитина, Т.Фонтане.

Традиційно роман Теодора Фонтане «Еффі Бріст» у дослідницькій літературі сприймається в контексті реалізму. Така позиція є характерною як для зарубіжного [15; 22; 10; 7; 16], так і для східнослов'янського літературознавства [1; 2; 4; 6]. Роман Фонтане «Еффі Бріст» як зразок реалістичної прози є досить переконливим – оповідь ґрунтується на принципах реалістичної естетики, досліджених такими вченими, як Конрад Вандрей [22], Петер Демец [10], Ріхард Брінкман [7], Фрітц Мартіні [16] та інші.

Наше дослідження – це своєрідна спроба по-новому, враховуючи перепрочитання прозових творів видатного німецького реаліста Теодора Фонтане, розглянути і зрозуміти шедевр його спадщини – роман «Еффі Бріст» (1895), який є одним із загальноновизнаних досягнень німецької літератури другої половини XIX ст.

На наш погляд, «Еффі Бріст» – міметична оповідь, тобто історія, закладена в сюжет твору, реалістична. Велике значення в романі має соціальний аспект: сумна доля героїв представлена переважно як результат впливу суспільних факторів – ригідної моралі бісмарковської епохи, зіткнення особистості з владою світських умовностей, неписаних законів моральної поведінки, специфіки становища жінки в суспільстві тощо. Ця проблематика неодноразово була висвітлена в роботах східнослов'янських та зарубіжних учених. У зв'язку з цим реалістичність роману не викликає сумнівів і мета нашої статті полягає не в тому, щоб спростувати чи заперечити реалізм Фонтане, а в тому, щоб надати можливість прочитати і зрозуміти твір по-новому. По-перше, нас примушує замислитись дата виходу роману в світ – 1895 рік, останнє десятиліття XIX ст., коли виходять друком твори «Анатоль» (1893), «Гра в любов» (1895) Артура Шніцлера, «Альґабал» (1892), «Книга пастуших та хвалебних віршів» (1895) Стефана Георге, «Дурень і смерть» (1893), «Казка 672-ї ночі» (1895) Гуго фон Гофманстала, «Дух землі» (1895) Франка Ведекінда, «П'єр Дюмон» (1894), поетичний збірник «Жертви ларам» (1895) Райнера Марії Рільке. Тобто, в цей час починають творити автори, яких не прийнято співвідносити з реалістичною естетикою. Ці факти свідчать про те, що найвідоміший роман Фонтане з'являється серед творів, які ґрунтуються на нереалістичних принципах, що прагнуть до іншого художнього осмислення світу – символістського, імпресіоністського, експресіоністського, модерністського тощо.

Оскільки роман «Еффі Бріст» містить велику кількість мотивів, тем, образів, символів, що зближують його з літературою межі століть (*Literatur der Jahrhundertwende, Literatur um 1900, Fin de Siècle*), будь-який літературознавець, який досліджує цей літературний період, при уважному прочитанні легко розпізнає в творі підвищений інтерес до теми смерті (вже з перших сторінок роману неодноразово згадується кладовище), прослідковує в романі мотив танцю, мотив моря, мотив жінки з моря (Мелузїни), упізнає тип жінки-дитини («*Kindfrau*» або «*femme enfant*»), популярний в культурі того часу, знайде мотив дзеркала як один з найуніверсальніших у світовій літературі, квіткові мотиви, властиві стилю модерна (лейтмотив безсмертників, які ростуть біля могили китайця та неподалік місця дуелі, лейтмотив гвоздик, геліотропу, плюща, дикого винограду), мотив хвороби, зокрема, хвороби жінки (*Krankheit der Frau*), притаманний літературі межі XIX-XX ст.

Виникає питання про те, чи такі збіги є випадковими та якою мірою вони репрезентують собою матеріал для узагальнення. Слід звернутись до смислових доміант культури, а саме до літератури зламу XIX-XX ст., щоб мати можливість розмірковувати про наявність її кодів у романі Т.Фонтане.

Специфіка цього літературного періоду досліджена в низці робіт, таких як «Німецька література межі століть» В. Раша [19], «*Fin de siècle*» Й.-М. Фішера [11], про цю епоху писали також Х. Хаман, Й. Херманд, Й. Йост, Р. Боер, Г. Вунберг, У. Картхаус та інші. Незважаючи на суперечності у визначенні культурологічних понять (злам XIX-XX ст.), світоглядних компонентів (декаданс) і власне художніх напрямлень та стилів (символізм, імпресіонізм, неоромантизм, експресіонізм, модерн), дослідники солідарні у визначенні таких прикмет культури межі століть, як ірраціоналізм, песимізм, естетизм, прагнення до автономності мистецтва.

Ірраціоналізм рубежу століть пояснюють як іманентними причинами розвитку культури, зокрема, вичерпністю матеріалістичного світогляду, так і зовнішніми політичними та соціальними факторами – зростаючим відчуттям кризи напередодні Першої світової війни [19, 2–5].

Очевидно, що один з основних водорозділів між реалістичним методом і світоглядом у художніх напрямленнях періоду *fin de siècle* пов'язаний з антитезою раціоналістичного та ірраціоналістичного. Чудовим прикладом цього є роман Т. Фонтане «Еффі Бріст». На перший погляд, події, описані в романі, мають чітке раціональне обґрунтування, а їхні соціальні, психологічні, культурно-історичні причини розглядалися неодноразово літературознавцями. Значно менше уваги приділялось тим моментам оповіді, що не отримали в творі переконливого раціонального тлумачення, більше того, не були підкреслені автором свідомо. Для початку слід пригадати історію китайця. Як свідчить лист Т. Фонтане Йозефу Віктору Відману від 19 листопада 1895 р., сам він вважав мотив китайця одним з ключових у своєму творі й був здивований тим, що критики обходять його увагою [13, 386]. Згодом критики неодноразово зупинялись на цьому мотиві, в основному розглядаючи його значення для характеристики головних героїв – Еффі та Інштеттена [18; 9; 20]. Про китайця Еффі дізнається від Інштеттена (10 глава), дещо розкаже про нього служниця Іоганна, а вірогідну причину існування легенди про китайця розтлумачує Крампас. Відомо, що капітан Томзен, якому раніше належав будинок Інштеттена в Кессині, привіз із дальнього плавання китайця, який у нього згодом поселився. Пізніше Ніна, чи то племінниця, чи то онука капітана, зникає під час власного весілля після танцю з китайцем, а сам китаець невдовзі помирає та знаходить своє останнє пристанище на березі моря в дюнах серед квітів безсмертників. Ця фрагментарно розказана і незрозуміла історія, яка хвилювала уяву Еффі, залишається таємницею як для героїв роману, так і для читача, оскільки не отримує жодного раціонального пояснення до кінця роману. При цьому образ китайця переслідує героїню дуже довго. Дорогою в Кессін Інштеттен розповідає молодій дружині про жителів містечка і про китайця, який, надалі не давав спокою Еффі. По приїзді в Берлін Еффі знову була налякана – служниця привезла із Кессина картинку із зображенням китайця. Завдяки обмеженій перспективі, яка в цьому випадку вибрана для наратора, історія про китайця носить таємничий характер. Уже зазначалось у дослідженнях, що наративна перспектива в романі весь час змінюється [14, 150]. Наратор то виступає в ролі всезнаючого, повідомляючи про думки та почуття героїв (Еффі перш за все), то показує персонажі та події зовні, відсторонюючись від знання про підґрунтя того, що відбувається. Так автор чинить, розповідаючи про китайця, Ніну та капітана. Ця історія стає, завдяки відсутності будь-якого пояснення, своєрідним проривом ірраціонального начала, проривом таємниці в упорядкований, заснований на причинно-наслідкових зв'язках космос роману. Слід зазначити, що обмеженість всевидючого наратора проявляється і в інших місцях твору. Так, в сьомій главі описана реакція Інштеттена на прохання Еффі внести зміни в облаштування будинку: «Инштеттен с нерешительным видом смотрел перед собой, словно о чем-то умалчивая» [5, 69]. Далі йде репліка Інштеттена про відмову змінити будь-що в залі. Виникає питання: кому «здається», що герой вагається і щось замовчує, – його співбесідниці Еффі чи наратору. Напевно, наратору, оскільки зразу ж повідомляється, що герой вирішив щось приховати. Тим самим вказано на наявність таємниці, невідомої і самому оповідачеві.

Подібний приклад з'являється і на початку десятої глави. Коли служниця Іоганна, яку перелякана Еффі покликала вночі до себе в кімнату, з'являється перед Інштеттенем, який щойно повернувся з Варціна, автор говорить: «События ночи, казалось, не произвели на нее особого впечатления» [5, 85]. Наратор знову демонструє обмеженість своєї обізнаності, цього разу відносно почуттів та думок Іоганни. Подібний наративний прийом використовується в романі рідко, він маркує відмову оповідача від претензії на цілковиту поінформованість, стосується певної групи фігур – Інштеттена, Іоганни та китайця, тобто між цими персонажами створюється певний семантичний зв'язок. Варто згадати епізод з восьмої глави, де Інштеттен та Еффі бачать картинку з зображенням китайця, яку хтось приклеїв до стільця: «Инштеттен, казалось, сам был поражен картинкой и уверял, что не знает» [5, 71]. У романі виникає таємнича атмосфера, завдяки використанню в деяких епізодах обмеженої наративної перспективи; своєрідних гносеологічних лакун, які виникають в історії, вказують на деякий опір роману тотальній раціоналізації, звертаються до сфери незрозумілого й таємничого.

Присутність у творі ірраціонального начала поєднано із заміною деяких причинно-наслідкових зв'язків стосунками таємничо-метафізичної якості. Перш за все, це стосується зв'язку смерті та еросу. Тема смерті здобуває величезне значення, коли стає втіленням таємниці буття. Так, дослідник Й. Пфайфер вказує, що смерть «стала ключовим поняттям літературної творчості межі століть» [17, 101]. Причини цього вчений вбачає у втраті метафізичного смислу буття, обумовленій кризою релігії наприкінці XIX ст. Мотив смерті проходить червоною ниткою через весь роман Фонтане. Вже з перших сторінок з'являється мотив кладовища, герої часто говорять про смерть, Еффі стає свідком похорону реєстраторки Роде, саме на кладовищі вона знайомиться з Розвітою, майбутньою нянькою своєї доньки. І, як в багатьох творах цього часу, мотив смерті співвідноситься з мотивом любові (у вищезгаданій історії китайця, його смерть відбувається майже одразу після весілля Ніни, яка протанцювала з ним свій останній танець на весіллі).

Мистецтво танцю на межі XIX-XX ст. переживало своє відродження. Танець – одне з самих загадкових явищ індивідуального та суспільного життя людини. Зображення танцю в літературі, з одного боку, сприяє осмисленню культури, а з іншого – дозволяє літературі вийти на рівень ре-

альності, або, навпаки, зануритись в ірреальний умовний світ танцю. В літературі цього періоду танець з його пластичним сприйняттям та психічною ірраціональністю стає одним із «зручних» і часто вживаних символів. Мотив танцю зустрічається також в творах Фонтане. У сьомій главі «Еффі Бріст» головна героїня дещо налякана – вночі вона чула дивні звуки, шарудіння довгого шлейфу, їй навіть причулись атласні тувельки. «Словно хто-то танцює наверху, но совсем тихо», розказує Еффі вранці після першої ночі в Кессині служниці Іоганні [5, 64]. Іоганна знає про ці звуки нагорі та заспокоює Еффі: «Да, это наверху, в зале. Раньше нам слышалось это над кухней. Но теперь мы не слышим – привыкли» [5, 64]. Молода жінка перелякана з першого дня перебування в чудернацькому будинку ландрата, в чужому місті Кессині. Еффі постійно бачить страшні сни, чує невловимі звуки музики чи танцю. Отже, ірреальність проходить крізь твір письменника-реаліста. Також, як вже було сказано, на своєму весіллі Ніна, онука капітана Томзена, танцювала зі всіма. Останнім з Ніною танцював китаєць і після цього зникає онучка капітана, а китаєць через чотирнадцять днів помирає. Можна дійти висновку, що зображення танцю на зламі століть пов'язано з чимось мертвим, позбавленим життєвих сил, порочним, незрозумілим, ірраціональним.

Фонтане як літератор не був байдужим і до мотиву дзеркала, оскільки в історико-літературному контексті межі XIX-XX ст. поєднувались традиції використання цього образу в світовій літературі. Дзеркало двоїсте за своєю природою: річ побутова і містична одночасно, воно сприймалось як межа між реальністю та ірреальністю. В романі ми знаходимо приклад, коли за допомогою дзеркала підкреслюється ірраціональність. Еффі дивиться в дзеркало і їй здається, що хтось позаду «пытается заглянуть ей в лицо» [5, 170], з острахом вона вимовляє: «Бедная Эффи, ты погибла!» [5, 170]. Слід ще зауважити, що дзеркало присутнє майже завжди в романах Фонтане в епізодах написання листів. Листи переважно пишуться на самоті й віддзеркалюють події минулого, характеризують героя та ситуації, тому дзеркало допомагає герою подивитись на себе збоку. Так і Еффі, перш ніж почати писати листа мамі, дивиться у дзеркало [5, 189].

Взаємозв'язок любові та смерті висвітлюється і в історії головних героїв – берег моря, місце зустрічей Еффі та Крампаса, стає і місцем загибелі героя на дуелі. Ерос і Танатос пов'язані один з одним просторовими відношеннями, як в історії Еффі та Крампаса, або часовими, як в ситуації з Ніною та китаєм, але не раціональними. Водночас, історія Еффі та Крампаса таємничо співвідноситься з історією китаєця: прогулянки героїв відбуваються недалеко від його могили, помирає Крампас також на березі моря, де ростуть безсмертники, як і на могилі китаєця. Встановлюючи містичний взаємозв'язок між любов'ю та смертю, роман «Еффі Бріст» виявляє свою спорідненість з багатьма іншими творами межі століть: з драмами Ф. Ведекінда, Г. фон Гофманстала, А. Шніцлера, творами Р.М. Рільке, картинами Е. Мунка та Г. Клімта.

При цьому, мотивом, який поєднує два важливих начала – Ерос і Танатос – у Фонтане, як і в багатьох інших авторів, є море. Мотив моря відіграє значну роль в історії китаєця, і в історії любові та смерті Еффі й Крампаса. Море уособлює зв'язок любові та смерті й набуває тим самим характеру не просто елемента емпіричного простору, а символу, тобто вираження деякого раціонально недосяжного смислу. Літературознавець Х. Шайбле вказує на велику популярність символу моря в літературі та живописі, що співвідносяться зі стилем модерн [20, 56]. Особливо поширеним є зображення жінки біля моря. В. Раш вважає, що символ моря слугує для вираження загальної єдності життя – море є джерелом життя і могилою, в морі взаємодіють ціле та індивідуальне [19, 25]. Безумовно, подібні конотації присутні і в символіці моря в «Еффі Бріст» – берег моря поєднує Еффі та Крампаса, там же знаходиться могила китаєця і відбувається фатальна дуель. Поза рамками нашого дослідження доводиться залишити розгляд низки мотивів, семантично пов'язаних в романі з мотивом моря, – це ставок у фамільному маєтку Брістів, матроський костюм Еффі, її мрії про те, щоб батько поставив щоглу в саду тощо. З перших абзаців твору головна героїня корелує з морем, з водою, що явно представляє один з поширених кодів епохи.

При розгляді творів Теодора Фонтане питання щодо мотиву жінки з моря досить важливе і цікаве, тому що Фонтане ставить свій власний акцент на дефініцію цього жіночого типу, і власне він установлює завдяки мотиву Мелузіні* певний жіночий образ [3]. Там, де демонічна природа води виступає імпульсом подій, з'являються жіночі фігури, які його викликають, дивним чином не торкаючись інструмента подій, над яким вони самі не мають сили.

Багато спільних рис характеру поєднують Еффі з Мелузінною і що важливо – на поклик природи Еффі реагує інтенсивніше і сприйнятливніше. Вона меланхолійна та мрійлива, їй притаманні своєрідна пасивність, відсторонена таємнича стриманість, що може здаватися безсердечністю, а насправді це є вираженням туги за людською ніжністю, любов'ю, співчуттям.

Дилема Фонтане була в тому, що його ідеал жінки був втілений в образ жінки, яка в коханні не втрачала голови. Йому не залишалось нічого іншого, як бідну «Мелузину» відправити назад в її стихію: «Я йду (геть). І це правильно, що зі стихією. Для життя на землі в мені немає чогось, щоб жити тут» [12, 441].

* Літературознавці пов'язують Мелузину з виниклим у літературі трагічним жіночим образом, який бажає позбутися свого демонічного походження через одруження з чоловіком-людиною, а чоловік бажає завдяки цьому отримати «придане» — процвітання, переважно сімейне та матеріальне.

Жіночі образи, типові для європейських літератур межі XIX-XX ст., зокрема літератури німецької, своїми визначальними рисами напрочуд оригінально дають про себе знати в особі Еффі Бріст. Бо Еффі теж є типом жінки, що вочевиднися на зламі століть: йдеться про апофеоз первісної природної жіночості, в якій виражається «Jugendstil» («юний стиль»), а також взаємозв'язок між «femme fatale» і «femme enfant». Її сила – в її ж слабкості. Образ головної героїні роману Еффі долучається до типу жінки-дитини («Kindfrau»), яка уособлює дитячу невинність, чистоту та асексуальність [8, 102]. Еффі не любила свого чоловіка Інштеттена і не змогла полюбити Крампаса.

Мотив хвороби також певною мірою присутній в романі. Відмова від перебільшення значущості раціонального призводить до співвідношення мистецтва і хвороби, що спостерігаємо у Фонтане. Наприклад, в такому персонажі, як горбатий Гізгюблер, поєднано підвищене естетичне сприйняття з фізичною неповноцінністю. А мотив хвороби жінки (Krankheit der Frau) – один з поширених мотивів літератури 1900-х років [8]. Еффі постійно почуває себе погано в Кессині, іноді вона свідомо симулює хворобу, але врешті-решт молода жінка дійсно серйозно захворіла. Хвороба призводить до смерті. І хоча Еффі стає жертвою існуючих норм моралі суспільства, своєю хворобою і смертю вона кидає виклик філістерському істеблішменту, заявляючи про своє небажання жити в ньому.

Підсумовуючи, можна сказати, що роман Т. Фонтане «Еффі Бріст» не лише хронологічно належить до літератури «межі століть», але й виявляє значну духовну єдність з цим культурним періодом. [23]. Мова йде не лише і не стільки про випадкові збіги елементів світу роману та сучасних йому творів, але й про типологічну подібність художнього сприйняття реальності.

Однією з важливих якостей цього світосприйняття на зламі століть є ірраціоналізм, якому віддає належне і Т. Фонтане. Ірраціональне складає важливий аспект роману. З ірраціоналізмом пов'язаний і пошук інших ірраціональних зв'язків між діями, що призводить до зближення любові та смерті в художньому світі твору.

Вираженням такої єдності протилежностей постають символи – наприклад, поширені на межі століть символи води та моря, символи танцю, дзеркала тощо. І саме сукупність цих художніх феноменів, а не кожен з них окремо, зближують роман «Еффі Бріст» з мистецтвом зламу століть. Варто ще раз підкреслити, що наші міркування не ставлять під сумнів звичне прочитання роману як реалістичного тексту, вони лише покликані розширити його розуміння, розкрити багатогранність відомого твору.

Список використаних джерел

1. Авагян Т.И. Немецкий реалистический роман второй половины XIX века : учебное пособие / Т.И. Авагян : Башк. гос. ун-т им. 40-летия Октября. – Уфа : Изд-во БГУ, 1989. – 79 с.
2. Волков Е.М. Роман Т.Фонтане «Эффи Брист»: Учебное пособие для студ.-филологов. / Е.М. Волков. – М. : Высшая школа, 1979. – 87 с.
3. Гавловська Т. Містична присутність образу Мелузینی у прозі Теодора Фонтане / Т. Гавловська // Питання літературознавства. Наук. збірник. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 82. – С. 135–141.
4. Макарова Н.А. Особенности поэтики романов и повестей Т. Фонтане 80-х – 90-х гг. XIX века / Н.А. Макарова – М. : МГУ, 2004. – 220 с.
5. Фонтане Т. Эффи Брист. Роман: пер. с нем. – М. : Гослитиздат, 1960. – 299 с.
6. Шахова К. Т. Фонтане [Текст] / Шахова К. // Вікно в світ. – 1999. – № 1. – С. 203–215.
7. Brinkmann R. Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen / R. Brinkmann. – München : R.Piper&Co Verlag, 1967. – 203 S.
8. Catani S. Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925 / S. Catani. – Würzburg : Königshausen&Neumann, 2005. – 353 S.
9. Chambers H. Supernatural and Irrational Elements in the Works of Theodor Fontane / H. Chambers. – Stuttgart : Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1980. – 278 S.
10. Demetz P. Formen des Realismus Theodor Fontane: kritische Untersuchungen / P. Demetz. – München : C. Hanser, 1964. – 246 S.
11. Fischer J.-M. Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche / J.-M. Fischer. – München : Winkler, 1978. – 298 S.
12. Fontane Th. Sämtliche Werke. / Th. Fontane / Hrsg. von E. Groß, K. Schreinert, Ch. Jolles u. J. Neuendorff-Fürstenau. – München : «Nymphenburger Ausgabe», 1959-75. – Bd. VII.
13. Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. – Berlin/Weimar : Aufbau-Verlag, 1968. – Bd. 2.
14. Hamann E. Theodor Fontanes «Effi Briest» aus erzähltheoretischer Sicht unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenzen zwischen Autor, Erzählwerk und Leser / E. Hamann. – Bonn, 1984.
15. Hermann H. Th. Fontanes «Effi Briest». Die Geschichte eines Romans / H. Hermann // Die Frau. – Jg. 19. – H.9. – 1911/1912. – S. 543–553.

16. Martini Fr. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898 / Fr. Martini. – Stuttgart : Metzler, 1964. – 939 S.
17. Pfeiffer J. Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900 / J. Pfeiffer. – Tübingen, 1997.
18. Rainer U. Effi Briest und das Motiv des Chinesen: Rolle und Darstellung in Fontanes Roman / U. Rainer // Zeitschrift für deutsche Philologie. – 1982. – Bd. 101. – H. 4. – S. 545–561.
Rasch W. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart : Metzler, 1967. – 326 S.
19. Scheible H. Literarische Jugendstil in Wien / H. Scheible. – München; Zürich, 1984.
20. Utz P. «Effi Briest», Der Chinese und Imperialismus: Eine «Geschichte» im geschichtlichen Kontext / P. Utz // Zeitschrift für deutsche Philologie. – 1984. – Bd. 102. – S. 212–225.
21. Wandrey C. Theodor Fontane / C. Wandrey. – München : C.H.Beck, 1919. – 412 S.
22. Wunsch V. Vom späten «Realismus» zur «Frühen Moderne»: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels / V. Wunsch // Modelle des literarischen Strukturwandels / Hrsg. von M. Titzmann. – Tübingen, 1991. – S. 187–204.

Summary. The author of the research proves Theodor Fontane's masterpiece «Effi Briest» to be an example of realistic prose of the 19-20th centuries due to the typical features of the codes of the epoch fin de siècle established in the novel. Especially bright keynotes are the themes of the sea, water, death, flowers, love and death.

Key words: novel, realism, fin de siècle, keynote, death, love, dance, sea, Melusine, Kindfrau, Th. Fontane.

Отримано: 27.07.2012 р.

УДК 821.111.09-16

С. Є. Гайдук

СИМВОЛІЧНІ СЕНСИ ТА ФУНКЦІЇ ОБРАЗУ ТИГРА У ТВОРЧОСТІ ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА

Стаття присвячена дослідженню особливостей символіки образу тигра у тканині поетичного твору В. Блейка «Тигр». Наголошується, що світ Блейка наскрізь дуалістичний, основний постулат його філософії – непримиренна боротьба життєвих начал. Образ тигра – символ могутності, краси, грації і дикості, жорстокості, кровожерливості. Він є символом людської уяви, апокаліптичного світла у світі темряви, енергії і справедливого гніву. Вірш «Тигр» – найкращий твір В. Блейка, який містить непорозуміння й опозиції, що керували його особистим життям. Він належить до пограниччя поезії і пластичних мистецтв, де протилежності не усамітнюються, а гармонійно співіснують.

Ключові слова: романтизм, символ, образ, тигр, поезія.

Сьогодні, коли культура епохи технологічної цивілізації зіткнулася з втратою «питомого символічного знання – знання не тільки змісту тих чи тих символів, але і їх онтологічного і культурного значення» (Є. Созіна), проблема вивчення та інтерпретації різнобічних аспектів символіки, зокрема, поетичних символів у художньому творі, викликає постійний інтерес з боку літературознавців. Без адекватного прочитання текстів духовної спадщини неможливий рівноцінний діалог з певною культурною епохою загалом і добою романтизму зокрема.

Художня спадщина поета-романтика Вільяма Блейка в царині поезії й образотворчого мистецтва, його філософські погляди й історія життя стали об'єктом постійного зацікавлення сучасних дослідників та аматорів культури [5; 7; 9; 10; 13]. Один із найоригінальніших митців Англії виявився багато в чому співзвучним нашому часові.

Для духовного світу В. Блейка вирішальне значення мали біблійні категорії Добра і Зла з їх нескінченним двобоєм. Усе людське життя було полем цього двобою, усі людські вчинки оцінювалися у світлі цих непримиренних опозицій – чорне або біле, добре або зле. Контраст, прикметний художній засіб романтизму, наділений у творчості В. Блейка особливою креативною силою і протупає на всіх рівнях його поезії.

Символічна парадигма романтичного бестіарію вже була предметом літературознавчого розгляду [3], однак аналіз образу тигра з однойменного вірша В. Блейка, його символічне наповнення – актуальне питання.

Мета статті – висвітлити особливості символіки образу тигра у тканині поетичного твору В. Блейка «Тигр».

Символіка образу тигра не має чіткої територіальної прив'язаності, вона багатозначна і має за джерела прадавні оповіді та легенди. На Заході цей образ загалом негативний, тоді як у культурах Сходу тигр – тварина шанована, цар звірів.

Тут варто згадати легенду про тигрицю – одну з найзворушливіших поетичних історій бестіарію. Її автори – Ісідор і Амвросій – спиралися у своїй оповіді на відомості, наведені в трактатах Соліна і Плінія. Зауважимо, що середньовічні бестіарії найчастіше акцентують на любові тигрів до свого потомства, бо вполювати тигреня було заповітною мрією кожного мисливця. В одній із розповідей ідеться про тигрицю, що переслідує мисливця, який викрав її маля. Щоб врятуватися, той вдався до хитрощів: кинув на землю дзеркало – і тигриця прийняла своє відображення в ньому за тигреня. Так раз, і вдруге, поки переслідування не припинилося. Цю історію переповідають твори Альберта Великого і Брунетто Латіні [6, 118].

Сучасна польська дослідниця Луція Імпеллюсо у праці «Природа та її символи» стверджує, що поведінку тигриці з легенди можна порівняти з поведінкою людини, що потрапила в пастку до диявола і яку він змушує бачити те, чого насправді немає. На думку інших дослідників, цей звір – символ диявола чи розпусного чоловіка, якого притягують жіночі чари, так само як тигрицю – її відображення в дзеркалі мисливця [11, 218].

Владислав Копалінські, автор словника символів, вважає, що в християнській традиції тигр – атрибут Ісуса Христа [12, 438]. В інтерпретації російського дослідника Володимира Топорова тигр – атрибут Христа, тигриця – атрибут християнства [4, 512].

Тигр – центральний персонаж міфів народів країн Азії. Він часто постає як цар звірів, символ сили і влади, хоробрості чи люті (гніву); це об'єкт уваги багатьох письменників і поетів світу. В індійській і китайській літературах традиційно оспівувалася сила тигра. Символічним постає образ тигра у відомій епічній поемі Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі».

У західноєвропейській літературі образ тигра неоднозначний. Скажімо, Редьярд Кіплінг у «Книзі джунглів» зобразив тигра підступною і грізною твариною, натомість у всесвітньвідомому творі Алана Мілна про Вінні-Пуха тигр – привабливий і веселий персонаж.

У цій розвідці зосередимо увагу на поетичному творі доби романтизму, де тигр символізує енергію, силу і талант, – на вірші Вільяма Блейка «Тигр» (1794). Уже перші його рядки («Тигре! Тигре! яскраво палаючий...») яскраво уявляють ту потужну енергію, яку випромінює тигр і яка може бути використана як у конструктивних, так і в деструктивних цілях [8, 905].

Сучасна українська дослідниця Кіра Шахова стверджує: вірш «Тигр» В. Блейка образно відтворює сповнене протилежних начал зародження світу. Вона пише: «В його яскравій у буквальному розумінні слова метафорі примхливо сполучається позитивне і негативне. Тигр – це могутність, краса, грація і дикий, жорсткий, кровожерливість. Це образна матеріалізація таких абстрактних понять, як «людське існування», «людська вдача» тощо» [5, 241]. В. Блейк використовує символіку двоєдності цієї тварини (міцність і кровожерливість) і пов'язує її з підступною силою природних інстинктів.

Вірш належить до циклу «Пісень пізнання». Він був замислений як полемічний до «Пісень невідання», однак у подальшому В. Блейк вирішив ширше скористатися можливостями експресії. Спершу він видрукував обидва цикли окремо, однак згодом вирішив поєднати їх спільною титульною сторінкою: «Пісні невідання і пізнання: показ двох протилежних станів людської душі». Така «протилежність» набирає додаткового сенсу, коли візьмемо до уваги той факт, що багато творів із «Пісень пізнання» поет вигравіював на протилежній стороні мідних плит, які вже містили твори з «Пісень невідання». Таким чином два контрастні «стани» стають предметом, який можна взяти в руку. Побуває також думка, що В. Блейк робив це для того, щоб не витрачати зайвих коштів на матеріал. Однак, на нашу думку, у цьому простежується специфічність артистичної візії творця.

На опозиції і контрасти у В. Блейка натрапляємо досить часто. Поет не лише гравіював «Пісні пізнання» на протилежній стороні «Пісень невідання», але й застосовував відмінний крій письма, а також іншу методику друкування кольорів. Досвід В. Блейка стосовно техніки гравіювання попередив та удосконалив його творче бачення світу. Це бачення ґрунтується на контрастах і опозиціях – таких, як Любов і Ненависть, Енергія і Розум, Потяг і Відраза. Поет постійно створює пари і дихотомії; в його образах об'єкти часто укладаються симетрично. В епічних творах наявні, натомість, численні паралелі та антитези.

Вірш «Тигр» – найкращий твір В. Блейка, написаний в гігантській формі, здатній вмістити непорозуміння й опозиції, що керували його особистим життям. Він належить до пограниччя поезії і пластичних мистецтв, де протилежності не усамітнюються, а гармонійно співіснують [9, 165].

Російський дослідник творчості великого англійського поета-романтика Олексій Зверев пише: для В. Блейка «життя – це Рух, який виникає із Протилежностей. Вони необхідні для буття Людини» [1, 24]. Ця велика органічна єдність відкрилася В. Блейкові «серед вогнів пекла», у розмові з Ісаєю та Єзекиїлем, у випробуваннях, які переніс духовний розум поета, коли перед ним з'явився Ангел. В. Блейку відкрився «неосяжний світ захоплення, недоступний нашим почуттям», – почуттям в'язнів Юрайзена, персонажа, що в міфології Блейка втілює підневільну свідомість сучасного йому Альбіону. Це полон духу, полон думки, тоді як «Життя – це Дія», думка лише служить оболонкою для дії. «Дія – Вічне Захоплення». У цьому – суть філософської і поетичної концепції «Пісень невідання і пізнання», визнаних найкращим творінням Блейка як лірика [1, 25–26].

Сучасний англійський дослідник творчості В. Блейка Пітер Акройд у ґрунтовній монографії «Блейк» [9] наголошує, що поет кілька разів переставляв строфи вірша. Один із збережених варіантів вказує, що автор був за крок до вилучення другої і четвертої строф, та все ж зберіг їх у кінцевому варіанті. Прикметно, що В. Блейк виконав також малюнок тигра і розфарбував його. Звір на цьому малюнку має досить грайливий вигляд і нагадує своєю незвичайною усмішкою плюшеву забавку. Цю усмішку можна трактувати двояко: як іронічний коментар до висловленої тогочасними критиками позиції щодо вірша і як доказ того, що В. Блейк не вмів правдиво зображати інші форми, окрім людських.

Попри те, що тигр – екзотична для Європи тварина, поет і гравер В. Блейк міг спостерігати за ним безпосередньо в Лондоні: у приватних зоопарках, зокрема в Лондонській Вежі, жило кілька представників цього роду. Малий В. Блейк міг бачити тигра на картині Стабса у школі Парса, яку він відвідував, а також на численних модних тканинах, виконаних у східному стилі. Неабияке значення мала постійна присутність Біблії в дитячому житті поета. Уважаємо, що саме з неї В. Блейк почерпнув знання про Божий гнів і людську боязнь, уявлення про диких звірів і пустелі. Джерелом звіриних мотивів могли послугувати також природничі знання тієї епохи. Тигра описувано в них здебільшого як бестію, «що незмінно прагне крові... Її сповнює невгамовна лють, сліпе й несвідоме прагнення вбивати... При вигляді всякої живої істоти з її горла виривається страхітливий рик» [цит. за 9, 171]. Додатковим джерелом відомостей про цю тварину могли бути численні гравюри Томаса Бевіка, Томаса Боремана чи малюнки з Енциклопедії Британіка. У «Фізіогномії» Лаватера наявне зображення голови тигра крапчастого, а в «Стародавніх Афінах» Стюарта і Реветта – малюнок Бахуса з тигром. За твердженням Акройда, тигр у Бахуса має досить комічний вигляд і, можливо, саме це зображення закарбувалося в пам'яті В. Блейка. Джерелом могли слугувати також студії кінця XVIII століття, присвячені давнім обрядам, які культ фалоса тигра пов'язували з вогнем, а також із мотивом деструкції, що передує акту творення. Окрім цього, В. Блейк працював над «Походом проти Негрів з Суринаму» Стедмана, де міг прочитати про тигра чи червоного тигра.. Тигром охрестив Гельвецій сузір'я дев'ятнадцяти зірок. Отже, обсяг доступних Блейкові джерел про тигра досить обширний, і це, безперечно, певним чином позначилося на вірші поета. У ньому наявні зірки, і шаленість, і пустеля, і деструкція – і все це зображено в еліптичному стилі, перенасиченому гіперболою. А темінь ночі – це вугілля, яке використовували для нагріву заліза, щоб накласти на нього шар міді – так виготовляли плити, на одній із яких В. Блейк вигравіював свого тигра. Золоті ковадла на цій гравюрі нагадують оранжеві пасма на хутрі хижака – втілення креації (творення) і деструкції (руйнування). Їхні потужні сили у вірші передано за допомогою численних повторів: «night / bright» («темрява / світло») та алітерацій: «eye», «thine», «aspire», «fire», а також ключовому «tiger». Наприкінці усі протилежності і контрасти твору переходять у парадокс, витворений нерозривною єдністю світла і темряви («bright» і «night»).

Дослідник П. Акройд вказує й на інші конотації, що мають за джерело історичний контекст. У час, коли створювався вірш В. Блейка, французьких революціонерів називали кровожадними бестіями. Після різни в Парижі 1792 року один англійський державний діяч стерджував: «Так само можна було б в африканських джунглях закликати до створення республіки тигрів» [цит. за 9, 172]. У газетах писали про «трибунали тигрів». Звідси доходимо висновку, що навколо Блейкового концепту «дикої бестії», такого сугестивного унаслідок своєї образності і такого тривожного з огляду на нерозривність загрозливого і сакрального, нагромаджується чимало вагомих уявлень і понять.

Світ цього вірша – типово символічний світ В. Блейка. Тигр не стоїть на чатах в лісах: вони належать ночі, силам темряви – омріяному світу Альбіону. Тигр «палає», що передано трьома візуальними образами: очами тигра, які проникають крізь темряву, подібні до очей будь-якого кота; тигром, який проступає у відблиску світла в «оці» розуму – типовому для символічного релігійного мистецтва образі; смугами тигра, які уявляються як раптове полум'я чи яскраве світло, що символічні для Блейківського живописання дії, енергії, очищувального насильства (жорстокості).

Образ тигра – символ людської уяви. В. Блейк запитує: «Що за безсмертна рука і око» здатна до створення такої форми? Око в розумінні Блейка – творча сила. Перша відповідь на запитання вірша така: людина сама створює те, що бачить, – власним розумом і уявою. Однак людина, що створила тигра, незвичайна. То хто ж створив її? Чи постала вона з «далеких безоднь»: «дна суспільства», пекла, з чогось темного й незрозумілого? Чи прибула з небес, від Бога? Чи вогонь очей тигра – символ вищої правди чи образ, що побутує поза колективним несвідомим? Чи усе це – лише символи Поезії чи Творчої Уяви?

Роздумуючи над творцем цієї сильної і водночас страшної істоти, поет вдається до міфічних образів. Той, хто «схопив» вогонь – звичайно, Прометей, що подарував людині світло знання, символ якого – тигр. З третьої і четвертої строф здогадуємося, що творець і натхненник цього благородного вчинку – очевидно, коваль. «Творець», про якого поет згадує у цій строфі, поза сумнівом, – Бог. І ми починаємо розуміти, що створення тигра, подібно до спроб Лоса формалізувати матеріальний світ, – це рух у напрямі до апокаліпсису, що коваль «Тигра» ек-

вівалентний Лосу пророчих книг і що Бог і людина справді єдині, так само, як тигр і ягня є чимось єдиним у світлі вічності [10, 238].

Англійський дослідник Газард Адамс вважає, що тигр – дзеркало чи відображення людини в її занепалях державі. Він живе в лісі темноти, в нетрях природи. Його ототожнення і зіставлення з Лосом – це символічний стрибок з темряви лісу у світло дня. Так пророчо Блейк каже про людину і про Восьме Око Бога – символ апокаліпсису, символ примарності сил людини [10, 239].

Вірш В. Блейка є низкою запитань. Якщо вважати, що «Тигр» – це відповідь жажливому Юрайзену (центральному персонажеві блейківської міфології – втіленню бездушного розуму, що спотворює світ), то вони не справджують його сподівань, адже Юрайзен уважав, що апокаліпсис має бути таємничим і лякати. Фактично відповіді на його запитання заплутані у формулюванні. Для мрійника ж вірш є відповіддю на низку злободенних запитань, втіленням апокаліптичного кредо Блейка. У вірші поет сягає вершини уявного безумства і самовпевненості. Він, подібно до Лоса, не зникає, не відступає від свого завдання зображення страхітливої ілюзії. В одному з листів В. Блейк написав: «На відміну від Чемпіона, я подорожував крізь Небезпеки і Темряву. Я завоював і повинен Продовжувати Завойовувати. Ніщо не може витримати люті мого Курсу серед Зірок Бога і в Безоднях Звинування» [10, 239].

Образ тигра – символ апокаліптичного світла у світі темряви. Хоча він – світло жажливе, та все ж світло, так потрібне в боротьбі з силами темряви. Образ тигра – символ енергії і справедливого гніву.

Французький філософ і поет Жан Валь у чудових замітках про В. Блейка пише: «Тигр – божественна іскра, неприборкана індивідуальність, що оточена хащами, сплетеними з добра і зла. Але чи маємо ми, зважаючи на цю красу жажливого, приймати Зло таким, яким воно є, не змінюючи його? А якщо зміна можлива, то де її шукати і як здійснити? На це запитання дають відповідь рядки останньої строфи. Згадана в них яскравість («яскраво палаючий») – відблиск потоку світла, відблиск божественної доброти. В жажливих речах є не лише краса, але й певне благо». Далі натякає, що можна сперечатися щодо правильності коментарів, адже «осмислений аналіз – не-блейківське мистецтво, навіть прокляте Блейком», це ж В. Блейк сказав: «Тигри гніву мудріші за коней повчання» («Шлюб Неба і Пекла») [2, 15]. В одній із статей Жан Валь доходить висновку: «Ці еманції гасять вогонь і, одночасно, обіймають один одного, не запитуючи, як кого звати» [цит. за 9, 365].

Принципово важливим у контексті всієї творчості Блейка є протиставлення верху і низу, небесного і підземного. Саме воно прочитується в другій строфі.

Текст мовою оригіналу:

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire? [14, 185].

Текст мовою мети:

В яких далеких безоднях чи небесах
Горить вогонь твоїх очей?
На яких крилах намагається він піднятися?
Яку руку намагається схопити вогонь?

На думку дослідника Антона Шмалько, образ тигра багатомірний. Ми ж не знаємо напевне, що мав на увазі В. Блейк – вогненні очі чи якийсь першовогонь.

Як бачимо, світ Блейка наскрізь дуалістичний, основний постулат його філософії – непримирна боротьба життєвих начал. За Блейком, той хто хоче примирити протилежності, бажає смерті всьому сущому. Чим жорстокіша боротьба між ними, тим глибше життя.

«Протилежність – справжня дружба» – пише В. Блейк у поемі «Шлюб неба і пекла» (1790). Пророчий темперамент Блейка не обмежується абстрактними висновками – він створює власний Пантеон, втілюючи Добро (слабкість, покірність, світовий порядок, закон) і Зло (енергію, бунтарство, пристрасть, порив, натхнення) в образі Юрайзена, супроводжуваного, з одного боку, безликими і покірними небесними хорами, ангелами, а з другого, – цілим сонмом «нехороших» богів і титанів – Орком, Уртоною, Лосом та ін.

Дослідник А. Шмалько стверджує, що є всі підстави відносити четверту строфу як до творця і охоронця світового порядку, Батька Древніх – Юрайзена, якого сам Блейк називав The Great Work Master (Великий Творець) і чіми атрибутами вважав ковадло і сурму, так і до когось із гігантів-бунтівників, наприклад, до жінки-коваля Уртони, яка втілює інтуїцію, інстинкт, чи до її коханого, жителя глибоких безодень (пригадаймо опозицію п'ятого рядка), прикованого Орка, який об'єднав у собі риси скинутих в Тартар гігантів, переслідуваного вогнедарителя Прометея і скинутого з Олімпу Гефеста [7].

Ланцюг – стійкий атрибут гігантів. Саме ланцюг кидає певне світло на картину створення блейківського тигра. Можна вважати, що ланцюг міг би бути атрибутом поневолювача, який готовий скувати щойно створене творіння. Однак варто не забувати і про загальну будову всієї строфи, і про епітети («страшна» «смертоносні»), і про те, що образ коваля не лише в англійській культурі – у всій європейській асоціюється з жаром пекла, і, нарешті, про головне – бунтарське

дієслово, яке виразно характеризує творця тигра («Dare its deadly terrors clasp!» – «Намагається його смертоносні жахи затиснути!»). Добро пасивне, воно підкоряється здоровому глуздові (Розумові). Зло активне, беручи початок від Енергії. У Блейка коваль намагається затиснути кліщами смертельні жахи тигрового мозку, але не напоює його своєю злобою.

П'ята строфа досить складна для інтерпретації. Очевидно, перед нами сцена поразки неба (зірок, закону, Юрайзена) в боротьбі з невідомим творцем і його створінням. Річ у тім, що для Блейка, зірки – субстанція глибоко ворожа, втілення юрайзенівського, ньютонівського (розрахованого) світопорядку, в якому не має місця пориву і поетичному генію. Відкинуті шпичаки зірок (метонімічно – неба) – це блискавки останньої гнівної бурі, а їх сльози – потоки грозового дощу. Однак, зважаючи на те, що у Блейка всяка перемога Зла обертається ранком, сонцем, ці «сльози» можна розглядати як росу – останній відбиток холодної ночі під світлом дня.

Отже, хоча Блейк і не дає прямої відповіді на основне запитання (Did he who made the Lamb make thee?), проте контекст вірша допомагає її встановити. Це Бог, творець Добра і Зла, Слабості і Сили, які вкупі витворюють усе багатство й розмаїття життя. Вірш «Тигр» В. Блейка відбиває в собі діалектичну єдність світу. Тут переплітається позитивне і негативне. Образ тигра – символ могутності, краси, грації і дикості, жорстокості, кровожерливості. Він є символом людської уяви, апокаліптичного світла у світі темряви, енергії і справедливого гніву.

Паралеллю «Тигру» у «Піснях невідання» виступає вірш «Агнець», який являє собою гімн покірності та смиренності. Полярність образів Блейк підкреслює рядком «Did he who made the Lamb make thee?» («Чи той хто створив ягня створив і тебе?»). Саме порівняльний аналіз обох віршів становить перспективу подальшого дослідження.

Список використаних джерел

1. Блейк У. Стихи / Уильям Блейк; [пер. с англ., сост., вступ. ст. и коммент. А. Зверева]. – М. : Художественная литература, 1978. – 326 с.
2. Блейк У. Песни Невинности и Опыта / Уильям Блейк; [пер. с англ. С. Степанова]. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 272 с.
3. Гайдук С.Є. Бестиарій епохи романтизму: сутність символічної парадигми : монографія / Світлана Євгенівна Гайдук. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 160 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : Советская энциклопедия, 1987.
5. Т. 2 : К–Я. – 1987. – 720 с.
6. Наливайко Д. С. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму : підручник / Дмитро Сергійович Наливайко, Кіра Олександрівна Шахова. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
7. Средневековый бестиарий / [авт. текста К. Муратова]. – М. : Искусство, 1984. – 242 с.
8. Шмалько А. Непереведенный Блейк [електронний ресурс] / Антон Шмалько. – Режим доступу : spintongues.msk.ru/shmalko.htm
9. Энциклопедия символов / [сост. В. Рошаль]. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2005. – 1007 с.
10. Ackroyd P. Blake / Peter Ackroyd; [przekład Ewa Kraskowska]. – Poznań : Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2001. – 472 s.
11. Adams H. Blake and Yeats : The Contrary Vision / Hazard Adams. – Ithaca, New York : Cornell University Press, 1968. – 328 p.
12. Impelluso L. Natura i jej symbole / Lucia Impelluso. – Warszawa : Arkady, 2006. – 383 s.
13. Kopaliński W. Słownik symboli / Władysław Kopaliński. – Warszawa : Oficyna Wydawnicza Rytm, 2006. – 521 s.
14. Werness H. B. The continuum encyclopedia of animal symbolism in world art / Hope B. Werness; [line drawing by Joanne H. Benedict and Hope B. Werness; additional drawings by Tiffany Ramsay-Lozano and Scott Thomas]. – New York, 2006. – 476 p.
15. William Blake's Writings; [edited by G. E. Bentley, Jr.]. Volume I. – Oxford : The Clarendon Press, 1978. – 746 p.

Summary. *It is stressed that the world of W. Blake is dualistic, the basic postulate of his philosophy is irreconcilable struggle of life principles. The image of tiger is a symbol of power, beauty, grace and savagery, cruelty. It is a symbol of the human imagination, apocalyptic light in a world of darkness, energy and fair anger. The poem «Tiger» is the best poetic work of W. Blake, which contains misunderstanding and oppositions that direct his private life. It belongs to poetry and arts where oppositions don't exist alone but harmoniously coexist.*

Key words: *romanticism, symbol, image, tiger, poetry.*

Отримано: 14.07.2012 р.

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СЛОВЕСНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУ У ТВОРАХ «СЕРДИТИХ МОЛОДИХ ЛЮДЕЙ»

У статті аналізуються прийоми формування словесно-психологічного портрету в романах англійських «сердитих» письменників «Щасливчик Джим» К. Еміса, «Поспішай донизу» Дж. Вейна, «Шлях нагору» Дж. Брейна та п'єсі «Озирнись у гніві» Дж. Осборна. Встановлюються типові особливості змалювання зовнішності та психології персонажа в образній системі цих авторів.

Ключові слова: образна система, словесно-психологічний портрет, художнє узагальнення.

За висловом Л.Я. Гінзбург, у літературному герої письменник виражає своє розуміння людини, взятої з певної точки зору у взаємозв'язку підібраних письменником ознак [1, 13]. Герой виконує функцію найважливішого структуро – і смислотворного елементу художнього тексту, виступає «...носієм і виразником індивідуальної точки зору письменника на світ...» [3, 12]. Зрештою, зображення людини знаходиться у центрі образної системи художнього твору і, власне, становить його зміст, в якому автор моделює об'єктивну дійсність. І тут за самою природою своєю відіграє велику роль словесно-художній портрет, який є одним з найбільш поширених і аналізованих прийомів створення образу людини в літературі.

Проте характер змалювання персонажа в англійських письменників середини ХХ століття, яких прийнято називати «сердиті молоді люди», ще ніколи не був предметом спеціального дослідження. Між тим аналіз цієї проблеми дозволить глибше зрозуміти ідейно-стильові доміанти «сердитих». У даній статті ми розглянемо особливості «індивідуального портретування» у романах «Щасливчик Джим» К. Еміса, «Шлях нагору» Дж. Брейна, «Поспішай донизу» Дж. Вейна та п'єсі «Озирнись у гніві» Дж. Осборна, що дозволить визначити авторську концепцію людини в складному переплетінні зовнішнього, «міметичного» і внутрішнього (психологічного) моментів. Одряду ж зазначимо, що в поняття портрета ми включаємо й такі характеристики, як голос, запах і т. п., що їх, на відміну від живопису, можна передавати в художньому слові.

Можна зі впевненістю говорити про певну типологію портрета у творах «сердитих молодих людей».

Так, однією з характерних особливостей змалювання персонажа у них є обрання в якості протагоніста певної типової постаті, яка, при зрозумілих відмінностях в інтерпретації, водночас характеризується стабільною парадигматичністю: це молода людина двадцяти – двадцяти п'яти років; представник нижчого середнього чи робітничого класу, який отримав освіту в одному з провінційних університетів (або, приміром, навіть у концтаборі, як-от Джо Лемптон); герой потерпає від бідності; стає бунтівником, бо невдоволений своїм соціальним положенням: прагне кращої посади, найкращої дівчини, багатства і грошей; виступає проти традиційної класової стратифікації суспільства. Та при цих дещо «плакатних» рисах, зумовлених впливом «стилю епохи», герой «сердитих», як і герой класичного роману, здатний до еволюції: його внутрішня агресивність вступає у протиріччя із зовнішньою стриманістю, хоча й врешті-решт зазвичай виходить назовні; герой долає свою нерішучість і не зупиняється перед перешкодами; за примхою долі він, неочікувано для самого себе, отримує більше, ніж сподівався. Ціннісна орієнтація такого персонажа не виходить за межі житейських благ: протагоністи письменників далекі від будь-якого іdealізму, «приземлені» і «вписані» в побут. Водночас їхня гірка внутрішня екзистенційна свобода, протистояння суспільству і постійна налаштованість на боротьбу за самоствердження надають їм певного відтінку незвичності й соціального ентузіазму. Так, обираючи «негативний» надтип літературного персонажа, «сердиті молоді» змальовують власного антигероя як втілення досить суперечливих рис, створюючи «характерологічні портрети» багатоскладової структури [2, 11]. Наприклад, різкі і грубі вислови Джима Портера співіснують із неймовірною емоційною чутливістю й здатністю до емпатії: ще десятирічним хлопчиком Джим протягом дванадцяти місяців доглядав смертельно хворого батька.

Важливою стильовою домікантою «сердитих» виступає аналітичність, одна з атрибутивних рис реалізму. В аналізованих творах простежується причинно-наслідковий зв'язок між поведінкою героя та його походженням і особливостями виховання, які визначають формування характеру. Наприклад, типовими деталями, що постійно повторюються при створенні характерологічного портрету представників вищого класу, є зверхність, зарозумілість, зневажливе ставлення до тих, кого вони вважали нижчими за себе. Професор Велч, так само, як і його син, називають Діксона ім'ям його попередника – Фолкнером [4, 16], або ж Дікінсоном [4, 42]. Джо Лемптон нервує через те, що «Jack Wales... Patronizing me, talking about the Officers' Mess, forgetting my

name when I speak to him...»¹ [5, 56]. Блірні, представляючи Чарльза Ламлі промовляє: «Folks, this is Harry Lumpy, a young engineer...»² [7, 115].

Прагнення об'єктивності зображення, властиве всім письменникам даного угруповання, призводить до практично повної амальгамації точки зору автора із думками і висновками головного героя. У романах «сердитих» авторська літературна рефлексія виступає середовищем для оформлення свідомості персонажа. Так, коментарі автора органічно вплітаються в думки головного героя, розповідь переважно йде від першої особи.

Внаслідок такої відстороненості автора, характеристика персонажів надається переважно через призму світобачення головного героя, в той час як самого героя, а також його думки і вчинки, здебільшого характеризують інші персонажі. Так, експозиція протагоніста-наратора роману «Поспішай донизу» Чарльза Ламлі практично відсутня. Про зовнішність Чарльза читаєч дізнається лише із враження Місіс Смайт, що він «...neither in speech nor in dress resembling the dapper young clerks and elementary-school teachers to whom she was accustomed to let her rooms»³ [7, 11]. Образ доповнюється незначним коментарем, що Чарльз «...was not attractive to women...»⁴ [7, 59].

Те ж саме можна сказати і про Джо Лемптона, риси портрету якого розсіпані по сторінках цілої книги, виявляючись у сюжеті фрагментарно і досить опосередковано. Портрети «переривчасті», а не «суцільної» структури характерні і для роману «Щасливчик Джим». Хоча експозиція головного героя досить повна і подана практично одразу – після невеликого діалогу, цілісний портрет складається шляхом поступового нанизування дистанційованих один від одного фрагментів.

Опис героїв п'єси «Озирнись у гніві», що визначено природою драматичного жанру, подається у характерологічній ремарці, при чому аналізується не лише зовнішність, а й вік, одяг і морально-психологічні якості персонажів. Головний герой досить повно охарактеризований: подані вік, зовнішність, одяг, характер, навіть реакція на нього оточуючих не обійдена увагою автора. Однак цими зауваженнями не обмежується ані портрет Джиммі Портера, ані інших персонажів твору. Наприклад, початкова експозиція Елісон доповнюється й поєднанням точок зору інших дійових осіб, які до того ж полярно протилежні. Зі слів Кліффа, Елісон «...beautiful...» [6, 6], «...darling girl» [6, 17], зі слів Портера: «She's a great one for getting used to things»⁵ [6, 4]. Не надаючи портретів суцільної структури, використовуючи поєднання точок зору декількох персонажів у створенні художнього образу, «сердиті» письменники прагнуть максимально віддалити від себе оцінку героїв і таким чином досягнути якомога об'єктивнішого зображення. З цією ж метою почуття героїв зображені переважно «зримо», а не «опосередковано» [2, 14-15], що знову ж таки позбавляє авторів необхідності вводити безпосередні характеристики душевних станів. Так, під час суперечки із Бертраном, «...Dixon's heart began to race...»⁶ [5, 53]; на побаченні з Христіною Діксон «...felt a pang... kicking at his diaphragm...»⁷ [5, 195].

Функції портрету у творах «сердитих молодих людей» не зводяться до змалювання зовнішнього вигляду героя. Портрети персонажів тут не лише створюють у свідомості читаача візуальний образ героїв, а й сприяють проникненню у їхній внутрішній світ. Характерним прикладом такого портрету може бути образ професора Велча в книзі «Щасливчик Джим», про якого говориться: «The other's clay-like features changed indefinably...»⁸ [5, 9]; «Welch's heavy features had settled into their depressive look...»⁹ [5, 45]. Риси обличчя професора, неочікувано співставлені з глиною, словосполучення «changed indefinably» покликані натякнути на морально-психологічні якості персонажа: відсутність чіткості, рішучості, сміливості в характері, брак емоцій, індиферентне ставлення до світу. Портрети героїв у романі «Поспішай донизу» також часто натякають на їхні внутрішні характеристики. Наприклад, Блірні, який не лише займається організацією розваг, а й сам – весела і безтурботна людина, навіть одяг носить «веселий» і по-веселому: «A broad face, broadly grinning. Loud, cheerful clothes, worn loudly and cheerfully»¹⁰ [7, 102]. У романі «Шлях нагору» від Еліс, коханої і справжнього друга Джо, постійно пахло лавандою: «It was her scent, cool as clean linen, friendly as beer...»¹¹ [5, 58]. А от від С'юзен, наївного, милого дитяти, пахне свіжоскошеним сіном та дитячою присипкою, що є художньою сигніфікацією малопривабливого інфантилізму.

Наступною спільною характеристикою техніки «сердитих» є превалювання «динамічних», а не «статичних» [2, 13] портретів, тобто таких, які допомагають створити пластичний образ живої людини. Наприклад, обличчя Едіт у романі «Поспішай донизу» після зауважень Чарльза «...seemed to swell up to twice its size...»¹² [7, 23]. Героїня роману «Щасливчик Джим» Христіна «...grinned, which made her look almost ludicrously healthy...»¹³ [4, 71]. «Озирнись у гніві» – про Джиммі після того, як Олена б'є його по обличчю, зі слів автора: «An expression of horror and disbelief floods his face»¹⁴ [6, 77]. Динамічний портрет «сердиті» використовують переважно для того, щоб передати внутрішню динаміку духовного життя героїв, підкреслити їхню неоднозначність і самотність.

Для досягнення цілісності зображення Брейн, Осборн, Вейн та Еміс використовують у створенні образів персонажів «характерологічні деталі» [2, 11], які набувають статусу лейтмотивних елементів. Наприклад, образ Бетті у романі «Поспішай донизу» одразу асоціюється із низьким голосом. Голос Бертрана із роману «Щасливчик Джим» постійно порівнюється із гавкотінням.

Для С'юзен, героїні роману «Шлях нагору», лейтмотивною характерологічною деталлю стає її подібність до дитини, вона постійно виступає на сторінках книги у якості «baby» [5, 146] або «child» [5, 134].

Акцентована соціальність протесту «сердитих» екстраполюється і на прискіпливу увагу письменників до мовної характеристики персонажів: адже манера говоріння, наявність чи відсутність акценту вказують на соціальний статус людини. Так, у «Щасливчику Джими» Діксон говорить із північним акцентом, Бертрану властива звичка жувати кінцівки фраз, у Велча низький, погано поставлений голос, Гор-Еркварт говорить із сильним південно-шотландським акцентом, а Христині притаманні ледь відчутні інтонації кокні. У романі «Шлях нагору» Джо Лемптон заздрить вимові Джека Велса, адже у нього «...genuine officer's accent, as carelessly correct as his tweed suit»¹⁵ [5, 43]; у С'юзен «...young fresh voice and the accent of a good finishing school»¹⁶ [5, 38]. Говір Блірні у романі «Поспішай донизу» «... had a hint of America, a hint of the Antipodes, and a fair slice each of Cockney and Birmingham»¹⁷ [7, 102]. Такий говір одразу незрозумілий головному герою, напевне, тому, що Блірні виступає у творі, так само як і Чарльз, прихильником безкласовості, і його неможливо втиснути у відомі Чарльзові рамки.

Соціальні аспекти акцентовано і в уважному змалюванні таких портретних деталей, як руки і зуби персонажів, стан яких також демонстративно й красномовно вказує на класову приналежність особи. У романі «Поспішай донизу» у Родріка, суперника Чарльза, «a soft, gentle hand»¹⁸ [7, 78], в той час, коли рука Чарльза «had become powerful and square»¹⁹ [7, 106]. У романі «Шлях нагору» Джордж Ейсгілл є володарем «small well-shaped hands»²⁰ [5, 65], а от руки Джо, вихідця із робітничої сім'ї, були «big and red and brutal»²¹ [5, 87].

Поряд із цими очевидними спільними особливостями літературного портретування у «сердитих молодих людей» наявні і певні відмінності у техніці характеристики героя, індивідуально-авторські засоби створення персонажа. Так, наприклад, структурі портрету героїв Вейна притаманне превалювання внутрішніх (психологічних) характеристик над описом зовнішнього вигляду, особливо коли йдеться про героїв другорядних. Наприклад, експозиція Хатчінса не надає про зовнішність героя жодної інформації, адже Хатчінс постає як «an unpleasantly dogged and humourless young man»²² [7, 16]. У романі ж «Шлях нагору», навпаки, повнота опису зовнішності героїв і семантична насиченість окремих компонентів портрету не залежать від місця конкретного персонажа у творі: адже детально зображуються як головні, так і другорядні персонажі.

Твори «сердитих молодих людей» різняться і за «формулою впізнавання» (термін Л. Я. Гінзбург) героїв – методом «типологічної і психологічної ідентифікації персонажа». У своєму дослідженні «Про літературного героя» дослідниця виділяє «фізичні», «соціальні» та «морально-психологічні» формули [1, 16]. З цього погляду, для «Щасливчика Джима» Кінгслі Еміса характерна, скажімо, «соціально-професійна» формула: Велч сприймається не інакше, як «професор», Барклі – «професор музики», декан у книзі навіть не має імені, Бертран – художник, Гор-Еркварт – багатий меценат. У романі «Поспішай донизу» Джона Вейна спостерігається «фізична» формула: наприклад, Ерн неодноразово іменується «кремезним». Для роману Джона Брейна «Шлях нагору» характерне складне поєднання «фізичної» характеристики з «соціальною». Наприклад, експозиція образу Джека Велса така: «Bags of money, about seven foot tall and a beautiful RAF moustache»²³ [5, 41].

Отож, у творчості «сердитих» ми маємо справу не зі стереотипним героєм, а зустрічаємо реалістичний портрет, представлений у сукупності особистих індивідуально-конкретних прикмет. Схожість ознак такого портрету у письменників «сердитої молоді», виявляється, на нашу думку, тому, що цей портрет слугує вираженням іманентної всім «сердитим» інтенції якомога точніше відтворити сучасну їм молоду особистість, сповнену жаги життя й соціальної справедливості.

Примітки

- ¹ Джек Велс... дивився на мене згори вниз, вихвалявся богосліжуннями для офіцерів, забув, як мене звати, коли я звернувся до нього...(Тут і надалі переклад мій – К.Г.)
- ² Братці, це Гаррі Лампі, молодий інженер...
- ³ ...ані одягом, ані мовою він не схожий на чепуристих клерків чи вчителів початкових шкіл, які зазвичай знімали в неї кімнати.
- ⁴ ...був малопривабливим для жінок...
- ⁵ ...красуня..., ...люба дівчинка. Вона звикне до чого завгодно.
- ⁶ ...у Діксона несамовито закалатало серце...
- ⁷ ...у Діксона тьохнуло серце...
- ⁸ На професорському обличчі, яке ніби було виліплено з глини, відбулась невловима зміна...
- ⁹ На похмурому обличчі Велча знову встановився такий звичний для нього понурий вираз...
- ¹⁰ Широке обличчя його широко посміхалось. Веселий костюм, що кидав виклик, він носив з не менш хвалькуватими веселощами.

11 Це був її запах – прохолодний, як чиста білизна, дружній, як пиво...
12 ...здавалось, збільшилося вдвоє...
13 ...широко посміхнулась, від чого її обличчя стало вже неправдоподібно великим...
14 *На його обличчі з'являється вираз жаху і здивування.*
15 ...справжня офіцерська вимова, настільки ж невимушено бездоганна, як і його твідовий костюм.
16 ...свіжий молодий голосок і класично правильна вимова учениці приватного привілейованого пансіону.
17 ...чимось схожий на американський і разом з тим на говір островів Антиподів, також на кокні навіл із бірмінгемським.
18 м'яка, ніжна рука.
19 окріпла і зачерствіла.
20 маленьких рук правильної форми
21 великі, червоні і грубі
22 ...незможно впертий, позбавлений гумору студент.
23 Мішок грошей, ріст сім футів і відмінні вуса, як належить військовому льотчику.

Список використаних джерел

1. Гинзбург Л. О литературном герое / Лидия Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1979. – 224 с.
2. Кулыгина А. Г. Поэтика портрета в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина : автореф. дис. на сиск. уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. Г. Кулыгина ; Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2008. – 20 с.
3. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков / А. П. Чудаков. – М. : Соврем. писатель, 1992. – 319с.
4. Amis K. Lucky Jim / Kingsley Amis. – L. : Penguin Books, 2000. – 251 p.
5. Braine J. Room at the Top / John Braine. – L. : The Book Club, 1962. – 248 p.
6. Osborne J. Look Back in Anger / John Osborne. – L. : Faber and Faber Ltd, 1996. – 103 p.
7. Wain J. Hurry on Down / John Wain. – London : Penguin Books, 1978. – 255 p.

Summary. In this article we analyze the techniques of verbal and psychological portrait depiction in the English Angry Young Men novels «Lucky Jim» by K. Amis, «Hurry on down» by John Wain, «Room at the Top» by J. Braine and in the play «Look Back in Anger» by J. Osborne. Typical features of characters' appearance and psychology portrayal in these authors' imagery are established.

Key words: imagery, verbal and psychological portrait, artistic generalization.

Отримано: 20.08.2012 р.

УДК 821.09

Г.Ю. Горенок, Р.Й. Вишнівський

ПОЛЬСЬКІ ТА УКРАЇНСЬКІ ГАМЛЕТИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена рецепції та інтерпретації «вічного» образу Гамлета Шекспіра та гамлетизму в літературно-критичних дослідженнях та творчості митців Польщі та України кінця ХІХ – початку ХХ століття. Ця розвідка є спробою порівняти національні типи гамлетизму.

Ключові слова: образ, мотив, рецепція, інтерпретація, гамлетизм.

У цій розвідці ми розглянемо надзвичайно цікавий контекст інтерпретації образу Гамлета та гамлетизму репрезентований дослідники кінця ХІХ – початку ХХ століття. Предметом дослідження статті є тлумачення образу принца данського та Гамлетових мотивів у літературно-критичних статтях та текстах позаминулого століття. Ми зупинимось для прикладу на матеріалі польської та української літератур. Ми ставимо мету продемонструвати, що для одних авторів тема Гамлета – це тема усвідомлення особистого призначення, для інших – визначення з власною позицією у житті. Образ Гамлета в тлумаченнях кінця ХІХ – початку ХХ століття передає передусім тривоги інтерпретатора, а вже потім виявляє рівень інтерпретації та переосмислення персонажа трагедії В.Шекспіра тим чи іншим поетом. Ця розвідка є своєрідним доповненням і продовженням наших попередніх публікацій [4 – 8].

Досить цікавими є польські інтерпретації Гамлета та гамлетизму. У польському літературознавстві маємо цілу серію розвідок про польського Гамлета: від піонерських робіт Юзефа Третьяка «Hamlet polski» (1896) і Кароля Іжиковського «Kariera Hamleta» (1939) до підсумовуючої монографії Яцека Тшнаделя «Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem» [19]. Зупинимося коротко на деяких основних характеристиках польського Гамлета і польського гамлетизму з огляду перш за все на те, що польський контекст важливий для української літератури початку ХХ століття (для творчості Івана Франка зокрема).

Польські дослідники зазначають, по-перше, що трагедія Шекспіра «Гамлет» «належить до тих творів, котрі найбільше вплинули на образ польської романтичної думки і літератури» [17, 332]. У такому контексті Гамлет відігравав подвійну функцію у формуванні польського романтизму. З одного боку, Гамлет як персонаж трагедії став одним із взірців романтичної постаті і романтичного героя взагалі. З іншого боку, «Гамлет» як сценічний твір служив аргументом у знаменитій полеміці між романтиками і класиками. Перша польська постановка «Гамлета» відбулася у Львові в 1797 році [див. докладніше про це: 17].

Треба зауважити, що польські митці дозволяли собі оригінальні переробки та інтерпретації Шекспіра. Польські дослідники особливо акцентують зв'язок сценічної постаті Гамлета з романтичним типом літературного героя, з властивими йому меланхолією, емоціями. Причому одні дослідники вбачали у Гамлеті тип байронічного героя, а інші – свого сучасника. Так, літературознавець Ванда Краєвська звертає особливу увагу на гамлетичні типи у польській літературі ХІХ століття, на різноманітні ремінісценції та цитати з «Гамлета» у Юліуша Словацького, Адама Міцкевича, Антонія Мальчевського та інших, а також на думки Теофіла Ленартовича про шкідливий вплив В.Шекспіра на польську літературу (див. докладніше про це: 17).

З огляду на тематику нашої розвідки для нас цікавим є передусім Гамлет і гамлетизм у польському модернізмі. Ця проблема детально розглянута у вже згаданій монографії Я. Тшнаделя [19]. Автор дослідження зазначає, що він трактує Гамлета «як своєрідну модель», «як своєрідний міф постаті, що є чинником культури» [19, 9]. На думку Я. Тшнаделя, «Гамлет став для сучасної культури у Європі такою міфічною моделлю, якою для грецької культури були, наприклад, Орест чи Едіп» [19, 9]. Польський дослідник послідовно аналізує образ Гамлета у різних польських авторів (К. Галчинський, Я. Івашкевич, Є. Анджеевський, В. Гомбровіч, З. Герберт). Для нас особливо важливим у дослідженні Я. Тшнаделя є розділ про Станіслава Виспянського, польського модерніста, драматурга, автора есею про Гамлета.

С. Виспянський передав своє розуміння проблеми Гамлета у польській культурі в лаконічній, афористичній формі: «W Polsce zagadka Hamleta jest to, co jest w Polsce do my lena» [19, 9]. У драмах С. Виспянського немає гамлетичного героя, але драматург написав у 1904 році невелику студію про Гамлета, котра, на думку дослідників, є найбільш незвичайним текстом про Гамлета не тільки у польській, а й світовій шекспірології. У студії С. Виспянського про Гамлета ми маємо справу з найрізноманітнішими роздумами про етику особистості та натовпу, поступу і жертви. Я. Тшнадель підкреслює, що у С. Виспянського Гамлет є вже не героєм Шекспірової трагедії, а героєм модерністичної містерії без історичного і психологічного навантаження; цей польський Гамлет вже не є ні ренесансним, ні сучасним героєм, а лише символічним «знаком оклику» [19, 141].

Підсумовуючи проблематику польського гамлетизму, зауважимо, що особлива «кар'єра» чекала польського Гамлета у роки другої світової війни, коли у польських поетів дуже часто зустрічаємо вірші на тему «бути чи не бути» Польщі як державі. Ця тематика спеціально актуалізувалась у польській поезії, присвяченій подіям Варшавського повстання.

У кінці ХІХ – першій половині ХХ століття українці не мали можливості бачити Шекспіровою «Гамлета» на сцені українських театрів через умови, в яких знаходилась українська культура [див. про це: 1; 2]. Трагедія «Гамлет» була вперше поставлена українською мовою на сцені Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка лише у 1956 році. У репертуар російських театрів України «Гамлет» входить починаючи з 1891 року, а на теренах Західної України Шекспірова трагедія до 1939 року ставилась польською мовою. Своєрідним та досить важливим етапом у процесі ознайомлення з творами англійського драматурга в Україні стало сприйняття творчості В. Шекспіра Тарасом Шевченком [див.: 10], який, ознайомившись з трагедією «Гамлет» у перекладі М. Кетчера, назвав її «найсерйознішою матерією» [16, 606].

Твори англійського драматурга українські письменники почали перекладати лише в 70-х роках ХІХ століття. Перший переклад «Гамлета» українською мовою здійснив поляк, виходець з України Павло Свенціцький (псевдонім Павло Свій) у 1865 році. Це був віршований переклад, який не став популярним. На початку 70-их років ХІХ століття «Гамлета» переклав з німецької Юрій Федькович. Цей переклад був виданий у 1902 році за редакцією і з передмовою Івана Франка. У 1882 році вийшов у Києві переклад драматурга і театрального діяча Михайла Старицького. Хоч цей переклад містив значні відступи від оригіналу, він в основному був схвалений І. Франком

та Лесею Українкою. Таким чином, ознайомлення з творами В. Шекспіра в Україні відбувалося через посередництво російської, польської чи німецької (для Західної України) літератур вже у XIX столітті.

Про те, наскільки образ Гамлета приваблював українських поетів і прозаїків XIX століття щирістю переживань і почуттів, свідчить зізнання Панаса Мирного, яке знаходимо в його щоденнику ще у 1894 році: «А гамлетівське: будь чи не будь! У кого воно не обзивається у серці при початку якого діла нового, незнайомого, скованого з совістю чоловічою, з його думками, вірою? Воно, як та горлиця, ежечасно туркоче у душі чоловічій і не дає спокою, наповняє тривогою серце кипуче, і скрикне чоловік словами Гамлета: О, щоб сее тіло, неподатне, біле, стемніло!» [9, 324]. П. Мирний був переконаний, що Гамлетові сумніви, вагання та роздуми є загальнолюдськими і зрозумілими, вони притаманні кожній особистості. Письменник зазначав, що «Гамлет сам по собі – інструмент спілкування людей один з одним, – сніп прожектора, кинутий з минулого у майбутнє на дорогу, ще не пройдену людьми» [9, 449]. Ми простежимо це на прикладі творчого доробку українських митців кінця XIX століття – початку XX століття.

І. Франко був першим, хто не тільки перекладав, але й досліджував та інтерпретував доробок В. Шекспіра українською мовою. Перу цього видатного поета та літературознавця належать одинадцять статей, присвячених творчості англійського драматурга – це передмова до власного перекладу «Венеціанського купця» та десять передмов до драм В. Шекспіра, виданих у перекладі Пантелеймона Куліша. Саме І. Франка вважають засновником наукового шекспірознавства в Україні. Як відомо, поет перекладав твори англійського драматурга з німецької, починаючи з 1879 року. Оволодівши англійською, письменник вже з 1895 року перекладає В. Шекспіра з оригіналу.

Найбільше зауважень І. Франка щодо перекладів текстів Шекспіра ми маємо у передмовах до перекладів П. Куліша, виданих у Львові в 1899 році, де І. Франко демонструє прекрасне знання творчості В. Шекспіра. Редакція перекладів, здійснена вченим, значно вдосконалила тексти П. Куліша, наблизивши їх до оригіналу. Зауважимо, що видання перекладів П. Куліша поет розпочав саме з «Гамлета», якого вважав «найгеніальнішим твором Шекспіра» [15, 156]. Докладно охарактеризувавши трагедію, український шекспірознавець знайомить читачів з відомими на той час європейськими літературно-критичними дослідженнями, присвяченими В. Шекспіру та його твору.

З метою інтерпретації загадкових місць трагедії І. Франко докладно зупиняється на аналізі сюжетних джерел «Гамлета», вважаючи їх знання необхідним для розуміння твору. Загадковість «Гамлета» письменник пояснює взаємовідносинами В. Шекспіра та Гамлета, значенням теми Гамлета для англійського драматурга. На думку поета, певні факти з попередніх джерел у трагедії В. Шекспіра не зовсім погоджуються з характером принца, бо Гамлет «вилився з його (Шекспіра. – Г. Г., Р. В.) душі – почасти також під впливом давніших джерел, а почасти з власної природи і з обставин власного поетового життя» [15, 162]. І. Франко вважав, що в образі Гамлета «можна бачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета» [15, 156]. Для шекспірознавця трагедія «Гамлет» – це найбільш особистий твір В. Шекспіра, а Гамлет – найсуб'єктивніший образ англійського драматурга. Інтерпретатор переконаний, що устами Гамлета «поет висловив багато такого, що пекло його власну душу, та й написана була ця драма під впливом фактів, що дуже глибоко мусили зворушити душу і фантазію Шекспіра» [15, 162].

Монолог «to be or not to be» І. Франко назвав «стогоном власного серця поета» [15, 165]. «Гірка іронія» Гамлета – це гірка іронія В. Шекспіра, «свідка бунтів і катастроф, що викликали в його душі враження, буцімто «світ виходить із уторів» [15, 165]. Тут шекспірознавець повністю згідний з Г. Брандесом, який писав про Гамлета: «этот образ он (Шекспир. – Г. Г., Р. В.) мог напоить заветной кровью своего сердца, мог передать ему биение пульса в своих собственных жилах» [15, 378]. Як видно з цитованої передмови, український дослідник вважав творчість В. Шекспіра біографічною. Однак І. Франко наголошував, що ця біографічність була водночас реакцією на події доби, що відобразились у внутрішньому світі поета, знайшли там відгук. Письменник також підкреслював, що трагедія налаштовує на роздуми про соціальну несправедливість.

Для І. Франка Гамлет – мислитель і філософ, який замислився над питаннями про «ціль існування, про вартість життя, про природу етичних понять і соціального ладу» [15, 165]. Таким чином, І. Франко виділяв в образі героя В. Шекспіра одвічні роздуми над змістом людського існування та морально-етичними орієнтирами в житті. Шекспірознавець наголошував на тому, що Гамлетова дилема існувала задовго до В. Шекспіра.

Слід відзначити, що Гамлетові мотиви часто звучать у поезіях самого І. Франка, коли «Мозок наляжуть думки невгомонії / В серці грижа, мов павук той, полонії / Сіті снує» [13, 46]. Особливо в періоди ув'язнення внутрішній світ поета сповнений суперечностями, сумнівами, самобичуванням, роздумами про смерть. В один із таких періодів з'являється поезія «Бувають хвилі – серце рветься», де ліричний герой І. Франка зізнається: «І так ми тісно, темно, тужно, / У серці боротьба, печаль, / І непорядність, і розпука, / бажання смерті і життя, / Так тяжко – мов з любов

розлука, / І страх – мов в лісі без пуття» [14, 279]. Однак і на волі поет гостро відчуває духовну самотність, відчуження оточення, про що зізнається так: «Самотою ходжу я, мов блуд, / З горем в серці, нестерпно важким...» [13, 44]. Ліричний герой І. Франка розуміє, що такий душевний стан є згубним для нього: «Та з собою самим у війні / Не простояти довго мені» [13, 49]. Поет, усвідомлюючи фіктивну свободу суспільства, доходить висновку: «світ той, невольничий двір» [14, 287]. Подібне світосприйняття притаманне і Гамлету, для якого і Данія, і весь світ – «тюрма» («a prison») [18, 956].

Постійний внутрішній неспокій породжує поезію «Отсей маленький інструмент» [14, 174-175], де ліричний герой І. Франка думає, як і Гамлет, про самогубство. Ліричному герою поета приходиться думати про поклати кулю в «маленький інструмент» і таким чином знайти «лік» на свій «біль безмірний». Самогубство розглядається як можливість позбавлення страждань, насамперед внутрішніх, це – бажана мить, коли з людини «спадуть пута». Такі настрої ліричного героя призводять до самокритики, заниженої самооцінки, коли він відчуває себе «марним комарем, пустим горіхом». Прагнення спочити навіки водночас породжує і вагання: «Один момент – хіба ж се гріх? / І пощо так страждати?» [14, 174-175]. Отже, самотність, вагання, розчарування, думки про смерть, власне роздвоєння – стан притаманний Гамлету, – був знайомим і І. Франку. Ліричний герой поета подекуди потрапляє в ситуацію Гамлета – визначає для себе сенс буття та вирішує морально-етичні питання. Оскільки у І. Франка ліричний герой наділений психолого-філософськими характеристиками самого поета, то ми можемо вести мову про гамлетизм І. Франка, хоч у поезії і немає прямих паралелей з героєм В. Шекспіра.

Гамлетове світосприйняття характерне і для Лесі Українки, яка в «Хвилині розпачу» бачить «світ, немов тюремний двір малий» [12, 138]. Поет познайомилася з творами В. Шекспіра ще в юності. Найбільше її вразили трагедії драматурга. На початку 1890 років Леся Українка починає опановувати англійську мову, оскільки поставила перед собою мету прочитати твори англійця в оригіналі. Згодом вона не тільки перекладає з Шекспіра, а й неодноразово звертається до його спадку у своїх літературно-критичних статтях та листуванні, у її художніх творах знаходимо образи і мотиви з творів англійського драматурга.

Трагедія «Гамлет» В. Шекспіра мимоволі приходиться нам на згадку, коли знайомимось з поезією Лесі Українки «Ангел помсти» (1896). Рядок «Слова, слова, слова! – на них мій гість мовляє» [12, 140] відсилає нас до «Гамлета». Однак цитата має не лише той зміст, який в нього вкладав герой Шекспіра. «Слова, слова, слова» («words, words, words») [18, 956] – пусті розмови для Гамлета, адже, як з боєм усвідомив принц, слова людей розходяться з їхніми думками, вчинками, з правдою. Та слід зауважити, що ліричній героїні Лесі Українки, як і Гамлету, «у темряві таємній серед ночі» з'являється «гість непевний» [12, 140] і закликає до дії, до помсти. Його слова, як і слова Привида з трагедії В. Шекспіра, «страшні й великі», «лишають в серці слід кривавий і страшний» [12, 141]. На нашу думку, героїня демонструє тут свій християнський світогляд, бо вона відмовляється від кривавої помсти іншій людині як від «гріха», «ганебної години» [12, 140], для неї вбити тирана – це вбити насамперед людину, бо «в тирані їй з'явився чоловік, / Як над убитим крикнула коханка» [12, 141].

Для ліричної героїні вбити іншу людину – це також вбити людину в самій собі. Використавши ремінісценцію з «Гамлета», Леся Українка, здається, робить для себе вибір дії як «слів», «одважного співу» [12, 140], а не кривавої помсти. Її привид, як і Привид у трагедії В. Шекспіра, вимагає від неї того, що є для неї, як і для Гамлета, важким обов'язком, бо не узгоджується з її еством. Героїня фактично проводить паралель між собою і Гамлетом, підкреслюючи, що їй зрозумілий стан вагань, викликаний роздумами про те, яким способом може мстити тиранам людина, яка не приймає насильства. Сумніви не покидають її і після прийняття рішення, бо її душу «рве й гнітить нескінчена розмова» зі «страшним посланцем» [12, 141]. Тема Гамлета у поезії Лесі Українки звучить як тема вибору життєвої позиції та моральних норм поведінки.

У ліричній поемі «Adagio persieroso» (Повільно задумливо) (1900) героїня ідентифікує себе вже не з Гамлетом, а з Офелією Шекспіра. У поемі образ ліричної героїні тісно пов'язаний з образом Офелії. Ми читаємо про смерть героїні В. Шекспіра та водночас бачимо смерть ліричної героїні Лесі Українки, яка хотіла б «уплисти за водою, немов Офелія, уквітчана, безумна» [12, 192]. Як відомо, Леся Українка дуже часто була прикута до ліжка, її переслідував постійний біль через туберкульоз. Дисгармонія між її духовним і фізичним станом викликала смуток, який подекуди переростав у розпач. Виникало бажання перестати жити. Як бачимо, творча уява Лесі Українки наповнила сюжет з «Гамлета» власними настроями, інтимними роздумами і переживаннями.

Поезія «To be or not to be» (1896) вже своєю назвою заявляє близькість до трагедії Шекспіра. Перед ліричною героїнею Лесі Українки, як і перед Гамлетом, стоїть питання вибору, внутрішньої необхідності визначитись у житті. Зміст вірша – роздуми над призначенням поета, вияв авторського ставлення до творчості. Уява Лесі Українки створює образ «музи винозорої» [12, 149]. Дилема Гамлета перетворюється на іншу дилему: присвятити себе земним обов'язкам і справам

чи віддатися покликанню поета. Роздуми героїні тривають лише доти, доки муза не сплеснула крильми і не полинула угору. Тоді зникають сумніви, зникає страх, є лише прагнення присвятити себе творчості, готовність запалати і навіть згоріти, як «метеор». Отже, рішення «бути» – це повністю віддати себе покликанню поета.

Трохи інші Гамлетові настрої звучать у деяких поезіях Миколи Вороного кінця XIX – початку XX століття. Самотність, біль душі, безнадія, втрата мрій, мети і сподівань призводить до того, що «Нудьга гнітить... Недуже серце скніє – / Німа, холодна пустка у душі...» [3, 49]. Аналогія з Гамлетом чітко окреслюється в останніх рядках поезії «Нудьга гнітить...», коли ліричний герой підсумовує роздуми про своє життя: «Я випив чашу муки і страждання, / Велику чашу, сповнену ущерт, / І вже тепер нема мені вагання: / Життя чи смерть!..» [3, 50]. Здається, що ліричний герой поета «знемігся» настільки, що вирішує «не бути». Однак він все ж таки мріє, що повернеться «утрачена надія», яка знову розбудить у ньому життя. Такі ж настрої поета звучать у поезії «Vae victis» (Горе переможеним) (1904). Тут причину цього внутрішнього стану пояснено втратою ідеалу, розчаруванням у меті. Характеристики ліричного героя М. Вороного схожі на Гамлетові. Гамлетизм ліричного героя окреслюється і ситуацією Гамлета, оскільки він стоїть перед вибором «бути чи не бути», намагається віднайти для себе сенс буття.

Дослідивши інтерпретації образу Гамлета у творчості українських митців кінця XIX століття, зазначимо, що особиста ідентифікація з героєм В. Шекспіра заявлена не завжди, однак у поезії простежуються настрої та переживання, суголосні з образом персонажа англійського драматурга, наявна ситуація Гамлета (ліричний герой визначає для себе сенс буття та морально-етичні орієнтири). Зокрема стан, притаманний принцу, був знайомий ліричним героям І. Франка та М. Вороного. Оскільки і в І. Франка, і у М. Вороного ліричний герой наділений психолого-філософськими характеристиками самих поетів, йдеться про гамлетизм цих митців, хоч у поезії і немає прямих паралелей з персонажем В. Шекспіра. У поезії Лесі Українки тема героя англійського драматурга звучить як тема вибору життєвої позиції та моральних норм поведінки, характерних для Гамлетового світосприйняття.

З огляду на викладене ми можемо дійти висновку, що інтерес до традиційного образу Гамлета не минає, але зрозуміло, що «сюжет і образ Гамлета міг стати міфом (літературного походження) для наступної культури лише після того, як Шекспір вклав у нього свої глибокі і вічні змісти» [11, 13]. Саме ці «глибокі і вічні змісти», які ми розглядаємо як гамлетизм в образі героя, і є причиною того, що Гамлет стає символом, який входить в історичну дійсність наступних епох, спричиняє діалог культурологічних контекстів. Внаслідок цього у різних національних культурах формується свій національний тип гамлетизму.

Список використаних джерел

1. Ваніна І.Г. Українська шекспіріана. До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. / І.Г. Ваніна. – К.: Мистецтво, 1964. – 204 с.
2. Ваніна І.Г. Шекспір на українській сцені. Нарис. / І.Г. Ваніна. – К.: Держ. вид-во образ. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. – 103 с.
3. Вороний М. Твори. / М. Вороний. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.
4. Горенок Г. Гамлет і гамлетизм в російській культурі Срібної доби / Г. Горенок. // Літературознавчий збірник. – Вип. 17–18. – Донецьк: ДонНУ, 2004. – С. 90-104.
5. Горенок Г. Німецький гамлетизм як історико-літературна проблема / Г. Горенок. // Матеріали IV Міжвузівської конференції «Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур». – Ч. 2. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – С. 240-242.
6. Горенок Г. Образ Гамлета у творчості Миколи Бажана / Г. Горенок. // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Вип. 28. – Житомир: Вид-во ЖДУ, 2006. – С. 125-128.
7. Горенок Г. Творчість Й.В. Гете та соціально-психологічні причини виникнення гамлетизму / Г. Горенок. // Наука і сучасність. – Т. 51. – К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2005. – С. 132-139.
8. Горенок Г. Шекспіровий «Гамлет» і творчість Джеймса Джойса / Г. Горенок. // Мова і культура. – Вип. 8. – Т. VI. Ч. 2. Художня література в контексті культури – К.: Видав. Дім Д. Бураго, 2005. – С. 128-135.
9. Мирний П. Зібрання творів: В 7 т. / Наукова думка. / П. Мирний. – К., 1971. – Т. 7: Поезія. Публіцистика. Епістолярій. – 664 с.
10. Одарченко П. Шевченко і Шекспір / П. Одарченко. // Тарас Шевченко і українська література: Зб. ст. – К.: Смолоскип, 1994. – С. 87-98.
11. Приходько І.С. Ответ оппоненту / І.С. Приходько. // Филологические записки. – Выпуск 8. – Воронеж, 1997. – С. 12-18.
12. Українка Леся. Зібрання творів: В 12 т. / Наукова думка. / Українка Леся. – К., 1975. – Т. 1: Поезії. – 446 с.

13. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Наукова думка. / І. Франко. – К., 1976. – Т. 1: Поезія. – 502 с.
14. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Наукова думка. / І. Франко. – К., 1976. – Т. 2: Поезія. – 544 с.
15. Франко І. Передмова (до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський. Переклад П.О. Куліша... Львів, 1899) / І. Франко. // Франко І. Зібрання творів: В 50 т. / Наукова думка. – К., 1981. – Т. 32: Літературно-критичні праці (1899 – 1901). – С. 156-170.
16. Шевченко Т.Г. Прогулка с удовольствием и не без морали / Т.Г. Шевченко. // Шевченко Т.Г. Твори: В 3 т. / Держлітвидав України. – К., 1963. – Т. 2: Драматичні твори, повісті. – С. 521-632.
17. Krajewska W. Hamlet (hamletyzm) / W. Krajewska. // Słownik literatury polskiej XIX wieku. Pod redakcją: Józefa Bachórzea i Aliny Kowalczykowej. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. – S. 332-333.
18. Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark / W. Shakespeare. // The Complete Works of William Shakespeare. – London: Spring books, 1966. – P. 945-980.
19. Trznadel J. Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem. / J. Trznadel. – Paris: Libella, 1988. – 332s.

Summary. The article focuses on the perception and interpretation of the «eternal» image of Shakespeare's Hamlet and hamletyzm in the artists' literary-critical investigations and works in Poland and Ukraine at the end of the XIX – the beginning of the XX century. This investigation is the attempt to compare national types of hamletyzm.

Key words: image, motif, perception, interpretation, hamletyzm.

Отримано: 5.08.2012 р.

УДК 378.016:811.161.2'38

Г.В.Горох

РОБОТА З КОМУНІКАТИВНО-СТИЛІСТИЧНИМИ ВПРАВАМИ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СТИЛІСТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

У статті розглядається комунікативно-стилістичні вправи на заняттях зі стилістики української мови, котрі забезпечать поглиблення знань і вмінь учнів та підвищать їх мовну й мовленнєву вправність. На основі поданих вправ показана можливість засвоєння необхідних відомостей про лінгвостилістичне опрацювання мовних одиниць, збагачення словникового запасу, вживання мовних засобів емотивності відповідно до мети й стилю висловлювання.

Ключові слова: комунікативно-стилістичні, вправа, заняття, стилістика, українська мова.

Мовленнєва компетенція, спираючись на мовну компетенцію, включає систему мовленнєвих умінь (уміння вести діалог, сприймати, відтворювати і створювати усні і письмові монологічні та діалогічні висловлювання різних видів, типів, стилів і жанрів та ін.), що слугуватимуть учням для спілкування у різних життєвих ситуаціях. Мовленнєва компетенція кожної особистості виявляється у виробленні вмінь користуватися усною і писемною літературною мовою, багатством її виражальних засобів залежно від мети і завдань висловлювання та сфери суспільного життя. Мовна і мовленнєва компетенція учнів ґрунтуються на усвідомленні основної функції української мови – комунікативної, яка забезпечує мовленнєву діяльність її носіїв і впливає на їх духовний розвиток.

Проблема комунікативного підходу до навчання мови не нова. Вона тісно пов'язана з практичною діяльністю, яка знайшла відображення у чинних програмах з української мови.

Сутність комунікативного спрямування виявляється у вмінні розв'язувати комунікативні завдання з метою оволодіння високим рівнем спілкування рідною мовою. Цьому й підпорядковується розв'язання комунікативно-лінгвостилістичних завдань, спрямованих на формування мовленнєво-емотивних умінь і навичок, які потребують створення штучного мовленнєвого середовища. Для цього й пропонується система вправ, котрі забезпечать поступове й неухильне поглиблення знань і вмінь учнів та підвищать їх мовну й мовленнєву вправність.

Мета статті – на основі поданих вправ засвоїти необхідні відомості про лінгвостилістичне опрацювання мовних одиниць, збагатити свій словниковий запас, навчитися вживати мовні засоби емотивності відповідно до мети й стилю висловлювання.

За допомогою цих вправ матимемо змогу диференціювати, урізноманітнювати і поживлювати процес засвоєння знань з опорою на текст в комунікативно-лінгвістичному аспекті.

Завдання 1. Визначте відмінки вжитих у текстах іменників та їх групу. Яку стилістичну роль відіграють ці граматичні категорії іменників у мовленні? Якого стилю текст і до якого типу мовлення його віднесете? Відповідь обґрунтуйте.

Цвітуть соняшники. Озвучені бджолами, вони чомусь схожі для мене на круглі кобзи, яких земля підняла зі свого лона на високих живих стеблах. Живе тіло кобз, пахуче, вкрите жовтим пилом, проросле пелюстками, – світиться їй золотіє, щось промовляє своєю широкою, незгасаючою усмішкою. Скільки того сміху на городі – всі соняшники сміються, веселі, але водночас по доброму замислені (Є. Гуцало).

Завдання 2. Прочитайте текст. Визначте рід іменників.

Любові на світі більше, ніж думають люди. Але через те, що вони потай народжуються і тихцем у сльозах чи зітханнях умирають, менше гадається і менше гавариться про неї. І тільки пісня не соромиться вечорами розкривати людям чари їхньої молодості, свято і миуку душі, тривогу довірливого серця і чорну розлуку чи зраду (М. Стельмах).

Завдання 3. Прочитайте речення. Визначте, у яких відмінках вжито іменники. Форми Н.в., де це можливо, замініть орудним. До якого стилю належить текст.

Тоді, в печалі чи рідості, добрішим і кращим стає чоловік і з подивом бачить, скільки зайвого мулу невідомо для чого осіло в його середині, як швидко сіра буденщина розхлюпала його чашу кохання. А було ж воно, було та й розійшлося, мов туман по долині. І вже не такими жаданими стають вечори, і не так трепетно сяють зорі, не так бентежно тривожиться в тиші прочахле серце (М. Стельмах).

Завдання 4. Знайдіть у тексті прикметники і з'ясуйте, якими способами вони утворені.

Жовтогаряча осінь стоїть над осоками, розкинувши високо над землею блакитне небесне шатро. По садах загуляли золоті падолисти, та ще срібне павутиння літає в повітрі, снує свою дивну пряжу над перелазами. Стоїть лагідна пора бабиного літа, останні сонячні дні такі ласкаві, оповиті сріблястим мереживом, мрійним смутком, прощальним яганням журавлів, що відлітають у вирій (І. Цюпа).

Завдання 5. Складіть опис «мамина хата», виділивши суфікси і скажіть, якого значення вони надають прикметникам і реченням взагалі.

Завдання 6. Складіть діловий опис своєї аудиторії і поясніть, чому в ньому немає слів із емоційно-експресивним значенням.

Завдання 7. Визначіть у діалозі образні у поданому тексті.

– Карпе! – тихо почав Лаврін, дуже охочий до гарних дівчат. – Скажи-бо, кого ти будеш сватати?

– Ат! Одчепись од мене, – тихо промовив Карпо.

– Сватай Олену Головкіну. Олена кругла, як цибулька, повновида, як повний місяць; в неї щоки, мов яблука, зуби, як біла ріпа, коса, як праник, сама дівка здорова, як тур: як іде, то під нею аж земля стугонить.

– Гарна ... мордою хоч пацюки бий: сама товста, як бодня, а шия хоч обіддя, гни.

– Ну, то сватай Одарку Хомаківну: ця тоненька, як очеретина, гнучка станом, як тополя; личко маленьке й тоненьке, мов шовкова нитка; губи маленькі, як рутяний листок. З маленького личка хоч води напийся, а сама пишна, як у саду вишня, а тиха, неначе вода в криниці.

Старий Кайдаш аж набік сплюнув, а карпо промовив:

– Вже й знайшов красуню! Та в неї лице як тріска, стан, наче копістка, руки, як кочерги, сама, як дошка, а як іде, то аж кістки торохкотять.

– Але ж ти й вередливий! То сватай Хотину Корчаківну, – сказав Лаврін і засміявся.

– Чи ти здурів? Хотина як вигляне у вікно, то на вікно три дні собаки брешуть, а на виду в неї неначе чорт сім кіп гороху змолотив.

– Ну, то бери Ганну.

– Авжеже! Оце взяв би той кадівб, що бублика з'їси, поки кругом обійдеш, а як іде ... («Кайдашева сім'я»).

Завдання 8. У поданому тексті визначити знижену лексику.

– Та це ж ті каторжні Балаші! Хіба ж ви їх не знаєте? – кричала Мотря до людей.

– Та це ж ті іродові Довбиші! Хіба ж ви їх не знаєте? – репетувала баба Кайдашиха. – Це ж вона того вовчого заводу з чортячими хвостами.

– Та годі вам лаятись! – гукнув за тину один чоловік.

– Як же тоді! Та це ж ті підтикані, задрипані балаші! Хіба ж ви їх не знаєте? Це ж ті бісівські лобурі, що старців по ярмарках водять! – кричала Мотря. – Он зав'язалась, Як на Великдень, а батько ходить по селі з торбами.

- Брешеш, брешеш, як стара собака! Та й брехати добре не вмієш! У тебе й до того розуму та хисту нема, – кричала Мелашка.
- В тебе вже розуму, як у дірявому горшку; стільки, як у твоєї свекрухи! – кричала Мотря, взявшись за два кілки і висунувшись у Лаврінів двір.

Завдання 9. Перед вами міні-текст. Прочитайте. Який це опис – художній чи науковий? Чому? Підкресліть дієслова. Що вони означають?

Ранок вітряний. Вітер десь з-під сонця – неспокійний, дошкульний. Він гуде в дулах моєї рушниці, і мені все відчувається чийсь далекий поклик. В синьому холодному небі зрідка пролітають перед нами низькі сколошкані хмари, іноді з них зривається сніг, на який здивовано дивиться зморене сонце. А село все відпливає і стає меншим, і я радію і вітрові, і снігові, бо все це має полегшити полювання. Зараз мені потрібне тільки чисте поле, в якому гуляє крижаний вітер (О. Сизоненко).

Завдання 10. Змалюйте словами прихід весни, склавши зв'язний текст. Визначіть його стиль.

Завдання 11. Складіть речення у різних стилях, використовуючи дієприкметники. Поясніть, яких емоційно-експресивних відтінків надають дієприкметники загальному змісту речень (урочистості, іронічності, жартівливості).

Завдання 12. Написати твір-мініатюру в художньому чи публіцистичному стилі про близьку вам людину, описавши її зовнішність, використовуючи емоційно-експресивні дієприкметники.

Завдання 13. Наведіть свої комунікативні ситуації, у яких була би необхідність описувати зовнішність людей, процес праці. Вкажіть, до якого стилю мовлення повинні належати ці висловлювання.

Завдання 14. Придумайте два речення і складіть з них одне просте з дієприкметниковим зворотом. Поясніть вживання розділових знаків. Серед утворених дієприкметників знайдіть епітети. З якою комунікативно-стилістичною метою вони вживаються?

Завдання 15. Відредагуйте допущені стилістичні помилки.

Зараз більше ніж у 90 країнах є люди, що володіють есперанто. До речі, назва мови «есперанто» перекладається з самого есперанто як «той, що сподівається».

Враховуючи, що лексика есперанто базується на найбільш поширених словах індоєвропейських мов, якими розмовляє більша половина людства, кожен із нас може легко розпізнати багато слів із есперанто.

На есперанто перекладено сотні класичних літературних творів, релігійну, технічну літературу, цією мовою видається більше 100 журналів та газет. До речі, батько відомого всьому світу фінансиста та філантропа Джорджа Сороса був свого часу редактором журналу на есперанто.

(З журналу).

Завдання 16. Відредагуйте стилістичні помилки.

Наш фарфоровий завод являється підприємством, де можна придбати подарунки кожній людині до Нового року. Одержалося так, що я з поважних причин запізнився на ділову зустріч. Літературно-критичні статті науковців рахуються висококваліфікованими. Слід попередити товариша від невдачі. Переглянуті кінофільми не відрізнялися великою художньою якістю. Він не заперечував про свою причетність до справи. Мій товариш незаперечний авторитет знання ітілійського мистецтва. Згідно цих фактів, слід зробити такі висновки за гру акторів. Завдяки допущеним помилкам у спілкуванні, операція по знешкодженню терориста, на жаль, не вдалася. Щоб запобігти нещасним випадкам на транспорті, слід більше проводити виховну роботу з пішоходами та водіями.

Завдання 17. Складіть речення з поданими стилістичними фігурами.

Впадати в око; кидатися у вічі; спало на думку; прийшло в голову; вірно служити, вірно робити; правильне рішення, вірне рішення; негативні риси, від'ємні риси.

Завдання 18. Визначіть, яка з двох конструцій нормативна, запишіть її.

Зневажати ним – зневажати його; зраджувати друзів – зраджувати друзів; скористатися порадою – скористатися з поради; апелювати рішення – апелювати до мас; домовитися до абсурду – домовитися абсурду; підвести підсумки сказаного – підвести підсумки сказаному – підсумувати сказане.

Завдання 19. Відредагуйте помилки різного походження, правильно скомпоновані вирази введіть в речення.

1. Сьогодні гроші – неотоварені товари.
2. Щоб висказати свою позицію ...
3. Будете приймати участь?
4. Фахівець великого ґатунку.
5. Ітак, ми починаємо.
6. Це якое не співпадає з ...

7. Якби не було прискорбно ...
8. Або по меншій мірі ...
9. Кризу ми забовтали.
10. В тому-то й мова йде.
11. Добре слово хочу сказати педагогам.

Завдання 20. Відредагуйте подані вирази.

Пробачте мене; його головні риси – людяність і гуманізм; маючи два диплома; виключення з університету; на протязі року; треба прийняти міри і срочно; поступальний рух уперед; написав два реферата; відсутній із-за хвороби; ставлю вас до відома; приведу пару прикладів; прошлого року; так получається; щоб було бистріше; були відсутні цілу неділю.

Завдання 21. Користуючись «Словником українських ідіом», поясніть значення поданих стійких словосполучень (фразеологічних виразів), уведіть у текст фахового змісту.

А. Азбучна істина; брати на пушку; взяти себе в руки; був кінь, та з'їздився; бути на коні; ведмежа послуга; вивести на чисту воду; вмивати руки; грати першу скрипку; гроші на вітер пускати; далеко піти; довгий карбованець

Б. Жива копійка; душі не чути; відплатити сторицею; жувати клоччя; за всяку ціну; закласти за галстук; за пояс заткнути; зарубати на носі; за язик тягти; камінь спотикання; наче грім на голову; обіцяти гори золоті.

Завдання 22. Уведіть словосполучення з багатозначними словами у речення тих стилів, в яких, на вашу думку, вони вживаються.

Швидкоплинна річка, плинність кадрів; швидкісний трамвай, швидкісне штампування; великий чоловік, велике досягнення, велика перемога; слово-криця, дзвіне слово, рідне слово, слово голосне, просити слова, надати слово, запросити до слова; м'який знак, знак довіри, знак уваги, умовний знак, дорожні знаки, розділові знаки.

Завдання 23. Доберіть потрібне слово з синонімічного ряду, що в дужках, за змістом і за стилем, до якого належать подані речення.

Між присутніми в залі науковцями й офіційними опонентами виникл(а,и) (спірна, суперечка, дебати, дискусія). Усі (трудівники, робітники, працівники, трудящі) нашої установи запрошуються на весняний суботник. Абітурієнти (держать, тримають, складають) вступні іспити в письмовій формі на спеціальні факультети. Петров Олександр одержав (плату, платню, гонорар) за статтю, надруковану в газеті.

Список використаних джерел

1. Дідук Г.І. Лінгвістичні та комунікативно-ситуативні вправи на уроках української мови в 5-7 класах / Г.І. Дідук. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2004. – 50 с.
2. Стахів М.О. Український комунікативний етикет: Навчально-методичний посібник / М.О.Стахів. – К.: Знання, 2008. – 245 с.

Summary. The article deals with the work over the communicative and stylistic exercises at the classes on the Ukrainian language stylistics.

Key words: communicative and stylistic exercises, classes, stylistics, the Ukrainian language.

Отримано: 11.07.2012 р.

УДК 811.111'42:821.111.Д1/7.08

Т.Л.Гурман

МОВНА ОСОБИСТІСТЬ НІМЦЯ У СПРИЙНЯТТІ ДЖ. К. ДЖЕРОМА

У статті досліджується смислова та ціннісна структура образу німця в ідеостилі Дж. К. Джерома через аналіз лексичних засобів його репрезентації. Виокремлені вербалізатори етнічних цінностей німця крізь призму сприйняття англійського письменника.

Ключові слова: концепт, етнос, етнічні цінності, етнічні стереотипи.

Мовні картини світу мають стабільні центральні ядра, які залишаються незмінними. Коли говорять про центри картин світу, мають на увазі етнічні стереотипи, що формуються, перш за все, у свідомості представників націй відносно своєї поведінки, а також по відношенню до інших націй. Етнічні стереотипи, як своєрідні усталені форми етнічної поведінки, її шаблони і зразки, які утворювалися поступово, шляхом накопичення й відбору соціального досвіду народу, є визначальною ланкою механізму традицій [2, 25].

Вивчення етнічних стереотипів слугує окресленню ціннісної системи, яка існує в суспільстві на певному етапі його розвитку.

У цьому аспекті актуальним видається дослідити ідеостереотипи письменника, представника одного етносу, щодо іншого етносу. Ось чому ми звертаємось до творчого доробку відомого англійського письменника Джерома Клапки Джерома, щоб сконструювати саме його бачення особистості німця, якій у творі "Tree Men on the Bummel" відводиться роль першої скрипки, де вона наділяється індивідуальними образними та ціннісними ознаками. В науковій літературі нараховується недостатньо праць, які б розглядали мовну особистість німця через призму індивідуально-авторської картини світу в художньому творі, що визначається естетичними домінантами письменника. Саме цей факт і визначає актуальність нашого дослідження.

Мета статті полягає у дослідженні смислової та ціннісної структури образу німця в ідеостилі Дж. К. Джерома через аналіз лексичних засобів його репрезентації.

Для того щоб проаналізувати німецьку ціннісну систему у відзеркаленні Дж. К. Джерома, слід зрозуміти, які ціннісні орієнтації він поділяв як носій британської системи цінностей.

Дж. К. Джером жив у другій половині 19 – на початку 20 століття. Саме цей час став періодом значних змін у британському суспільстві, внаслідок чого різні системи цінностей змінювали одна одну, і країна намагалась знайти своє нове обличчя і новий статус у світі. У двадцятому столітті відбулися значні зміни в системі та ієрархії цінностей британського суспільства, але саме ядро ціннісної системи залишилося майже незмінним. Концептуально ядро включає такі універсальні цінності: сім'я (family), мир (peace), дім (home), демократія (democracy), свобода (freedom), а також національно-марковані ціннісні концепти: процвітання (prosperity), індивідуалізм (individualism) та клас (class). Ці концепти формують навколо себе широкі лексико-семантичні поля.

Основою для формування англоцентризму та особливого індивідуалістичного ціннісного ядра в британській системі цінностей стало географічне положення Британії як острова. Ідея ізоляваності вербалізується навколо таких концептів, як море (sea) та острів (island). Саме ці два концепти стали причиною появи кількох десятків усталених виразів не лише в мові британських моряків, життя яких безпосередньо пов'язане з морем, а й в ідіоматичних виразах, далеких від морської справи та мандрівок. У попередні століття ізоляваність острова створювала не лише відчуття безпеки, а й відчуття обраності. Завдяки своєму острівному положенню й захищеності з моря Велика Британія не поспішала вступати в будь-які постійні альянси з європейськими країнами, а піклувалася лише про свої інтереси.

Почуття обраності, в свою чергу, стало причиною зверхнього ставлення британців до іноземців. В залежності від історичного періоду, політичних подій, особливостей взаємовідносин між країнами найбільш критичне ставлення виникало й, відповідно, вербалізувалося певними засобами, до голандців, іспанців, французів і німців. Майже всі ідіоматичні словосполучення з прикметниками Spanish, Dutch, French мають негативну конотацію (French postcards, French prints, French Consular Guard, French leave, the Spanish pox, Spanish practices, double Dutch, Dutch courage, a Dutch treat, a Dutch bargain, Dutch comfort, in Dutch, a Dutch feast, talk to somebody like a Dutch uncle). Британська нація тривалий період залишалася більш однорідною порівнянно з американською. Тому поле ксенофобії в британському варіанті англійської мови значно менше, ніж в американському. Воно почало поширюватись в період першої світової війни, коли з'явилися прізвиська для німців (Fritz, Heinie, Hun, Jerry, Kraut, sale Boche).

Матеріалом для аналізу є текст твору "Tree Men on the Bummel" Джерома К. Джерома. Для характеристики образу німця автор обирає такі лексеми: *law-abiding, practical, self-wiled, cocksure, positive, apologetic, kind-hearted, amiable, unselfish, industrious*. Окремими постатями виступають у творі німецький житель (*The German citizen*) та німецький виборець (*The German voter*). Німецький житель розглядається як солдат (*the soldier of Europe*), неспроможний на будь-які вчинки, який звик лише до постійної муштри (*one of their chief virtues was the power of being drilled; not a pioneer; fade away or die from sheer want of presumption*). Єдиною його амбіцією є сплата податків (*The only ambition – to pay taxes*). Німці розглядаються як пасивні особистості, що не можуть керувати своїм власним життям (*The German can rule others, and be ruled by others, but he cannot rule himself*), і держава, де панує соціалізм, чи точніше деспотизм (*Socialism, despotism under another name*), вирішує все за них (*The State decides everything (marries you, insures you, will even gamble with you for a trifle)*).

Німецький виборець розглядається як такий, що немає власної думки, що суперечить одній з британських національно-маркованих цінностей (*no Individualism, he is willing, nay, anxious*).

Показовим у творі є прагнення німців до дисципліни та порядку (*The German sense of discipline and order*). Німецький законодавець встановив покарання за будь-які, навіть найдрібніші злочини (*misdemeanor has its fixed price*), що, безперечно є незрозумілим для британця. Перелік цих «злочинів» подається з гумором та іронією (*not wear fancy dress in the street,*

not to feed horses, mules, or donkeys, whether your own or those belonging to other people in the streets of German towns, not to shoot with a crossbow, not to ramble about after dark in "droves", not to throw things out of window). Особою, що стежить за порядком, є поліцейський (*German policeman*), який за жодних обставин не змінює порядок допиту (*A German policeman has his code of questions arranged for him; he never varies them, and he never omits one*) та не розуміє жодних жартів (*doesn't understand jokes*). Він розглядається німцями як маленьке божество (*a little God and a guardian angel, Santa and the Boogiemán*), якому вони сліпо довіряють (*blind obedience to everything in buttons*). Слід зазначити, що німець залишається безпорадною дитиною до того моменту, поки не одягне поліцейську уніформу і тоді він стає ініціативним та відповідальним, тим, хто дає накази (*Individual is as helpless as a child, when puts an uniform, an intelligent being, capable of responsibility and initiative; the German citizen is a soldier, and the policeman is his officer*). Німці, на думку автора, є настільки досконалими, що навіть рай являє собою витвір їхніх рук, і вони транспортуються туди невеликими групами та у супроводі мертвих поліцейських (*Heaven will be chiefly of German manufacture (taken in small companies and passed in under the charge of a dead policeman)*).

Особлива увага у творі приділяється вивченню іноземної мови, зокрема, англійської німцями. Це пояснюється автором наявністю великої кількості діалектів на території Німеччини, що унеможлиблює нормальне спілкування німців між собою. Вивчення англійської мови – вихід із ситуації (*Germany will solve her difficulty in this respect by speaking English*). Кожна німецька дитина вивчає англійську мову у школі і по її закінченню може доволі добре розмовляти цією мовою (*Every boy and girl in Germany above the peasant class, speaks English*). Така тенденція є повністю протилежною у британців, про що і йдеться у творі. Автор зазначає, що спілкування британського школяра німецькою мовою розглядалось би не патріотичним (*An Englishboy who could speak German would be looked down upon as unpatriotic*).

Дж. К. Джером звертає увагу також на відсутність у німців підприємницької жилки, що залишає їх далеко позаду англійців (*The German as a trader will remain always along way behind his Anglo-Saxon competitor; and this by reason of his virtues*). Німці, на його думку, віддають пріоритет іншим цінностям (*life, a comfortable meal in the bosom of its family, forty ways by way of dessert*), ніж буденній гонитві за добробутом (*To him life is more important than a mere race for wealth*), не маючи жодного бажання конкурувати з людьми, які все роблять похапцем (*...has no wish to compete with a people that takes its meals standing and sleeps with a telephone over its bed*). Слід підкреслити особливе ставлення німців до їжі (*A recess of German nature untarnished by the sordid suggestion of food or drink*). Протягом дня вони їдять безліч разів (*The German is a gourmand*), проте їх їжу не можна назвати вишуканою (*The German is no gourmet*).

Примітним фактом є також відсутність у німців очевидного поділу суспільства на класи, який розглядається автором як смертельно небезпечна справа у боротьбі за «місце під сонцем», що має місце в Англії (*In Germany there is not, at all events as yet, sufficient distinction between the classes to make the struggle for position the life and death affair it is in England*).

Автор звертає увагу і на спосіб проведення дозвілля німцями. В усіх їхніх заняттях відсутні хвастощі та марнотратність (*has no costly sports to pay for, no showy establishment to maintain, no purse-proud circle to dress for*), що впадає у око британцю (*The absence of all ostentation is to English eyes quite refreshing*). Їх основним задоволенням є опера чи концерт, куди вони йдуть зі своєю родиною, одягнутою без особливої помпезності (*His chief pleasure, a seat at the opera or concert, can be had for a few marks; and his wife and daughters walk there in home-made dresses, with shawls over their heads*).

Особливе місце у творі відведено німецькій жінці, якої також торкнулась емансипація (*The old German Frauen are giving place to the newer Damen*). Вона змінюється, удосконалюється, грає у спортивні ігри, має блискучу освіту, говорить трьома іноземними мовами. Проте це виявляється для неї зайвим у подружньому житті (*On marriage she has retired into the kitchen, and make haste to clean her brain of everything else, in order to leave room for bad cooking*). З часом вона перетворюється на гладку, спокійну та зовсім нецікаву домогосподарку (*...she becomes fat, placid, and utterly uninteresting*). Проте настає час «відродження» для одруженої німецької жінки, коли вона позбавляється своїх небезпечних звичок, починає займатися спортом для відновлення колишньої форми та займається самоосвітою (*...she gives up her afternoon coffee and her evening beer, takes sufficient exercise to retain her shape, and continues to read after marriage something else than the cookery book...*). І в цей саме момент вона стає для німецького уряду новою та незрозумілою силою, з якою доводиться мати справу.

Німецький чоловік розглядається як «підкаблучник» (*and most easily influenced by his women folk*). Його вважають найкращим з коханців та найгіршим з чоловіків (*He is the best of lovers, the worst of husbands*). І в цьому вбачається провина його дружини, яка після одруження залишає романтику у далекому минулому.

Отже, система етнічних цінностей німця у Дж. К. Джерома представлена такими вербалізаторами: ад'єктивні лексеми (*law-abiding, practical, self-wiled, cock-sure, positive, apologetic, kind-hearted, amiable, unselfish, industrious, willing, nay, anxious*), вільні субстантивні словосполучення (*the soldier of Europe, not a pioneer, power of being drilled, sheer want of presumption, the German sense of discipline and order, misdemeanor has its fixed price, a German policeman; the German citizen is a soldier, and the policeman is his officer, the German is a gourmand, the German is no gourmet, the absence of all ostentation, the newer Damen, the German man is the best of lovers, the worst of husbands*). Ці лексеми вербалізують базові концепти німецької ціннісної системи кінця 19 -початку 20 століття, такі як правопорядок, дисципліна, спокій, мілітарність, працьовитість, помірність у всьому, дім, сім'я.

Список використаних джерел

1. Джером К. Джером. Трое на четырех колесах: Книга для чтения на английском языке/Джером К. Джером. – СПб.:КАРО, 2007. – 352 с.
2. Пономарьов А. П. Етнічність та етнічна історія України / А. П.Пономарьов. – К.: Либідь, 1996. – 270 с.

The article deals with the research of the semantic and evaluative structure of the image of the German in the peculiar style of Jerome K. Jerome through the analysis of lexical means of its representation. The units of verbalization of ethnic German values have been outlined in the mirror of an English writer

Keywords: concept, ethnic group, ethnic values, ethnic stereotypes.

Отримано: 12.08.2012 р.

УДК 821.161.2'42:26-23

Д.В. Гурська

ЛІНГВІСТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ НОМІНАТЕМ «ЖИТТЯ» І «СМЕРТЬ» У БІБЛІЇ ТА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті на основі аналізу функціонування опозиції номінатем «життя» і «смерть» у мові Біблії та в художньому мовленні Ірен Роздобудько зроблено спробу їх лінгвопрагматичної класифікації і лінгвокогнітивного осмислення.

Ключові слова: *життя, смерть, номінатема, сентенція, опозиція, логема, лінгвопрагматика, лінгвокогнітивістика.*

Життя і смерть – вічні теми духовної культури людства. Про це міркували пророки й основоположники релігій, філософи і моралісти, діячі мистецтва і літератури, педагоги і медики. Мабуть, не знайдеться дорослої людини, яка б рано чи пізно не задумалася про зміст свого існування, плінність свого життя, смерть і досягнення безсмертя. Ці думки притаманні дітям і зовсім юним людям. Про це читаємо у поетичних рядках і прозі, драматичних і трагедійних творах, листах і щоденниках. Тільки раннє дитинство чи старечий маразм рятують людину від думок щодо цих проблеми.

Основою різних культур є система ціннісних життєвих орієнтацій, які знаходять своє відображення у прагматиці мови, мовній картині світу. Прагматичний та когнітивний аспекти номінатем «життя» і «смерть» досі не були об'єктом ґрунтовного дослідження із залученням мови Біблії та художнього мовлення і потребують глибшого вивчення, чим і мотивуємо **актуальність** проблеми, яку розглядаємо у статті.

Лінгвістичне осмислення зазначених номінатем у перспективі об'єктивно визначити ціннісні духовні пріоритети національної культури, розширити уявлення про окремі аспекти, які розглядали у своїх працях А. К. Бичко, С. О. Бугославський, Г. К. Вагнер, М. Возняк, Є. Є. Голубинський, В. С. Горський, М. Грицай, М. М. Громов, М. Грушевський, Л. В. Левшун, Д. Лихачов, М. К. Нікольський, Б. О. Рибаків, М. В. Соколов, Д. І. Чижевський тощо.

Термін **номінатема** ми використовуємо услід за В. І. Теркуловим і розуміємо його як «позначення будь-якої мовної реалії, що об'єднує глоси, поєднані відношеннями семантичної тотожності і формальної взаємозумовленості» [6, 257].

Релігія і філософія завжди намагалися надати вселюдського значення темі «життя – смерть», сформулювати такі відповіді на ці запитання, які мали б завершений характер, чи, навів, були б вказівками-рецептами для кожного, щоразу, за будь-якого випадку. Всі світові релігії применшують значення земного життя – місця, у якому спостерігаються протистояння добра і зла, грішних і праведних, у якому праведних переслідують і кривдять. Справжнє життя для праведних – це безтурботне споглядання Бога в раю як плата за віддану віру і земне страждання за неї [2, 98].

Смисл земного життя є підготовкою до того, щоб зайняти місце біля Бога. Там буде воскресіння усіх померлих і наступне вічне життя.

Філософія за свою довгу історію сформувала розмаїття відповідей: оптимістичних і песимістичних, конструктивних і деструктивних, які або принижують, або возвеличують людину, подала тлумачення понять 'життя' і 'смерть'. За Філософським словником: «Життя – суттєва ознака біологічної та суспільної форм руху матерії. Найважливішими її властивостями є подрапливість, ріст, розмноження, в основі яких лежать процеси самооновлення, пов'язані з відтворенням і підтриманням живою системою своєї цілісної організації лише як обміну з навколишнім середовищем речовиною, енергією та інформацією. Характерною ознакою життя є його прогресивна еволюція, що супроводжується зниженням ентропії. Ускладненням структури, зближенням кількості генетичної інформації» [7, 193]; «Смерть і безсмертя – поняття, що відображають кінченість і безкінченість людського існування. Смерть є переходом в небуття, фізіологічну основу якого становить втрата людським організмом своїх життєвих функцій внаслідок старіння чи зруйнування. Кінченість, минуцність життя людини як функція її організму є очевидним фактом» [7, 632].

Осмилення життя і смерті є наскрізною проблемою Біблії.

Українська література також вбачає сенс у висвітленні таких важливих сентенцій. Упродовж століть письменники торкалися цих вічних людських проблем, по-різному вербалізували «життя» і «смерть». Сучасна література по-своєму розглядає і омовлює їх. «Життя» і «смерть» у сучасній художній прозі осмислюється через сутність світу, існування у ньому людини, пов'язується із розумінням життя взагалі. Цікавою у цьому плані є мовотворчість однієї із найпопулярніших сучасних українських письменниць – Ірен Роздобудько – журналістки, сценариста, автора понад двадцяти книг для дорослих і дітей. Ірен Роздобудько не оминає у своїх творах вічних тем життя і смерті. Вони органічно вписані на сторінках її оповідей та змушують хоч на мить замислитись над принадами життя, його швидкоплинністю та відчутти незабгненність вічності.

Основні уявлення про *життя*, подані мовою Біблії та виявлені у мовотворчості Ірен Роздобудько, розкриваються у змістовних мовних конструкціях – логемах та забезпечуються номіна-темами. Ми виділяємо основні.

1. Життя є складним. Життя видається складною, непростою справою, здійснення якої вимагає від людини неабиякої мужності, душевної стійкості та витримки: *А Яків сказав до фараона: Днів часу мандрівки моєї сто й тридцять літ. Короткі та лихі були дні часу життя мого, і не досягли вони днів часу життя батьків моїх у днях часу мандрівки їхньої* [1, 70]; *А далі у кожного своє життя, у якому ви як оси в слоїку з медом* [3, 54]. Для підкреслення визначеної логеми автор використовує стійку номіна-тему, як-от: – *Кожен у цьому житті несе свій хрест, – сказала стара. – Що більше помилок робить людина – то тяжчий цей хрест. А твій, дитино, зовсім маленький. Неси його, терпи, віруй...* [4, 193]. Як бачимо, життя зумовлює терпіння та покору, що вбачаються носіями української мови, їхньою ментальністю як його складові атрибути.

2. Життя – випробування, надіслане «зверху». Хоча життя складається як із білих, так із чорних смуг, все ж таки воно в цілому сприймається українцями як певне надіслане «зверху» випробування, що передбачає не стільки радість, скільки муку й терпіння: *І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, і стала людина живою душею* [1, 8]; *А Я ось наведу потоп, воду на землю, щоб з-під неба винищити кожне тіло, що в ньому дух життя. Помре все, що на землі!* [1, 13]. *І мені здається, що життя – лише гра в пацьорки* [3, 14]. *Я знаю: нічого в житті не буває просто так* [3, 15]. *Це ж все життя, як на діжці з порохом* [3, 88]. *Коли життя набуває смаку – серце болить сильніше* [4, 194]

3. Життя є швидкоплинним. В українському етнічному мовному світі переважають біблійні номіна-теми, які відбивають песимістичне ставлення до життя, підкреслюють його швидкоплинність: *Усе, що в ніздрях його дух життя, з усього, що на суходолі вимерло було* [1, 15]; *І сказав Господь Бог: Ось став чоловік, немов один із Нас, щоб знати добро й зло. А тепер коли б не простяг він своєї руки, і не взяв з дерева життя, і щоб він не з'їв, і не жив повік віку* [1, 10]. *Життя – воно таке. Тече собі, як мед, затягує – не виборсатись, не злетіти* [3, 54]. *Ти хочеш зненацька увійти в чуже життя, сколихнути його повільну течію, відломити собі шматочок?* [3, 56]. *А тоді б довелося доводити це щоденно. Все життя Ти хочеш зненацька увійти в чуже життя, сколихнути його повільну течію, відломити собі шматочок?* [3, 8]. ...Любити –

раз, і на все життя Ти хочеш зненацька увійти в чуже життя, сколихнути його повільну течію, відломити собі шматочок? [3, 63]. Життя завжди здавалося мені випадковістю. Я й зараз вважаю, що треба благословляти лише один день, який розпочинається за вікном, і не замислюватися про два найближчих! [4, 200].

4. Життя краще за смерть. Життю, попри всю його важкість та гіркоту, народ віддає перевагу перед смертю, що оповита таємничою невідомістю: *І ввійшли до Ноя, до ковчегу по двоє із кожного тіла, що в нім дух життя* [1, 14]; *І вони огірчували їхнє життя тяжкою працею коло глини та коло цегли, і коло всякої праці на полі, кожну їхню працю, яку змушували тяжко робити* [1, 76]; *І було життя Сарриноного сто літ і двадцять літ і сім літ, літа життя Сарриноного* [1, 31]. *Життя продовжувалося і було прекрасним!* [3, 87].

Уявлення українського етносу про смерть зводяться до таких логем:

1. Смерть – неминуча. У межах етнічного ареалу смерть розглядається як неминуча подія у житті кожної людини, оминуті яку ніхто на Землі не спроможний: *Зло безбожному смерть заповіді, і винними будуть усі, хто ненавидить праведного* [1, 688]. *Я також була першим коханням, яке і «зле» і «сліпе», але таке напружено-романтичне, адже – «на все життя» і «до могили» Ти хочеш зненацька увійти в чуже життя, сколихнути його повільну течію, відломити собі шматочок?* [3, 61].

2. Час приходу смерті невідомий. Часу приходу смерті не знає жодний зі смертних. Незнання людиною дати свого відходу з цього світу, з одного боку, дарує їй надію на довге життя, а з другого – змушує бути готовим до того, що воно може в будь-яку хвилину обірватися: *Де помреш ти, там помру й я, і там буду похована. Нехай Господь зробить мені так, і так нехай додасть, і тільки смерть розлучить мене з тобою* [1, 339]; *Завулон це народ, що прирік свою душу на смерть, а Нефталім на польових висотах* [1, 313]. *Життя не закінчується разом із першим коханням* [3, 63]. *Ти, певно, забула, як збиралась померти у розквіті літ, а потім вирішила вискочити заміж за першого-ліпшого* [3, 63]. *А я поки що вирішила не помирати* [3, 70].

3. Перед смертю всі рівні. Смерть навіть не цікавить соціальний статус людини, який вона займає при житті – перед нею всі рівні: *Бо гнів побиває безглузлого, а заздрощі смерть завдають нерозумному!* [1, 624]; *А кожен, хто не буде виконувати Закона твого Бога та закона царського докладно, щоб чинився над ним суд: чи то на смерть, чи то на вигнання, чи то на кару маєткову, чи то на ув'язнення* [1, 588]; *Що криється за нею – питання життя і смерті* [3, 66].

4. Смерть дає деякі «переваги». Неминучість смерті та рівність усіх перед нею змусило людину не лише примиритися з цим фактом, а й побачити в ньому деякі переваги: *І сказали їй ті люди: Душа наша за вас нехай віддана буде на смерть, якщо ви не відкриєте цієї нашої справи. І буде, коли Господь передаватиме нам оцей Край, то ми вчинимо тобі милість та правду* [1, 277]; *Сьогодні взяв я за свідків проти вас небо й землю, життя та смерть дав я перед вами, благословення та прокляття. І ти вибери життя, щоб жив ти та насіння твоє* [1, 268].

5. Смерті не потрібно боятися. У низці біблійних ідей йдеться про необхідність думати й пам'ятати про смерть, але не боятися її: *І поналивали вони людям їжі. І сталося, як вони їли ту їжу, то закричали й сказали: Смерть у горшку, чоловіче Божий! І не могли вони їсти...* [1, 467]; *І сталося, коли вона докучала йому своїми словами по всі дні, та напирала на нього, то знетерпеливилася душа його на смерть* [1, 330]. В зазначених номінатах відбивається негативне ставлення до страху смерті.

6. Яке життя, така й смерть. У межах української етнокультури поняття легкої та важкої смерті співвіднесені з правильним, праведним життям, яке людина прожила: *Дивися: я сьогодні дав перед тобою життя та добро, і смерть та зло* [1, 267]; *Оце Єзекія намовляє вас, щоб дати вас на смерть від голоду та від спраги, кажучи: Господь, Бог наш, урятує нас від руки асирійського царя* [1, 572]; *Якщо нагло бич смерть заповідює, Він з проби невинних сміється...* [1, 629]. Якщо я втомлюся від життя, якщо в мене буде вибір, де закінчити свої дні, я повернуся сюди. Навіть якщо житиму на іншому краю світу [4, 195].

Важливо зазначити, що сьогодні у житті українців надається перевага поняттю смерті у тих різновидах, з якими людина була мало знайома у минулі часи: більше обговорюють право людини на смерть, нерідко, у контексті проблеми евтаназії, яку зазвичай пов'язують зі спокійною й легкою смертю тоді, коли медицина не може допомогти людині, для припинення страждань.

Вважаємо, що у мово-культуру слід повернути збалансованість відношення понять «життя – смерть». І філософія, і релігія, і художня література має прагнути до виправлення культурних аномалій щодо відповідей, пов'язаних із питаннями смерті, бо «філософствувати – значить учитись тому, як слід помирати» [8, 62].

У світському житті спостерігається своє розуміння життя і смерті, для опису яких письменники використовують різноманітні художні засоби та тропи. Це потребує окремого опису і стане об'єктом нашого дослідження у наступних статтях.

Список використаних джерел

1. Біблія або Книга Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена. – [Б.в.д.]. – 1988. – 1523 с.
2. Релігієзнавство : підручник [Вовк В. М., Костецький М. В., Кравець В. М. та ін.] / за ред. В. М. Вовк, Б. Ф. Чміля. – К. : Видавництво АТІКА, 2009. – 552 с.
3. Роздобудько І. Гра в пацьорки : збірка оповідань / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-Друк, 2011. – 240 с.
4. Роздобудько І. Гудзик / Ірен Роздобудько / худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2008. – 222 с.
5. Современная западная философия : словарь / сост. : В. Малахов, В. П. Филатов – М. : Политиздат, 1981. – 429 с.
6. Теркулов В. И. Номинатема: опыт определения и описания / В. И. Теркулов / научн. редактор М. В. Пименова. – Горловка : ГППИИЯ, 2010. – 306с. – (Серия «Знак – Сознание – Знание»). – Вып. 1.
7. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
8. Фролов И. Т. О жизни, смерти и бессмертии. Этюды нового (реального) гуманизма / И. Т. Фролов // Вопросы философии. – 1983. – №2. – С. 62-69.

Summary. In the articles the nominatems «life» and «death» on the basis of analysis of functioning the opposition in the language of Bible and in the artistic speech of Iren Rozdobudko is done. Their lingvopragmatic classifications and lingvokognitive comprehensions are given.

Key words: life, death, nominatem, sentence, opposition, logema, lingvopragmatics, lingvokognitivists.

Отримано: 26.07.2012 р.

УДК 821.133.1-3.09

І. В. Девдюк, А. М. Кучера

КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ І ДІЙНОСТІ У ТВОРЧОСТІ А. КАМЮ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ «СТОРОННІЙ» ТА РОМАНУ «ЧУМА»)

У статті розглядається авторська концепція героя і дійсності, представлена у таких знакових творах письменника, як повість «Сторонній» та роман «Чума». Проблема аналізується під кутом зору концептів абсурду та бунту.

Ключові слова: екзистенціалізм, герой, дійсність, абсурд, бунт, абсурдна людина.

Творчий злет Альбера Камю, одного із фундаторів літературного екзистенціалізму, припадає на 40-і роки – період виходу у світ повісті «Сторонній» (1942), філософського трактату «Міф про Сізіфа» (1942) та роману «Чума» (1947). Саме ці твори, доступні і водночас глибокі, сприяли поширенню та популярності екзистенціалізму не лише у Франції. Нова художня та світоглядна система, завдяки своїй проникливості, заповнила майже все повоєнне письменство, стала невід’ємною від розуміння творчості. А. Моруа (1885–1967), сучасник і біограф Камю, з цього приводу писав: «Мені пригадується, як у 1946 році, коли я об’їздив дві Америки, усі студенти розпитували мене про Сартра й Камю. На який же багаж спиралася ця всесвітня популярність? Невеликий роман «Сторонній», п’єса «Калігула» і кілька есе, у тому числі і «Міф про Сізіфа» Але у чому ж тоді причина? Та в тому, що Камю виразив тривожні здогадки молоді воєнного й повоєнного часу» [5, 308]

Відомо, що ключовими у прозі Камю постають концепти абсурду, абсурдної людини та бунту. Їхнє осмислення впродовж творчої діяльності письменника зазнало певної трансформації, пройшовши два етапи: якщо у повісті «Сторонній» та есе «Міф про Сізіфа» основним є абсурд (етап заперечення), то у романі «Чума» і трактаті «Бунтівна людина» (1951) на перше місце виноситься ідея бунту, а з нею – утвердження загальнолюдських цінностей (етап протесту). Проте, незважаючи на посилення інтересу в останні десятиліття до проблем екзистенціалізму і творчості Камю зокрема, досі в українському літературознавстві у поданому аспекті знакові твори французького майстра слова не розглядалися. Тож у запропонованій статті ми ставимо завдання на основі аналізу поведінкової парадигми героїв повісті «Сторонній» та «Чума» як носіїв авторської

концепції буття простежити особливості світоглядно-естетичної еволюції письменника, враховуючи при цьому теоретичні зауваги самого Камю, висловлені ним у трактатах і листах.

Стан «екзистенційності», тобто усвідомлення людиною самої себе, своєї трагічної участі, бере початок ще наприкінці XIX ст., коли людина поступово втрачала віру у розумне влаштування світу та поступ людства, поставила під сумнів існування Бога, виявила свою покинутість та самотність, опинившись віч-на-віч із жорстокою і неблаганною дійсністю. Мотиви трагізму буття, відчуження, катастрофічності зустрічаємо у творах чи не всіх письменників початку XX століття: Ф. Кафки, Дж. Джойса, В. Вулф, Т.-С. Еліота, А. Жіда, М. Пруста, Р. Олдінгтона, О. Гакслі та ін., незалежно від причетності їх до модернізму чи немодернізму. Особливо прикметною у цьому відношенні є література «втраченого покоління», автори та герої якої безпосередньо відчували на собі наслідки абсурдного влаштування світу в образі Першої світової війни. Відправляючись на фронт, молоді люди наївно вірили в такі поняття, як патріотизм, честь, доблесть, героїзм тощо. Війна, ставши важливим критерієм перевірки життєвих цінностей та ідеалів, оголила невтішну правду життя. Виявилось, що жодних цінностей не залишилося. Етап тотального розчарування, усвідомлення жорстокості, безглуздості та безнадійності існування виходив за рамки лише воєнної площини, охоплював усе людство, поширювався на всю дійсність.

На відміну від «втрачених», екзистенціалісти з приводу безглуздості буття вже не розмірковують, вони констатують факт: світ абсурдний, позбавлений будь-якої логіки та порядку, а людина приречена на самотність, вона не може щось змінити чи вплинути на зовнішній світ, єдина її власність – усвідомлення свого трагічного, приреченого на смерть існування. І ще вона володіє правом на вільний вибір, який залежить лише від неї. Такі твердження, породжені епохою, яка пережила Першу світову війну і стояла на порозі нової катастрофи, висували перед митцями та літературою нові завдання – як вижити людині у такому світі. Екзистенціалістів хвилювала доля кожної людини зокрема і людства загалом, вони прагнули знайти шляхи примирення людини і дійсності, не тішачи надіями та ілюзіями. У своїх намаганнях показати безперспективність людського існування екзистенціалісти іноді перебільшували, але ніколи не обманювали і не лицемірили.

Принцип чесності визначальний для героя повісті А. Камю «Сторонній» Мерсо. Його небажання представляти себе іншим, не таким, яким він є, переходить із погляду розумної, тобто офіційно визнаної моралі, допустимі межі. Важко зрозуміти людину, яка не відвідує хвору матір, байдуже сприймає її смерть, відмовляється востаннє подивитися на тіло покійної, заводить зв'язок із жінкою, яку не кохає, випадково вбиває невинну людину і не кається у злочині. З позицій норм суспільної етики такий герой є вкрай негативним і заслуговує загального осуду. Проте у світі, визнаному абсурдним, все по-іншому. Мерсо і є уособленням цього світу – абсурдною людиною, яка наївно на інтуїтивному рівні сприймає й передає все, що відбувається з нею, у чистому вигляді – без брехні та умовностей. Він дивує тих, хто ще помилково вважає, ніби існує певний порядок, норма, яких слід дотримуватися, причому таких людей більшість. Мерсо для них є чужим і навіть небезпечним. З іншого боку, герой не розуміє охоронців закону, зокрема суддів, прокурора, адвоката, священника, ревна «чесність» та «порядність» яких дивують його, в очах Мерсо схожі на фарс, адже вони готові засудити на смерть людину лише за те, що вона, за словами Камю, «не плаче на похороні своєї матері» [1, 205].

Сторонній не має власної програми, його життям керує випадок, адже він є породженням та реальним втіленням абсурдного буття, яке позбавлене будь-якої логіки. Проте справді абсурдною людиною, як її розумів Камю («Людина абсурду починається там, де закінчується людина, яка плаче надії» [4, 79]), Мерсо стає лише попередньою страти. Усвідомлення та прийняття факту неминучої смерті остаточно позбавляє його надій, робить вільним, породжує протест. І лише у цей момент він по-справжньому оцінює життя.

Для Камю визнання абсурдності – перший етап подолання хвороби мовчання та байдужості всесвіту, наступним є бунт. Усвідомлення абсурду приводить до бунту, а усвідомлення бунту – до свободи, заради якої людина готова піти на все, оскільки у свободі вона знаходить сенс свого життя. «Чим повніше і ясніше, – із слів дослідника К. Долгова, – людина усвідомлює абсурдність буття, тим із більшою повагою вона буде ставитися до самого життя і робити все, щоб прожити його гідно, як і слід прожити справжній людині» [2, 18]. Такі думки знайшли втілення в іншому героєві Камю – лікарєві Ріє у романі «Чума». На відміну від Мерсо, він наділений ясністю бачення, тверезим поглядом на речі, повнотою переживань – справжніми цінностями абсурдної людини. Це робить його вільним, сильним і впевненим. Ріє відмежовується від світу, який виступає в метафоричному образі чуми, і приймає рішення боротися, тобто бунтувати.

У романі Камю виразно продемонстрував значення щоденної готовності людини прийняти дійсність такою, яка вона є, подивитися в її потворне обличчя, не злякатися і зробити виклик. Першим сигналом біди, що насувалася на містечко Оран, стали дохлі щури, кількість яких із кожним днем збільшувалася. Усвідомлення чогось зловісного приходять до всіх жителів, про-

те не всі однаково реагують на небезпеку. Ріє одним з перших задумується над причинами, які призводять до вимирання щурів, вдається до лікування хворих, бере участь у виготовленні та впровадженні вакцини, організовує разом із своїм другом Тарру санітарні дружини. І хоча ці дії не приносили результатів, Ріє продовжував виконувати свою щоденну рутинну роботу лікаря, для якого найголовніше – здоров'я людей. Він, як ніхто інший, виразно усвідомлював масштаби епідемії та її наслідки, проте його розум залишався тверезим і ясним, оскільки із самого початку Ріє не був «зачумлений» надіями та ілюзіями.

До підступних і небезпечних оман Камю відносив також надію на вічне кохання. Письменник не заперечував кохання, навпаки, вважав його єдиним спасінням від царства абсурду. Він лише був проти розуміння окремо взятого почуття як раз і назавжди даного, щоб застерегти коханих від болю втрат і розлук, які вважав неминучими. На його думку, великодушна «тільки та любов, яка знає про себе, що вона минула й неповторна» [4, 77]. Так, у повісті «Сторонній» Мерсо досить стриманий у своїх почуттях до Марії, на запитання дівчини, чи кохає він її, відповідає прямолинійно і чесно: «Я відповів, як і минулого разу, що це не має значення, але, звичайно, – замітив про себе, – я її не кохаю» [3, 60]. Цілком можливо, що у нього були певні почуття до Марії, проте як абсурдна людина не хотів їх підпускати до себе, щоб не «попастися», стати жертвою безглузкого світу.

У романі «Чума» кохання розглядається як один із варіантів морального вибору у світі абсурду. Втілений він в образі паризького журналіста Рамбера, який прибув в Оран із метою написати репортаж про санітарний стан міста і змушений через уведений карантин залишитися в ньому. У Парижі на нього чекає кохана жінка, затишок і спокій, він часто відвідує вокзал, згадує з болем картини Парижа, улюблені пейзажі, голубів на «Пале-Рояль». Рамбер негативно сприймає заборони, пов'язані з карантинном, вважає їх посяганням на свободу особистості, робить настирливі спроби втекти із зачумленого міста – використовує зв'язки, заводять необхідні знайомства. У розмові-дискусії з Ріє і Тарру з приводу організованих санітарних дружин по боротьбі з чумою журналіст зізнається, що після участі в Іспанській війні у нього з'явилося негативне ставлення до героїзму, він зрозумів його згубність і натомість – важливість почуттів: «Єдине, що для мене є цінним, – це вміння померти чи жити тим, що любиш» [3, 234]. Кожна дискусія між героями – спроба автора знайти істину, висловити власні роздуми. Тому тут важливо зрозуміти позицію Ріє, в уста якого Камю вкладає власні переконання. Лікар не засуджує вибір Рамбера, навпаки, переконує останнього в його правоті. Єдине, що не подобається Ріє, – це слово героїзм, яким Рамбер називає боротьбу з чумою. Для Ріє це звичайна чесність, «бути чесним – значить робити свою справу» [3, 234].

У романі дуже мало відведено місця стосункам Ріє з дружиною. Відомо, що вона уже рік важко хворіє, тому лікар відправляє її у санаторій. Окремі слова, натяки, штрихи свідчать про ніжні стосунки між подружжям і не більше. Жодних емоцій. Проте це не означає, що Ріє не здатний на палке кохання, навпаки, за його стриманою зовнішньою манерою поведінки та висловлювання проглядається емоційна душа, але як чесна людина він не дозволяє собі розслабитись і забутись, адже це єдиний шанс не заразитись хворобою, не «попастись», як це трапилось із Фредом Генрі. Ріє лише між іншим згадує, що, як і Рамбер, часто думає про свою дружину о четвертій годині ранку, оскільки саме в цей час, після спокійного сну-забуття «йому вдавалось відчутти її насправді» [3, 194]. Звістку про смерть дружини Ріє сприйняв стримано. Хоча йому було дуже боляче, він усвідомив «що у його стражданнях відсутня випадковість», він був готовий до такого кінця [3, 328]. В абсурдному світі треба бути готовим, тоді вони не застануть зненацька.

Рамбер, дізнавшись, що дружина Ріє також знаходиться далеко від нього, пропонує лікареві свою допомогу, поки не випаде нагода покинути місто. Та коли все готово для від'їзду, журналіст свідомо приймає рішення залишитись, йому «соромно бути щасливим одному», адже чума як всеохоплююче зло причетна до всіх людей, від неї неможливо втекти, її треба прийняти [3, 266].

Іншою ключовою проблемою роману є проблема релігії та віри, яка безпосередньо знаходиться у стосунку до світоглядних засад А. Камю. Зауважимо, що письменник був атеїстом і навіть один час входив до комуністичної партії. Проте проблема віри у Бога як альтернативи тотальному розчаруванню – одна з важливих у його творчості, свідченням цьому – наявність в аналізованих творах образів священників як носіїв релігійного світогляду. Камю у цьому питанні категоричний та однозначний. Він прагне довести думку, що людина повинна покладатися у житті лише на себе, сприйматиме життя таким, як є, – без ілюзій, щоб потім не розплачуватися гірко за готовність у щось вірити. Мерсо у повісті «Сторонній» відчув невимовну радість від набутої свободи, від впевненості, сміливості, своєї правоти, вибраності й самодостатності лише тоді, коли відмовився перед смертю від сповіді. Він відмовився від нав'язливого піклування, яке робило його залежним. У той момент Мерсо зрозумів всю красу життя, порив гніву очистив його від болю, позбавив надії і він вперше розкрився «назустріч тихому байдужому світу» [3, 109].

На відміну від Мерсо, бунт якого відбувається лише наприкінці твору, всі вчинки лікаря Ріє, за якими виразно проглядаються погляди Камю, є усвідомленим бунтом проти встановленого світопорядку. Він ні на мить не вагається у своїх релігійних переконаннях, про що можна судити з його розмов з отцем Панлю. Отець вважає навислу над Ораном чуму платою за людську гріховність, тому у своїх проповідях закликає жителів міста сприймати її як належне, як шанс спокутувати перед Богом свою вину. Лікар проти такого трактування чуми, для нього найважливіше – лікувати людей, допомагати їм долати смерть, не здаватись і не коритись. Якщо б він вірив у бога, то віддав би людські долі в господні руки, але, на думку Ріє, ніхто не вірить у Бога, оскільки ніхто повністю не покладається на його волю. Він навіть робить припущення, що «можливо, для господа бога ліпше, щоб у нього не вірили і всіма силами боролися проти смерті, не звертаючи погляди до небес, де панує мовчання» [3, 208]. Ці переконання дуже важливі для лікаря, оскільки запевняють його самого у правильності й необхідності вибраного ним шляху у боротьбі «проти встановленого світопорядку» [3, 207]. І хоча світопорядок визначається смертю, а боротьба є постійною поразкою, вигляд людського горя навчив Ріє бачити повсякденне зло і боротися з ним, не плекаючи надій на його знищення. Смерть неможливо відмінити, вона неминуча, але ремесло Ріє не дозволяє йому займатися красномовством. Поки Панлю виголошує свої промови, Ріє неухильно бореться зі смертю, його мета – добитися якомога меншої кількості людських втрат. У цьому відношенні Ріє є ворогом Бога. Він не приймає Божої байдужості та жорстокості. Після смерті невинної дитини Ріє на зауваження Панлю полюбити те, що неможливо пояснити, різко відповідає: «І навіть на смертному одрі я не сприйму цей світ божий, де катують дітей» [3, 273]. Як людина із тверезим поглядом на речі лікар не зовсім розуміє свого друга Тарру, який претендує на «святість без бога» [3, 301]. У слові «святий», як і «героїчний», на думку Ріє, забагато риторики, для нього передусім важливо бути людиною. Професія лікаря надто земна, щоб думати про святість, навіть якщо вона без бога.

Таким чином, для А. Камю жити чесно – значить не обманюватися марними надіями, які призводять до страждання та руйнування особистості. Заслуга Камю-екзистенціаліста у тому, що він не лише поставив точний діагноз хворобі розчарованого й втраченого віку, але й зробив спроби лікувати її, пропонуючи власну світоглядну концепцію зцілення, яку можна назвати концепцією «абсурду та бунту». І хоча вона не вирішила всіх проблем століття, та сприяла розкріпаченню свідомості від фальшивих гасел, збитих кліше, офіційно нав'язаних канонів, спонукала до вільного вибору, допомагала «вийти на правильний шлях» у світі, де «будь-яка радість знаходиться у небезпеці» [3, 301, 339].

Список використаних джерел

1. «Вселенная писателя не должна ничего исключать» (Камю о литературе и о себе как писателе) // Вопросы литературы. – 1997. – № 3. – С. 202–225.
2. Долгов К. Красота и свобода в творчестве Альбера Камю / К. Долгов // Альбер Камю. Творчество и свобода. Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 5–27.
3. Камю Альбер. Избранное / Альбер Камю. – М.: Правда, 1990. – 480 с.
4. Камю Альбер. Творчество и свобода. Сборник / Албер Камю. – М.: Радуга, 1990. – 608 с.
5. Моруа Андре. Мистецтво і життя. Збірник / Андре Моруа. – К.: Мистецтво, 1980. – 357 с.

Summary. The article deals with the author's concept of the hero and the reality represented in such key works of the writer, as the narrative «Outsider» and the novel «The Plague». The problem is analyzed from the standpoint of the concepts of absurdity and rebellion.

Keywords: existentialism, the hero, reality, absurdity, rebellion, absurd man.

Отримано: 6.08.2012 р.

ПАРНАЯ ДИХОТОМИЯ СИСТЕМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Стаття присвячена проблемі типізації образів у романі Достоевського «Брати Карамзови». У центрі дослідження – система центральних персонажів роману, що розглядаються як парна дихотомія. Образи-типи функціонують у системі, в якій персонажі вступають у діалогічні відносини, взаємно відображають один одного, створюючи своєрідні «проекції», подані як цілісність і розраховані на ансамблеве сприйняття. Подібності та відмінності типів можна зрозуміти, лише охопивши всі відмінності типів одночасно, звівши їх у певну систему.

Ключові слова: система персонажів, літературний тип, парність, класифікація, цілісність.

Исследователями творчества Ф.М. Достоевского давно отмечено такое свойство его поэтики, как повторяемость и варьирование отдельных образов-характеров. Классификация типов в произведениях Достоевского, первоначально намеченная еще в XIX веке Н.А. Добролюбовым, А.А. Григорьевым, Н.Н. Страховым, затем активно разрабатывалась и в дальнейшем. Однако и в настоящее время отсутствует согласование ее решения. Среди образов-типов есть доминантные, определяющие главные особенности художественного мира Достоевского, есть второстепенные, но все они выстраиваются в определенную систему.

Художественный поиск Ф.М. Достоевского во все периоды его творчества был направлен на изображение новых человеческих типов, получивших распространение в жизни, но не отображенных в искусстве, на способы отношения к «другому» и к «себе». Таковы открытые им характеры и типы поведения из «Ползункова», «Двойника», «Записок из подполья». Они будут изучаться, изображаться писателем и впоследствии.

На определенном этапе, в противовес «отрицательному» типу, Ф.М. Достоевский пытается создать «положительный» (идеальный) тип, о чем свидетельствуют подготовительные материалы к роману «Идиот». Писатель стремился создать эпохальный тип, определяемый и социально-историческими условиями и особенной психологической «конституцией». Такой тип у Достоевского проходит через все творчество и обладает свойствами архетипичности: матричность характера и способность трансформироваться, видоизменяться, воспроизводиться в разных ситуациях являются главными признаками такого героя. Он каждый раз реализуется как конкретный образ, «персонаж», постепенно обретая «сверхтипичность», которая характерна для ряда образов писателя. Так, работая над «идеальным» типом Достоевский создает своеобразный интегральный образ «двойного» героя Идиота-Князя, который ассоциируется с безгрешными детьми. Впоследствии этот образ реализуется в две фигуры «положительных» героев: князя Мышкина и Алешу Карамзова. Не случайно в черновых набросках Алеша именуется Идиотом [3, т.15; 199, 202]. В предварительных материалах к «Идиоту» писатель так характеризует главного героя: «Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он! невинен! Детский клуб zaczynaет образовываться еще в 3 и 4-й частях» [3, т. 9, 239].

Последний роман Достоевского вбирает в себя практически все найденные писателем типы – как «положительные», так и «отрицательные». Эти типы не просто собраны вместе, они функционируют в системе, в которой персонажи вступают в диалогические отношения, взаимно отражают друг друга, создавая своеобразные «проекции», даны как целостность и рассчитаны на ансамблевое восприятие. Сходства и отличия типов можно понять, лишь охватив все различия типов одновременно, сведя их в определенную систему. С этой точки зрения изучение «Братьев Карамзовых» как системы персонажей, задуманной и построенной самим Достоевским, представляется нам исключительно значимой.

Известно, что «Братья Карамзовы» – характернейший образец пространственного видения мира Достоевского, основной категорией которого является сосуществование и взаимодействие, а не становление» [1, 47-50].

В «Братьях Карамзовых» принцип сосуществования формирует ощущение напряжения отношений между героями еще до сюжетных коллизий. Герои противопоставлены не только и не столько идеями и поступками, сколько своей человеческой природой, характерами, «неслиянными сознаниями» (М.М. Бахтин), способами поведения как факторами основными и потенциальными, по отношению к которым событийная часть – это развертывание во времени статического противостояния, предопределяющего решительно все, что происходит в романе. Все герои обладают характерами, которые не в силах изменить. Это своеобразные герои-монады, «постоянные величины». Каждый герой-персонаж сам по себе; каждый, со своим мировоззрением, идеологией, философией; каждый космос, вселенная, монада и все вместе – единое целое, представление о мире и человеке.

В мире Достоевского все и всё знают друг о друге, герои вступают в контакт, в диалог, «взаимоотражаются» и взаимоосвещаются. Их можно сравнить с героями известной пьесы Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора», где исследуется роль «маски» в поведении индивидуума. «Персонажи» носят свою драму внутри себя. Они ни при каких обстоятельствах не могут сменить свою роль, являющейся их природной сущностью. В этом заключается их главное онтологическое отличие от актеров, существ иной природы, легко меняющих маски, поскольку свободная смена ролей – их профессия. У Ф.М. Достоевского те же «персонажи»: свободная игра способами поведения для них невозможна. Тип, характер героя является «маской постоянных свойств» (О.М. Фрейденберг). Противостояние характеров, «лиц», как и противостояние Лица и Мира, по Достоевскому – конфликт непримиримый.

При описанной концепции личности системное соположение типов в романе «Братья Карамазовы», помимо чисто эвристической ценности, приобретает философский характер. Существование типов, как и само «пространственное видение мира», выражают общие представления писателя об истории, времени и человеке в потоке времени. Поэтому изучение типологии и системного соотношения персонажей в данном случае носит не локальный, а формально-классификаторский характер. Выявляет существенные черты философской картины мира Достоевского, в которой человеческая цельность оказывается расколотой, а люди – это «монады», обладатели отдельных частиц этой цельности, жизнь которых протекает в ситуации «предустановленной дисгармонии», устроенной едва ли не самим Богом.

В «Братьях Карамазовых» соположены четыре различных: Федор Павлович Карамазов и три его сына. Этой системой персонажей Достоевский нарушил традицию двучленных противопоставлений (типа Гамлет – Дон-Кихот у Тургенева) и впервые создал *двойную дихотомию*, выделившую четыре типа личности и поведения. Центральные образы роман образуют именно систему: семантика каждого образа не автономна, а выводится из соположения всех четырех образов и зависит от принципов разделения (основной дихотомии).

Упорядоченные парной дихотомией, образы расположены как компоненты иерархической структуры, носящей агиографические черты, что связано с активным ценностным отношением автора к различным персонажам.

На позитивный («небесный») полюс иерархии помещен Алеша Карамазов – «новый», «перспективный» человек. На негативный («земной») – Федор Павлович, отец, смерть которого по известному мифологическому мотиву, дает жизнь роду, обещает принести «много плода». И так, «жизнь», будущее за Алешей, «смерть» связана с образом Федора Павловича. А оба брата, отмечены мифологическими признаками смерти (переходная фаза) – безумие Ивана и проектируемое им самоубийство; заточение Мити. Таким образом, Алеша, в ценностном отношении, противопоставит всем остальным членам своего семейства. По существу, он им чужой, его подлинная родословная восходит к идеальному образу идеального Идиота-Князя. В карамазовском семействе Алеша нужен автору именно как идеал, как человек, в поведении которого имеются черты, необходимые в будущем.

По сути, в образе Алеши автор рисует путь индивидуализации, продвижение целостной личности через встречу со своим «бессознательным», которое выступает в отрицаемых Алешей чертах своих ближних родственников. Именно Алеша «носит в себе <...> сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» [3, т.14, 5]. Что относится к «сердцевине целого», в каких формах происходит отрыв от нее, можно понять, рассмотрев всю систему четырех центральных персонажей романа. Именно при системном рассмотрении вполне выясняется и центральное «сердцевинное» место Алеши (как правило, не отмечаемое). Свойства всех остальных персонажей даны как отрицание тех или иных свойств Алеши, он точка отсчета, и черты его образа распределены по другим персонажам в перевернутом виде, негативно.

«Переворачивание» – характерный прием Достоевского. Не случайно в предисловии Алеша представлен как главный герой, а читателя интригуют вторым романом. Во втором романе «честность» выйдет на первый план, вполне раскроется ее «сердцевинный» характер.

Алексей Карамазов – образ «синкретический». В нем как в цельном человеке синтезированы, даны в гармонической пропорции те же элементы, которые в «чистом», или акцентированном виде наличествуют у других Карамазовых. Они – персонификация тех «составных начал» цельной личности, на которые эта личность «химически разложилась» [ср.: 3, т. 22, 83]. То, что у Алеши представлено в меру и в интеграции, у его отца и братьев дифференцируется, а затем какое-то одно свойство разрастается до размеров болезни, вытесняя другие, не менее необходимые свойства. Таков, скажем, смысл признания Алеши: «Я то же самое, что и ты», исповедующемуся в сладострастии Мите, в этом же смысле надо понимать и признание Алеши Лизе: «А я в бога-то вот, может быть, и не верую». В контексте романа в целом эта овеществленная раздробленность также воспринимается в мифологическом значении – как неперемное условие грядущего син-

теза человека, который будет собран из отдельных частей и возродится подобно древнему богу, воскресающему после смерти.

В типологии характера у И.С. Тургенева присутствовал стихийно-деятельный тип – Дон-Кихот и тип рефлектирующего теоретика – Гамлет, в которых, как указывал Тургенев, «воплощены две коренные, противоположенные особенности человеческой природы» [7, т.10, 251]. Типология Достоевского развертывает два противопоставления, скрытых именно в этой дихотомии («естественных» и «неестественных» людей). Первое из них – противопоставление естественных людей [см.: 3, т.9, 404–405], людей мгновенно и непосредственно («стихийно») выражающих свои чувства и внутренние намерения, не задумывающихся ни о том, как они будут выглядеть, ни о реакции окружающих и последствиях своих поступков. Это противопоставление людям, которым свойственна рефлексия, обдумывание, «проигрывание» в уме своих будущих действий и всех их последствий, предугадывание чужих реакций, видение себя со стороны чужими глазами, т.е. людям «неестественным». Один тип «безгранично верит. Другой безгранично сомневается. Один исполнен энтузиазма. Другой – иронии и самоиронии» (Ю.В. Манн) [5, 27].

На уровне структуры у Достоевского проявляются, прежде всего, признаки архетипической традиционности, однако одновременно с этими признаками наблюдается и своеобразное «перевертывание» традиционных архетипов (прежде всего пространственных). И.С. Тургенев называл этот своеобразный приём Достоевского «обратное общее место».

С построения событийного ряда и образования стиля принцип «обратного общего места» распространяется и на способ выражения чувств, мыслей или намерений: у одних персонажей «внутреннее» выражается по принципу «общего места», у других – по принципу «обратного общего места». В «Братьях Карамазовых» к «общему месту» относится способ выражения Алеши и Ивана, к «обратному общему месту» – Дмитрия и Федора Павловича. Таким образом, любые два «соседних» героя обладают общим свойством и, по крайней мере, одним свойством каждый герой противопоставит любому другому.

Определение самосознания как художественной доминанты героя Достоевского, на наш взгляд, является неверным, поскольку такая характеристика относима лишь к части героев (пусть и большей), но с негативной оценочной характеристикой. Необходимо учитывать и важнейшие для духовного пути писателя поиски «положительного героя», лишенного самосознания. Как, например, «монологический образ» Идиота.

Главное в характеристике Алеши – одной из двух конкретных вариаций Идиота – гармония внутреннего мира и внешнего выражения, отсутствие лжи и видения себя со стороны, отсутствие «я – для – себя» и «я – для – других» в структуре его личности. «Мальчики тотчас поняли, что он вовсе не гордится своим бесстрашием, а смотрит, как будто не понимает, что он смел и бесстрашен» [3, т.14, 19]. Подчеркивается одна из основных черт Алеши – непосредственность его поведения, полное отсутствие в нем «внутренних» чужих точек зрения. В герое совершенно нет видения себя со стороны, «простота <...> манер происходит от отсутствия того, что мы бы решились назвать не самолюбием, а самомнением» (как выразился И.С. Тургенев о Дон-Кихоте). Убеждение у него немедленно претворяется в дело. Важно подчеркнуть, что Алеше, в равной мере свойственны как непосредственность и «сиюминутность» поведения, так и «нормативность», выражающаяся в гармонической связи манеры поведения с внутренним миром, в отсутствии «обратных общих мест». Это роднит его с Иваном, зато резко отличает от брата Мити и отца Федора Павловича. Но и с Митей у Алеши есть общая черта – полное отсутствие лжи, «сиюминутность» выражения душевного состояния. Однако то, что в Алеше является признаком гармонии, у Мити доходит до болезни, ибо не имеет «верного выражения», – отметил еще в XIX веке В.Ф. Чиж. Акцент в характеристике делается на «сиюминутность» (свойство, объединяющее Дмитрия с Алексеем), но в то же время у Дмитрия наблюдается «неопрятность выражения», обратное соответствие внутреннего и внешнего. И помимо этого карамазовский «безудерж», театральная патетика, гипертрофированное проявление чувств: «Я бы взял тебя, Алеша, и прижал к груди, да так, чтобы раздавить...» [3, т.14, 96].

Способность «скоро» высказать чувства характерно для Мити, но совершенно лишен этой черты Федор Павлович Карамазов, «шут коренной, с рождения» [3, т.14, 39], у которого отсутствие непосредственности выражения проистекает от того, что он строит свое поведение как «задержанное», старательно предугадывая возможные реакции окружающих на свое поведение.

Образ Федора Павловича являет собой «личность неподходящую», обреченную на гибель. Федор Павлович Карамазов «тип довольно часто встречающийся, именно тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового, – но из таких, однако, бестолковых, которые умеют отлично обделывать свои имущественные делишки, и только, кажется, одни эти» [3, т. 9, 8]. Старик Карамазов – это тип шута, сделавшего карьеру от «чина приживальщика» до состоятельного человека.

Тип Федора Павловича, наверное, наиболее распространенный в творчестве Достоевского и наиболее изученный в литературоведении. Однако, на наш взгляд, образ конкретного Федора Павловича отесняется на второй план героями-идеологами и персонажами, имеющими двойников (например, у М.М. Бахтина), либо зачислен по графе «сладоэрастия». Между тем, этот тип изображает не взбунтовавшуюся «стихию пола», а демонстрирует стадию предельного усложнения механизма «самосознания», процесса усвоения и «переработки» «чужих мнений» и «ожиданий» окружающих. Сама стадия эта исключает безоглядное поведение, карамазовский «безудерж». Достоевский увидел в данном типе опасное заразительное зло. «Безудерж», «стихийные инстинкты» стариком Карамазовым не пережиты, а шутовски сымитированы, сыграны. «Игра» для него не сложна, ибо отвечает внутреннему содержанию героя: «Вы видите перед собой шута, шута воистину! Так и рекомендую» [3, т. 9, 46].

Старик Карамазов уже не боится чужих мнений («Не боюсь ваших мнений»), он знает, что о нем думают, презирает мнение окружающих и поступает себе во вред. Шутство Федора Павловича Карамазова не «стихийно инстинктивно», а по-актерски мастерски сыграно. Выстроенность поведения, поступков, учитывающих чужие мнения, осложняется «нетипичностью» поведения. Это приводит к парадоксальному сочетанию: учета чужого мнения и, одновременно, протеста против него. Наслаждение от «последней степени приниженности», от собственного ничтожества – это чувство актера, талантливо исполняющего трудную роль, и, одновременно, со стороны наблюдающего собственные объективированные переживания.

Если в Алеше «общее место» сочетается с непосредственностью и отсутствием рефлексии, если у Дмитрия непосредственность реакций, доведенная до предела, выражается через «обратное общее место», наконец, у Федора Павловича оно сочетается с полным отсутствием непосредственности, с «рефлексией второго ранга», то Иван — это четвертый вариант сочетания свойств — «общее место» и отсутствие непосредственности.

Как и у других «негативных» героев, в Иване нет гармонической связи между его внутренними состояниями и «внешним» поведением. На сей раз это выражено во временном разладе: отсутствует неизменность. Дисгармонию рождает способность личности к изменениям, отсутствие стагнации, которое писателем всегда воспринималось как явление, искажающее начальную естественную картину.

У Ивана постоянно обновляются идеи. Поэтому не случайно реакции Черта, inferнального двойника Ивана, обусловлены его собственными мыслями и теориями, но только давно оставленными и отброшенными им («все что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаль, — ты мне подносишь как какую-то новость!»). То есть спор происходит между Иваном «сегодняшним» и Иваном «вчера»: именно они персонифицированы и поставлены друг перед другом в одном времени и пространстве.

Одна из черт поведения Алеши — «сиюминутность». Поведение Ивана отрицает именно эту черту, отклонения носят ясно выраженный временной характер, Ивану не дано совместить мысль и чувство, веру и действие.

Черт, inferнальный двойник Ивана, наступает на него, вооруженный его же собственными мыслями, словами, теориями. Отвращение вызывает напоминание о поэме «Геологический переворот», сочиненной когда-то в приступе атеизма. Вся трагедия Ивана состоит в том, что известие о совершившемся убийстве отца, сделанном «отреченным» от Бога лакеем в полном соответствии с выводами поэмы, приводит Ивана в состояние противоположное: он уже не принимает Бога как идею, а безусловно верит («Бог, которому он не верил, и правда его одолевала сердце, все еще не хотевшее подчиниться» [106, т.15, 89]; и вера эта совмещена с практическими плодами временного безверия, оставшегося в прошлом. Сама теория вседозволенности оказывается убедительно опровергнутой, равно как и исходная посылка — предположение о том, что «Бога нет». Ведь если Бога нет, значит, нет ни исходящей от воли божества детерминированности этического поведения, выступающей как направляющее и сдерживающее начало, ни ответственности за вину. Значит, все позволено (такова исходная импликация), значит, позволено и убийство. Но убийство Федора Павловича уничтожает зло, возмнившее о своей безнаказанности. Федор Павлович — персонификация зла, воплощение дьявола. Следовательно, зло наказано, а, стало быть, неверно, что «все позволено», значит, доказано, что Бог есть. Именно это и осознает Иван со свойственной ему «логической порядочностью» (выражение В.Д. Днепрова. — Л.Д.), как осознает и то, что именно его, вдохновителя Смердякова, ждет такая же кара, какая постигла его отца, затем Смердякова, а после суда, вероятно, и Митю. Именно в этом смысле ответом на концепцию Ивана служит весь роман (ср.: «...явно возмездие по божьему суду, который чудесно осуществляется в суде темных мужичков <...> постигает Дмитрия: за что? За то, что он пожелал отцу смерти» [127, 43]). Поэтому вопрос Черту о «муках на том свете» («А какие муки у вас на том свете, кроме-то квадриллиона?») носит не отвлеченный, но вполне конкретный, «примерочный», характер: «прежний смелый человек-с» испытывает элементарный страх. Этот страх знаменует новое состояние

Ивана – освобождение от безраздельной власти мысли, от нигилизма («нигилизм – это лакейство мысли» [3, т.7, 202]; ср.: «Западничество есть лакейство, лакейство мысли» [3, т.11, 169]) и «включение» веры. В сюжетном течении этому соответствует смерть двойника Ивана – Смердякова – «лакея мысли» и лакея по должности – и исторжение из Ивана его «лакейской» ипостаси (Черта), также олицетворяющей лакейство (рабство) мысли. Однако всякое переживание, в том числе и религиозное, может рефлексивно переживаться и осмысляться как таковое, в результате чего совмещаются вера и рефлексивно возникающее неверие как результат переживания своей веры: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [3, т.10, 469]. Такой симбиоз характерен и для Ивана Карамазова. Частая у Достоевского антитеза ума и сердца, разума и веры, одновременное созерцание «двух бездн» происходят именно от одновременности переживания и в его предметной (во вне), и в душевной (вовнутрь) направленности.

Но болезнь Ивана проявляется не только в «набегании» прошлого на настоящее, но и в совмещении настоящего и будущего. Подобно тому, как Федор Павлович ощущает давление ожиданий окружающих его людей, на Ивана, который окружен временем, давит ожидание будущего – символических «тридцати лет». Заложённая в нем стихийная «жажда жизни» разрушается рефлексией, постоянными размышлениями о «карамазовщине», т. е. о себе самом, как надындивидуальном явлении. Когда еще они будут, «тридцать лет», однако уже сейчас он не может о них забыть, испытывает давление их, и они закрывают ему горизонт. В большей мере, чем естественным сроком, они являются знаком того предела, которым уже заранее ограничено и омрачено молодое «упоение кубком». Речь идет о состояниях сосуществующих и борющихся в Иване («жажда жизни» и «отчаяние»), которые он хотел бы распределить во времени, отнести в будущее, то, что уже сейчас определяет его сознание и душу.

«Кубок» и «тридцать лет» являются знаками этих состояний, двумя пределами, выражающими контрверзу его сознания. Двадцатитрехлетнему Ивану уже тридцать лет, о которых он говорит. «Обаяние кубка» и тридцатилетнее «похмелье» переживаются им одновременно. А так как «брошу кубок» в «тридцать лет» есть метафора смерти (самоубийства), то совмещение двадцати трех и символических тридцати в его состоянии есть совмещение молодой жажды жизни с переживанием смерти при жизни» [2, 149-150].

В этом случае становление личности, ее изменение дано в воображении, но и тут различные состояния не исчезают для человека бесследно, а «запоминаются» и тем самым разрушают гармонию.

Построенная типология не претендует на единственность и не исключает других направлений типологического деления (даже несмотря на то, что это, как мы утверждаем, типология самого Достоевского), например, той же тургеневской типологии с опорой на современные физиологические и нейрофизиологические данные, или градации типов с точки зрения нравственного сознания (стихийно нравственные и стихийно-безнравственные, раздвоенные натуры и теоретик-дельцы), или с точки зрения соотношения сентиментального и романтического характеров. Чтобы быть взаимодополнительными, различные типологии должны располагаться на разных уровнях: если, скажем, предложенные Г.К. Щенниковым, деления находятся на этическом и литературно-эстетическом уровнях, а то, о чем пишет Л.М. Лотман, — на физиологическом и психологическом, то предложенная выше типология носит, очевидно, психологический характер с опорой на архаический генезис.

Братья Карамазовы относятся к разным типологическим рядам. Здесь есть различные карнавальные пары: «Пьеро» и «Арлекины», «Дон-Кихоты» и «Гамлеты», «бесы» и «шуты» (заметим, что ни один тип в «чистом» виде не существует). Все они восходят к архаическим образам, в основе которых лежат разные архетипы.

У Плутарха есть ряд рассуждений о монаде, неопределенной двоице и диатрибе (трактат «Об упадке оракулов»), где монада выражает собой принцип всякого единства; двоица – принцип удвоения, делимости, роста, убывания и вообще становления; диатриба понимается как литературный диалог-спор, как универсальная форма увещательной беседы, а позднее, как прообраз христианской проповеди. Каждое явление онтологически значимо и находит свое отражение в творчестве русского писателя.

Известно, что Ф.М. Достоевский строил свой текст как многоплановое повествование, где за рассказом о сиюминутной действительности благодаря недвусмысленным указаниям и организационной системе ассоциаций возникали такие отношения действующих лиц, так освещались характеры, отдельные звенья сюжета или, как в «Братьях Карамазовых», весь сюжет, что сиюминутное приобретало «вечный» смысл. Этот глубинный и самый обобщенный план в творчестве писателя раскрывался на языке эмблематики, символов и аллегорий, которые «приходили» из архаической и христианской мифологии. Изучение романов Достоевского с точки зрения их глубинного смысла предполагает обращение исследователей к древним источникам. В этом отношении «сказочная» троица братьев и ее житийная трансформация как основа сюжета достаточно характерна.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. / М.М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
2. Бочаров С. Г. О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых» / С.Г. Бочаров // Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом)– Л.: Наука, 1976. – Т. 2. – С. 149–150
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-ти томах / АН СССР. – Л.: Наука. Ленинградское отд-е, 1972 – 1982.
4. Иванов В. И. Борозды и межи / В. Иванов. – СПб, 1916.
5. Манн Ю. В. И.С. Тургенев и вечные образы мировой литературы / Ю.В. Манн // Изв. АН СССР. Серия лит. и языка. – 1984. – Т. 43. – № 1. – С. 22–32
6. Соловьев С. М. Изобразительные свойства в творчестве Ф. М. Достоевского / С.М. Соловьев – М.: Наука, 1979. – 325 с
7. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит., 1962. – Т. 10. – 551 с.

Summary. The article deals with the problem of characters' categorization in the novel «The Karamazov's Brothers» by Dostoevsky F. The system of central personages of the literary work examined as a pair dichotomy is in the center of the research. The images-types function in the system where the characters are in the dialogical relations, mutually reflect each other, creating the original «projections» given as integrity and are targeted on an ensemble perception. Similarities and differences of types can be understood only by combining all the differences of the images simultaneously, uniting them in the certain system.

Key words: system of personages, literary type, pair, classification, integrity

Отримано: 27.07.2012 р.

УДК 811.111'271

І.М. Діяконович

SPEECH AND AN INDIVIDUAL

У статті виносить для дискусії питання про мову, як предмет дослідження декількох царин: мовознавства, психології, соціології та фізіології. Походження мови ще й досі є дискусійним. Мова є явищем унікальним не через довід, що жодна інша істота не продукує її, що по суті є питанням заперечливим, а через дослідження у психології та соціології, які припускають її унікальність на підставі психічно-емоційної індивідуальності окремої людини.

Ключові слова: емоція, соціум, просодія, рух тіла, пародист, музика мови індивідуума, спів, індивідуальність мовлення.

Speech has been much investigated in different domains. First of all it is the subject of study of linguistics as the latter focuses on the system of language that produces speech. Anthropology, biology, human anatomy, informatics, neuroscience, philosophy, psychology, sociology are other domains that study speech.

The origins of speech are unknown and subject to much debates and speculation. It is rather controversial how far human speech is unique in that other animals also communicate with vocalizations. While none in the wild have compatibly large vocabularies, research upon the nonverbal abilities of language some trained apes raises the possibility that they might have these capabilities.

The study of speech has significantly progressed during the last decades, due to the dramatic increase of interest fuelled by applications like virtual reality, video games, human-computer speech interaction, security and medical applications. Speech is a subtle and rich communication; it transfers not only the linguistic information, but also the information about the personality and the emotional state of the speaker. The emotion is a motivation-related answer adapted to the social environment. The prosody is a communication means which includes the attitude and the emotions. It also contains information about the speaker and about the environment.

There is no general agreement on the classification of emotions. Thus emotions are originally basic (happiness, anger, sadness, neutral tone) and non-basic [4].

Emotional prosody is the expression of feelings using prosodic elements of speech. It was considered by Charles Darwin in «The Descent of Man» to predate the evolution of human language: «Even monkeys express strong feelings in different tones – anger and impatience by low, – fear and pain by high notes» [3]. Native speakers listening to actors reading emotionally neutral text while projecting emotions correctly recognized happiness 62% of the time, anger 95%, surprise 91%, sadness 81%,

and neutral tone 76%. When a database of this speech was processed by computer, segmental features allowed better than 90% recognition of happiness and anger, while suprasegmental prosodic features allowed only 44%–49% recognition. The reverse was true for surprise, which was recognized only 69% of the time by segmental features and 96% of the time by suprasegmental prosody. In typical conversation (no actor voice involved), the recognition of emotion may be quite low, of the order of 50%, hampering the complex interrelationship function of speech advocated by some authors [5].

An aprosodia is an acquired or developmental impairment in comprehending or generating the emotion conveyed in spoken language. This is seen sometimes in persons with Asperger syndrome [5].

Producing these nonverbal elements requires intact motor areas of the face, mouth, tongue, and throat. This area is associated with Brodmann areas 44 and 45 (Broca's area) of the left frontal lobe. Damage to areas 44/45 produces motor aprosodia, with the nonverbal elements of speech being disturbed (facial expression, tone, rhythm of voice) [1].

Understanding these nonverbal elements requires an intact and properly functioning Brodmann area 22 (Wernicke's area) in the right hemisphere. Right-hemispheric area 22 aids in the interpretation of prosody, and damage causes sensory aprosodia, with the patient unable to comprehend changes in voice and body language [1].

Prosody is dealt with by a right-hemisphere network that is largely a mirror image of the left perisylvian zone. Damage to the right inferior frontal gyrus causes a diminished ability to convey emotion or emphasis by voice or gesture, and damage to right superior temporal gyrus causes problems comprehending emotion or emphasis in the voice or gestures of others [6].

Both lexical and prosodic information are encoded in rhythm, loudness, pitch, and vowel formants.

Anna Deavere Smith an American actress, playwright, and professor (now she is currently the artist in residence at the Center for American Progress) draws a very interesting link between speech and an individual. She states that speech is a phenomenon that rather refers to psychology than to any other domain. In her opinion to perform speech the first thing is the actual making of language. The 'actual' means 'at present' moment sound that the person is making and how that he is making that sound. That is where identity lives. Anna Smith considers language does not really live in what we are used to calling 'transcription', it is not like if one took what somebody else is saying at the moment and transcribed it. That would not be 'somebody'. But she thinks that a series of sounds and movements are that very 'somebody'. In other words, speech is the output product of that 'somebody'. Somebody's language is close to that person breathing, it is close to that very person's heart. And usually what she likes to listen to is the time when somebody says something in an unusual way. For that one should talk to people for about an hour. For example, if they're constantly using upward reflections, in other words, «you're always speaking up, you know, everything they say goes up which younger people tend to do. As I heard, a very accomplish judge say when asked what he could give to young women lawyers we are trying to make it is don't do that, because what is it say to the judge if you come forward and say «Your Honor, my client is not guilty?» it sounds like a question right?» (All these chunks of speech were pronounced with the rising intonation) [4]. So, when someone is talking all like that, what Anna Smith is doing she is just listening for the time that they do not do that and that what she would start to study as with characterizing them. Whereas we think the professional mimic or the impressionist, we pick the thing they do the most because that is what an audience could then identifies that person. So, an impressionist doing George Bush is going to try to find the gestures and the intimations that he keeps using over and over again. But if she (Anna Deavere) were to study George Bush (and she hasn't really done it) she would look for what he did something that was not what everybody has seen. Anna Smith went to Washington and I reviewed 520 people or more. And she was surprised that of those people the person, Clinton was probably among the five who had the most musicality in their language. In other words in Washington one begins to find less expression in speech of people than one finds in other places because people there are very careful about what they say. They are going to be judged for what they say. They could say the wrong thing or say it the wrong way and never leave it down. So, they have that peculiarity of their language which can be called in the way as someone who said very eloquently about Thomas Jefferson, who could never be found in verbal undress.

That kind of verbal dressing makes it harder to find music in the language. «I am trying to find the time the people start to sing, I call it singing, not actually, you know – la la la, but they are really started to open up rhythmically. More than again, what is the text? It is more about this singing as I call it. And I was surprised to the extend to what Clinton sang. And the other thing about Clinton that I enjoyed was that he brought truth to something that a linguist that actually told me many years ago when I told her what I was trying to do, that is to say, a form of getting people to sing. He had said to me, «Well I'm going to give you three questions that can ensure that that will happen in a course of an hour if you only have hour.» I talk to people and the three questions were «Have you ever come close to death? Do you know the circumstances of your birth? And have you ever been accused of something that you did not do?» [4] Now when she first started her whole process which she called 'On The

Road To Search For American Character', all of her plays were part of that series, she originally just sat with people who she met on the streets of New York and talk to them about whatever they know: if they sold milk... She could talk about selling milk or stick bond in the street in one case, or being a lifeguard, about what they did and then somewhere in the review, she would ask those three questions. And low in behold, every time she did it, people would start that singing. In Smith's opinion that 'singing' is the language that identifies an individual' speech.

Normal human speech is produced with pulmonary pressure provided by the lungs which creates phonation in the glottis in the larynx that is then modified by the vocal tract into different vowels and consonants. However humans can pronounce words without the use of the lungs and glottis in alaryngeal speech of which there are three types: esophageal speech, pharyngeal speech and buccal speech (better known as Donald Duck talk) [6].

Most of the speech sounds of the major languages of the world are formed during exhalation. Consequently, during speech the period of exhalation is generally much longer than that of inhalation. The aerodynamics of the breath stream influence the rate and mode of the vibration of the vocal folds. This involves interactions between the pressures initiated by thoracic movements and the position and tension of the vocal folds.

Physiology discovers that two areas of the cerebral cortex are necessary for speech production. Those areas are Broca's area, named after its discoverer, French neurologist Paul Broca (1824-1880). It is in the frontal lobe, usually on the left, near the motor cortex controlling muscles of the lips, jaws, soft palate and vocal cords. May be the very neighborhood of speech area and facial movements area determines speech to be rather physiological attribute than any other. Thus when damaged by a stroke or injury, comprehension is unaffected but speech is slow and labored and the sufferer will talk in «telegamese». Wernicke's area, discovered in 1874 by German neurologist Carl Wernicke (1848-1904), lies to the back of the temporal lobe, again, usually on the left, near the areas receiving auditory and visual information. Damage to it destroys comprehension – the sufferer speaks fluently but nonsensically [1].

So, what is speech then? Another very interesting assumption made an American psycholinguist Noam Chomsky. He has suggested that rules for meaning and grammar are inborn. This idea is supported by studies of children's speech. Their first negative statements consist of adding «no» or «not» to a positive statement: «no dog like it,» instead of «dogs don't like it». Later they use the non-contracted form of «will»: «I will read you book,» though they hear adults say «I'll read you a book.» These habits are universal in young children, suggesting the idea of innate grammar.

The acoustic properties vary among different speakers producing the same sound and, more crucially, each utterance produced by an individual is unique. The mapping between the variable acoustic characteristics of speech production and the successful and stable identification of linguistically meaningful units in speech production is a major paradox. Recent research suggests that visual information is used to resolve acoustic difficulties in speech perception.

Список використаних джерел

1. Caplan D. (1987). Neurolinguistics and linguistic aphasiology/ D. Caplan. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – P. 188 –198.
2. Damasio A., Damasio H. Brain and language/ A. Damasio, H. Damasio. – Режим доступу: http://www.ccunix.ccu.edu.tw/~lngmyers/PL_Neuro.txt
3. Darwin C. The Descent of Man/ Charles Darwin. – Режим доступу: http://www.infidels.org/library/historical/charles_darwin/descent_of_man/
4. Deavere A. Talk to Me: Travels in Media and Politics/ Anna Deavere. – New York: Random House, 2010. – P. 25 – 27.
5. Teodorescu H., Feraru S. A Study of Speech with Manifest Emotions/ Horia-Nicolai Teodorescu, Silvia Feraru. – Berlin: Springer, 2007. – P. 8 – 12.
6. Wood C.C. Auditory and phonetic levels of processing in speech perception: Neurophysiological and information-processing analyses/ C.C.Wood// Journal of Experimental Psychology. 1975. – № 104. – P. 3-20.

Summary. The research discusses speech as the study of such domains as linguistics, psychology, sociology and neuroscience. The origins of speech are unknown and subject to much debates and speculation. Speech is proved to be unique not from the point of view no other creature can do it which is rather controversial but from the point of view of psychology and sociology as it is made by an individual as unique 'singing'.

Key words: emotion, social environment, prosody, gesture, impressionist, language musicality, singing, individual's speech.

Отримано: 11.08.2012 р.

АНГЛІЙСЬКА НЕОРОМАНТИЧНА НОВЕЛА В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ПЕРЕХІДНОСТІ (Р. Л. СТВЕНСОН, Р. КІПЛІНГ, ДЖ. КОНРАД)

Автор статті розглядає англійську неоромантичну новелу (Р.Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, Дж. Конрад) як явище перехідної художньої свідомості. Особлива увага приділяється історичному розвитку «малої форми» з кінця ХІХ ст. до нашого часу. Аналізуються жанрові експерименти, які їй надають можливість виокремити окремі риси перехідного художнього мислення. Класифікуючі ознаки перехідності, автор звертається до термінології синергетики.

Ключові слова: новела, неоромантизм, теорія перехідності, ентропія, синергетика.

Актуальність. Поняття «перехідність» в літературі пов'язане з відчуттям кризи, хаосу та можливих експериментів переорієнтування, яке відчувається «на зламі» художніх епох. Зазначимо, що систематизація ознак мистецтва перехідних періодів залишається проблемою далекою від вирішення.

Вже очевидно, що картина світу в ситуації перехідності демонструє свою нестійкість і нестабільність. Якщо ми говоримо про мистецтво, то воно характеризується суперечністю художніх тенденцій і одночасно – активними інноваційними пошуками у всіх своїх сферах, які, хоч багатовекторно, але формують перспективу подальшого розвитку.

Враховуючи той факт, що сучасні літературознавці визначають мистецтво ХХ століття літературною епохою «перехідного типу» (В. А. Гусєв, О. А. Кривцун, Н. Лейдерман, В. І. Силантьєва), то важливість цієї теми стає безумовною.

Показниками перехідності в літературі кінця ХІХ – початку ХХ століть можна вважати синтезуючі явища – найяскравіше вони продемонстрували себе у змішуванні родових літературних ознак. Явищем перехідного порядку можна вважати неоромантизм, що сублімував традиційні показники романтизму ХІХ ст. з елементами нових художніх систем.

Найбільш важливі етапи перехідності, як нам здається, допомагає проілюструвати синергетичний ряд понять, який систематизує ознаки об'єктів у їх «нестійкому» стані. Визначення еволюційних складових руху від хаосу до стабільності (біфуркація – флуктуація – атракція) допомагають побачити і пояснити морфологію назриваючих змін, в першу чергу, на рівні художніх напрямів. Якщо ж звернутися до проблеми існування жанрів у системі дисипації (безперервних коливань), то навіть розуміння можливостей жанру (роману, новели) у кожного з письменників перехідного часу буде індивідуальним.

Англійська неоромантична новела як явище перехідної художньої свідомості. У сучасних літературознавчих джерелах новела коментується як художнє явище, що має давню традицію й непросту історію. Вона сприймається як форма з досить чітко відпрацьованою конструкцією, орієнтованою на твори Дж. Боккаччо. Як зазначає дослідник І. Денисюк: історична заслуга автора «Декамерона» полягає і в тому, що він підійшов до цієї форми з позицій сучасних йому вимог [4, 127]. Це припущення підтверджує й новітнє визначення новели, запропоноване авторами видання «Поетика: словник актуальних термінів і понять» під редакцією Н. Тамарченко (2008). В ньому новела визначається як жанр оповідної прози, що відрізняється динамікою в розгортанні сюжету, строго вивіреною композицією з «пуантом», який виразно виділяється, й акцентуванням комунікативного моменту в оповіді [9, 146].

Як бачимо, в сучасному визначенні новели особливо виділяється точковий «злам сюжету», характерний для цієї оповіді, й підкреслена її діалогічність, що передбачає роздуми про зміни, які відбуваються у сьогоденні. Останнє виявляється особливо органічним для англійських неоромантиків, які дуже хотіли відійти від психологізму вікторіанського століття. До цього ж додамо динамізм форми та ліричний струм новели, які не могли залишитися поза увагою письменників.

Особливе місце у зв'язку з досліджуваною темою посідає проблема термінологічного визначення. У трактуванні цього явища ми дотримуємося думки вітчизняних та зарубіжних дослідників (О.О. Бурцев, В. І. Оленєва, О.В. Пономарьова, Х. Орел). Йдеться про те, що оповідання в кінці ХІХ ст. не сприймалося як окрема жанрова форма. На початку свого існування це жанрове визначення використовувалося для позначення різних типів оповіді: «tale», «sketch», «story», «short story», «novelette», «essay».

Аналіз робіт з теорії та історії жанру оповідання приводить до висновку, що проблема жанрового визначення для письменників кінця ХІХ ст. не була головною. Жанрова «нечіткість» малої прози свідчить про своєрідність літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Дослідники літератури окресленого періоду по-різному пояснюють причини цього явища. Так, на думку

О. Ю. Анциферовой: «Для художников, начиная с XIX века, жанровые категории словно отступают на второй план перед более весомыми художественными задачами – поисками новых средств художественной изобразительности» [1, 12].

О.В. Пономарьова, досліджуючи проблему жанрових варіантів, вважає: «Поведение жанров в историческом эволюционном масштабе ... можно рассматривать как параболический.., связанный с постоянным, повторяющимся через определенные временные промежутки, преодолением устоявшихся иерархических отношений внутри жанровой системы ... самая скрупулезно выстроенная жанровая модель не носит характер абсолютной и статичной, в том числе невозможно дать единую всеохватывающую новеллистическую формулу, учитывая антидогматический характер жанра как эстетической интенции – его подвижность, открытость, способность к самоопределению, «бунту», вплоть до самоотрицания, другими словами, – открытость для художественных экспериментов любого рода» [8, 55-56].

Англійський історик літератури Х. Орел свідчить про те, що більшість англійських авторів кінця XIX ст. називали всі твори менше 12 000 слів «малою прозою» («brief narratives / short fiction») [13, 3].

Лише з 1880-х рр. ситуація починає змінюватися. Один з перших теоретиків американської новели Б. Метьюс, сучасник Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада й Р. Кіплінга, роздумуючи про відповідність старовинної новели художнім вимогам нового часу в роботі «Філософія новели» (1901), зазначив, що основними показниками цієї форми залишаються лаконізм і концентрованість оповіді: «Новелла должна иметь дело ... с единичным характером, с единичным событием, единичным действием или ситуацией» [12, 16].

Напевно саме цей лаконізм і заставляв Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Р. Кіплінга, А. Конан Дойля, О. Вайльда, Джерома К. Джерома називати написане ними «short story» або варіантами цієї форми. Але варіативна подібність новел означених письменників, багатовекторність цієї форми, пошук нового романтичного героя, обов'язково здійснюваний в ній, – все це підштовхувало до висновку: художня переорієнтація вимагає експериментів і найбільш придатні для цього саме малі жанрові форми. Відстоюючи дане положення, пошлемося на думку літературознавця О. Бурцева, який писав про те, що в 70–90-і роки XIX ст. в англійській літературі складається тип фабульного short story, який вбирає в себе «динамичную сюжетику классической новеллы» для того, щоб шляхом зміни традиції привносити в неї багаточисельні трансформації. Саме ця форма малої прози, вважає дослідник, робить англійську літературу названого періоду «неповторною» [2, 13].

Про «перехідний» статус неоромантичної новели може свідчити і факт «розкиду думок», що на порозі XX ст. виражався у множинності авторських визначень вже створених письменниками форм. Дж. Конрад, наприклад, вирішивши систематизувати написане ним і відчуваючи нестандартність своїх коротких форм оповіді, запропонував визначати їх жанр залежно від обсягу твору. У його класифікації розміри «short story» не повинні були перевищувати тридцять-сорок тисяч слів. Класифікуючи інші свої твори, він надавав перевагу визначенням «tale» («Tales of Unrest», 1898) і «story» («Youth and Two other stories», 1902). Р. Л. Стівенсон класифікував окремі твори своєї малої прози як «tale» і «fable». В окрему групу, назвавши їх «horror story», він виокремив такі твори, як «Одержима Дженет», «Химерна історія доктора Джекіла та містера Хайда». Р. Кіплінг для позначення створених ним оповідань найчастіше використовує термін «story», але багата емоційна їх складова заставляє сприймати ці форми не лише як переказ певних подій (історій), але й як закінчену форму особливого ліричного складу, яку у нас все-таки називають «новелою».

Таким чином, стратегія жанрового самовизначення наприкінці XIX ст. вибудовувалася під знаком синтезу структурних елементів різних жанрових форм у межах окремого твору. Письменники-неоромантики досягали цього різними засобами.

Структурні зміни в англійській «малій прозі» рубежу XIX – XX ст. Характеризуючи письменницький талант Р. Л. Стівенсона, можна сказати, що оповідна система Р. Л. Стівенсона увібрала в себе певні принципи психологічного аналізу, властивого реалістам, й екзотику романтичних пригод, до яких завжди зверталися романтики. Захоплююча складова сюжетів, елементи детективу, розслідування злочинів і загадкових перетворень людської душі присутні в творах цього автора. Реалізовані в безлічі варіантів коротких текстів, вони відбивали пошук нової точки опори й прагнення письменника відновити традиційні способи викладення матеріалу.

Кожному з неоромантиків було властиве своє бачення можливостей жанру. Р. Кіплінг умів поєднувати на перший погляд непоєднуване: зображення побуту й моралізаторство з тим, що було властиве авторам великих романів. Він прагнув показати складні психологічні колізії, фіксував виняткові ситуації, що розгортаються на незвичайному екзотичному фоні. Він любив вводити в свої оповідання фантастичне й неправдоподібне.

Дж. Конрад, як здавалося, створив свою особливу мелодію морської стихії, в ній було завжди присутнє щось піднесено-одвічне, філософське, що пристрасно кличе за собою.

Кожен по-своєму, але ці письменники вдосконалювали форму авантюрної й пригодницької новели, хоча цей різновид жанру так і не став метою їх творчості. Відмінною рисою художньої оповіді Дж. Конрада, Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга було їхнє прагнення об'єднати психологізм англійської реалістичної прози з винятковістю (незвичністю) героїв і ситуацій, властивих романтизму. Уважне ставлення до особливостей індивідуальної психіки, а інколи й до відхилень в ній, інтерес до природи людини, прагнення підкреслити неоднозначність індивідуальної свідомості – все це зробило твори Дж. Конрада, Р. Л. Стівенсона, Р. Кіплінга явищем, безумовно, талановитим і «суто англійським».

Індивідуальна ентропія англійських авторів. Використовуючи одне з ключових понять синергетики – *ентропію* як міру впорядкування в хаосі – відзначимо найбільш показові риси новелістичних жанрів в англійській літературі досліджуваного періоду.

Ми можемо стверджувати, що долею новеліста Р. Л. Стівенсона став пошук універсального синтетичного жанру, який, як здавалося авторові, міг би прийти на зміну сучасній мозаїці «вільних форм». Не придумавши кардинально нового, він зумів створити новелу, засновану на «подвоєнні» вже відомих її компонентів. До таких, наприклад, можна віднести еліптичну форму оповідної системи. Принцип еліпса в побудові новели використовувався давно, але в другій половині XIX ст. він набуває статусу жанротворчої ознаки саме у неоромантиків. Контрастність і рівність в правах обох центрів прогнозує діалогічний розвиток дії і більший простір для демонстрації протиріч («Клуб самогубців»). Характерною ознакою художнього мислення цього автора є й уміння трансформувати деякі особливості детективної оповіді в жанр неоромантичної новели. Найчастіше здійснювалося це способом пародіювання. Класичним зразком подібної форми Р. Л. Стівенсона знову-таки можна вважати вже названий «Клуб самогубців».

Для Дж. Конрада характерна семантизація морської екзотики як момент оновлення людського буття. Його «Лагуна» – це твір, в якому письменник говорить про екзотику як місце існування, яке може зачарувати, а може й згубити білу людину. Загалом, екзотичний світ Дж. Конрада виступає локусом, що має своє травматичне ядро. Відчуття казки формується за допомогою магії природного світу, що як житло таємничих і незвичайних істот протиставляється образу сучасної Англії. Елементом екзотичного світу стає й образ героїні (Діамелен). Прийом недоминок, використаний при його створенні, позбавляє цей образ тілесності й покриває його містико-романтичним ореолом.

Корекція англійської новели, здійснена Р. Кіплінгом за рахунок використання індійського матеріалу, особливо вражає. До східного колориту далеких країн були звернені погляди багатьох романтиків, але варіант його використання у Р. Кіплінга виявився унікальним. Він увійшов до культури індійського народу і ввів цю культуру в простір європейської читання. Новела Р. Кіплінга мало змінилася в своїй давній структурі, але вона набула вишуканого орнаменталізму, властивого східним мистецтвам. Таким чином, активно використовуючи екзотичний матеріал, Р. Кіплінг залишився послідовним прибічником європейської новелістичної традиції.

Класична новела XIX століття неухильно наслідувала одне правило: в її тексті обов'язково вирішувався конфлікт, причому його розв'язка передбачала наявність оптимістичного фіналу. Неоромантики майже не вдаються до подібних рішень. Наприклад, деякий час Р. Л. Стівенсон ще намагається тішити читача казковою розв'язкою пригод принца Флорізелю, але в оповіданнях про нього виявляється стільки знівечених людських доль, що враження від *happy end(y)* нівелюється.

Новела XIX століття майже не жила анекдоту, але в творчості англійських неоромантиків анекдотичність досить відчутна. Наприклад, у «Аванпості прогресу» Дж. Конрада анекдотичним ядром оповіді про двох посланців англійської цивілізації в світ «дикунів» стає іронічна розповідь про те, якими нездарамися виявилися англійці поруч з тубільцями, як не змогли вони пристосуватися до місцевих умов і врешті решт покінчили з собою.

Англійська новела кінця XIX – початку XX ст. бере від класичної форми надзвичайну ущільненість оповіді й наявність однієї кульмінації. Вона сприймається як жанрова форма, що стоїть між драмою й епосом. Як засвідчила практика Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Р. Кіплінга, при переважній наявності одного конфлікту, решта інших складників новели все-таки індивідуально корегувалася.

Важливою особливістю розвитку новели рубежу XIX – XX ст. стала ліризація її хронотопу переважно за рахунок багаточисельних ліричних пейзажів. Він, цей пейзаж, як це прийнято у всіх романтиків, або відтіняв душевні рухи героя, або був контрастним стосовно його почуттів. Під впливом модерністського мислення в прозі неоромантиків часто з'являються пейзажі-символи, що втілюють в собі весь людський світ. Таким є, наприклад, пейзаж у «Лагуні» Дж. Конрада.

Значну роль в англійській неоромантичній новелі відіграє колористика, звукоімітація й взагалі синестезичний комплекс відображення. Яскраві звуки в цих творах – особливо в Р. Кіплінга й Дж. Конрада – співвідносяться з яскравими фарбами; звук часто стає позначенням кольору. Не

відмовляється від такого художнього прийому й Р. Л. Стівенсон, але, на відміну від багатьох, він віддає перевагу напівтональності й приглушено-імпресіоністичним відтінкам кольору. Незважаючи на всі індивідуальні письменницькі відмінності, можна стверджувати, що всі неоромантики широко використовують кольоровий і звуковий ряд для посилення алюзійного образного ряду оповіді.

Узагальнюючи, зазначимо, що, справедливо вважаючи найбільш органічною часу соціальної й художньої переорієнтації коротку оповідну форму, англійські неоромантики внесли до неї велику кількість оригінальних рис. Особливо цікавою виявилася корекція новели, яка дивувала як переосмисленням і навіть пародіюванням канону, так і внесенням до її сюжетного простору нових естетичних ідей, пов'язаних з розвитком модернізму.

Корекція англійської неоромантичної новели у системі синергетики. Отже, свідомість рубежу XIX – XX ст., що заявила про себе кризою ідеології, естетичних переконань, письменницьких стратегій і гострим відчуттям негараздів, представляє собою філософське й художньо-естетичне явище, яке можна розглядати в контексті ідей сучасної синергетики.

Синергетика як галузь знань, яка вивчає і пропонує до розгляду фазову модель нестабільності й переходу з нестабільності до постійності, оперує кількома поняттями, що позначають дроблення, пошук нової точки опори і становлення «порядку з хаосу». Йдеться про біфуркації, флуктуації, атракції; використовуючи кожен з названих термінів, можна відзначити загальні закономірності коливальних і становлення нових форм в літературному процесі вивченого нами періоду.

Біфуркацією позначається стан найменшої стійкості й багатовекторного галушення. У момент розбалансування старої системи реалізму XIX століття, нагадуємо ми, саме воно, це «векторне галушення» і стало одним з основних показників літературного процесу. Найчастіше воно демонструє себе в «розкіді» жанрових переваг письменників, в принципово нестандартній (не характерній для інших періодів) еволюції їхньої творчості, в тому, що можна назвати сміливим експериментуванням. Загалом, стає очевидним: у пору, коли старі норми життя і мистецтва катастрофічно занепадають, настає час дроблення і багатоваріантних художніх пошуків.

Отже, взявши на озброєння той факт, що біфуркація «виникає у момент переорієнтації і початку дроблення старих форм [10, 25]», ми можемо сказати наступне. В англійській літературі перехідного періоду рубежу XIX – XX ст. біфуркацією можна позначити загострення протиріч, пов'язане з бажанням утримати цінності вікторіанства, реалізовані в критичному реалізмі. Гострота протиріч підкріплюється відчуттям того, що світ, який нестримно змінюється, вимагає нових принципів його відображення. Для вирішення завдання підходила мала жанрова форма, тому саме вона демонструвала багатовекторний пошук.

Моментом флуктуації ми визначаємо циклізацію, дуже властиву мистецтву періодів переорієнтації. Саме вона вказує на одну з можливостей зчеплення, організації такої експериментальної форми, яка створює ілюзію цілісності. Відстань між точками біфуркації й флуктуації може бути досить істотною, але в англійській літературі вони неймовірно зближувалися – тяжіння всіх англійських неоромантиків до створення різних збірок і циклів оповідань абсолютно очевидна.

Терміном атракція визначається процес об'єднання показників нових форм в малопередбачувані варіанти. Пригадаємо різноманітність термінів і характеристик, що визначають собою малу епічну форму неоромантиків. Створюється враження, що з безлічі визначень не можуть обрати єдиного ні самі творці нових форм, ані їхні критики. Але поняття «атракція», яке використовується сучасними літературознавцями, все-таки допомагає усвідомити: періоди перехідності, якими б вони не були – великими чи малими – завжди багаті еkleктичними зрощеннями і синтезом. У системі синергетики атрактор – це своєрідна «мета», «спрямованість» дії. Створені в такі моменти твори можуть здаватися спонтанними і дивними, не характерними для традиціоналістів, але в майбутньому саме вони можуть виявитися фракталами – тобто формами, що претендують на номінацію шедевра.

ВИСНОВКИ. Одним з чинників, що сприяв інтенсивному розвитку малої художньої форми кінця XIX – початку XX ст., була ситуація ідейної й естетичної переорієнтації цього періоду. Мала художня форма виступила розвідником нового і завдяки своїм мобільним можливостям зафіксувала «зрушення художньої свідомості». Відмінною рисою художньої оповіді Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Р. Кіплінга було їхнє прагнення поєднати психологізм англійської реалістичної прози з винятковістю героїв і ситуацій, властивих романтизму. Тому закономірним є синтетичний статус їхніх прозаїчних форм. Малі жанри англійської літератури в даному процесі переорієнтації відіграли свою важливу посередницьку роль. З повною на те підставою можна стверджувати, що саме в ситуації рубежу XIX – XX ст. адсорбувалися найбільш вагомими риси короткого оповідання новітнього типу, це: динамізм оповіді, гострота сюжетної дії, непрогнозована раптовість розв'язки, оптимізм з присмаком гіркоти, майже постійна відсутність happy end(y).

Список використаних джерел

1. Анцыферова О. Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям / О. Ю. Анцыферова. – Ивановский ун-т, 1998. – 210 с.
2. Бурцев А. А. Английский рассказ, конец XIX – начало XX века : проблемы типологии и поэтики / А. А. Бурцев. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1991. – 335 с.
3. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: Монография. / В. А. Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
4. Денисюк І. О. Поетика новели / І. О. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 127–134.
5. Кривцун О. А. Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблемы идентификации / О. А. Кривцун // Искусствознание. – 2001. – №1. – С. 17–39.
6. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» [Электронный ресурс] / Н. Лейдерман. – Вопросы литературы, 2002. – № 4. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei.html>
7. Оленева В. А. Современная американская новелла: Проблемы развития жанра / В. А. Оленева. – К. : Наукова думка, 1973. – 255 с.
8. Пономарева Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Пономарева Елена Владимировна. – Екатеринбург, 2006. – 487 с.
9. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [ред. Н. Д. Тмарченко] – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
10. Силантьева В. И. Переходные периоды в искусстве : современные теории диссипативных систем / В. И. Силантьева // Литературоведческий сборник. – Донецк : Изд-во ДонНУ, 2002. – Вып. 9. – С. 23–32.
11. Урнов Д. М. Формирование английского рассказа эпохи Возрождения / Д.М. Урнов // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М. : Сов. писатель, 1976. – С. 50–62.
12. Matthews B. The Philosophy of the Short Story / B. Matthews. – New York Longmans Green&Co, 1901. – 83 p.
13. Orel H. The Victorian short story: Development and triumph of a literary genre / H. Orel. – New York, 1988. – 213 p.

Summary. The author of the article analyzes English neo-romantic novella (R. Stevenson, R. Kipling, J. Conrad) as a phenomenon of transitional artistic consciousness. The special attention is given to historical development of theory of story from the end of XIX century to our time. The genre experiments with «short prose» at the turn of 19-20 centuries is analyzed. Classifying features of transivity, the author refers to the terminology of the synergetics.

Key words: novella, neo-romanticism, transitional theory, entropy, synergetics .

Отримано: 4.08.2012 р.

УДК 821.161.2 І. Нечуй-Левицький

О.В.Єременко

ДИХОТОМІЯ ДУХОВНОГО І ПОБУТОВОГО ЯК ПОЕТИКАЛЬНИЙ ПРИЙОМ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ КИЄВА (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ І.С. НЕЧУЯ- ЛЕВИЦЬКОГО «ХМАРИ»)

У статті досліджується образне втілення топоса Києва у повісті І.С.Нечуя-Левицького «Хмари» як епіцентр віри, краси, історичної пам'яті. Поряд із цим вивчається художня функціональність відтворення побуту киян XIX століття у комплексі з авторською аксіологічною концепцією. З'ясовано, що через широкий спектр пейзажно-предметних деталей письменник вибудовує складний і розмаїтий образ Києва.

Ключові слова: духовність, побут, історична пам'ять, образ, деталізація.

Попри актуальність у сучасному літературознавстві теоретичної поетики, зосередженої на методологічних проблемах становлення художніх реалій, науковці не полишають детального вивчення питань індивідуальних поетик, звертаючись до висвітлення функціональних аспектів конкретних образів, зосереджуючись на вивченні еволюції художніх засобів і систем, виявленні їх загальних, національних та крайових закономірностей в аспекті генези, розвитку змістових художніх форм. Так, однією із таких змістовних форм у творчості І. С. Нечуя-Левицького є духовність як художньо-філософська категорія. Сучасна філософська наука визначає духовність як

поняття, що включає моральні, освітні, суспільні, зокрема, релігійні орієнтири, розглядаючи цю категорію як специфічну людську властивість [3, 471]. М. Закович наголошує, що «в аксіологічному відношенні складовими духовності є істина, добро і краса ... У християнській традиції духовність пов'язана з вірою в Бога та дотриманням християнських чеснот» [1, 42].

У програмній з точки зору ідеології національної самосвідомості повісті І. С. Нечуя-Левицького «Хмари» епіцентром краси, віри і історії як категоріальних складових духовності стає Київ. Уже на початку твору в емоційному пейзажі наголошуються перші дві складові у їх синтетичній єдності: «За Дніпром з'явилась чарівнича, невимовне чудова панорама Києва. На високих горах скрізь стояли церкви, дзвіниці, неначе свічі палали проти ясного сонця золотими верхами. Саме проти їх стояла Лавра, обведена білими високими мурованими стінами та будинками, й лисіла золотими верхами й хрестами, наче букет золотих квіток. Коло Лаври ховались у долинах між горами печери з своїми церквами, між хмарами садків та винограду. А там далі, на північ, на високому шпилі стояла церква св. Андрея, вирізуючись всіма лініями на синьому небі: коло неї Михайлівське, Софія, Десятинна... Поділ, вганяючись рогом в Дніпро, неначе плавав на синій, прозорій воді з своїми церквами й будинками. Всі гори були ніби зумисне завітчані зеленими садками й букетами золотoverхих церков, їх завітчала давня невмираюча українська історія, неначе рукою якогось великого артиста...» (підкреслення наше. – О.Є.). [Тут і далі вказуємо сторінку в дужках за вид.: Нечуй-Левицький І. Твори: в 3 т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Дніпро, 1988. – Т.1 –1988. – 463 с.: с. 103] Візуалізація захоплення неповторною соковитою природою, поклоніння київським святиням відбувається у динамічних образних моделях кольору і об'єму. Однак письменник по-справжньому оригінальний у власній інтерпретації образу Києва. Відомо, що з давнини і до нашому часу Київ рецепіювався як місто, наділене містичним, езотеричним характером. Натомість митець прочитує київську культурну спадщину поліфункціонально, розгорнуто і разом із тим моноекторно – через місце Києва у духовній історії українства: «На полуденній стіні церкви була залізна дошка з написом над могилою гетьмана Конашевича-Сагайдачного. Самий монастир з академією стояв на Мазепиному дворі. І, незважаючи на те, в академії Петра Могили, св. Димитрія Туптала й інших не було й духу, й сліду тих давніх діячів України, тих Сагайдачних, Могил... В Братській монастирі, в давній славній академії панував чужий великоруський дух, чужа наука, чужий язик, навіть чужі люди... Все давнє українське лежало десь глибоко під землею, рядом з могилою Сагайдачного» [с. 115]. І.С.Нечуй-Левицький вболіває за втрачену історичну пам'ять, зруйнований зв'язок поколінь, а власне дух українства для нього персоніфіковано у постатях видатних громадських діячів України, які залишили в Києві цілком матеріальні сліди, а не лише пригаслі спогади нащадків. Події повісті відбуваються у знайомих та знакових для киян і у наш час місцях: це Володимирська гірка, інститут шляхетних дівчат, Поділ, Царський сад тощо. Тому не дивно, що переважна більшість сюжетних складових твору пов'язана між собою фрагментами мальовничих київських пейзажів, які стають своєрідними естетично-філософськими інтермедіями: «Дашкович почав тихісінько співають українську пісню. До його пристало кілька голосів. Воздвиженський вторував басом, і тихо-тихо, як дніпрова вода, полилася гармонічна українська пісня. Серед монастиря, перед п'ятьма золотими банями, серед чернечих келій і темних алей понеслася мелодія про Сагайдачного, котрого могила була за десять ступенів звідтіля, коло південної стіни церкви» [с. 113]. Епізод стає своєрідною алюзією з попереднім інвективним авторським відступом про втрати просвітницьких та політичних ідеалів козащини, де саме Сагайдачний є постаттю, знаковою для історії України, ствердження Києва як культурного центра.

Пейзажі містять як константи і водночас своєрідні «прив'язки на місцевості» не просто певні топоніми міста, а саме сакральні споруди, освітлення яких чітко визначає хронотоп: «Послалась ніч над Києвом; вже погас червоний одиск на високих верхах Андрея й Михайлівського монастиря» [с. 114]; «Ранок, свіжий і росяний, саме розгорювався. На самих вершечках усіх золотих хрестів Старого Києва, на високих горах, з'явилися червоні, як жар, проміння» [с. 128].

Проте письменник подекуди розгортає пейзаж у гострополітичні звинувачення, різко протиставляючи красу природи, умиротворення соборів тенденційності і обмеженості тогочасної богословської освіти: «Пізній захід блищав на стінах церкви, на золотих верхах. Тополі й липи стояли тихо і мліли в благодатному теплі, не ворущачи ані листочком. І Братство, і корпус академії, і з його вікон грізні сумні очі давніх українських учених дивилися на той чудний поїзд і чудували, що там, де вони колись були свідками боротьби за віру й Україну, там тепер хтось чужий справляє сатурналії, справляє комедії на науку і просвіту» [с. 139].

Письменник свідомо розмежовує духовність як категорію і представників духовенства як носіїв меркантильності і марнославства. Іронічно відтворюється одяг професорів-ченців: «широко стелилися по плечах їх довгі намітки» [с. 107], йдеться про клубок – головний убір православних ченців, чорного кольору, який складається з камилавки – циліндричної шапки, розширеної вгорі, без крис і надітої на неї міцної тканини, що закінчується позаду трьома довгими кінцями, –

саме ця накидка й асоціюється з частиною жіночого убрання – наміткою. Нестримну пристрасть вищого духовенства до розкоші передано за допомогою гіперболізації: у покої митрополита «лежали килими на кілька сажнів, заткані чудовими квітками і китицями» [с. 106] або метафори: «...вилітіла митрополитча карета, запряжена чотирма сірими жеребцями» [с.135]. Зовнішність майбутніх церковних ієрархів досить груба і неприваблива: «...жилавими руками, кремезними плечима й шиями вони скидалися на великоруських робітників або крамарів-коробейників» [с. 103]. Автор контекстуально нейтралізує святість ікон, що стали предметом купівлі-продажу Сухобруса-батька, у його дворі «можна було бачити великі мисники, заставлені образами, на котрих протряхали свіжі фарби» [с.119] (мисник – це місце зберігання посуду, як кухонного і столового, так і святково-обрядового та декоративного). Дешифрування названих образів відбувається через суху публіцистичну констатацію: «Великоруський синод ще попереду, ніж уряд, спостеріг ідею русифікації» [с. 205], фактично, письменник звинувачує церкву у втраті українським народом духовної самобутності.

Проте Київ у Нечуя-Левицького постає не лише як святиня, але і як носій колоритного побутового начала, втім, позначеного заакцентованим автором ціннісним компонентом. Максимально детально зображуються деталі одягу: «На молодих паничах були сіртуки з темної парусини із чорними роговими гудзиками» [с. 103]. Письменник використовує народну форму від «скюртук» – довгий, як пальто, двобортний піджак, звичайно приталений, – саме так, скромно і просто, вдягнені майбутні вихованці академії. З деякою іронією описано в тексті інтер'єр садиби заможного і гонорового купця Сухобруса (що розташована неподалік від Братського монастиря), його пиха підкреслюється красномовними деталями такого плану: «На другій стіні висів портрет якогось давнього Сухобруса в кунтуші» [с. 118], а кунтуші носили представники козацької старшини і шляхти. Дочки Сухобруса любили розкіш – «Сухобрусівни убиралися багатомановно: в шовкові сукні, оксамитові бурнуси» [с. 121], недаремне підкреслено тканини, з яких виготовлено вбрання. адже бурнус – це довгий, розширений донизу жіночий одяг, переважно темних кольорів, з великим виложистим коміром та манжетами. Шився він з фабричної або якісної саморобної тканини і за рахунок клинів по боках або дрібних складок, закладених по спині, був дуже об'ємним. Як і інші види верхнього одягу, бурнус мав підкладку й утеплювався тонким шаром вати, тобто оксамиту на такий «балахон» пішло чимало. Відчуженість Марти і Степаниди від великосвітської спільноти підкреслена незвичністю до відповідних туалетів: «Їм було дуже незручно йти в довгих сукнях, в котрих шлейфи плутались» [с. 208] (шлейф – довгий задній край жіночого плаття, який волочиться по землі). Поділ Сухобрусівни майна заакцентовано красномовною предметною деталлю: з усього, що прикрашало світлиці, «у батька зостався на стіні тільки праотець Ной з трьома бородатами синами та якась цариця в фіжмах» [с.149] – справді, вже анахронізмом є фіжми – «приналежність жіночого одягу XVIII – початку XIX ст. – широка спідниця на каркасі у вигляді обруча з китового вуса, а також самий каркас». Радюк саркастично висміює своїх знайомих, яких навіть до гімназії «возили в фаєтоні з ліврейним лакеєм» [с.386] (кінному екіпажі з верхом, що відкривається) попри те, що вони і жили, і навчалися у самому центрі Києва. Конкретизація зовнішньої обстановки досягається в описі будинку Сухобруса: «Товсті на аршин стіни показували, що дім був давній» [с. 118], причому спостерігаємо омонімію: аршин згадується не лише як міра довжини, але й як прилад для її вимірювання: «Воздвиженський був би не проти «розгортувати крам та міряти матерію аршином» [с.166] (у цьому випадку підкреслюється його схильність до збагачення будь-яким чином).

Одягу молодого Радюка, який прагне бути ближчим до народу, приділена особлива увага: «На молодому парубкові була, правда, проста чорна свита» [с.229]. Хоча його опис і містить відчутний елемент авторської іронії, адже це не справжній національний костюм, а його стилізація, виконана із значно дорожчих тканин шевцем на замовлення, тому деталі передусім характеризують індивідуальне забарвлення персонажа.

Подібна деталізація у зображенні одягу киян середини XIX ст. зрештою призводить до того, що одяг виконує функції узагальнюючого художнього засобу: так, опис української пересічної громади досягається за допомогою метонімії: «Ті очіпки та очкури... аж за боки братимуться» [с.422], яка відтворює чоловіцтво і жіноцтво (очіпок – обов'язковий головний убір заміжніх жінок у стародавній Україні. Розрізняють твердий очіпок – шився на зразок шапки, на підкладці, м'який очіпок – (чушка) одягався під твердий очіпок. Очкур – пояс на штанях, шароварний підперізувач, із застібною, зав'язкою, з пряжкою, чим штани затягуються на поясі, чоловічий пояс).

У духовному житті українців XIX ст. особливе місце посідала проща до київських святинь, однак цей епізод, що перетворюється на вставну новелу, письменник використовує, щоб поглибити іронію по відношенню до персонажів, які прагнуть створити для себе максимальний комфорт навіть на богомільлі: «Вони (речі, необхідні для зручності у побуті. – О.Є.) прилетіли з Масюківки слідом за шарабанами» [с.371], причому індивідуальні особливості персонажа формуються і через його засіб пересування: «І гарненька наточанка (легкий візок. – О.Є.) Радюкова ... й самі по-

дорожні, все припало пилом» [с.364]; а старомодність пані Високої підкреслює і її екіпаж: «Таки вкинула в свій дормез новий віник» [с.368] (дормез – дорожня карета, пристосована для сну; використовувалася раніше, коли необхідно було робити довгі переїзди на конях).

Межі побутового і духовного в повісті Нечуя-Левицького «Хмари» розмиті, письменник не протиставляє духовність і самотність повсякдення, іноді декодує перше через друге. Опредмечений у живописних пейзажах, Київ постає втіленням національної пам'яті – найвищої цінності для митця. Не можна заперечувати, що письменникові хотілося б бачити місто видатним релігійним і освітнім центром, проте у його змалюванні побуту городян відчувається значна доля іронії, якій можна завдячувати нелінійності знакового образу Міста.

Київ як макрообраз в повісті І.С. Нечуя-Левицького «Хмари» вибудовується на бінарних опозиціях характерного і оригінального, іронічного і пафосного, узагальненого і конкретного. Особливе місце в повісті посідає диференціація понять релігійності і віри, спричинене неоднозначністю ситуації у тогочасній Україні. Унікальність Києва у духовному та культурному плані постає з тексту повісті як закономірність, вибудована у світоглядному та художньому планах. Індивідуальні поетикальні характеристики творчості І.Нечуя-Левицького вибудовуються з категорій не лише власне текстуральних, а також з майстерно вибудованого підтексту, що стає результатом інтерпретації світоглядних моделей та тонкого використання відповідних епосі реалій.

Список використаних джерел

14. Закович Микола. Про духовність і освіту / Микола Закович // Людина і світ. – 2001. – № 9. – С. 42 – 44.
15. Нечуй-Левицький І. Твори: в 3 т. / І. Нечуй-Левицький. – К. : Дніпро, 1988. – Т.1. – 1988. – 463 с.
16. Філософія: Підручник // В.П. Андрущенко, В.І. Волович, М.І. Горлач, Г.Т. Головченко, Л.В. Губерський, О.П. Єфімець, В.Г. Кремінь, М.К. Підберезський, В.К. Рибалко; за ред. проф. М.І. Горлача, проф. В.Г. Кременя, проф. В.К. Рибалка. – Харків: Консум, 2001. – 671 с.

Summary. In the article the image of Kyiv's topos as the hub of faith, beauty and historical memory in Ivan Nechuy-Levytsky's narrative «Hmary (Clouds)» is researched. The article deals with the artistical function of the reconstruction of Kyivan's way of life in the 19th century as well as the author's axiological conception. It is determined that the writer depicts a complicated and many-sided image of Kyiv via a great variety of landscape and objective features.

Key words: spirituality, way of life, historical memory, image, detalisation.

Отримано: 2.07.2012 р.

УДК 811.111'42

Н.Г. Єсипенко

ЛІНГВОКОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ГЕНДЕРНОГО ВІДТВОРЕННЯ КОНЦЕПТУ В ТЕКСТІ

У статті розглядаються відмінності «жіночої» і «чоловічої» концептуалізації культурних явищ, їх об'єктивації й вираження в авторському художньому дискурсі. Вивчається актуалізація культурного концепту «свобода» в творах британської літератури ХІХ століття. Виявляються образні ознаки концепту «свобода» у мовній свідомості автора жінки і чоловіка, що зумовлені відмінностями гендерного когнітивного досвіду. Використання лінгвоквантитативних методів обробки лінгвістичного матеріалу забезпечило отримання об'єктивних даних про реалізацію концепту в художньому тексті.

Ключові слова: концептуалізація, когнітивний досвід, концепт, гендер, образна ознака.

На сьогодні при вивченні проблеми взаємовідношення мови і гендеру й наявних певних особливостей у жіночій та чоловічій вербальній поведінці можна виокремити основні напрями досліджень: виявлення відмінностей на різних мовних рівнях – фонетичному, морфологічному, семантичному і синтаксичному; виявлення семантичних відмінностей, які пояснюються особливостями перерозподілу соціальних функцій у суспільстві; побудова психолінгвістичної теорії, в якій «жіноча» і «чоловіча» мови зводяться до мовної поведінки жінок і чоловіків (О. І. Горошко,

А. В. Кириліна, О. М. Колосова). Проте когнітивні пояснення виявлених відмінностей є **актуальним** питанням сучасних мовознавчих дисциплін. **Метою** нашої статті є розглянути відмінності «жіночої» і «чоловічої» концептуалізації культурних явищ, їх об'єктивації й вираження в авторському художньому дискурсі. **Предметом** дослідження обираємо актуалізацію культурного концепту «свобода» у зрізі гендерного когнітивного досвіду, а **матеріалом** слугують англomовні твори XIX століття. Для здійснення мети перед нами стоїть кілька **завдань**: визначити розбіжності в частоті вживання лексем-вербалізаторів концепту; виявити за допомогою лінгвоквантитативних методів лексико-семантичні класи слів-консоціатів, що носять вибіркового характеру вживання в творах авторів жінок і чоловіків; виявити образні ознаки концепту «свобода» в мовній свідомості автора жінки і чоловіка. Наш **метод** дослідження ґрунтується на інтегрованому використанні концептуального аналізу та лінгвоквантитативних прийомів, що забезпечать отримання об'єктивних даних, незалежних від інтуїтивно-логічних трактувань отриманих результатів.

Розглядаючи мовну свідомість автора-жінки й автора-чоловіка, перш за все, зупинімося на питанні процесу концептуалізації. Термін «концептуалізація» в когнітивній лінгвістиці трактується досить широко. Зокрема, Р. Лакоф говорить про концептуалізацію не як про будь-який аспект ментального досвіду, а як про такий, що включає осмислення мовцем певного фізичного, соціального чи дискурсивного контексту [8, 124].

Концептуалізація базується на двох процесах – концепції і перцепції. Концепцію часто розуміють, як породжувальну схематизацію когнітивного досвіду, при чому особлива увага надається тому, якою мірою і як проявляється залежність концепції від біосоціального параметру. Свідченням цієї залежності є те, що жінки й чоловіки по-різному на субкатегоріальному рівні оперують закріпленими в колективній мовній свідомості концептами і по-різному передають їх за допомогою мовних категорій [4, 56]. Концепти мовної свідомості – гнучкі когнітивні структури, які слугують засобами передачі фрагментів об'єктивного і суб'єктивного знання у формі значень.

Накопичення когнітивного досвіду є результатом різноманітної когнітивної діяльності, яка багато в чому визначається когнітивними, емоційними і фізичними здібностями мовної особистості, в нашому випадку, автора.

Р. К. Потапова і В. В. Потапов досліджували формування когнітивної компетенції жінок і чоловіків в англomовному суспільстві [5]. Виявилось, що впродовж довгого часу когнітивна компетентність у мові залишалася привілеєм чоловіків, у той час, як мову жінок вважали тривіальною, більш консервативною і менш логічною. Поясненням цього факту може слугувати те, що чоловіки мали незрівнянно більший доступ до освіти й інших сфер соціального життя, де когнітивна діяльність здійснювалася інтенсивніше й масштабніше. Друга половина XX століття характеризується особливим пізнавальним розвитком людства – зближенням когнітивної діяльності жінок і чоловіків в англomовному суспільстві. Після того, як обсяг отриманих знань у жінок зрівнявся зі знаннями чоловіків, когнітивне життя жіноцтва стало більш динамічним і насиченим подіями.

Вивчаючи об'єктивацію культурного концепту в романах XIX століття, пам'ятаємо, що в цей період мова, вбираючи гендерну ознаку, відображала стереотипну для тогочасного англomовного суспільства домінуючу роль чоловіка. Когнітивна компетенція – продукт, сформований у певному соціумі, під впливом колективного досвіду, а оскільки чоловіки були більш соціально активні, то їх когнітивна компетенція була ширшою. Спробуємо або спростувати, або підтвердити цю гіпотезу при аналізі актуалізації культурного концепту «свобода» в авторському художньому дискурсі.

Досліджуваний концепт має дві рівноправні лексеми, що його номінують, – «freedom» і «liberty». Проте вербалізація концепту цими іменниками відрізняється за частотною вживанням зазначених номінативних лексем. Кількість слів-консоціатів (дієслів, іменників, прикметників, що зустрічаються в одній синтагмі з «freedom» і «liberty») до імен концепту теж значно різниться. Результати вживання імен концепту та слів-консоціатів подаємо в таблиці 1.

Таблиця 1

Вживання іменників «liberty» і «freedom» та супровідних лексем

Автор/частина мови		Дієсл.	Імен.	Прикм.	Liberty	Всього	
Liberty	автор жінка	Charlotte Bronte "Jane Eyre"	334	381	190	27	932
		Jane Austin "Pride and Prejudice"	122	77	31	7	237
		Mary Shelley "Frankenstein"	89	94	40	7	230
		всього	545	552	261	41	1399
	автор чоловік	Charles Dickens "Great Expectations"	207	154	64	13	438
		O. Wilde "The Picture of Dorian Gray"	17	6	4	1	28
		W. Collins "The Woman in White"	134	118	53	10	315
всього	358	278	121	24	781		

		Автор/частина мови	Дієсл.	Імен	Прикм.	Freedom	Всього
Freedom	автор жінка	Charlotte Bronte "Jane Eyre"	41	45	19	5	110
		Jane Austin "Pride and Prejudice"	25	26	6	4	61
		Mary Shelley "Frankenstein"	36	33	24	3	96
		всього	102	104	49	12	267
	автор чоловік	Charles Dickens "Great Expectations"	20	34	14	4	72
		O.Wilde "The Picture of Dorian Gray"	14	42	11	2	69
		W.Collins "The Woman in White"	154	209	88	20	471
		всього	188	285	113	26	612

Як видно з таблиці 1, вживання імен концепту «freedom» і «liberty» майже паритетне з різницею у два слововживання на користь лексеми «freedom». Проте розподіл цих імен у романах за гендерною ознакою розкриває очевидніші авторські преференції. Концепт «свобода» в романах авторок-жінок набуває частішої актуалізації за допомогою імені «liberty» та супровідних до нього слів, ніж у творах авторів-чоловіків. Автори-жінки, відтворюючи концепт «свободи», зосереджуються на дієсловах, адже саме за допомогою дієслів описується емоційно-психологічний стан людини, яка прагне свободи або перебуває в неволі, або відчуває вільготність чи сваволю у відношенні до себе.

«And now I *felt* that it was not enough; I tired of the routine of eight years in one afternoon. I *desired liberty*; for *liberty* I *gasped*; for *liberty* I *uttered* a prayer; it seemed scattered on the wind then faintly blowing» (Charlotte Bronte «Jane Eyre»).

Автори-жінки часто використовують модальні дієслова, особливо у минулих часових формах.

«I beg your pardon, madam, for interrupting you, but I was in hopes you *might* have got some good news from town, so I took the *liberty* of coming to ask» (Jane Austin «Pride and Prejudice»).

Авторське художнє мовлення авторів-жінок виявляється більш дескриптивним через переважання використаних прикметників у порівнянні з авторами-чоловіками.

«The sweet wind from Europe was still whispering in the refreshed leaves, and the Atlantic was thundering in *glorious liberty*; my heart, dried up and scorched for a long time, swelled to the tone, and filled with living blood—my being longed for renewal—my soul thirsted for a pure draught» (Charlotte Bronte «Jane Eyre»).

Однією з характерних ознак жіночого мовлення є використання оцінних прикметників. Якщо автор-чоловік і вживає оцінні прикметники, то швидше ті з них, що визначають кількісні й параметричні описи.

«For a moment my soul was elevated from its debasing and *miserable* fears to contemplate the *divine* ideas of *liberty* and self sacrifice of which these sights were the monuments and the remembrancers» (Mary Shelly «Frankenstein»).

Преферентне вираження концепту за допомогою лексеми «freedom» чітко простежується в творах авторів-чоловіків. Тут переважають супровідні іменники, що надають чоловічому художньому дискурсу більшої статичності, предметності.

Іншою відмінною ознакою лексикалізації «свободи» за допомогою іменника «freedom» у творах авторів-чоловіків є більше вживання прикметників, ніж у романах авторок-жінок (що є протилежною тенденцією при використанні лексеми «liberty»). Письменники-чоловіки оперують частіше атрибутами, що виражають чітке поступове співвідношення, тобто прикметники є не стільки лексичними акцентаторами, скільки виражають ступінь порівняння.

«While it was *impossible* to be formal and reserved in her company, it was *more than impossible* to take the *faintest* vestige of a *freedom* with her, even in though» (W.Collins «The Woman in White»).

Наступним кроком нашого дослідження є поділ дібраних слів-консоціатів на лексико-семантичні класи (далі ЛСК) для визначення образних характеристик концепту «свобода», що втілились у творах британських авторів. Опираючись на думку А. Б. Соломоника, що «образ репрезентує цілий клас речей чи явищ, тобто об'ємну частину дійсності» [9, 50], вважаємо, що саме лексико-семантичний клас, а не поодинокі лексеми, є виразником образу, який виникає в свідомості автора при об'єктивації концепту. Отже, супровідні іменники були поділені на 25 ЛСК, дієслова – 18 ЛСК, прикметники – 14 ЛСК. Найчастотнішими ЛСК супровідних іменників до лексеми «liberty» виявилися: позначення «людей / професій» – 182 лексеми, «почуття / емоцій» – 114 лексем, «фізіологічного стану / хвороби» і «стосунків / спілкування» – по 91 мовній одиниці. Часто вживаними ЛСК дієслів є позначення «фізичної дії» – 189 слів, «буття» – 147, «спілкування» – 139 лексем. Найчастотнішими прикметниками виявилися: «позитивна оцінка» – 101 лексема, «опис фізичного / фізіологічного стану» – 99 мовних одиниць, «негативна оцінка» – 70 слів.

При вживанні імені концепту «freedom» найчастіше в творах письменників зустрічаємо ЛСК супровідних іменників на позначення «почуттів / емоцій» – 176 мовних одиниць, «людей

/ професій» – 133, «стосунків / спілкування» – 83; ЛСК супровідних дієслів «буття» – 145 лексем, «стосунків» – 120, «фізичної дії» – 92; ЛСК супровідних прикметників «опису фізичного / фізіологічного стану» – 68 лексем, «опису дії, виконаної над об'єктом» та «позитивної оцінки» – по 62 слова.

Проте визначення частоти вживання лексичних одиниць не є достатнім, адже в цьому випадку ми не знаємо, чи дійсно частота вживання лексико-семантичних класів у творах того чи іншого письменника суттєво перевищує деяку теоретично очікувану величину. Тому для достовірного квантитативного аналізу кількісних даних ми використовуємо критерій хі-квадрат (χ^2). Найпоширенішою формулою для обчислення χ^2 є наступна:

$$\chi^2 = \sum \frac{(O - E)^2}{E}$$

де O – фактично існуючі (емпіричні) величини, E – теоретично очікувані, знак Σ – означає суму [6, 35].

З усіх отриманих величин χ^2 для подальшого аналізу обираємо тільки ті величини, де фактичні частоти вживання того чи іншого ЛСК перевищують теоретично очікувану частоту. При лексикалізації концепту за допомогою лексеми «liberty» 11 ЛСК супровідних іменників перевищують теоретично очікувані величини вживання, при чому більш селективними виявляються автори-жінки: 7 вибіркового класів у творах жінок і 4 ЛСК у романах чоловіків. Індивідуально-авторське бачення образних ознак «liberty» полягає в тому, що жоден вибіркового ЛСК не повторює свого вживання в проаналізованих творах.

Для авторів-жінок притаманним є вибіркоче вживання наступних ЛСК супровідних іменників до імені концепту «liberty»: Charlotte Bronte у романі «Jane Eyre» – «природа / тварини» ($\chi^2=7,53$); Jane Austin у творі «Pride and Prejudice» – «сім'я» ($\chi^2=13,38$), «почуття / емоції» ($\chi^2=10,27$), «абстрактні поняття» ($\chi^2=4,53$), «свята» ($\chi^2=4,84$); Mary Shelley у творі «Frankenstein» – «ув'язнення» ($\chi^2=25,89$), «місцевість» ($\chi^2=5,64$). Для авторів-чоловіків більш промовистими є такі ЛСК: Charles Dickens у романі «Great Expectations» – «їжа» ($\chi^2=9,44$), «релігійна сфера» ($\chi^2=4,49$); Oscar Wilde у творі «The Picture of Dorian Gray» – «люди / професії» ($\chi^2=12,93$), «матеріал / міра» ($\chi^2=4,02$); W. Collins у романі «The Woman in White» – «стосунки / спілкування» ($\chi^2=17,51$). Отримані селективні ЛСК дають можливість зробити висновки про образи, які співвідносяться зі свободою в когнітивному досвіді авторів жінок і чоловіків. На суб'єктивно-тезаурусному рівні спостерігається наступні особливості жіночого і чоловічого авторського мовлення в образній рефлексії «свободи»: у чоловічому мовленні є спрямованість на соціально-побутові («люди / професії», «їжа», «стосунки / спілкування») і метафізичні («релігійна сфера», «матеріал / міра») образи; у жіночому – на матримоніальний комплекс образних ознак («сім'я», «свята»), емоційну сферу («почуття / емоції»), оточення («природа / тварини», «місцевість»), а також висвітлюється образ, що протиставляється свободі – «ув'язнення».

При актуалізації свободи за допомогою іменника «freedom» 8 ЛСК носять вибіркового характеру у творах жінок і 5 ЛСК у творах чоловіків. Авторів-жінки селективно вживають такі ЛСК: Charlotte Bronte у романі «Jane Eyre» – «час / вік» ($\chi^2=9,09$), «їжа» ($\chi^2=3,98$), «почуття / емоції» ($\chi^2=6,11$), «природа / тварини» ($\chi^2=4,89$); Jane Austin у творі «Pride and Prejudice» – «сім'я» ($\chi^2=4,45$), «стосунки / спілкування» ($\chi^2=4,28$); Mary Shelley у творі «Frankenstein» – «сім'я» ($\chi^2=6,57$), «фізіологічний стан / хвороба» ($\chi^2=8,25$). У романах чоловіків переважають наступні ЛСК: Charles Dickens у творі «Great Expectations» – «місцевість» ($\chi^2=19,47$); Oscar Wilde у творі «The Picture of Dorian Gray» – «почуття / емоції» ($\chi^2=5,55$), «природа» ($\chi^2=5,70$), «зброя» ($\chi^2=8,78$), «релігійна сфера» ($\chi^2=17,70$). Два преферентні ЛСК («почуттів / емоцій» і «природи / тварин») співпадають у творах письменників обох статей. Образи свободи автори-чоловіки розглядають у просторовому співвіднесенні («місцевість», «природа»), емоційній («почуття / емоції»), метафізичній («релігія») та військової сферах («зброя»). Авторів-жінки вбачають образи «свободи» в сфері стосунків («стосунки / спілкування»), сімейному житті («сім'я», «їжа»), емоціях й стані («почуття / емоції», «фізіологічний стан / хвороба») та просторово-часовому співвіднесенні («час / вік», «природа»). Домінування певного образу в творі того чи іншого автора говорить про вагу конкретної образної ознаки «свободи» у свідомості мовної особистості (автора) та зумовлюється сюжетною лінією твору. У той же час образи мають достатньо регулярний характер. Це відображається у статистично виявленій високій частоті вживання однакових ЛСК супровідних іменників як для «freedom», так і «liberty», що віддзеркалюють яскраву своєрідність образного насичення «свободи» в реаліях XIX століття.

Отримані результати аналізу вживання іменників «freedom» і «liberty» та слів-консоціатив свідчать про значно ширший образний простір у творах жінок, ніж чоловіків. Це пояснюється відмінностями між мовною свідомістю авторів-жінок і авторів-чоловіків. Очевидно, незважаючи на розмежуванням соціальних сфер мовного спілкування жінок і чоловіків у XIX столітті, мовна

свідомість авторів-жінок є більш динамічним і комплексним середовищем, що існує у вигляді різних мовленнєвих/мовних конструкцій і репрезентує єдність когнітивних, емоційних і мовних процесів.

На основі проведеного аналізу робимо висновок, що «свобода» належить до числа провідних понять в особистому і соціальному житті людини. Концепт «свобода» є основним концептом, що визначає динаміку відношень між особистістю та її природним, духовним і соціальним оточенням. Цим, на думку Н. Д. Арутюнової, функція концепту не обмежується. Він регулює також внутрішньо особистісні відношення, взаємодію розуму й бажань чи потреб людини, її дії і норми – природні, традиційні, релігійні, етичні, економічні, соціальні, юридичні. Свобода має статус соціальної чи особистої модальності, тобто може розглядатися як певний акціональний модус, що координує бажання і дії [1, 74]. У мовній свідомості жінок свобода співвідноситься з більшою кількістю образів, незважаючи на меншу когнітивну компетенцію жінки в ХІХ столітті.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в проведенні порівняльного аналізу вираження концепту «свобода» у творах двох англomовних лінгвокультур – британській та американській. Виявлення образних ознак у творах американських і британських авторів розкриють культурні пріоритети в розумінні свободи.

Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Воля и свобода / Н.Д.Арутюнова // Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка / Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. – М.: Индрик, 2003. – С.73-100.
2. Горошко Е.И. Языковое сознание: гендерная парадигма / Е.И.Горошко. – М.; Харьков, 2003 – 450 с.
3. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты / А.В.Кирилина. – М.: Флинта, 1999. – 189 с.
4. Колосова О.Н. Когнитивные основания языковых категорий (на материале современного английского языка): дис. ...д-ра филол.наук: Ольга Николаевна Колосова. – М., 1996. – 325 с.
5. Потапова Р.К., Потапов В.В.Язык, речь, личность / Р.К.Потапова, В.В.Потапов. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 496 с.
6. Левицкий В.В. Статистическое изучение лексической семантики: Учеб. пособие / В.В.Левицкий. – Черновцы: ЧГУ, 1989. – 156 с.
7. Соломоник А.Б. Язык как знаковая система. Изд. 2-е / А. Б.Соломоник. – М.: Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2010. – 224 с.
8. Lakoff R., Bucholtz M. Extract from language and woman's place / R. Lackoff, M. Bucholts // The feminist critique of the language: A reader. – London: Oxford University Press, 2004. – 309 p.
9. Джерела ілюстративного матеріалу
10. Austin J. Pride and Prejudice [Electronic resource] / Austin J. – Режим доступу: <http://austinj.thefreelibrary.com/Pride and Prejudice>
11. Bronte Ch. Jane Eyre [Electronic resource] / Bronte Ch. – Режим доступу: <http://brontech.thefreelibrary.com/Jane Eyre>
12. Collins W. The Woman in White [Electronic resource] / Collins W. – Режим доступу: <http://collinsw.thefreelibrary.com/The Woman in White>
13. Dickens Ch. Great Expectations [Electronic resource] / Dickens Ch. – Режим доступу: <http://dickensch.thefreelibrary.com/Pride and Prejudice>
14. Shelley M. Frankenstein [Electronic resource] / Shelley M. – Режим доступу: <http://shelleym.thefreelibrary.com/Frankenstein>
15. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Electronic resource] / Wilde O. – Режим доступу: <http://wildeo.thefreelibrary.com/Pride and Prejudice>

Summary. *The article deals with the differences in the «female» and «male» conceptualization of cultural notions, their verbalization in the author's discourse. The verbalization of the cultural concept «freedom» in the novels of British literature of the XIXth century has been studied. The image features of the concept in the language consciousness of the female and male authors have been revealed. The images are stipulated by the differences in gender cognitive experience. The implication of linguo-quantitative methodology ensured the objective data of the textual realization of the concept under study.*

Key words: *conceptualization, cognitive experience, concept, gender, image fearture.*

Отримано: 1.07.2012 р.

ИГРА В «МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ» В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ (Д. КЕЛЬМАН «ИЗМЕРЯЯ МИР»)

У статті розглянуто роман сучасного німецькомовного автора Даниеля Кельмана «Вимір світу» з позиції його приналежності до постмодерністської естетики. Використання терміну «магічний реалізм» в контексті поезики Д. Кельмана пов'язано з індивідуальним стилем автора і постмодерністською інтертекстуальністю.

Ключові слова: Д. Кельман, сучасна німецькомовна література, постмодернізм, «магічний реалізм».

Актуальність. Сегодня в немецком литературоведении довольно редко упоминается о «немецком постмодернизме» как особом национальном явлении. Исключение составляют, пожалуй, только несколько уже признанных постмодернистов, работавших в 80-е гг. (Р. Шнайдер, Х. Мюллер, П. Зюскинд, австриец К. Рансмайр). Критика не признает большого влияния постмодернизма на поколение молодых авторов, хотя очевидно, что «число произведений, содержащих в себе постмодернистские тенденции и мотивы, увеличивается с каждым годом» [6, 8]. Проблеме постмодернизма в немецкоязычной культуре посвящена докторская диссертация И. С. Рогановой: «Актуализация постмодернистской парадигмы в культуре конца XX в. (на примере немецкоязычной литературы)». Ученая отмечает, что в ситуации, когда многие национальные литературы открыто включаются в постмодернистский дискурс, немцы игнорируют «новшества извне», настаивая на «особом» традиционно-немецком пути развития литературы. Весьма вероятно, что именно поэтому Даниеля Кельмана, одного из самых успешных и читаемых сегодня немецких авторов, причисляют к группе «новых рассказчиков», а его художественный метод соотносят с «магическим реализмом» Маркеса и Борхеса, не принимая во внимание постмодернистскую интертекстуальность его произведений.

Роман «*Измеряя мир*» (2005), уже названный бестселлером немецкого «вундеркинда», в критике был прокомментирован как «исторический роман о немецкой классике». В то же время остался незамеченным тот факт, что автору произведения свойственно ироническое и, по меньшей мере, «игровое» отношение к истории, столь характерное для постмодернизма. В контексте сказанного роман Д. Кельмана может быть прочитан не как прямой, а как иронический текст, пародирующий происходящее. Попытка рассмотреть «Измеряя мир» под таким углом зрения кажется нам и актуальной, и необходимой.

Итак, *писатель-«вундеркинд»*. Даниель Кельман (1975 г., Мюнхен) – одно из самых ярких имен в немецкой литературе последнего десятилетия. Его роман «Измеряя мир» («Die Vermessung der Welt») назван «самой успешной немецкой книгой со времен «Парфюмера» П. Зюскинда (1985). Только в Германии было распродано два млн. экземпляров книги, а в рейтинге Amazonbooks роман долго занимал лидирующие позиции. По мнению В. Камьянца, переводчика Д. Кельмана на украинский язык, творчество этого автора связано с долгожданным «прорывом немецкоязычной литературы» на международную арену [см. 5]. О популярности Д. Кельмана говорит и перевод его романа на сорок языков мира; на русском роман опубликован в 2009 г. (СПб., «Амфора»).

Успех Д. Кельмана был неожиданным, в том числе, и для самого автора. Рецензенты писали: несмотря на такой молодой возраст (автору романа было всего тридцать), тексты Д. Кельмана отличаются большой писательской зрелостью. Это, например, отметила критика журнала «Шпигель», назвав его «самым опытным из молодых немецкоязычных» авторов [11]. А ему приходится отшучиваться: «В моем возрасте Гегель уже работал над «Феноменологией духа», а Лессинг издал первое собрание сочинений» [8]. На сегодняшний день Д. Кельман, получивший фундаментальное образование в Вене (вначале – в иезуитском колледже Кальксбург, затем – в университете), является автором шести романов: «Магия Берхольма» (1997), «Время Малера» (1999), «Последний предел» (2001), «Я и Каминский» (2003), «Измеряя мир» (2005), «Слава» (2009).

А теперь – конкретно – о романе «*Измеряя мир*». С его появлением критики заговорили о существенном обновлении немецкой литературы, главной темой которой до недавнего времени оставалась трагическая история Германии. По мнению Л. Гардинга, названное произведение «знаменует собой изменения на послевоенном литературном ландшафте» этой страны [12]. Наконец-то появился роман нового типа, не имеющий ничего общего с уже привычной «серьезной» и «скучной» литературой последних десятилетий. Л. Гардинг ставит Д. Кельмана в один ряд с его современниками Якобом Хайном и Владимиром Каминером, которые «показали, что могут писать игриво и иронично» [12]. С этим мнением соглашается Х. Шпигель, утверждая, что талант Кельмана состоит в умении развлечь читателя «тонко, интеллигентно и остроумно» [22].

Персонажами своего романа Д. Кельман выбрал двух выдающихся немцев – ученых Александра фон Гумбольдта (1769–1859) и Карла Фридриха Гаусса (1777–1855), которые, пусть разными способами, но пытаются измерить окружающий мир. Эти ученые мужи показаны как «типичные немцы», но, будучи абсолютными противоположностями, они представляют различные стороны немецкого менталитета. Гумбольдт – эмпирик, для него познать пространство означает быть в нем. Вместе со своим спутником Эме Бонпланом он на пять лет отправляется в экспедицию по Средней и Южной Америке. «Он был в Новой Испании, Новой Гранаде, Новой Барселоне, Новой Андалузии и в Соединенных Штатах, открыл естественный проток между Ориноко и Амазонкой, поднялся на самую высокую из известных тогда миру гор, собрал тысячи растений и сотни животных, некоторых живых, в основном – мертвых, разговаривал с попугаями, выкапывал трупы, измерял каждую реку, гору и озеро на своем пути, забирался в каждое отверстие в земле, ел ягоды и залезал на деревья чаще, чем можно себе представить» (*перевод мой.* – Ю.З.) [16, 19], – пишет о нем Д. Кельман.

Великому математику, физики и астроному Гауссу не нужны приключения и перемещения в пространстве. Он измеряет мир, не покидая Геттинген. Когда в 1828 г. он, по настоянию Гумбольдта, должен был отправиться в Берлин на конгресс, то его жене с трудом удалось вытащить мужа из постели: «Когда Минна приказала ему вставать, так как экипаж уже ждет и дорога предстоит дальняя, он вцепился в подушку и закрыл глаза, в надежде, что жена исчезнет» [16, 17]. Его метод познания – умозрительный и выражающийся в цифровом эквиваленте. Он, гений-математик, умевший быстро вычислить сумму всех цифр от 1 до 100, убежден: «Цифры не отдаляют, а приближают человека к реальности, делают ее более ясной и понятной» [16, 86]. Различается инструментарий ученых. Гаусс хочет заглянуть «в центр мира» с помощью железной иголки, зеркала и телескопа. Арсенал Гумбольдта включает два барометра, гипсометр, теодолит, секстант, инклинометр, волосяной гигрометр, эвдиометр, лейденскую банку и цианометр.

Показывая параллельно жизнь двух героев, которые встретятся в финале романа, Д. Кельман обращается к жанру «двойной биографии» [11; 21], восходящему к «Параллельным жизнеописаниям» Плутарха. В то же время Я. Аугштейн находит в нем черты сатирического и приключенческого романа [8], тогда как Д. Шефер, выражая мнение большинства, называет роман историческим [19]. Как нам кажется, эту противоречивость оценок можно снять, если принять во внимание право постмодернизма на деконструкцию жанров. Напомним, что для постмодернизма очень характерно размывание жанровых границ, тексты выглядят «мутантными» и «гибридными» [1]. В контексте сказанного проясняется и утверждение самого Д. Кельмана: «Книга представляется серьезным историческим произведением, являясь при этом его полной противоположностью» [19, 32].

Ю. Арская в статье, посвященной жанру исторического постмодернистского романа, пишет: «Принципиальное отличие постмодернистского исторического романа от классического в том, что европейская история и культура осмысляются в нём как единый текст», и авторы, как правило, приходят «к выводам в духе постфилософии – об отсутствии новизны в истории, об ограниченном количестве исторических сценариев, о несостоятельности детерминизма и прогрессистского мышления в истории» [1]. Подобная мысль присутствует и в высказываниях Д. Шефера, подчеркнувшего, что Д. Кельман отказался от исторической достоверности и не собирался показывать *весь* жизненный путь своих героев. К тому же существуют высказывания самого Д. Кельмана, подобные данному: «Из моей книги узнаешь не как все было на самом деле, а как все могло бы произойти» [13]. Поставив приведенные высказывания и обобщения во главу угла, роман можно назвать историческим романом лишь условно. Подтверждением этому может служить и тот факт, что в так называемом «историческом» повествовании о жизни Гаусса присутствует одна-единственная историческая дата – сентябрь 1828, когда он, Гаусс, отправляется на конгресс в Берлин. Интересно, что с этой даты начинается роман и ею же он заканчивается (встреча ученых на конгрессе). Между началом и финалом Д. Кельман располагает «параллельные биографии» ученых. С помощью такого подхода к роману-биографии автор актуализирует проблему «прошлое – это настоящее» и одновременно показывает относительность этих понятий. Перед нами – роман, в котором решаются актуальные вопросы современности: «Каких жертв требует наука? Почему гениям чуждо человеческое сострадание? В какой момент благородный проект Просвещения делает людей заложниками прогресса и инструментального разума?» [22].

Игра в «магический реализм». Отмечая неординарность художественного мышления Д. Кельмана, многие объясняют успех автора формой повествования, близкой той, что когда-то была названа «магическим реализмом». Интересно, что термин «магический реализм», традиционно применяющийся при анализе литературы латиноамериканского континента, был впервые сформулирован немецким искусствоведом Францем Ро в связи с авангардной живописью («Постэкспрессионизм (магический реализм): проблема новой европейской живописи» (1925 г.)). Особый тип реализма, по мнению автора высказывания, проявлял себя изображением обычных предметов в необычном ракурсе, который укрупнял их магическую природу.

И все-таки в романе Д. Кельмана «магический реализм» приобретает новую трактовку. Это уже не художественный метод, а постмодернистский прием, «повествовательная стратегия» [19, 34], переосмысленная немцем. На страницах немецкого романа появляются имена четырех латиноамериканских писателей: Карлос (Фуэнтес), Габриэль (Гарсиа Маркес), Марио (Варгас Льюса), Хулио (Кортасар) выступают проводниками Гумбольдта, покоряющего неизведанные тропики. Более того, как одно из мест действия романа фигурирует Макондо, знакомое по роману «Сто лет одиночества» [19, 34]. Скрытое цитирование уже известного писателя вплетается в новый роман, формируя интертекстуальное сопровождение.

Называя Д. Кельмана «магическим реалистом», по-видимому, следует учитывать и такое мнение: все-таки этот «реализм» существует только как продукт латиноамериканской литературы, «хотя впоследствии сходные явления возникли и в искусстве других стран» [4, 197]. Думаем, что в связи с этим стоит вспомнить и высказывание Г. Гарсиа Маркеса: «...так называемая магическая литература Латинской Америки ... заключена в границах вполне определенного культурного региона: это страны Карибского бассейна и Бразилия» [2, 253]. Народам, населяющим эти пространства, свойственно мифологическое (или мифологизированное) мышление и, как пишет Астуриас, «...о магическом реализме нельзя говорить без учета индейского примитивного сознания, с особым, присущим ему восприятием природы, с глубоко заложенными в нем древними верованиями» [цит. по: 7, 189].

Таким образом, не «чистый» «магический реализм», а только его переосмысленная версия могла прижиться на немецкой почве. Это уже отметил один из критиков романа Д. Кельмана: «Так, как пишет Кельман, писал бы Маркес, если бы родился в Штуттгарте» [12]. Подтверждает данную версию и сам автор: «Я хотел написать латиноамериканский роман. Но я не из Латинской Америки. Я не могу писать как Маркес, у которого красивую женщину, развешивающую белье на веревке, внезапно подхватывает ветер и уносит». В общем, думаем мы, немец создал «латиноамериканский роман о немцах и немецком классицизме», в котором он постарался передать «атмосферу игры, абсурда и ощущения того, что может произойти что угодно». По-видимому, это сочетание чужого, не свойственного немецкой литературе стиля с «типично немецким» материалом и является главной чертой поэтики Д. Кельмана – молодого «писателя будущего», умеющего «увлечь и развлечь читателя» [2, 537].

Как считает Д. Шефер, Д. Кельмана сближает с приверженцами «магического реализма» еще и наличие специфического фантастического элемента. Суть поэтики Маркеса состоит в сочетании обыденного, естественного с чудесным и необычным. Герои живут в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное. У Д. Кельмана иррациональное и таинственное вторгается в строго упорядоченный немецкий мир. Но если герой латиноамериканского романа живет на стыке двух реальностей, воспринимая фантастику как часть этой реальности, то Гумбольдт отрицает «все метафизические явления» [23]. Попадая в мир туземцев, населенный «карликовыми собаками», «летающими рыбами», людоедами с несколькими головами, говорящими на кошачьем языке, он продолжает верить только в то, что можно измерить или научно обосновать. Он бесстрашно спускается в «пещеру ночных птиц», где, согласно легенде индейцев, живут духи мертвых [16, 72]. Пещера здесь – пограничная территория, место встречи реального с запредельным. В другой пещере, где хранились останки людей, уже приобщенный к миру духов, он методично упаковывает несколько скелетов и берет их с собой в путешествие по Ориноко. Местным жителям, с ужасом глядящим на находку Гумбольдта, Бонплан объясняет, что это – «кости крокодилов и ламантинов» [16, 121].

Д. Кельман показывает, как его «фанатичный искатель правды в прусской униформе» [22, 273] сталкивается с обратной стороной реальности, объяснить или измерить которую он не может. Таковы следующие фантастические эпизоды романа – встреча Гумбольдта с морским чудовищем во время путешествия на корабле в Южную Америку [16, 45], встреча с духом матери в пещере мертвецов [16, 74], а также встреча с призраком собаки – единственным живым существом, к которому ученый испытывал привязанность [16, 172]. Столкновение с необъяснимым происходит трижды, и каждый раз – в новой точке пространства: на море, в глубокой пещере, на вершине горы Чимборасо. Гумбольдт воспринимает эти случаи как галлюцинации, как химеры, вызванные в его сознании явлениями реального мира (туман, плохая еда, качка, высокая температура воздуха, давление). Он решает не делать в своем дневнике записей о встрече с морским чудовищем, при встрече с духом матери закрывает глаза и медленно считает до десяти, а при виде пса «без ноги и уха», с черными и мертвыми глазами, «ему пришлось взять себя в руки, чтобы не закричать» [16, 172]. Сознательный отказ главного героя от метафизической, иррациональной составляющей бытия кажется Х. Винкельсу нетипичным для Д. Кельмана. Герои трех первых романов писателя, в отличие от Гумбольдта, находясь в строго упорядоченном, рациональном мире, все равно восхищались магией иррационального [22].

Таким образом, Д. Кельман показывает изученную, измеренную, лишённую магии реальность, но в то же время дает понять, что и в этой реальности может быть нечто необъяснимое. Эта

страсть к изображению непостижимого среди обыкновенного, к совмещению необъяснимо прекрасного (или ужасного) с будничным в какой-то мере сближает немецкого автора с представителями «магического реализма». Но Д. Кельман, в отличие от Маркеса и Борхеса, создает текст, находящийся на грани между историей и ее фикцией. Если для латиноамериканцев мир и вправду существует в сложном конгломерате реального и непознанного, то, создавая «свою историю», Д. Кельман играет ирреальным, может быть, ради возбуждения читательского интереса.

Чертами постмодернистских героев наделены протагонисты романа. Гумбольдта и Гаусса К. Кильцер называет «немецкими героями, мутировавшими в антигероев» [17]. Д. Кельман, по мнению С. Домша, не стремится показать идеальных героев, которыми немцы могут гордиться. Он представляет их как героев «неприятных», о которых пишет с иронией – учтем, что в романе мы имеем дело не с реальными историческими персонажами, а с имиджами и образами [9]. Одержимые идеей измерить мир, они не замечают самого важного. С упорством истинных ученых они изучают все неизвестное, при этом упускают из виду то, что лежит на поверхности.

Этим ученым свойственно чувство глобального одиночества. Эта экзистенциальная составляющая романа, по мнению М. Крумхольца, прочитывается следующим образом: *приближаясь к познанию мира, герои все больше отдаляются от истины* [18]. Ученый-меланхолик Гаусс превращается в мизантропа и тирана, он эксплуатирует и презирает своего старшего сына Евгения. В отличие от Гумбольдта, не проявляющего интереса к женщинам и скептически оценивающего любовные похождения Бонплана, Гаусс испытывает постоянное влечение к женскому полу. Но даже посещая публичный дом, Гаусс чувствует, что его «сопровождают числа» [16, 86]. Гениальному математику оказываются чужды истинные человеческие чувства. Он не способен быть счастливым, потому что счастье «кажется ему просчетом, ошибкой, которую, он надеется, не обнаружат». В первую брачную ночь, «когда его рука скользила по ее груди вниз», он вскакивает с постели, чтобы записать формулу («именно в этот момент ему стало понятно, как можно уменьшить погрешность орбит») [16, 150].

Итак, Д. Кельман рассказывает о людях незаурядных и гениальных, но вместе тем обремененных своей гениальностью. Исключительность его героев приводит их к отчужденности от мира. С одной стороны, они стремятся освободить себя через познание, а с другой – оказываются поработанными наукой. Как следствие, в конце жизни Гаусс понимает, что все его усилия измерить мир были тщетными. Физический мир можно описать при помощи чисел, но это еще не означает понять его. Ученый приходит к выводу: «Разум ничего не формирует и мало понимает» [16, 220]. Эта «вторая» реальность, существование которой не хочет признавать Гумбольдт и которую не видит Гаусс, и является для Д. Кельмана истинной. Эту реальность нельзя измерить и упорядочить, она существует независимо от нас, развивается по своим законам. В ней «пространство искажается, а время растягивается» [16, 220].

Подводя итоги, подчеркнем следующее. В своем творчестве Д. Кельман стремится нарушить «правила реальности». Об этом он говорит и в своих «Лекциях по поэтике» [15], не забыв отметить, что разрушение границ реальности несвойственно немецкому менталитету. И если колумбийцы становятся сюрреалистами, потому что таков окружающий их мир, то немецкое мироощущение опирается на связь человека с обывательской, непоколебимой действительностью. В романе Д. Кельман описывает визит Гаусса к Канту. Сидящий в кресле философ, похожий на «неподвижного гнома», произносит фразу: «Колбаса и звезды». Эти слова – квинтэссенция немецкого мироощущения, в котором привязанность к вещному миру, укорененность в реальности сочетается с устремленностью духа ввысь.

Разрушая иллюзию упорядоченного мира, Д. Кельман показывает и обратную сторону этого процесса. Он обнажает «трещины» в реальности, которые могут поглотить человека, пытающегося понять мир с помощью разума. И если Гумбольдт делает своим жизненным принципом фразу учителя: «Все, что тебя пугает, нужно измерить», то Гаусс в финале романа понимает: чем глубже он проникает в тайну мира, тем более непостижимым, безнадежным и страшным кажется этот мир.

Список використаних джерел

1. Арская Ю.А. История на службе у творчества : некоторые особенности жанра исторического романа в немецком постмодернизме [Электронный ресурс] / Ю.А. Арская. – Режим доступа: <http://www.rus-lang.com/about/group/arskaja/state3/>
2. Гарсиа Маркес Г. Из беседы с Луисом Суаресом / Габриэль Гарсиа Маркес // Писатели Латинской Америки о литературе [сост. Л. С. Ошоват]. – М. : Радуга, 1982. – С. 253–257.
3. История австрийской литературы XX века. Том II. 1945–2000 / [отв. ред. Седелник В.Д.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 576 с.
4. Кофман А. Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. – М. : Наука, 1990. – С. 183 – 201.

5. Петренко Л. Пробудити австрійську ностальгію [Електронний ресурс] / Любка Петренко // Zaxid.net. – 23.09.2011. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2011/09/23/075740.html>.
6. Роганова И.С. Актуализация постмодернистской парадигмы в культуре конца XX в. (на примере немецкоязычной литературы) : автореф. дис. на соиск. степ. докт. культурологии : спец.24.00.01 «Теория и история культуры» / И.С. Роганова. – М., 2010. – 56 с.
7. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс / [глав. ред. Боров Ю.Б.]. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.
8. Augstein J. Der Handlungsreisende [Електронний ресурс] / Jakob Augstein // Zeit-Online. – Режим доступу: <http://www.zeit.de/2005/48/L-Kehlmann>.
9. Domsch S. Der Raum im Geist [Електронний ресурс] / Sebastian Domsch // TAZ.de. – Режим доступу: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/09/24/a0203>
10. Gerstenberger K. Historical space: Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt / Katharina Gerstenberger // Spatial Turns: Space, Place and Mobility in German Literature and Visual Culture. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik [Fischer J., Mennel B.]. – 2010. – Heft 75. – S. 103 – 122.
11. Gigantenuntersich // Spiegel [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,376437,00.html>
12. Harding L. German Writer Discovers Humor [Електронний ресурс] / Luke Harding // The Atlantic Times. – Режим доступу: http://www.atlantic-times.com/archive_detail.php?recordID=609
13. Kehlman D. Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker [Електронний ресурс] / Daniel Kehlmann [Interview von F. von Lovenberg] // FAZ. – Режим доступу: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/bucherfolg-ich-wollte-schreiben-wie-ein-verrueckt-gewordener-historiker-1304944.html>
14. Kehlman D. Mein Thema ist das Chaos [Електронний ресурс] / Daniel Kehlmann [Interview von M. Matussek, M. Schreiber, O. Stampf] // Der Spiegel. – Режим доступу: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43513122.html>
15. Kehlmann D. Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen / Daniel Kehlmann. – Göttingen: Wallsteinverlag, 2007. – 43 S.
16. Kehlmann D. Die Vermessung der Welt / Daniel Kehlmann. – Reinbek : Rowohlt Verlag, 2005. – 304 S.
17. Kilzer K. Der postmoderne deutsche Roman am Beispiel von Christian Kracht, Thomas Brussig und Rainald Goetz [Електронний ресурс] / Katharina Kilzer // Zeitschrift der Germanisten Rumäniens. – 2006/2007, № 29–30, 31–32. – S. 476 – 486. – Режим доступу: http://www.unibuc.ro/n/resurse/zgr/docs/2012/ian/19_10_30_26zgr30partea4pdf.pdf.
18. Krumbholz M. Das Glück – ein Rechenfehler [Електронний ресурс] / Martin Krumbholz // Neue Zürcher Zeitung. – 18.10.2005, Ausgabe 243. – Режим доступу: <http://users.unimi.it/dililefi/Haas/Corso%202008-09,%20Letteratura%20e%20mercato.%20Nuovi%20romanzi%20tedeschi/Kehlmann/Rezensionen%20Kehlmann/Kehlmann,%20Die%20Vermessung%20der%20Welt%20-%20NZZ.pdf>
19. Schäfer D. Daniel Kehlmann. Die Vermessung der Welt. Inhalt, Hintergrund, Interpretation [Lektüre Durchblick] / Dietmar Schäfer. – München: Mentor Verlag, 2009. – 64 S.
20. Schultheiss J. Fakt und Fiktion – über Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt» / Jan Schultheiss. – Grin Verlag, 2008. – 18 S.
21. Spiegel H. Der Schrecken lässt sich messen, aber nicht bannen [Електронний ресурс] / Hubert Spiegel // FAZ. – Режим доступу: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/mexiko-taxco-de-alarcon-daniel-kehlmann-die-vermessung-der-welt-1294504.html>
22. Weidermann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute / Volker Weidermann. – Köln : btb Verlag, 2007. – 326 S.
23. Winkels H. Als die Geister müde wurden [Електронний ресурс] / Hubert Winkels // Zeit-Online. – Режим доступу: <http://www.zeit.de/2005/42/L-Kehlmann>.
24. Wittstock U. Daniel Kehlmann und die Risse in der Realität [Електронний ресурс] / Uwe Wittstock // Welt-Online. – Режим доступу: http://www.welt.de/print-welt/article702761/Daniel_Kehlmann_und_die_Risse_in_der_Realitaet.html

Summary. The article is devoted to the novel of the modern German author Daniel Kelman «Measuring the World» from the standpoint of its affiliation with postmodern aesthetics. Use of the term «magical realism» in context of D. Kelman's novel associated with individual style and postmodern intertextuality.

Keywords: D. Kelman, modern German literature, postmodernism, «magical realism».

Отримано: 5.08.2012 р.

ДИАЛОГ И ПОЭТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Стаття пропонує аналітичний опис поетичних жанрів в контексті діалогу як композиційного варіанта віршованого твору. В обговорення залучені, насамперед, діалогічні жанри (амебейя, тенсона, дебат, альба та інші), систематизовані використовувані в них композиційні фігури. Виявлено також жанровий потенціал межтекстового діалогу.

Ключові слова: діалог, поетичний жанр, віршований твір.

Стихотворный диалог является одним из вариантов композиционного способа речевой организации лирического произведения наряду с более распространенным в поэтической практике – монологическим, шире – одним из вариаций диалога – метародовой формы композиционного развертывания художественного содержания произведения наравне с повествовательной и ассоциативной. Однако следует различать произведения в диалогической форме от собственно диалогических жанров, т.е. жанров, само существование которых обусловлено диалогом.

Европейские диалогические жанры происходят от древнегреческого синкретического жанра амебейи, генетически связанного с антифонным пением (греч. antiphona – противогласие), которым в архаические времена сопровождалась встреча весны с участием в песенном диалоге девушек и юношей (строфа и антистрофа), обычно в вопросно-ответной форме. Антифонное пение модифицируется в древнегреческой трагедии в два полухория, ставших прообразом драматического диалога, а в христианской литургии по инициативе епископа Антиохии Игнатия Богоносца, I–II вв., – в попеременное (вначале правый, затем левый клирос) исполнение (солистом и хором или двумя хорами, часто – детским и мужским) отрывков из Священного писания, преимущественно, псалмов («Антифонарий», приписываемый папе римскому Григорию I Великому, VI–VII вв., Иоанн Дамаскин, создавший множество антифонов, VII–VIII вв., и др.). Собственно же антифоном назывался одностипный рефрен каждой строки псалма, а с X в. – эпистрофой, обрамляющей весь текст. В дальнейшем антифоны, религиозного или светского содержания, наследуют поэтику средневековых образцов, в частности, лейтмотивные повторы («Антифон» в книге Дж. Герберта «Храм», Англия, XVI–XVII вв.; «Антифоны» Л. Лугонеса, Аргентина, XIX–XX вв. и др.).

Что же касается дальнейшей, литературной, судьбы амебейи, то она нередко воспроизводится как «память жанра», например, цикл стилизованных под мифы и фольклор идиллий эпита-ламного предназначения польского поэта XVII ст. Ш. Зиморовича «Роксоланки, то бишь Русские панны» (состязания хоров девушек и юношей), «Вопросы девушки» латвийского поэта XIX–XX вв. Я. Райниса, «Покладистая девушка» шведского XIX–XX вв. Г. Фрединга (сватовство девушки юношей), «Диалог влюбленной пары» венгерского поэта XX в. А. Гидаша).

Амебейя или подобные ей архаические ритуалы существовали у многих народов мира. К примеру, посвященные богу чувственной любви Каме и исполняемые женщинами весенние песенные хороводы (Древняя Индия), породившие жанровое направление любовной лирики, в частности, ее первую антологию «Саттасаи» («Семь шатак», т.е. семьсот однострофных стихотворений на одну тему); японские хороводные песни девушек и юношей, описанные в «Фудоки» («Описание обычаев земель», VII ст.), из которых произошли такие жанровые формы, как мондо (вопросы и ответы в песнях) и мондо-но ута (песни-диалоги), представленные в антологии VIII ст. «Манъёсю» («Собрание мириад листьев») попеременными «Песней юноши», «Песней девушки», «Песней юноши» и т.д.; импровизационные частушки, которыми обменивались сиамиские юноши и девушки на деревенских праздниках и из которых в XVI в. сформировался тайский жанр пленгсан («короткая песня»), песенные игры хан кхуонг юношей и девушек у тайских вьетнамцев.

Прямым наследием амебейи и ее аналогов стали происходящие по определенным сценарию и правилам игры поэтические состязания, фольклорного или литературного происхождения, нередко инкорпорированные в различные праздничные действия («tenzona-debate» провансальских трубадуров, дейншме кавказских ашугов, айтысу казахских айтыгов, айтыш киргизских акынов, мушаираафганских, утаавасэ японских поэтов-импровизаторов и т.д.). Из таких поэтических прений возникли многие жанровые формы диалогической типологии. Одни из них построены на внутритекстовом, другие – на межтекстовом диалоге. Собственно к диалогическим относятся первые, структурной основой которых является субъектное раздвоение художественной речи произведения.

В роли участников диалогического (синхронического или диахронического) общения могут выступать как реальные, так и условные персонажи, общим признаком которых является преимущественно речевой характер их литературного бытия в отличие от эпических и драматических партнеров по диалогу с присущей им сюжетной судьбой. В этом плане особенным является диалог

с воображаемым vis- -vis: «Я к господу как-то попал...» Монаха Монтаудонского (XII–XIII вв.) – спор с Богом о дамском макияже; тенсона «Я велел с недавних пор...» Пейроля (XII–XIII вв.) – спор поэта с Любовью о выборе воинского служения или Дамы; выдуманный «Вопрос Уильяму Шекспиру» его современником и соотечественником Б. Джонсоном у театра «Глобус», над входом в который – латинская надпись «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир лицедействует»), и его же от имени Шекспира (аллоним) «Ответ на вопрос Бена Джонсона» («Коль сцене уподоблен мир земной, То кто следит за нашею игрой?» – «Коль мир земной пред нашими глазами, Мы зрители и лицедеи сами»); «Дорогой персика и сливы. Из воображаемых диалогов с Лаоцзы» японского поэта XIX–XX вв. Хагивара Сакутаро).

Внутритекстовый диалог является атрибутивным признаком древнеисландской senna (перебранка Локи и Эльдира «Об Эгире и богах» из «Старшей Эдды», XIII в.), литургийного тропа («Троп на Рождество» Тоутилона Санкт-Галленского, XI в.), тенсоны, в особенности, такой ее разновидности, как jeupartí, или партимен – спор на заданную тему – (о смертности и бессмертии любви между женщиной и мужчиной в «Пререкании» Тибо, графа Шампанского, Франция, XIII в.), дебата («О надежде. Диалог между Авраамом Каули и Ричардом Крэшо» английского поэта XVII в. А. Каули), ближне- и средневековой мунназары («Спор дня и ночи» таджикского поэта XI в. Абу Мансур Асади).

Внутритекстовый диалог с разной степенью вероятности может использоваться в дифирамбе («Тезей» древнегреческого поэта VI в. до н.э. Вакхилида), древнегреческой эпиграмме («Леонид Спартанский и персы» Антифила Византийского, I в. н.э.), диатрибе («Сатира первая» римского поэта I ст. Персия), древнеиндийской поучительной сутте (сборник «Сутта-нипата»), эклоге («Эклога» средневекового писателя IX в. Феодула, в которой «неправда» и «истина» в виде типичных персонажей пасторали пасуются стихотворными переводами античных и библейских мифов), альбе («Вот сквозь облака сверкнули на Востоке...» В. фон Эшенбаха, XII–XIII вв., – немецкая альбаwechsel – один из вариантов «утренней песни» tagelied), куртуазной пастурели («В тени лесочка» северофранцузского трувера Ж. де Бриенна, XIII в.), любовном миннезанге («Госпожа, я мог бы счастье излучать...» немецкого поэта XIII в. У. фон Зингенберга), притче («Спор верблюда, быка и Барана», «Спор мусульманина с огнепоклонником» и др. персо-таджикского поэта XIII в. Джалалиддина Руми), лауде – итальянском религиозном гимне («Любви, что пришла во плоти, чтобы отдать нам себя» итальянского поэта XIII–XIV вв. Я. да Тоди – разговор Христа со своей невестой-душой), бестиарии («Беседовали кони» английского поэта XX в. Д. Олтона), стихотворной сатире («Краткая беседа между Паном, Войтом и Плебаном» польского писателя XVI в. М. Рея), поэме (сатирический диалог в «Конюшем и школяре» чешского поэта XIV–XV вв. С. Фляшки, узбекские поэмы XIV–XV вв. «Спор Банга и Вина» Юсуфа Амири, «Спор музыкальных инструментов» Ахмади, «Лук и стрела» Якини), кантате («Веселые нищие» Р. Бернса), элегии («Гесиод и Гомер» французского поэта XVII–XIX в. Ш. Мильвуа), утешении («Слезы утешения» Й.В. Гёте), буколиках (иронические «Волынские буколики» О. Лятуриной), идиллии («Учитель и ученик. Идиллия» Д. Самойлова), эпитафии («Эпитафия поэту» испанского писателя XVI–XVII вв. Ф. Кеведо), армянском айрене («Любимая, ты спишь на кровле, твоя грудь дает звездам свет...» и др. из цикла «Айрены любви» Н. Кучака, XVI в.), пародии («Тень Шекспира (Пародия)» Ф. Шиллера), валете («Предсмертное прощание Кемпирбая с Асетом» казахского поэта XIX в. Кемпирбая Бугенбайулы – диалог двух акынов), оде (любовный «Диалог-дуэт» из книги римского поэта I в. до н.э. Горация «Оды») и др.

С достаточной вероятностью диалог возможен в таких жанровых направлениях, как дидактическая и философская поэзия (поэма казахского поэта XI в. Юсуфа Хасхаджиба из Баласагуна «Кутатгубилик» («Благодатное знание»); поэма средневекового латинского поэта Варнерия Базельского «Параклит» (диалог между грешником и Богом); «Беседа Диогена с Аристиппом» (о власти денег) французского поэта XIII в. Филиппа Гревского; «Беседа барана, козла и быка» в жанре монгольского поучительного уга Агвай Хайдуба, XIX в. (диалог обреченных на убой животных со своим хозяином); «Книга вразумления стихотворными словесы» Кариона Истомина, предназначенная для воспитания малолетнего Петра I (мистифицированный диалог между царевичем и Богом, Божьей матерью и родной); философская поэма азербайджанского поэта XIII–XIV вв. Шейха Махмуда Шабустари «Гульшенираз», стихотворение армянского поэта XI–XII вв. О. Саркавага Имастасера «Мудрая беседа, которую вел в час прогулки философ Ованес Саркаваг с птицей, именуемой «пересмешник»»).

Предсказуем диалог в дебатных произведениях о литературе и «ars poetica» («Тенсона» о поэтическом стиле Г. де Борнейля и Р. д. Ауренги – провансальских трубадуров XII–XIII вв.), поэма грузинского поэта XVII–XVIII вв. Арчила II Багратиони «Спор Теймураза и Руставели» и ее продолжение – поэма Теймураза II (XVIII) «Спор с Руставели», «Разговор книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, «Журналист, читатель и писатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова, «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского).

Широко используется внутритекстовый диалог и в «жанрово неопределенных» стихотворениях: «Разговор» Э. Парни, «Листок» А. Арно (Франция, XVIII–XIX вв.), «Узелочек на платке» Г. Надо (Франция, XIX в.), «Разговор Певца с Литвой» литовского поэта XIX в. А. Баранускаса, «Кто роет там на моей могиле?» Т. Гарди (Англия, XIX–XX вв.), «Поэт и песня» сербского поэта XIX–XX вв. Й. Йовановича-Змая, «Оратай возвращается с юга» М. Царинника, «Ссора» И. Никитина, «Что происходит на свете? А просто зима» Ю. Левитанского и др.

Поэтическая практика разработала различные композиционные фигуры внутритекстового диалога, к основным из которых относятся: 1) вовлечение в разговор постороннего субъекта (обращение к третьему лицу для разрешения спора – в полустрофной торнадо – между лирическим героем и сеньялем (другом) о том, кого предпочесть – донну или «резвущку» – во фривольной тенсоне провансальского трубадура XII в. Фолькета де Марсельи «Надежный Друг, скажи, знак-ток...»; в стихотворении английского поэта XVI–XVII вв. Р. Геррика «Поцелуй. Диалог» каждый ответ участника диалога завершается хором, подтверждающим правоту этого ответа; 2) использование полилога (в «Сонете» латышского поэта XIX в. Юриса Алунана разворачивается попеременный диалог между лирическим героем и его собеседниками – кузнецом, пахарем, охотником и др.; в элегии Ш. Мильвуа «Могила персидского поэта» происходит «цепной» диалог (между царем и его желанной девушкой, царем и его слугой, слугой и дочерью умершего поэта), прерываемый повествовательной вставкой и завершаемый эпилогом; стихотворение-плантарий грузинского поэта XVII в. Гарсевана Чолокашвили «Восхваление плодов», состоящего из персонафицированных монологов разных представителей флоры; диалогическое состязание известных авторов стихотворения-«Памятника» – Горация, Ломоносова, Державина, Пушкина – в постмодернистском стихотворении Л. Сухотина «Литературные памятники», воспроизводящем композицию античной драмы; 3) диалогическое раздвоение авторского или персонажного голоса (солилоквиум), к примеру, в стихотворениях эстонского поэта XIX–XX вв. Л. Койдулы «Всегда о родине», «Диалог Гамлета с совестью» М. Цветаевой, «Два голоса» И. Меламеда; 4) апокрисис, т.е. ответ на собственный вопрос («Старческая касыда» персидского поэта IX–X вв. Рудакки, «Изречения мудрецов» латинского поэта XI–XII вв. Хильдеберта Лаварденского, построенные на вопросно-ответных сентенциях, «Iambicum trimetrum» («Ямбический триметр») английского поэта XVI в. Э. Спенсера, «Неглупые ответы» польского поэта XVII в. В. Потоцкого, «Был ли он женат?» (о Христе) английской поэтессы XX ст. С. Смит; 5) сочетание диалога с повествовательными фрагментами (обрамление диалога Казбека и Шат-горы в «Споре» М. Лермонтова, пролог («Беседа» Л. Аронсона) и эпилог в стихотворении Д. Веневитинова «Поэт и друг»); 6) антифонный вариант амебейной композиции – чередования изоморфных отрывков («Каменщик» В. Брюсова, «Где первые ручьи?» С. Кулле, «Амебейная композиция» Т. Кибирова – современное травестирование русской народной песни «Матушка моя, что во поле пыльно...»).

Периферийным, а иногда и проблематичным, вариантом внутрителикстового диалога является использование в нем риторического вопроса («Как любимая мила...» в старинном песенном жанре кантига испано-португальского поэта XV–XVI вв. Х. Висенте – обращение лирического героя к моряку, рыцарю, пастушку о красе своей возлюбленной).

Стихотворения с диалогической структурой могут объединяться в циклы («Первый разговор с епископом» и «Второй разговор с епископом» ваганта XI–XII вв. Гугона, Примаса Орлеанского; «Добрый молодец и злая старица» и «Добрая молодница и злой старец» нидерландского поэта XVI–XVII вв. Г.А. Бредеро).

Столь же разнообразен и речевой стиль внутрителикстового диалога: лирический («Разговор двух женщин» корейского поэта XVI в. Чон Чхоля), юмористический («Искренняя молитва» И. Манжуры), инвективный («Переписка Грозного с Курбским» О. Николаевой), контрастный (хвалебный и язвительный в «Беседе двух пастухов о правлении короля Филиппа IV» испанского поэта XVI–XVII вв. Х. де Тассис Перальты). Встречаются персонажные стилизации и стилевые подражания: «Подражание уличной песенке, которую распевает две певицы» португальского поэта XVI в. Ф. Са де Миранды, «Заём (На мотив Бернса)» О. Чюминой – политическая сатира на события русской революции 1905–1907 гг.

Межтекстовой же диалог становится порождающим фактором и атрибутивным признаком таких жанровых образований: 1) жанровое метапроизведение (древнеяпонская ута-монологатари, объединяющая переписку между влюбленными, мужем и женой и др. и прозаические комментарии к ней, преимущественно об обстоятельствах сочинения своих танка, например, женский «Дневник эфемерной жизни» («Кагероникки») Митицуна-но хаха, XI в., авторский жанр (идио-жанр) болэбирманской принцессы XVIII в. Хлайн, основанный на обмене любовными монологами супругов); 2) жанровое произведение-ответ: а) sonettodirisposta, т.е. ответный сонет («Сонет к Василию Ивановичу Майкову» М. Муравьева на «Сонет к Михаилу Никитичу Муравьеву» В. Майкова; б) антистрофа, точнее, ее разновидность – полемическое произведение-ответ на чужой текст, репрезентируемый обычно аллюзией, реминисценцией или эпиграфом (так, начальная

строка «Ответа» Д. Давыдова «Я не поэт, я – партизан, казак» подхватывает последнюю строку стихотворения Ф. Глинки «Партизан Давыдов» («Давыдов! Это ты, поэт и партизан!..»); первая строка стихотворений М. Цветаевой «Нет, бил барабан перед смутным полком» и английского поэта XVIII–XIX вв. Ч. Вольфа «На погребение английского генерала сэра Джона Мура» («Не бил барабан перед смутным полком...»); в «Антистрофах» Е. Маланюка авторский текст трижды предваряется эпиграфической цитатой, дважды – из поэзии Анны Ахматовой, в третий раз – из речи ее партийного гонителя А. Жданова; антистрофы в составе сборника П. Тычины «Вместо сонетов и октав» образуют с вынесенными в его заглавие жанрами антитезу и соотносятся с открывающим его стихотворным проклятием (псогос) пореволюционной действительности; в) персидский джаваб – ответные произведения преимущественно на поэмы циклы предшественников, например, эпическая поэма Саба (XVIII–XIX вв.) «Шаханшах-намэ» («Книга царя царей») в подражание поэме Низами (XII–XIII вв.) «Шах-намэ» («Книга царя»).

Диалогической функцией обладают и полемические жанры, преимущественно монологические, адресованные оппонентам, к каковым, прежде всего, относятся инвектива («Против Руфина» латинского поэта IV ст. Клавдия Клавдиана, «Булла разящая» Филиппа Гревского, «Современникам» французского поэта XIX ст. Л. де Лиля, «Товарищам интеллигентам. *Инвектива*» В. Брюсова) и основанная на апофазии, т.е. отказе от ранее сказанного автором (лирическим героем), палинодия («Отречение от любви» английского поэта XVI в. Т. Уайета и одноименное – его соотечественника XVI–XVII вв. Т. Кэрю, «Палинодия» итальянского поэта XVIII–XIX вв. Дж. Леопарди, «Палинодия» Вяч. Иванова).

В межтекстовый диалог могут вовлекаться и жанры, *a priori* не содержащие в себе соответствующей установки, но вовлекаемые в диалогические отношения другим автором. При этом ответное произведение обычно сохраняет жанровые (иногда и композиционные) особенности рефлектируемого, нередко в пародийной или трагестийной функции. Так, «Песня, которая дополняет сведения предыдущей» Монаха Монтаудонского, была сочинена в продолжение пародийной провансальской сирвенты Пейре Овернского, XII в., «Песня, в которой трубадур изображает двенадцать своих побратимов, а в последней строфе – себя»; пасторальное послание английского поэта XVI в. К. Марло «Влюбленный пастух – своей возлюбленной», инициирует современника и соотечественника У. Рэли на шуточный «Ответ нимфы влюбленному пастуху»; «Ода к самому себе. *Покинь театр бездарный*» английского поэта XVI–XVII вв. Б. Джонсона побуждает Т. Кэрю не без иронического и утешительного погашения авторского (хвалебного в отношении к себе и сатирического – других) пафоса ответить стихотворением «Бену Джонсону» с подзаголовком «По случаю появления оды-вызова, приложенной к пьесе «Новая гостиница»; эпиграмматическая «Эпитафия. *Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер...*» А. Сумарокова своему сопернику М. Ломоносову побуждает Г. Державина ответить ему «Вывеской. I-й эпиграммой на Сумарокова. *Терентий здесь живет Облаевич Цербер*» с соблюдением при этом тех же стихотворного размера и рифм).

К обоим типам диалога (внутритекстовому и межтекстовому) предрасположена эпистола, причем, в разных структурных вариациях, к примеру, между авторами («Послание Михаилу Игнатовичу» П. Самсонова и «Ответ Петру Самсонову» М. Игнатовича – обмен письмами русских поэтов-виршевиков XVII в.), между персонажами (влюбленным клириком и девушкой из средневекового, XII в., «Письмовника» Матвея Вандомского), между поэтом и персонажем (госпожой – в «Переписке» М. Вороного), между автором и его адресатом («Эпистола от Доротеу другу его Критило в ответ на чилийские письма» из «Чилийских писем» бразильского поэта XVIII в. Т. А. Гонзага).

Определяющая роль в создании межтекстового диалога в отличие от внутритекстового отведена ответному произведению. И в этом плане жанрологическое описание его не только синхронических, но, прежде всего, диахронических образцов предусматривает их осмысление в широком контексте поэтического сознания, диалогического по своему атрибутивному характеру, тем более, современного, постмодернистского, с его сознательной установкой на игровое перевоссоздание предшествующей культуры, в частности, жанровой. Но это предмет отдельного научного суждения.

Summary. The article offers the analytical description of the poetic genres in the context of the dialogue as compositional option verse works. In the discussion involved, first of all, dialogical genres (amebeya, tenson, debate, alba and others), systematized that are used in the composite figure. Was also shown the potential of the genre of the intertext's dialogue.

Key words: dialogue, poetic genre, of a poetic work.

Отримано: 16.07.2012 р.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО АРХИТЕКТониКИ ПЯТИАКТНЫХ ПЬЕС Л. АНДРЕЕВА

В статті досліджується архітектоніка п'ятиактної драми Л. Андрєєва в аспекті співвідношення традицій і новаторства. За допомогою статистичних методів розглянуто основні архітектонічні складники. Типологізовано п'ятиактну драму та виявлено основні новаторські елементи та джерела наслідувань

Ключові слова: архітектоніка, п'ятиактна драма, акт, пролог, репліка, ремарка.

Пятичастная схема драматического произведения имеет наиболее продолжительную историю среди эстетических установок на определенное количество актов.

Впервые требование определенного количества актов было выдвинуто еще Горацием. Римский автор опирался на учение Аристотеля. Аристотель в «Поэтике» рассуждая о «правильном» объеме драматической поэмы, выдвигает суждение о необходимости наличия начала, середины и конца. Вероятно, что Гораций руководствуясь этим правилом, установил правило членения пьесы на пять актов. Традиционно считалось, что пятичастная схема построения драматического произведения уходит своими корнями в древнегреческую драматическую поэзию, а Гораций лишь подводит итоги. Однако, Я.Л. Забудская проводя обстоятельный анализ истории развития пятичастной схемы европейской драматургии, подвергает сомнению нормативность такого типа построения в практике древнегреческой драмы [3]. Иными словами, европейская драма с пятичастной схемой строения генеалогически связана лишь с теорией Горация, а не практикой античной драмы.

В эпоху Возрождения правило нормативного членения на определенное количество актов связывали с характером развития действия. Джиральди Чинтио в своем трактате «О том, как писать трагедии и комедии» (1543) писал: «В первом содержится экспозиция. Во втором то, что дано в экспозиции, начинает двигаться к своему концу. В третьем возникают препятствия и происходят перемены. В четвертом начинается появляться возможность исправить то, что вызвало все беды. В пятом происходит ожидаемый конец, с развязкой, соответствующей всей экспозиции. Эти моменты относятся только к комедии, но с соответствующими поправками могут быть применены и к трагедии, так как подобное деление является общим, как для комедии, так и для трагедии» [цит. по: 1, 117]. Такое строгое следование канонам в построении драматического произведения было продолжено в эпоху классицизма.

В более поздних эпохах начиная с XVIII века некогда наиболее продуктивная схема построения пьес испытывает практически полное забвение. Зарубежная и русская драма второй половины XVIII- начала XIX века активно экспериментирует с архитектурой драмы и объемом сценических эпизодов, игнорируя пятичастную схему как консервативную, устоявшуюся и застывшую модель драматического произведения.

Только с наступлением периода «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. отношение к пятичастной схеме пьесы несколько меняется. Драматург, режиссер и теоретик драмы, Гюстав Фрейтаг (1816-1895) в своем фундаментальном труде «Техника драмы» (1863) отводит отдельный раздел, посвященный пятиактному построению драматического произведения. Фрейтаг воспринимает драматическое произведение в пяти актах как канон, некую матрицу, заимствованную из античности: «In the modern drama, in general, each act includes one of the five parts of the older drama; the first contains the introduction; the second, the rising action; the third, the climax; the fourth, the return; the fifth, the catastrophe» («В драме нового времени каждый акт соотносится с одной из пяти частей античной драмы: первый включает вступление, второй – нарастающее действие, третий – кульминацию, четвертый – возвращение, пятый – катастрофу». – Переклад наш. – Т. И.) [8, 195]. Эта идея была подхвачена некоторыми «новыми» драматургами. Так, известный драматург-новатор Б. Шоу (1856-1950) облачает свои идейно-художественные эксперименты в пятичастную драматическую форму в пьесе «Пигмалион» (1912). Характерно, что Шоу использует пятиактную модель именно в том произведении, в основе которого лежит античный миф.

В творчестве Леонида Андреева (1871-1919) существует четыре драматических произведения, построенных по пятиактной модели: «Жизнь Человека» (1907), «Царь Голод» (1908), «Не убий (Каинова печать)» (1913), «Самсон в оковах» (1914).

Цель исследования – раскрытие особенностей воплощения пятиактной модели пьес Андреева, определение общих и различных черт поэтики пьес, построенных по пятичастной модели, установление степени традиций и новаторства архитектуры пятиактной драмы Андреева.

Все пьесы Андреева, состоящие из пяти актов, обладают акцентированным символично-параболическим началом. Названия «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Не убий (Каинова печать)», «Самсон в оковах» образуют широкий символический контекст. Во всех случаях символ, выбранный в качестве заглавного, соотносен с непосредственной сюжетной канвой произведения как на переносном уровне так и на буквальном, и будучи тесно связан с художественной идеей, обыгрывается на протяжении всего произведения.

Средства создания параболичности Андреев избирает различные. Пьесы «Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах» широко используют библейский интертекст. В пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» (как и во многих пьесах «новой драмы») символично-параболическое начало достигается широким привлечением элементов, наследующих античную традицию: «новая драма [...] ориентирована на античность с ее идеей зависимости от надличных сил» [7, 179]. Введение в текст персонажей, представляющих собой «надличные силы» соприкасается с наличием в «Жизни Человека» и «Царе Голоде» обособленного архитектурного компонента – пролога. Примечательно, что обе эти пьесы построены по одной архитектурной модели, что отмечено в авторских подзаголовках пьес «Представление в пяти действиях с прологом» («Жизнь Человека») и «Представление в пяти картинах с прологом» («Царь Голод»).

В «Жизни Человека» пролог представляет собой краткое изложение всего происходящего в основной части. Пролог построен в виде «обращенного монолога» Некто в сером. Его речь содержит обращение к зрителям, что делает его исполнителем роли повествователя. Такая функция пролога названа в «Словаре театра» «изменение перспективы»: «Введенный в курс происходящего ведущим, зритель видит драматическое действие на двух уровнях: следя за течением фабулы, «возносясь» над действием и предвосхищая его, он одновременно *в* и *над* пьесой, и благодаря этому изменению перспективы он идентифицируется и иногда по необходимости отступает. Когда пролог объясняет исход действия – это так называемая техника аналитическая: все происходит из финального предположения, заявленного вначале, и пьеса есть воссоздание прошедшего эпизода» [6, 257]. «Изменение перспективы» служит авторскому замыслу – создать абстрактный образ человеческой жизни, которая принадлежит всем и каждому (в том числе и зрителю/читателю).

Внешнее оформление пролога в «Жизни Человека» способствует изменению перспективы. Андреев не включает в монолог Некто ни единой иннективной ремарки, соответственно никак не обнаруживает свое авторское присутствие. Такое оформление пролога становится более популярным и в современной драматургии [4].

Совершенно в ином ключе создан пролог в «Царе Голоде». Пролог этой пьесы представляет собой диалог трех персонажей: Царя Голода, Времени-Звонаря и Смерти. Пролог «Царя Голода» архитектурно не отличается от картин, интегрируясь с последующим действием: «пролог прекрасно вращается в пьесу, предваряет и представляет ее» [6, 257]. Фактически пролог отделен от основного конфликта только незначительным неопределенным промежутком времени. В прологе задается общий комплекс тем и мотивов. Такая функциональная разновидность пролога соответствует античному пониманию этого компонента.

Наличие пролога в пятиактных пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» существенно влияет на характер и особенности функционирования таких архитектурных элементов как реплика и ремарка. Эти архитектурные компоненты проанализированы при помощи статистического метода.

Для подсчета учитывались ремарки внешнего действия, как такие, которые исполняют первичную функцию, служат авторским комментарием к происходящему.

В таблице отражен показатель частотности ремарок внешнего действия, выраженный в соотношении ремарок внешнего действия и реплик. Показатель вычисляется по формуле $P = V / r$, где P – показатель соотношения ремарок внешнего действия и реплик, V – количество ремарок внешнего действия, r – количество реплик.

Таблица 1

Частотность ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах с прологом

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель
«Жизнь Человека»	1	0,22	0,11	0,07	0,24	0,15	0,29
«Царь Голод»	0,45	0,39	0,34	0,26	0,24	0,17	0,3

Как видно из таблицы, в прологе отмечается возрастание показателя частотности ремарок внешнего действия. Этот факт демонстрирует архитектурную обособленность пролога.

Средний показатель частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах Андреева с прологом значительно ниже чем аналогичный показатель в остальных пятиактных пьесах Андреева («Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах»). Но эти две пятиактные пьесы обладают иной архитектурной особенностью. Обе пьесы содержат один акт, который распадается на два более мелких сценических эпизода (картины).

Таблица 2

Частотность ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах Андреева с расчлененным актом

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель	
«Каинова печать (Не убий)»	–	0,23	0,37	0,32	0,51	0,26	0,44	0,35
«Самсон в оковах»	–	0,44	0,47	0,52	0,51	0,66	0,68	0,55

Проанализировав количественный показатель частотности, мы обнаружили следующие закономерности. Показатель частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах с прологом значительно ниже, чем в пятиактных пьесах без пролога, но с расчлененным сценическим эпизодом.

Снижение показателя частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах указывает на статичность сюжетного действия, что с одной стороны следует традициям античного театра, и предваряет многие открытия драмы начала XX века, с другой.

К подобным выводам ведет и рассмотрение следующего признака ремарок внешнего действия – обособленность ремарок внешнего действия. Вслед за Зориным А.Н. [5] по графически-формальным характеристикам ремарки можно разделить на иннективные (вставные) и сепаративные (отделенные). Иннективные ремарки в дочеховской драматургии имели непосредственное отношение лишь к конкретной реплике, в структуру которой были включены, и представляли рефлексию над высказыванием. Они указывают на эмоциональное состояние говорящего, жесты сопровождающие реплику, адресата высказывания и т.д. Основной акцент иннективных ремарок делается на действие, тогда как сепаративные ремарки обладают большим описательным потенциалом. Начиная с ранних чеховских пьес, иннективные ремарки принимают на себя и другие функции. Общим качеством иннективных ремарок является их архитектурная обособленность, выраженная в графическом знаке – скобках.

В таблице указано количество сепаративных ремарок, выраженное в процентном соотношении от общего количества ремарок внешнего действия.

Таблица 3

Количество сепаративных (обособленных) ремарок в пятиактных пьесах Андреева

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель	
«Жизнь Человека»	100%	77,1%	50%	91,7%	75%	90 %	80,6%	
«Царь Голод»	39,1%	52%	51,1%	66,6%	68,1%	76,4%	58,9%	
«Каинова печать»	–	23,6%	20%	28,5%	30,1%	22,9%	25%	
«Самсон в оковах»	–	25,9%	28,3%	30,8%	27,6%	39,7%	36,4%	31,45%

Таблица демонстрирует увеличение числа сепаративных ремарок в пьесах Андреева с прологом. Амплитуда между аналогичными показателями в пьесах с прологом и с расчлененным актом составляет 100%. Пьесы «Жизнь Человека» и «Царь Голод» находятся в русле новаторских тенденций «беллетризации» ремарки, тогда как «Каинова печать» и «Самсон в оковах», обладающие меньшим количеством сепаративных ремарок, продолжают традиции реалистической драматургии.

В «новой драме» рубежа XIX-XX вв. отмечается расширение функциональных возможностей ремарки. Одной из таких функций является обозначение внутреннего состояния персонажа. Для вычисления учитывались ремарки внешнего действия, содержащие в себе указание не на простой жест или эмоцию (смеется) или (плачет), а выражающее диалектику внутреннего мира персонажа. Показатель эмоциональности выражен в процентном соотношении «эмоциональных» ремарок от общего числа ремарок внешнего действия.г

Таблица 4

Коэффициент эмоциональности пятикартинных пьес Андреева

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель
«Жизнь Человека»	100%	17,1%	22,7%	50%	45%	55%	48,3%
«Царь Голод»	60,9%	64%	47,6%	41%	40,6%	47%	50,2%
«Каинова печать»	–	14,5%	8,6%	9,5%	16,7%	16,6%	12,9%
			11,4%)				

«Самсон в оковах»	–	24,7%	17,3%	17,3%	14,5%	22,7%	20,4%
					25,6%		

Неслучайно, что снижение коэффициента отмечается в пьесах с библейскими мотивами, эксплицитно выраженные уже в названиях: «Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах». Предположительно это связано с нравственно-философским дидактизмом, предполагающим отказ от личностных переживаний.

Подобная ситуация обнаруживается и при рассмотрении реплики при помощи точных методов. Основной параметр анализа архитектоники – средняя длина реплики. Единица измерения средней длины реплики – слово. Средняя длина реплики вычисляется по формуле: $R = S / r$, где R – средняя длина реплики, S – общее количество слов в репликах, r – количество реплик. В таблице отражена средняя длина реплики по каждому из актов и во всей пьесе.

Таблица 5

Средняя длина реплики пятиактных пьес Андреева

Название	Пролог	Акт1	Акт2	Акт3	Акт4	Акт5	Ср.показатель
«Жизнь человека»	60,8	15,2	19,6	9,5	29	10,9	24,2
«Царь Голод»	16,6	12,8	9,6	10,6	9	9,9	11,4
«Не убий»		19	11,6	21,4	19,3	12	16,7
«Самсон в оковах»		18	21	19	21	18,6	19,5

На пятикартинные пьесы с прологом приходятся максимальный и минимальный показатели средней длины реплики, что демонстрирует авторское внимание к высказыванию персонажей в этих пьесах.

Реплики персонажей в пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» находятся в активном взаимодействии с ремарками. Так, в «Жизни Человека» частотны случаи вкрапления реплики в текст ремарки: «Некоторое время в разных концах отрывисто, звуком, похожим на лай, повторяют только два этих выражения: «Как богато!», «Как пышно!» [2, Т.1, 205].» Андреев использует прием прямой речи, что несвойственно для драматического произведения.

Увеличение средней длины реплики усиливает риторическое начало пьес. Обретая большую архитектурную пространственность, реплики утрачивают диалогическую содержательную сцепленность, обретают черты монолога. И, наоборот, при упрощении архитектурного оформления высказывания персонажей диалогические образования выстраиваются «по принципу эха»:

« – Мы огонь. Мы раскаленные печи.

– Нет. Мы пища для огня.

– Мы машины.

– Нет. Мы пища для машин.

– Мне страшно.

– Мне страшно» [2, Т.1, 238]. Реплики рефреном повторяются в пределах одного диалога.

Детализированный анализ позволяет сделать следующие выводы. Создавая пятиактную драму, Андреев во многом опирался на традиции предыдущих эпох. Основным художественным ориентиром для драматурга была античность, из которой Андреев черпал формальные приемы. Традиции античной драмы особенно ощутимы в архитектонике пьес «Жизнь Человека» и «Царь Голод». Архитектоника этих пьес обладает рядом новаторских черт, наиболее проявленных в ремарке и реплике. Пьесы «Каинова печать» и «Самсон в оковах» несмотря на усиленное притчево-аллегорическое начало обладают более традиционным построением и по ряду признаков сближаются с реалистической драматургией XIX века.

Список использованных источников

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 456 с.
2. Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2-х томах / Л. Н. Андреев. – Л.: Искусство, 1989.
3. Забудская Я.Л. Драма в пяти актах: об истоках европейских драматургических форм / Я.Л. Забудская // Индоевропейское языкознание и классическая филология – X. (чтения памяти И.М. Тронского). Материалы международной конференции, проходившей 19-21 июня 2006 г. – СПб.: Наука, 2006. – С. 88-92.
4. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса: [монография]. – Изд. 2-е, перераб. и доп. / И.П. Зайцева. – Луганск: Альма-матер, 2007. – 332 с.
5. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX в.: автореф. дис. на соиск. уч. степени док. филол. наук: 10.01.01. Русская литература / А.Н. Зорин. – Саратов, 2010. – 31 с.
6. Пави П. Словарь театра: [пер.с фр.] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

7. Фадеева Н.И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.): дис... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 1984. – 210 с. – Библиогр.: с. 186-210.
8. Freitag G. Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / Gustav Freitag. – Chicago: Scott, Foresman and company, 1900. – 395 p.

Summary. The architectonics of five-act plays by L. Andreyev is investigated. The paper focuses on the traditions and innovations. By means of statistic method the author analyzes main architectonic components.

Keywords: architectonics, five-act drama, architectonic component.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 811.112.2'373.612.2

В.О. Казимір

ЗНАЧЕННЯ КОГНІТИВНОГО ПІДХОДУ В ДОСЛІДЖЕННІ МЕТАФОРИ

В парадигмі когнітивної лінгвістики, метафора розглядається як одна із форм концептуалізації реалій навколишнього світу, як результат когнітивного процесу, на основі якого формуються і виражаються нові поняття, а концептуальна система людини структурована і визначається за допомогою метафор.

Ключові слова: метафора, когнітивна лінгвістика, пізнання реальності.

Мова – одна з форм духовної культури народу, безпосередній показник його ментальності та основний засіб спілкування - продукт тривалого історичного розвитку суспільства. Вона перебуває в постійному русі, змінюється в просторі і часі, водночас зберігаючи ознаки іманентної стабільності, цілісності. Головною рушійною силою розвитку мови є суперечність між наявними мовними засобами і постійним зростанням номінативних і комунікативних потреб суспільства.

Мова в певному розумінні слугує барометром суспільного розвитку, оскільки в ній відображаються основні коливання, зміни в житті суспільства. Слово, як відомо, являє собою складне системне відтворення, яке характеризується стійкістю й разом з тим варіантністю та історичною рухомістю, займаючи центральне місце в механізмі мови. Інтегративні якості слова забезпечують такі його характерні ознаки як цілісність, здатність до виділення та вільного відтворення у мовленні. Мова є формою існування знань, що накопичуються в людській пам'яті у вигляді відповідних структур. Знання, які акумулюються мовною системою, відображають ставлення людини до об'єктивного світу, опосередковуючись за допомогою психічних чуттів. Це є підґрунтям для формування в мові системних відношень зі своєрідною архітектонікою та складною ієрархією семантичних рівнів, тобто створення «систем у системі». До однієї з таких систем належать метафоричні порівняння, які функціонально спрямовані на пізнання людиною предметів/явищ об'єктивного світу завдяки зіставленню спільних ознак цих предметів/явищ. Проблема метафори досліджена недостатньою мірою. Довгий час вона залишалась поза увагою вітчизняних і німецьких мовознавців. Головним чином метафори згадувались в загальному складі фразеологічних одиниць (ФО) як мовленнєві кліше. У дослідженнях зі стилістики їм приділялось значно більше уваги, оскільки метафоричні порівняння є одним із засобів виразності мови. Ця проблема метафори пов'язана з психофізіологічною будовою людини і актуальна як в аспекті міждисциплінарних досліджень, так і в окремих науках, зокрема і в лінгвістиці.

Проблема виокремлення метафоричних порівнянь із загального фразеологічного складу німецької мови була вперше вирішена завдяки працям видатних лінгвістів XX-го століття (В.В. Виноградов, О.В. Кунін, А.Г. Назарян, І.І. Чернишова, Н. Burger, W. Fleishcher, К.-D. Pily, O. Schade та ін.), які у своїх загальних концепціях відводять аналізованим одиницям вагоме місце.

Пропонована стаття присвячена вивченню метафоризації німецької мови, дослідженню її як концептуального відображення дійсності. Під метафорою ми розуміємо засіб тонкого і виразного опису об'єкту, дії або ознаки; як можливість «порівнювати те, що не порівнюється» і виступати в якості своєрідного «мосту» від дійсного до експліцитного позначення властивостей об'єктів. Метафора розглядалася як постійний розсадник алогічного в мові. Нормативним при такому підході виступав дискурсивно-логічний спосіб мислення. По мірі вивчення метафори, виділення її функціональних і стилістичних видів, все ясніше ставало, що подібний розгляд не розкриває всіх форм і функцій метафори.

Тому, актуальність обраної теми дослідження визначається необхідністю висвітлення природи творення та використання метафоричних одиниць в сучасній німецькій мові та повною відсутністю їхнього ідеографічного опрацювання. Вирішення цих проблем зумовлюється також підвищеним інтересом лінгвістів до аналізу глибоких зв'язків між метафоризацією та національним менталітетом. Особливу актуальність набув даний аспект дослідження мови в наш час, коли зросло суспільне значення таких проблем, як мовної норми, культура мови, мовні контакти та двомовність, мовна структура в країнах, що розвиваються. Усі вони більшою чи меншою мірою пов'язані з проблемою метафоризації мовних одиниць.

Для більшості людей метафора – це засіб поетичного і риторичного вираження, який належить скоріше до незвичної мови, ніж до сфери повсякденного спілкування. Більше того, метафора зазвичай розглядається виключно як приналежність звичайної мови – те, що належить до сфери слів, а не до сфери мислення чи діяльності. Саме тому більшість людей вважають, що вони прекрасно можуть обійтись в житті і без метафор. На противагу цій точці зору існує думка, що метафора пронизує все наше повсякденне життя і проявляється не лише в мові, а й в мисленні та діяльності. Наша понятійна система, в рамках якої ми мислимо і діємо, метафорична по самій своїй суті.

Поняття, які керують нашим мисленням зовсім не замикаються в сфері інтелекту, вони керують також нашою повсякденною діяльністю. Наша понятійна система, таким чином, відіграє головну роль у визначенні повсякденної реальності. І якщо зробити таке припущення, що наша понятійна система носить переважно метафоричний характер, а наше мислення, повсякденний досвід і поведінка значною мірою є метафоричними.

Однак понятійна система далеко не завжди сприймається нами. В повсякденному житті ми частіше всього думаємо і діємо автоматично, відповідно до визначених знакових схем.

Один і той самий зміст, вербалізований в тому чи іншому знакові, може розглядатись в різних аспектах як продукт наукового осмислення структури і функцій реального об'єкту в системі мови. Іншими словами, воно може розглядатись і як семантична структура – (структура мови – лексичне значення), і як ідеальний образ, і як еквівалент реального предметного світу в свідомості носія мови – когнітивна чи концептуальна структура (структура свідомості).

Вивчення когнітивних аспектів семантики слова є одним з напрямків в розробці цілого ряду актуальних на сьогоднішній день лінгвістичних досліджень, які ставлять собі за мету розкрити суть складних процесів, які забезпечують мовну діяльність людини, її здатність розуміти і формувати висловлювання і тексти.

В сучасній лінгвістиці одне з центральних місць займає когнітивний підхід до вивчення проблем, які раніше вважалися суто лінгвістичними. Зв'язною ланкою між теорією мови і теорією інших когнітивних здібностей (зорове сприйняття, музичний слух і т.д.) є семантична структура лексичних одиниць, невіддільна від пізнання.

Когнітивна теорія мовного застосування завойовує все більшу популярність, оскільки вона дозволяє висвітлити цілий ряд питань, пов'язаних з Інтерпретацією мовного значення. Значення слова – це психофізіологічний зв'язок між відображенням слова і представленнями про предмет в свідомості людини, в результаті якої формується поняття. Слово є засобом доступу до концептуального значення. За допомогою слова ми можемо приєднатись до максимальної діяльності і виділити інші концептуальні ознаки, які не називаються безпосередньо даним словом.

Як когнітивісти, так і структуралісти згодні з тим, що значення слова концептуально обумовлене, співвіднесене з певними когнітивними структурами, які стоять за цим значенням і забезпечують його розуміння. Когнітивна лінгвістика визначає значення мовних одиниць як абстрактне співвіднесення між знаком і ментальною сутністю (концептом), яке відображає об'єктивну дійсність. При цьому необхідно відмітити, що когнітивна лінгвістика опирається більше на концепти як первинне відображення дійсності і як більш об'ємні і значимі сутності ніж засоби їх вербалізації.

Мова і значення в мові – це суттєва частина когнітивної системи, з їх допомогою передається інформація про світ. Вивчення когнітивних аспектів семантики слова є одним із важливим напрямків в розробці цілого ряду актуальних на даний час лінгвістичних досліджень, які ставлять собі за мету розкрити суть тих складних процесів, які забезпечують мовну діяльність людини, її здатність розуміти і формувати висловлювання.

Когнітивний огляд реальності формується під впливом наших почуттів та досвіду. Мовне значення є матеріальним втіленням матеріальних образів, створених нашою свідомістю, таким чином, когнітивна лінгвістика розглядає мову як когнітивну діяльність, яка базується на інших здібностях людини, серед яких найважливішими є концептуалізація і категоризація.

Традиційно під метафорою розуміють троп або механізм мови, який базується на вживанні слова, що позначає певний клас предметів та явищ, для найменування об'єкту, що входить в інший клас, або для найменування іншого класу об'єктів, аналогічного даному у будь-якому від-

ношенні. У широкому розумінні термін «метафора» використовується для будь-якого вживання слів у переносному значенні.

Метафора як лінгвістичний інструмент переносу відомого на невідоме, освоєння нового в термінах знайомого, створення образності зустрічається в усіх без винятку мовах. Лінгвістична традиція завжди визнавала універсальний характер метафори як засобу переосмислення знайомих найменувань для називання предметів та явищ навколишнього середовища, її спрямованість для заповнення лексичних лакун і для більш глибокого проникнення в суть уже пізнаних об'єктів та їх характеристики.

Увага до метафор пояснюється, на думку В. М. Телії, тим, що утворені з їх допомогою фрагменти мовної картини світу найбільш самотужку надають концептуальній моделі світу національно-культурних кольорів [1, 177].

Визначення терміну «метафора» було сформульоване ще Аристотелем, але античні філософи розглядали метафору переважно як засіб утворення образності, убачали в ній свого роду орнамент. [2, 326-329].

У лінгвістиці метафору досліджували переважно як стилістичний засіб, рідше як засіб номінації, ще рідше як засіб створення мовної картини світу, яка виникає в результаті когнітивного маніпулювання існуючими у мові значеннями з метою створення нових концептів [1, 174]. У комунікативній лінгвістиці метафора кваліфікується як спосіб оптимізації інтерактивності комунікантів, засіб комунікативного впливу, універсальний механізм комунікації (Л.М. Алексеева, Дж. Лакофф, А. Ченкі).

Протягом останніх десятиліть вивчення метафор набуло іншого ракурсу: дослідники намагаються розкрити механізми метафоризації, які приводять до формування нового змісту.

На сучасному етапі метафора розглядається з урахуванням логіко-філософського (Н. Арутюнова), логіко-психологічного (А. Ричардс, Х. Делагар, Дж. Сьорль), психологічного (К. Блер, К. Юнг), лінгвістичного (В. Телія, П. Рікер) та когнітивного аспектів (Дж. Віко, М. Блек, М. Тернер, А. Ченкі, С. Глаксберг, К. Рахіліна).

У когнітивній лінгвістиці використовується поняття семантичної теорії метафори, під якою розуміють дослідження здатності метафори проникати в суть речей та передавати інформацію, а не піддається перекладу (П. Рікер, Е. Маккормак).

Дослідження метафори вчені цього напрямку проводять, використовуючи метафоричну модель, тобто понятійну область, елементи якої знаходяться в різних семантичних відношеннях («виконувати функцію», «бути прикладом» та інше) [5].

Образність складних іменників сучасної німецької мови була предметом окремих досліджень (А.В. Азатьян, В.М. Аракелян). В.С. Вашунін зазначав, що особливістю композит є їх широка здатність утворювати образність.

Незважаючи на те, що на протязі всієї історії вивчення німецьких терміносистем існувало табу щодо їх метафоричності, варто підкреслити той факт, що метафори становлять у термінології не виняток, а скоріше правило.

Метафоричність широко використовується як засіб номінації у різних терміносистемах сучасної німецької мови: у технічній, політичній, комп'ютерній, сантехнічній, медичній. Вживання метафор-термінів є особливо популярним у повсякденному професійному спілкуванні, з метою зробити більш зрозумілим перебіг справ та стан речей.

Метафора є одиницею вторинної номінації, оскільки формує нове значення, виходячи з уже існуючого, завдяки чому ілюструє, на думку В. М. Телія, принцип мовної економії [7].

Отже, метафора розглядається як засіб тонкого і виразного опису об'єкту, дії або ознаки, як можливість «порівнювати те, що не порівнюється» і виступати в якості своєрідного «мосту» від дійсного до експліцитного позначення властивостей об'єктів [3, 344-347].

Проблема метафори пов'язана з психофізіологічною будовою людини і актуальна як в аспекті міждисциплінарних досліджень, так і в окремих науках, зокрема і в лінгвістиці. Не випадково, за останні роки у вітчизняній лінгвістиці з'явилося безліч робіт в області вивчення метафори. Так, проводяться різні класифікації метафори на базі опису, метафоричного поля; семасіологічного і культурологічного підходів характеристики області джерел і виявлення метафоричних моделей.

У роботі «Метафори, якими ми живем», американські вчені - лінгвіст Джордж Лакофф і філософ Марк Джонсон, досліджуючи понятійну систему людини у вживанні метафори, приходять до висновку, що метафора не обмежується однією лише сферою мови, оскільки самі процеси мислення людини значною мірою є метафоричні. Кожна концептуальна метафора, як вважають Дж. Лакофф і М. Джонсон [5, 5], відображає частину життєвого досвіду культурного співтовариства; кожна метафора володіє Індивідуальним історичним фоном, який, будучи виявленим, показує соціокультурну залежність кожної метафори окремо.

В наш час, деякі лінгвісти, метафору розглядають як «неминуче явище людського мислення і людської мови, що несе найважливішу функцію в пізнанні світу» [4, 136].

Людське мислення звертається до уяви - аналогії, метафори і т.п. постійно, але непомітно, з чим ми повністю згідні, оскільки сам повсякденний життєвий досвід організований у вигляді течії. Навіть абстрактні поняття ми усвідомлюємо параболічно, моделюючи їх в тропічних термінах: наприклад, час не чекає, любов зла, надія помирає останньою і так далі.

Таким чином, вивчення метафори стає все більш інтенсивним і швидко розширюється, захоплюючи різні області знань. Відповідно, завдання побудови теорії метафори, що має достатню пояснювальну силу, не може бути вирішене лише в рамках лінгвістики і вимагає виходу в область пізнавальних процесів людини. При цьому «нове, ширше тлумачення метафори» повинне узгоджуватися з психолінгвістичними дослідженнями» [6, 169].

Немає сумніву, що прагнення до всебічного вивчення метафори, використовуючи множинність підходів і тлумачень, пов'язане з тим, що метафора є одним з шляхів до розуміння і пізнання світу, тому в мовній системі метафора трактується як універсальний механізм семантичних змін, що забезпечують включення нових об'єктів в культурно-мовний контекст шляхом вироблення для них номінацій і розкриття їх істотних властивостей.

На нашу думку, когнітивний процес, який приводить до створення метафори, включений в ширший процес пізнання, що має відношення до індивіда в контексті еволюційного процесу. Мова йде про еволюцію мозку, що забезпечує апаратне забезпечення для пізнання, а також для культури, що надає контекст, в якому через взаємодію з лінгвістичним оточенням виникає метафора.

Таким чином, когнітивний підхід до дослідження метафори, як ми вважаємо, є ключем до розуміння форм репрезентації знань. Створюючи образ і апелюючи до уяви, метафора породжує розуміння, яке сприймає розум. В межах когнітивного підходу метафоризація розуміється нами як специфічна операція над знаннями, передача інформації від одного концептуального поля – джерела до іншого концептуального поля – мети. Переваги когнітивного розуміння традиційних метафоричних перенесень полягають в новому підході до самого механізму створення метафори: вельми важливі різноманітні і складні форми взаємопроникнення концептуальної, мовної і художньої сфер. Метафора часто припускає багатопланове згущування думки, будучи тільки підказкою, причому мінімальною. Проте ця підказка приводить в рух ті механізми ментальних процесів, що засновані на наших підсвідомих, генетичних знаннях.

В парадигмі когнітивної лінгвістики метафора розглядається як одна з форм концептуалізації реалій навколишнього світу, як результат когнітивного процесу, на основі якого формуються і виражаються нові поняття. Відповідно до цього ми робимо висновок, що концептуальна система людини структурована і визначається за допомогою метафор. Адже в ході своєї практичної діяльності люди мають справу з когнітивними картинками і моделями.

Наше представлення світу – це наше осмислення і репрезентація навколишньої дійсності. Різні світи, представлені нам через призму нашої культури і мови. А метафора якраз і є такою своєрідною картиною світу. При цьому вона різна у представників різних культур. Проте вона відмінна у представників різних культур, але різного історичного періоду.

Список використаних джерел

1. Алексеева Л.М. Проблемы термина и терминообразования: [Учебное пособие по спецкурсу]/ Л.М.Алексеева. – Пермь : , 1998. – 120 с.
2. Аристотель. Риторика //Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978. – С.164–229.
3. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д.Арутюнова //Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.5–32.
4. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое / В.Г. Гак //Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С.11–26.
5. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Д. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С.
6. Петров В.В. Научные метафоры: природа и механизм функционирования / В.В.Петров // Философские основания научной теории. – Новосибирск : , 1985. – С. 196–220.
7. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира. Человеческий фактор в языке / В.Н.Телия. – М. : Наука, 1988. – С. 140–214.
8. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.- 242 p. / G. Lakoff., M. Johnson.

Summary. According to cognitive linguistics paradigm the metaphor is considered as one of forms of conception reality of the surrounding world. Being a result of cognitive process, on the basis of which new concepts are formed and expressed a conception system if a person is structured and expressed with the help of metaphors.

Key words: metaphor, cognitive linguistics, knowledge of reality.

Отримано: 21.06.2012 р.

ІЕРОГЛІФ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ВІРШІВ ЛІ ЦИНЧЖАО: ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

У статті зроблено спробу аналізу ієрогліфа як основи художньої структури лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун Лі Цинчжао (І Ань-1084-1151 рр.), розглядається роль ієрогліфа у створенні образної системи творів, вивчається практика відтворення цього елемента у російських, англійських та італійських перекладах віршів поетеси.

Ключові слова: ієрогліф, структура, символ.

Практики та теоретики перекладацької діяльності, які висунули основні, найбільш впливові, концепції перекладознавства, виокремлюють низку проблем, що постають перед перекладачами китайської поезії на європейські мови. Ці проблеми розглянуто Е. Паундом, Л. Ейдліном, О. Городецькою, Л. Меншиковим, Щичко, А. Буджатті та ін.

Серед найскладніших проблем художнього перекладу з китайської мови дослідники одно-стайно відзначають *проблему адекватного відтворення ієрогліфічного письма у перекладі*, тому що ієрогліфи створюють певний образ під час сприйняття тексту. Як зазначає О. Городецька: «Основой китайской цивилизации является иероглифика. А китайские стихи – это особо организованные иероглифы, представленные наиболее выпукло и многогранно, где значимы все их конкретные и отвлеченные, слышимые и зримые, структурные и целостные качества. Не будет ошибкой признать, что именно в стихах заключена квинтэссенция китайской цивилизации» [3].

Таку саму думку висловив свого часу й один із засновників російської синології академік В. М. Алексеев, який присвятив чимало досліджень проблемам перекладу китайської поезії. Складність перекладу ієрогліфічного тексту полягає, перш за все, у тому, що вже на першому етапі рецепції – аналізі тексту – перекладач має знати велику кількість ієрогліфів. У ієрогліфічній культурі зоровий образ поезії задано зображувальністю самих ієрогліфів. Можна сказати, що китайський вірш є шифром, лаконічною схемою багатомірного світу. Додатковий сенс можуть створити як самі ієрогліфи, так і елементи, з яких вони складаються. (Щичко, Городецька, Ейдлін, Мурашевич).

На цю проблему як одну з центральних звертає увагу й один з найвідоміших сучасних російських синологів Ілля Сергійович Смирнов, автор більш ніж 100 наукових праць, директор Інституту східних культур та античності Російського державного гуманітарного університету (РГГУ), професор кафедри історії та філології Далекого Сходу, спеціаліста з китайської культури, а саме з китайської поезії та поетології. Дослідник стверджує, що ієрогліфу притаманна особлива роль в організації національного китайського типу мислення. Оскільки в самій ієрогліфічній культурі закладено потяг до словника як сукупності всіх існуючих знаків, що по суті заміщають собою алфавіт, дуже важливо зрозуміти, що «множество иероглифов остро нуждается в словарной фиксации и – время от времени – в словарной коррекции значений» [10]. В прямому ефірі радіостанції ВЕСТИ ФМ 27 березня 2010 року І.Смирнов визначив специфічні особливості китайських ієрогліфів, виокремлюючи функцію породження смислу ієрогліфом. Вчений зазначає, що передати цю властивість китайського ієрогліфа в поетичних перекладах іншими європейськими мовами дуже складно.

В зв'язку з цією проблемою дослідники виділяють три можливі форми відтворення ієрогліфічного мислення у російських перекладах китайської поезії.

I. Переклад, метою якого є відтворення звукових форм китайської поезії. Тоді ієрогліф відтворюється або стопою, або коротким рядком. Щодо рядків у вірші, то запропоновано суто математичні прийоми: якщо в китайському тексті вони складаються з парної кількості ієрогліфів, то рядки треба поділити на парні російські рядки чи то поділити ще більш дрібно [3]. II тип перекладу – поетичне дослідження, для якого достатньо, щоб вірші було перекладено віршами (ритмічними та римованими), коли відтворення китайських долей та ритмів відсунуто на задній план, а на перший план виступають пояснювальні коментарі, включені у поетичну тканину текстів.

III тип – суто імажиністський переклад, коли слова візуалізуються до ступеня ієрогліфів. Цього принципу дотримувалася ранній Е. Паун, його підтримує й англійський синолог А. Грецем [13, 13]. А російська дослідниця О. Городецька навпаки вважає, що небажаним є ігнорування звучання вірша [3].

IV тип може об'єднати всі попередні, «ничто не определяя как закон, – перевод-реплика, впечатление, или перевод-гипотеза, толкование, перевод-игра, или диалог, не пунктуальный, но представляющий одно или несколько из возможных пониманий глубинного смысла» [3]. Саме цей тип перекладу видається багатьом дослідникам найбільш адекватним.

Спробуємо наблизитися до вирішення цієї проблеми через аналіз відтворення породженого ієрогліфічним письмом зорового образу лірики однієї з найвидатніших китайських поетес епохи Сун 李清照 Лі Цинчжао (І Ань – 1084 – 1151 рр.) в європейських перекладах її творів жанру *ци*.

Вибір подібного об'єкта і предмета дослідження зумовлений низкою причин. По-перше, література епохи Сун залишається мало дослідженою навіть в самому Китаї, що не може не впливати на її європейські студії. По-друге, беручи до уваги закон відповідності рівня перекладу рівню наукового осмислення творчості автора тексту, що перекладається, актуальним видається аналіз перекладів лірики Лі Цинчжао саме в Європі, де вивчення творчості китайської поетеси епохи Сун тільки-но розпочалося. По-третє, відсутність досліджень з перекладацької практики європейськими мовами творів Лі Цинчжао так само, як й європейських літературознавчих досліджень творчості китайської поетеси, пояснює потребу наукового вивчення шляхів відтворення ієрогліфічної природи лірики поетеси в європейських перекладах.

Творча спадщина Лі Цинчжао включає 7 томів поезії і прози, а також 6 томів ліричних пісень. Збереглося близько 50 поем і 17 ліричних пісень, а також дві статті: епілог до книги її чоловіка «Цзінь Ши Лу» («Каталог написів на камені та кістках») та есе про ліричні пісні *ци* [16]. Але творчий спадок китайської поетеси мало відомий європейському читачеві. В різних європейських країнах склалася традиція пріоритетної зацікавленості як перекладачів, так і дослідників поезією епохи Тан і, перш за все, лірикою Лі Бо та Ду Фу (дослідження Д. Хінтона, Е. Паунда, Паули Варсано, В. Костантіні, Умберто Чіпрі, М.Й. Конрада, Л.Ю. Бежина, Бі Юе, С.Торопцева). Подібна ситуація характерна й для китайського літературознавства. Щодо творчості Лі Цинчжао, вона найчастіше представлена декількома перекладами в антологіях китайської поезії та збірках вибраних творів поетеси, лаконічно прокоментованих перекладачами [12; 18; 1]. Ім'я Лі Цинчжао згадується у підручниках та хрестоматиях з китайської літератури [19; 15; 14; 6]. Окрему групу складають інтернет-ресурси, енциклопедичні словники з китайської поезії [16; 17]. Останнім часом з'явилося декілька статей українських дослідників, які звертаються до аналізу проблематики та символіки лірики Лі Цинчжао (Н.О. Черниш, Я. В. Шекера, А.В. Дащенко та ін.). Зроблено перші кроки у дослідженні гендерних особливостей лірики Лі Цинчжао [4]. Однак фактично немає праць, де б досліджувалися способи відтворення ієрогліфічного письма у різномовних перекладах лірики китайської поетеси. Стаття є спробою наблизитися до вирішення цієї проблеми.

Для порівняльного аналізу нами обрано російські, англійські та італійські переклади віршів Лі Цинчжао.

Серед двох провідних жанрів епохи Сун – *ши* і *ци* – Лі Цинчжао обирає жанр *ци*, який вочевидь більше відповідав семантико-поетикальній природі її лірики. *Ци* завжди писалося на певну мелодію, зазначену у назві вірша. Саме ця мелодія обумовлювала чітко розроблену ритміко-мелодійну схему вірша, структура якої диктувала кількість рядків, метр, спосіб римування, точну кількість ієрогліфів у творі, рядки різної довжини і певну систему чергування рівних і моделюючих тонів. Подібна залежність *ци* від музики надихає російського синолога Ольгу Городецьку назвати китайську поезію Центральною «державою музики» [3]. Важливою прикметою жанру є й те, що для структури образності *ци* властиві недомовки, багатоплановість значення, часом хиткість і невловимість втілених почуттів і відчуттів. Ця багатоплановість значення створювалася не тільки завдяки звучанню, а й завдяки особливому зоровому образу, який створювало ієрогліфічне письмо.

Наскільки можливим є відтворення цих поетикально-семантичних властивостей лірики китайської поетеси у європейських перекладах, розглянемо на прикладі різномовних варіантів перекладу вірша *Ву Лин чхунь* «武陵春».

武陵春
风住尘香花已尽，
日晚倦梳头。
物是人非事事休，
欲语泪先流。

闻说双溪春尚好，
也拟泛轻舟。
只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁。

Ву Лин чхунь

*Ветер утих, а с ним исчезло благоуханье цветов.
Устала каждый вечер причесывать волосы.
Вещи остаются (все остается), а люди уходят,
Пытаюсь говорить, но слезы льются прежде.*

*Слышала, что весна на Шуан Си все еще хороша,
Тоже хочу прокатиться на легкой лодочке.
Только боюсь, маленькая лодочка,
Не поплывет под грузом тоски.*

(Підрядковий переклад виконано мною. – А.К.)

Драматичну ситуацію вічної розлуки з коханим передано в китайському оригіналі дуже обмеженими виразними засобами. Декілька деталей достатньо для ліричної героїні Лі Цинчжао, щоб розповісти про свою невичерпну тугу за коханим чоловіком. Це небажання навіть розчісуватися, тому що життя без любові не має сенсу; протиставлення швидкоплинності людського життя й довготривалого існування речей; контрастне протиставлення весни на Шуан Сі й важкої туги, здатної затопити легкий човник, на якому могла би покататися героїня. Притаманний поетичці Лі Цинчжао лаконізм й прихильність до мови символів будують образну систему твору.

Переклади цього вірша європейськими мовами, з одного боку, свідчать про прагнення перекладачів ввести чудовий світ поезії Лі Цинчжао у читацьке коло європейців. А з іншого – доводять, як складно «перекласти» одну культуру на мову іншої, «перекласти» зосереджену на своєму внутрішньому стані душі, стриману ззовні й пристрасну в глибині східну ментальність, де «максимальная явленность совпадает с полной сокровенностью, а наибольший результат приносит недеяние» [9, 5], на схильну до публічної розкутості у виявленні почуттів ментальність європейську. Так, один з найкращих російських перекладачів китайської лірики М. Басманов, прагнучи відтворити поетичне мереживо китайської поетеси, впадає до багатослів'я, подвоюючи кількість віршованих рядків, додаючи відсутні у Лі Цинчжао смисли. Для героїні китайської поетеси туга за коханим ще дуже відчутна, щоб задаватися питанням про можливість повернутися на Шуан Сі. Вона знає, що її човен (душа) не витримає життя, бо душа ще не готова жити. В інтерпретації Басманова цей трагічний аспект майже знятий ствердженням про те, що вже не раз героїня думала поїхати на Шуан Сі й постійно задає собі це питання:

*Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

Стратегія додавання та описового перекладу, характерна для перекладів М.Басманова, змінене усталене кількість строф – одну з конструктивних констант *ци*, що писалося на мелодію *Ву Лин чхунь*. В результаті змінюється й сенс вірша. Збільшення кількості строф (2 у Лі Цинчжао й 4 у Басманова) теж зашкоджує передачі настрою того самого «недіяння», яке як типологічну рису китайської ментальності, втілену у художніх формах китайської лірики, визначає І.С.Смирнов.

Ву Лин Чхунь

*Стих ветер наконец-то. И вокруг
В пыли цветы душистые лежат.
Мне не поднят к прическе слабых рук,
Гляжу с тоской на гаснущий закат.*

*Мир неизменен. Но тебя в нем нет,
В чем жизни смысл - того мне не понять.
Мешают говорить и видеть свет
Потоки слез, а их нельзя унять.
Как хорошо на Шуанси весной,
О том я слышала уже не раз.
Так, может быть, с попутною волной
По Шуанси отправиться сейчас?..*

*Но лодке утлой непосилен груз
Меня не покидающей тоски.
От берега отчалю - и, боюсь,
Тотчас же окажусь на дне реки [8, 216].*

Російський переклад так само, як й англійські переклади, зроблені Кенетом Рексротом й Цзяошен Ваном, чи італійський, авторкою якого стала Анна Буджатті, не відтворюють семантичне поле ієрогліфа, яким позначений топонім Шуансі. Метафоризація ієрогліфів, що мають невичерпне семантичне поле як одна з конструктивних констант лірики китайської поетеси майже не піддається адекватному перекладу на європейські мови, якими дуже важко відтворити китайську систему натяків – *дяньгу* (прямих та опосереднених цитат, ремінісценцій, алюзій, етронімів, топонімів тощо, без знання яких сприйняття тексту буде неправильним) [6, 15–16]. Лі Цинчжао надає топоніму *Шуан*

Сі символічного смислу: *Шуан Сі* як назва місця, де збиралися китайські поети, стає у вірші поетеси й символом повернення до творчого життя, знаком відродження. Але гра з топонімом у китайському тексті значно складніша, побудована на омонімії *шуансі*. З одного боку, *Шуан Сі* (дослівно «Два джерельця») у китайських поетичних уявленнях символізують своєрідний китайський аналог античного Кастальського джерела як джерела натхнення. З іншого боку, ієрогліф *шуансі* в китайській мові означає «подвійне щастя». Додатковий метафоричний відтінок додає й зорова образність ієрогліфа *шуансі*, яка спонукала одного з сучасних китайських художників створити живописний твір «Подвійне щастя»:



Подвійне щастя – це щастя на двох й удвох, воно неможливе для ліричної героїні, яка втратила коханого назавжди, тому для неї нереально потрапити на Шуан Сі.

Чи можливо відтворити в європейському перекладі таке семантичне багатство ієрогліфа, про яке так точно сказав І.С.Смирнов: «Гнездо ієрогліфов вєдь гораздо богаче, чем любое словарное гнездо в алфавитных языках, разброс смыслов может быть колоссальным, нам не очень привычным. Так что оттенки имеют очень большое значение, и чрезвычайно интересно, как они возникают на уровне языка» [2]. Цю ігрову метафоричну природу топоніму не враховує М.Басманов, так само, як Цзяошен Ван, який дослівно перекладає топонім *Шуан Сі* як *Twin Brooks*; італійська перекладачка теж не відтворює цей елемент динамічної структури *ци* Лі Цинчжао.

*Si dice che a Shuang-Ch'i la primavera è bella
e anch'io vorrei portare una barca leggera,
ma temo che una fragile imbarcazione
non possa muoversi col peso di tanto dolore*[12, 189].

Лі Цинчжао – великий майстер образного бачення світу. Мотив туги і печалі, типовий для поетеси, розкривається в найнесподіваніших метафорах, породжених ієрогліфами, що мають багато значень. Поняттю «туга» в китайській мові відповідають два ієрогліфи: 愁 і 恨, значення яких суттєво відрізняються одне від одного. Досліджуючи категорію «туги» в ліриці Лі Юя та Лі Цинчжао, Тань Аошун зазначає, що схожість між *chou* і *hen* скоріш за все пояснюється наявністю загального каузатора – втрати чогось дорогого для людини: коханого, батьківщини, близького друга і т. ін. Будь-який з цих чинників може служити приводом для емоцій *chou* і *hen*. Але ці слова істотно розрізняються одним чинником – наявністю події в семантиці. Каузатор *hen*, представлений як подія або факт, є усвідомленою причиною, що викликає дану емоцію. В цьому випадку відчуття образи, досади, жалю, розкаяння може бути оцінено як результат невиправної помилки. Каузаторами *chou* можуть бути і більш прозаїчні фізіологічні чинники, – заклопотаність питаннями одягу і прожитку, про які в поезії рідко говорять. Але це не означає, що каузатором *chou* у принципі не може бути подія, просто з ним асоціюється не подія, а якийсь стан речей. Відсутність події пояснює, чому в семантиці *chou* немає значення образи, жалю. Але складова печалі і смутку об'єднує слова *chou* і *hen*, через що вони і опиняються в одному семантичному полі [11, 198–226]. Ієрогліфи, що знаходяться поруч, доповнюють та уточнюють характер та відтінок туги, при цьому ієрогліф *chou* має родовий статус по відношенню до ієрогліфів, оточуючих його в семантичному полі, і володіє набагато більшими можливостями для створення метафор, пов'язаних з відтворенням відчуття туги. Цей душевний стан вимірюється принаймні шістьма параметрами: час, кількість, тяжкість, інтенсивність, хаотичність і рухливість. Сюди можна ще додати руйнівність цього почуття для його володаря. З вказаних параметрів для *hen* дійсні тільки час і кількість.

Чинник часу, вірніше, тривалості терміну, сприймається як такий, що продовжується нескінченно. У романі Лі Цинчжао на мелодію 点绛唇 є рядок:

«柔肠一寸愁千缕» [23]

«Из нежных кишок длиной в один цунь тысячами нитей тянется тоска».

Смуток і туга мають тяжкість: легкий човен для прогулянок не може вмістити їх і сумуючу людину:

«只恐双溪舴艋舟，
载不动、许多愁» [22]

«Но лодке утлой не под силу груз меня не покидающей тоски.

От берега отчалю - и, боюсь, тотчас же окажусь на дне реки»

(переклад М.Басманова, романс Лі Цинчжао на мелодію 武陵春) [7].

Відчуття туги рухоме, воно може приводитися в дію зовнішніми факторами. Про це свідчать рядки романсу Лі Цинчжао на мелодію 满庭芳:

«更谁家横笛，吹动浓愁?» [21]

«Где-то, но где - я не знаю, горько рыдает свирель.

Голос ее то затихнет, то донесется в окно»

(Лі Цинчжао. *В маленький терем проникла и притаилась Весна*. Переклад М. Басманова) [5].

Слід додати, що виявлені властивості ієрогліфів-метафор chou і hen характерні й для творів багатьох інших китайських поетів. Відтворення цієї полісемантики ієрогліфа – дуже складне завдання для європейського перекладача, що виражає свої думки не літерою, а словом, яке складається з літер.

Ще одна властивість ієрогліфа, яка взагалі не відчутна для європейця: образотворююча енергія ієрогліфічного знака. Сам зоровий вигляд ієрогліфа народжує асоціативний образ. Яскравий приклад такої подвійної образності знаходимо в одному з найліричніших творів Лі Цинчжао «一剪梅» («Зрізана слива мей»).

红藕香残玉簟秋。
轻解罗裳，独上兰舟。
云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。
花自飘零水自流。
一种相思，两处闲愁。
此情无计可消除，才下眉头，却上心头。 [20]

Наведемо підрядковий переклад цього твору:

Червоний лотос загубив давній свій аромат.

Осінь лягає килимом біля ніг.

Легко розвіюючи сум,

Пливу в орхідейному човні.

Хто звістку принесе мені серед хмар?

Дикі гуси повертаються ієрогліфом.

Повний місяць високо на заході.

Осіпаються квіти, тече вода.

Сум про коханого...

Ми сумуємо в різних місцях.

Це почуття не пройшло.

Я насуплюю брови свої,

Але добре я все пам'ятаю.

(Підрядковий переклад виконано мною. – А.К.)

Образ коханого чоловіка виникає у вірші через асоціацію клина, у формі якого повертається згряя диких гусей додому, з ієрогліфом 人 (людина). За китайськими уявленнями, дикі гуси (朔) – символ звістки або листа. Вони начебто нагадують жінці про її загубленого коханого, одночасно даючи їй надію на те, що він обов'язково повернеться, бо сама згряя цих гусей-звісток має вигляд людини (можливо, саме коханої людини, на яку й чекає лірична героїня твору).

Ієрогліфічне мислення зумовлює природу образності китайської поетеси, стаючи основою структури її поетичних творів. Подальше дослідження природи цього мислення може стати одним з шляхів наближення європейців до адекватного сприйняття китайської поезії й більш досконалого її відтворення у перекладах на європейські мови.

Список використаних джерел

1. Басманов М.И. Китайская классическая поэзия в переводах Михаила Басманова / Михаил Басманов. – М. : Эксмо, 2004. – 215 с.
2. «ВЕСТИ FM» [Електронний ресурс] / «ВЕСТИ FM». – Режим доступу: <http://radiovesti.ru/articles/2010-03-27/science/3098>
3. Городецкая О.М. Поэтика иероглифа (*Размышления переводчика*) [Електронний ресурс] / О.М. Городецкая. – Режим доступу: <http://baruchim.narod.ru/Gorodetskaya.html>.

4. Калашникова А.В. Гендерна природа образів Лі Цінчжао / Анастасія Вікторівна Калашникова // Актуальні проблеми вивчення та викладання східних мов та літератур. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2010. – 370 с. – С. 80–84.
5. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии) / Под общей редакцией проф. В.И. Семанова; составители: проф. В.И. Семанов и Л.Е. Бежин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.guru.ua/ROECHIN/china_lyrics.txt.
6. Кравцова М. Е. Хрестоматия литературы Китая / Марина Евгеньевна Кравцова . – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 765 с.
7. Ли Цинчжао. Стих ветер наконец-то. И вокруг / Цинчжао Ли [пер. М.Басманова] // Антология мировой лирики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://highpoetry.clan.su/board/antologija_mirovoi_liriki/li_cinchzhao/stikh_veter_nakonec_to_i_vokrug/3-1-0-68
8. Печали и радости. Двенадцать поэтов эпохи Сун: / [Пер. с кит.; сост. Е. А. Серебряков и Г. Б. Ярославцев. – М. : ООО «Издательский дом Летопись», 2000. – 496 с.
9. Смирнов И.С. В.М.Алексеев и «Поэма о поэте» Сыкун Ту // Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте: Сыкун Ту (837–908): [перевод и исследование (с приложением китайских текстов). Изд. 2-ое, исп. и доп.] – М.: Восточная литература РАН, 2008. – С.3–8.
10. Смирнов И. С. О китайских средневековых антологиях и предисловиях к ним [Электронный ресурс] / И.С. Смирнов // Вестник РГГУ. – [вып. IV]. – М., 2000. – С. 236–282. – Режим доступа: http://www.philology.ru/literature4/smirnov_i-00.htm
11. Тань Аошуан. Категория тоски в классической китайской поэзии (на материале творчества Ли Юя и Ли Цинчжао) // Тань Аошуан // Китайская картина мира. Язык, культура, ментальность. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 240 с. – С. 198-226.
12. Bujatti A. Come in sogno // Anna Bujatti. – Milano: Libri Scheiwiller ,1996–143 p.13.
13. Graham A. C. Poems of the Late T'ang. Introduction // Angus Charles Graham. - L., 1965. - 184 p.
14. Idema W. The Indiana Companion to Traditional Chinese literature V.2 / Wilt Idema. –Bloomington: Indiana University Press, cop.1998.–547 p.
15. Lanciotti L. Letteratura cinese/ Lionello Lanciotti.– Milano, 1969.– 218 p.
16. Li Qingzhao Enciclopedia on-line // [Электронный ресурс].- Режим доступа: treccami.it/encyclopedia/li-qingzhao.
17. Li Ch'ing-chao - Introduction //Classical and Medieval Literature Criticism – [Электронный ресурс].- Режим доступа: www.enotes.com/classical-medieval-criticism/li-ch-ing-chao
18. Sino-Platonic papers: The complete ci-poems of Li Qingzhao; a new English translation by Jiaosheng Wang. – Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989. – 13 October – 122 pp.
19. Storia delle letterature d'orientale diretta da Oscar Botto. – Milano, 1962. – 154 p.
20. 李清照. 一剪梅 [Электронный ресурс] . – Режим доступа: <http://baike.baidu.com/view/50183.htm>
21. 李清照.满庭芳[Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.diyifanwen.com/sicijianshang/songdai/liqingzhao/0673004200651814.htm>
22. 李清照.武陵春[Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://zhidao.baidu.com/question/716289>
23. 李清照.点绛唇 [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.help-union.net/study/display.asp?id=49201>

Summary. *This article attempts to analyze the character as the base of artistic structure of the lyrics of one of the greatest Chinese poets of the Sung Dynasty Li Qingzhao (Yi An - 1084 - 1151 years), examines the role of the character in the creation of imaginative system of works of art, examines the practice of embodiments of this structural element in Russian, English and Italian translations of Li Qingzhao's poems.*

Key words: *character, structure, symbol.*

Отримано: 2.06.2012 р.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОД РОМАНА Ф. БЕГБЕДЕРА «AU SECOURS PARDON» («ИДЕАЛЬ»)

В статті досліджено літературний код роману Ф. Бегбедера «Ідеаль», в якому виявлено «російський текст», презентований насамперед Достоевським і Тургенєвим, і «текст світової літератури»; розглянуто проблематику та поетику роману.

Ключові слова: літературний код, роман, антироман, дискурс, традиція.

«Это репортаж, написанный под воздействием больших российских романов», – отметил писатель. – Удалось ли Вам, Фредерик, разгадать загадку русской души?

– Я бы очень хотел раскрыть эту тайну, но, к сожалению, пока мне это не удалось.

(из ответов Ф. Бегбедера на встрече с читателями в «Московском Доме Книги на Новом Арбате»)

Имя Фредерика Бегбедера сегодня у многих на слуху и вряд ли нуждается в презентации, настолько скандально известен этот эпатажный писатель не только во Франции, но и в других странах. Он не раз бывал в России, где каждый его приезд связан с очередной выходкой в местах развлечений. Побывал Бегбедер и в Украине: накануне оранжевой революции и представляя читателям свой роман «Идеаль» (2007), выход которого на родине писателя сопровождался громким скандалом. Несмотря на имидж «enfant gâté», Бегбедер удерживает одно из первых мест на Парнасе французской словесности, а его романы «Любовь живет три года» (1997), «99 франков» (2000) и «Windows on the world» (2002) стали мировыми бестселлерами и переведены сегодня на многие языки.

«Идеаль» (в оригинале он называется «Au secours pardon» – Спасите, извините) продолжает историю героя напумевших «99 франков», рекламиста Октава Паранго, которого зачастую называют «двойником» автора. Оказавшись в России в поисках «нового лица» для рекламы косметики, герой Бегбедера открывает для себя эту страну, ее уродливо-прекрасное лицо, влюбляется и совершает преступление. Итак, ПРЕСТУПЛЕНИЕ и ЛЮБОВЬ становятся ключевыми сюжетными узлами, уже этим определяя некие литературные прецеденты – ориентиры, ведущие автора через загадочный мир России посткоммунистического сегодня. Не оставляя читателю возможности усомниться в этих «проводниках» и их литературном происхождении, Бегбедер в эпиграфах к первой части романа обозначает два важнейших для создания его художественной картины нынешней России имени: первый эпиграф взят из письма Достоевского брату от 16 августа 1839 г., а второй – из «Первой любви» Тургенева.

Отвечая на вопрос, чем привлекает его русская литература, так часто упоминаемая на страницах романа, Бегбедер ответил: *«Потому что меня очень волнует загадка русской души, и я непрерывно стараюсь ее разгадать. У Тургенева в «Первой любви» рассказывается удивительная история о встрече мужчины и женщины, последний поворот сюжета тогда, когда главный герой узнает, что его любимая женщина встречается с его отцом. У Чехова тоже есть неожиданные изгибы сюжета. И я в своей книге стремился соответствовать им»* [4].

Многие французские писатели осознавали огромное воздействие на свой духовный опыт художественных открытий и этического пафоса русской литературы, повлиявших на повествовательную манеру, способы организации художественного мира, принципы создания характеров и шире – отношение к слову, к его социокультурной роли. В современной французской литературе русская литература и Россия как определенные коды возникают не эпизодически и порой в негативной модальности. Причины и природа этого явления разнообразны и вряд ли поддаются однозначному разрешению, особенно в рамках небольшой статьи. Попытаемся «прочитать» текст русской литературы, и вообще литературы, определивший характер художественного мира одного из напумевших романов Фредерика Бегбедера – «Au secours pardon».

С первых страниц художественное пространство романа презентовано как литературное, отсылающее к многочисленным литературным знакам. И если эпиграфы к первой части «Zima» определяют русский литературный вектор, то первая же страница романа включает в литературное пространство и Францию в лице Теофиля Готье, чей знаменитый красный жилет на премьере «Эрнани» Гюго стал символом яростной борьбы за романтизм. Казалось бы, Готье, упомянутый вслед за Тургеневым, задаст романтический тон дальнейшему повествованию. Однако любитель парадоксов Бегбедер цитирует совсем «другого» Теофиля, назвавшего любовь «смешным чув-

ством, сопровождаемым непристойными телодвижениями» [2, 13]. Так мгновенно тургеневский код обретает иронический флер, создавая возможность постоянного переключения или столкновения-противопоставления планов. В таком игровом пространстве найдется место для всего. Здесь литературный код, заданный эпиграфами из Достоевского и Тургенева, переплетен с другим кодом, составленным из знаков особого мира модельно-рекламного бизнеса, служителем которого и является главный герой романа – скаут в модельном агентстве «Аристо» Октав Паранго.

Сочетание этих двух кодов и определяет своеобразную двойную призму, через которую показана посткоммунистическая Россия, «страна безнаказанных преступлений и сознательной амнезии» [2, 88]. Оознаваемыми знаками этой родины «загадочной русской души» становятся древний «Ту-134», статуя Ленина у вокзала в Нижнем Новгороде, «Макдональдсы», яйцо Фаберже, Даниловский монастырь, совхоз «Горки 2» – «русский Саутгемптон», КГБ и две столицы – Москва и Санкт-Петербург.

Знаки России удивительно точны и могут служить своеобразным путеводителем не только по туристической карте для иностранного путешественника, но и реперными точками для последующих поколений историков. Москва – «Город Обманутого Надежд», обозначена Храмом Христа Спасителя с его театрално-декоративным, невсамделишным убранством, Домом на набережной, Сандуновскими банями, Лубянской, памятником Карлу Марксу, Соловецким камнем, роскошными бутиками Mercury и ГУМа напротив мавзолея Ленина, когда «от Правды до Прады один шаг» [2, 90], Rublevкой и знаменитыми ночными клубами и кафе, где прожигают жизнь новые русские и главный герой романа. Полным туристическим набором штампов обозначено и пространство Санкт-Петербурга – культурной столицы России. Это Летний сад, каналы, белые ночи, разводные мосты, 900 дней блокады, наводнения, Петергоф и его дворцы, Академия художеств, театры в стиле рококо, балерины Мариинки, музеи-квартиры Достоевского, Пушкина, дом, где жил Владимир Набоков, Черная речка, где великий русский поэт был смертельно ранен.

Модельный мир, заменяющий реальную действительность, имеет свою топографию. Это catwalk, по которой учатся ходить модели; Russian Fashion Week и модные журналы «Vogue», «L'Idéal», «Max», «Mademoiselle», «Purple» – территория призрачного и порочного мира. Здесь есть свой язык – причудливое смешение разноязычных понятий, рождающих некие интернеологизмы: «ваннабляшки» (от англ. *want to be/ wannabe* – хотеть быть), слово, появившееся в 1980-е гг. и означавшее первоначально фанаток Мадонны [2, 41]; «тинейджерить марку»; «гринлайтить» (от англ. *to greenlight* – давать зеленую улицу) [2, 116] и т.д. В этом смоделированном мире есть свой набор расхожих истин – рекламных слоганов, формирующих сознание потребителя: «Make me beautiful. A perfect mind, a perfect face, a perfect life» (Сделайте меня красивой. Идеальное настроение, идеальное лицо, идеальная жизнь) [2, 24]; «L'Idéal – because you are all unique» (Л'Идеаль – ведь все мы уникальны) [2, 116]. Здесь существует своя мифология, и главным мифом, безусловно, является миф о превращении Золушки в принцессу, означенный именами-мифологемами Клаудии Шиффер, Натальи Водяновой, Кейт Мосс. Жизнь в этом мифологическом космосе вращается вокруг своих ритуалов: показы, кастинги, пресловутые конкурсы выбора Мисс – «голубая мечта любого фашиста» [2, 43]. Персонажи этого мира отмечены своими тайными знаками, по которым легко опознают друг друга: лифчик «Вандербра», пресловутый «Шанс» от «Шанель» (для моделек); «черные мятые рубашки, прорванные на коленях джинсы, кашемировый свитер с треугольным вырезом от Zadig&Voltaire на голое тело, взъерошенные волосы, типа только что с постели в любое время суток, плюс недельная бородка для легкого налета бунтарства...» [2, 51] (для скаутов модельных агентств).

Однако художественное пространство романа, несмотря на всю его документально-эмпирическую достоверность и точность, оказывается, прежде всего, рожденным литературными ассоциациями и кодом литературы. Не раз отмечалось, что Фредерик Бегбедер знает и любит русскую литературу. Именно она, и, прежде всего, Достоевский, Тургенев, Чехов, Булгаков подсказывают французскому писателю сюжетную канву и проблематику романа-исповеди Октава Паранго – «диспетчера по херувимам», развращенного модельного скаута, жаждущего найти Бога и настоящую Любовь. Извечные вопросы Достоевского – Кто Я? Где Бог? Кем мы заменим Бога? [2, 111] – занимают центральное место в нескончаемой исповеди главного героя романа священнику Храма Христа Спасителя, который назван «Иерохиромандритом» (само это определение заимствовано Бегбедером тоже в русской литературе – в «Записных книжках» А.П. Чехова). В распятии Христа герою романа видятся набоковские пригвожденные бабочки, а первая русская девушка, в которую почти влюбился Октав Паранго, ассоциируется с героиней пушкинского «Евгения Онегина», ибо «она звалась Татьяной» [2, 74].

В литературном коде романа есть и другие знаки, не только русской, но и всемирной литературы, одновременные и разнонациональные. Это трилогия канадского писателя Шона Рассела «Лебединые войны», с которой Октав сравнивает борьбу за новые модельные «лица» [2, 34]. Это «Портрет художника в юности» Д. Джойса и «Умиравший зверь» еврейского писателя Филиппа

Рота [2, 143]. Это француз Робер Гари с его комплексом «обещания на рассвете» как метафоры одиночества женщин [2, 164]. Есть в этом ряду и «Смерть в Венеции» Томаса Манна, трактат Стендаля «О любви», «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман» Булгакова, «Доктор Живаго» Пастернака и «Федра» Платона, Данте со своей Беатриче и библейский гимн любви «Песня Песней», роман Пьера Меро «Ирреалист» и «Сид» Корнеля, «В пути» Гюисманса и «Человек желания» Луи-Жюда де Сен-Мартена, и людоед из сказки про мальчика с пальчик. Воспоминания героя о детстве в родовом гнезде – на вилле «Наварра» – тоже означены литературными именами посетителей и друзей его деда и отца: Поля-Жане Туле, Габриэля Марселя, Жана Кокто, Рене Бенжамена [2, 182–184].

Но главными вехами, формирующими пространство романного мира, становятся, безусловно, Достоевский и Тургенев, чьи коды являются сюжетообразующими.

Код Достоевского включает не только Санкт-Петербург как место действия основной части романа, не только Преступление, которое подготовлено всем ходом событий, но и неприменное богоискательство, являющееся лейтмотивом исповеди Октава некоему *батюшке* Храма Христа Спасителя. Играя с иноязычным словом, Бегбедер умышленно включает во французский текст латинскую транскрипцию русских слов, называя своего московского духовника то *batiushka*, то *starets*, то *papasha*, то *moe startchestvo*, подчеркивая тем самым русскость своего визави и русский колорит своей исповедальной страсти. Утверждая мысль о том, что путь к вере не определяется национальностью или религиозной конфессией, Бегбедер называет священника Храма Христа Спасителя и католическим *мой кюре* [2, 223], *Holy man* [2, 345], *your holyness* [2, 213]. Именно с образом батюшки в роман входит столь значимое в «Преступлении и наказании» Достоевского двойничество. Подобно Свидригайлову, персонифицирующему темные стороны души Раскольникова, батюшка является двойником Октава. Он также влюблен в русскую женщину, мать Лены Дойчевой, сведшей с ума Октава Паранго. Батюшка также совершает преступление, ибо именно он оказывается главным постановщиком и режиссером взрыва Храма Христа Спасителя, и еще не ясно, кто больший преступник: обезумевший от ревности и любви Октава, заминировавший храм, чтобы заставить Лену вернуться, или священник, из мести за то, что когда-то мать Лены выбрала не его, а Октава, подталкивающий своего прихожанина к инцесту. Весь сюжет построен по законам сюжетосложения романов Достоевского, чье имя постоянно присутствует в тексте произведения французского писателя. «Идеаль» начинается Достоевским (эпиграф к первой части) и заканчивается полемикой с ним: «Достоевский был убежден, что красота спасет мир, а вдруг она, наоборот, разрушит его?» [2, 337]. Если мысль русского писателя утопична, то роман Бегбедера прочитывается как антиутопия. Литературность мировосприятия определяет отношения героя с участниками трагических событий романа. Своего друга, русского олигарха Сергея Орлова Октава называет «Идиотом в честь Достоевского» [2, 41]. Этот Идиот и становится косвенной причиной преступления, совершенного Октавом-Раскольниковым.

Код Тургенева предполагает использование таких ключевых модусов, как «первая любовь», «тургеневская девушка», ставших атрибутом тургеневской топики. Их появление в контексте откровенно циничного, местами порнографического описания поисков юной русской мордашки для рекламного успеха кажется абсолютно невозможным и совсем неуместным. Однако именно любовь изменяет ход событий в жизни циничного, разочарованного, безумно одинокого и извращенного Октава Паранго, исповедь которого и является рассказом о первой любви, как и обещал эпиграф из повести Тургенева, предпосланный первой главе: «– Итак, это дело решенное, – промолвил он, глубже усаживаясь в кресло и закулив сигару, – каждый из нас обязан рассказать историю своей первой любви. За вами очередь, Сергей Николаевич» [2, 11]. Цитаты из «Первой любви» становятся традиционным для Октава бесприкрытым способом покорения сердец юных кандидаток в модели. И хотя имя Тургенева появляется в тексте произведения Бегбедера не так часто, как имя Достоевского, код автора «Первой любви» не менее значим. Отвечая на вопросы журналистов во время презентации романа в московском Доме Книги, друг Ф. Бегбедера знаменитый Сергей Минаев, очень верно заметил: «*Фредерик не разоблачает моду, да, его герой работает скаутом в модельном агентстве, но ведь книга на самом деле о любви. Она о двух разных мирах: мужчине из Франции и девушке из России*» [4]. В романе рассказана история «Первой любви», по Тургеневу, но происходящая в сегодняшнем мире, где любовь заменили культом наслаждения, и гедонизм стал «идеологией людей, потерявших надежду» [2, 287].

Однако, используя код Тургенева, Бегбедер уходит от привычных клише. «Тургеневская де вушка» – эталон непорочности, чистоты и романтической влюбленности, который стал каноничным для русской литературы и функционирует в мировой литературной традиции «как один из основных концептов» творчества Тургенева [1, 18], воспроизведен в портретах Лены Дойчевой, увиденной глазами влюбленного Октава Паранго: «Венера Милосская плюс руки: маленькие, но твердые соски, совсем как у статуи, мраморная грудь, но летучие волосы; тот же легкий наклон головы, та же белизна бессмертия, только лилейный ее отблеск оттенен голубыми

прозрачными жилками, разбегающимися по шее сетью ручейков...» [2, 190]. Реминисцентная природа этих портретов очевидна. Однако за этими по-тургеневски пронзительно-лирическими пассажами следует дневник самой героини, представляющий читателю совсем другую, «нетургеневскую де вушку»: вполне современное циничное юное создание, давно прошедшее школу воспитания чувств, живя с матерью, меняющей мужчин, девочку, стремящуюся любыми путями вырваться из такой жизни. Первая ЛЮБОВЬ, оставась трагической (по Тургеневу), оборачивается преступлением и становится НАКАЗАНИЕМ за главное преступление героя – преступление против самого себя, состоящее в саморазрушении человека в гедонистическом мире.

Литературная карта романа Бегбедера, конечно, не исчерпывается этими двумя знаками русской словесности. На ней появляются Чехов и Набоков, Булгаков и Толстой, современные маркеры русской постмодернистской литературы – Сорокин, Пелевин, Геласимов, вполне «ожидаемые», если речь идет о европейском образе русской литературы. Но есть на этой карте и Пушкин, такой неевропейский, такой русский, про русских и для русских писавший, которого французский романист называет «этот обманчиво-легковесный писатель» [2, 217]. Возможно, не только название ресторана в башне Нью-Йорка, но и образ этого русского писателя, который, как пишет Бегбедер, «сравнивал Петербург с окном, прорубленным в Европу Windows on Europe» [2, 217], подсказал французскому романисту название его знаменитого романа о трагедии 11 сентября 2001 г. «Windows on the world» (и не следует ли рассматривать в этой связи как некую под сказку читателю английский эквивалент пушкинского определения «окно в Европу» – Windows on Europe в тексте «Идеаль»?).

Пространство романа наполнено литературными топосами, которые могут показаться заезженными штампами, отражающими трафареты европейского восприятия России и русских. Все русские «из кожи вон лезут, чтобы напоминать персонажей чеховской «Чайки», им присущи «нравственные шатания», милые сердцу Достоевского; они «говорят о высоком на кухнях» [2, 60]. Но вряд ли Бегбедер настолько поверхностен, что остается в рамках литературных и ментальных клише, ибо повторив их, он иронично их же опровергает: «Что касается наивных ботаников, всколоченных поэтов, обманутых любовников и скисших философов, то любимцы Антона Павловича попадают тут не чаще, чем в Париже. Кухни в России современнее, чем пишут, и меньше размером, и там, как и везде, едят «чicken макнаггетс» в соусе барбекю» [2, 61]. И, возвращаясь к формуле Достоевского о красоте, спасающей мир, замечает: «Русская красота не сводится к литературе и лесам, основной ее параметр – женщины... Женщины всех национальностей ненавидят их, потому что красота несправедлива, а против несправедливости следует бороться. Русские девушки – это враги. Ангелам не впервой, у них всегда было полно врагов, перечитайте Библию, это настоящий каталог умученных ангелов» [2, 63].

Размышляя о «лице» нынешней Москвы, Октав выводит формулу сегодняшнего положения литературы в некогда «самой читающей стране мира»: «Когда я мчался по Театральному проезду, там уныло толпились бедняги, не попавшие в клуб «Osen», а напротив возвышалась статуя Ивана Федорова, русского Гуттенберга, оглушенного R&B и зажатого между магазином «Бентли», дистрибьютором «Феррари» и ювелирным бутиком «Булгари». Человек, давший в XVI веке старт русской литературе, теперь взят в тиски блядским клубом и шикарными гаражами и обязан слушать целый день напролет «Jenny from the Block» – незавидная судьба!» [2, 90].

В культурном коде романа Бегбедера незримо присутствует еще один знак, ни разу не названный, в отличие от литературных имен: это Зигмунд Фрейд, открывший человечеству секрет бессознательного, определяющего наше бытие. Все происходящее в романе, построено на краеугольных идеях автора «Я и Оно». Причины всех поступков героев романа коренятся в их детстве, лишенном нормальной любви обоих родителей. И если Октав Паранго в своих попытках вернуться в детство ищет все более юных моделек и в то же время ненавидит всех женщин, с которыми спит, тем самым осуществляя бегство от матери как воплощения эдипова комплекса, Лена Дойчева, выросшая без отца и даже не знающая, кто он, упорно ищет именно отца «во всех случайных парнях» [2, 262]. Фрейд «позволяет» и объясняет присутствие откровенно физиологических, порнографических описаний подробностей сексуальных соитий в бесконечной исповеди героя романа батюшке Храма Христа Спасителя. Будоражающий сексуальную потенцию вибратор и мысли о Боге оказываются в одном ряду, и жесткое порно соединяет богохульство и богоискательство.

Но и Фрейд, как и все другие знаки, также вписан в литературный код романа, с помощью которого герой объясняет свои психические движения и свои действия, порожденные Оно. Так, на приеме у врача-психиатра Октав черпает в литературе аргументацию, оправдывающую постоянную супружескую неверность, цитируя письмо А. Чехова Суворину от 23 марта 1895 г.: «Счастья же, которое продолжается изо дня в день, от утра до утра, – я не выдержу <...> Я обещаю быть великолепным мужем, но дайте мне такую жену, которая, как луна, являлась бы на моем небе не каждый день» [2, 145].

Поэтика романа отражает тот обширный литературный код, те традиции, на которые опирается французский писатель. С неороманистами Бегбедера связывает экзистенциальная проблематика и поиски новых форм письма, снимающих авторский диктат и отдающих право письма участникам описываемых событий. Доминирующая в романе исповедальная наррация сочетается с протоколом (тексты допросов свидетелей) и репортажем (сообщение о теракте в прессе). А игра различными шрифтами позволяет обозначить и разграничить разное письмо-дискурс.

С традициями социально-психологического направления во французской литературе второй половины XX в. Бегбедера роднит стремление докричаться до людей и заставить их осознать существование процесса превращения человека в существо, «бредущее во власти животных инстинктов». Подхватывая эстафету у Ж. Перека, означившего феномен «шозизма», Бегбедер выводит формулу нового состояния общества потребления уже в третьем тысячелетии, когда вещью и предметом купли-продажи становится тело человека, называя это состояние «хотизмом». Подобно Жоржу Переку, Роберу Мерлю, Эрве Базену, Полю Мориаку автор «*Au secours pardon*» раскрывает животное обличье нравственного состояния нынешнего общества потребления, где извращения, криминал, наркотики, духовная опустошенность, цинизм становятся абсолютной нормой, а иллюзия свободы оборачивается безнадежным одиночеством и распадом всех человеческих и семейных связей. И в этом проявляется глубинная основа литературного кода романа, каковой является классический реализм.

Но в отличие от своих великих предшественников-реалистов Бегбедер не посягает на роль моралиста, он, как и создатели антиромана, отказывается от роли всеведущего демиурга, «озвучивая» бессознательное своего главного героя Октава Паранго. Читателю предложена психоаналитическая исповедь героя нашего времени, которая оказывается убедительнее и страшнее всех выводов и уроков морализирующего автора. Несмотря на акцентирование идеи безысходности и бесцельности существования современного человека, Бегбедер не оставляет у читателя ощущения абсолютного пессимизма, прозвучавшего в посмертном тексте Робера Гари, фигуры значимой в литературном коде романа «Идеаль»: «Литература долго считала себя (и хотела быть) вкладом в свободное развитие человека и его прогресс, но теперь от этого не осталось даже поэтической иллюзии» [3, 219]. Лишенный иллюзий Бегбедер, показывая изнанку нынешней гедонистической морали, взывает к здравомыслию. Услышат ли его призыв, так явственно обозначенный в названии «*Au secours pardon*» (Спасите, извините)?

Список использованных источников

1. Анненкова О.С. Дискурс традиції І.С.Тургенева у прозі російського зарубіжжя (Б.К.Зайцев, І. С. Шмельов, М. А. Осоргін): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец.: 10.01.02. «Російська література» / О.С. Анненкова. – Сімферополь, 2012. – 44 с.
2. Бегбедер Ф. Идеаль /Фредерик Бегбедер. – М. : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. – 352 с.
3. Бренер Ж. Моя история современной французской литературы: пер. с фр. / Жак Бреннер; коммент. О.В. Тимашева; предисл. О.В. Тимашева. – М. : Высшая школа, 1994. – 352 с.
4. Рецензии [Электронный ресурс] // ЧИТАЕМ ВМЕСТЕ. Навигатор в мире книг. – 2007. – №12 (25.03.2008). — Режим доступа: <http://ratings.7ya.ru/books/info.aspx?bid=3262>

Summary. In the article is analyzed the literary code of F. Behbeder's novel «*Ideal*», where are revealed the Russian text, presented first of all by Dostoevsky and Turgenev, and the text of the world literature, are examined the problematics and the poetics of the novel.

Key words: literary code, novel, antyroman, discourse, tradition.

Отримано: 19.07.2012 р.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОСТРАНСТВО И ТЕКСТ

Статья первая. **Пространство в тексте.**

У статті аналізується своєрідність художньої організації простору в творчості А. Платонова (на прикладі роману «Чевенгур»). Вказується на співвідношення реального соціально-історичного простору й художнього, розглядаються міфологічні аспекти втілення простору, значущість мотиву дороги, особливості демеафоризації просторових метафор.

Ключові слова: художній простір, текст, мотив шляху, міфологізм, демеафоризація.

«Пространство и текст» как научная проблема относится к числу наиболее актуальных в современном литературоведении. В теоретическом плане благодаря усилиям Ю. Лотмана [3; 4], В. Топорова [7; 8], Б. Успенского [9] и др. ее нельзя считать неразработанной. Тем не менее в плане практического анализа литературно-художественного текста приходится констатировать, что сплошь и рядом имеет место подмена явлений: декларируя рассмотрение «пространственной организации» произведения, авторы многих статей и диссертаций останавливаются на анализе особенностей воплощения художественного пространства как такового. Сама по себе постановка этой задачи нисколько не лишена научности, речь идет лишь о том, что именно анализировать.

Наглядным материалом, иллюстрирующим возможности применения двух подходов к анализу художественного произведения в аспекте проблемы «пространство и текст», является творчество Андрея Платонова, в особенности его роман «Чевенгур». В первой статье мы ставим перед собой задачу рассмотреть, в чем заключаются основные особенности художественной организации пространства в этом произведении (соотношение реального социально-исторического пространства и времени с романным хронотопом, мифологические аспекты воплощения пространства, отдельные приемы творческой трансформации пространственных категорий и др.). В следующей статье («Пространство текста») будет предпринята попытка проанализировать специфику пространственной организации «Чевенгура» (как «пространственной формы» (Дж. Фрэнк [11])), когда пространство понимается не как образ (город, дорога и т.п.), а как особый «язык моделирования» (Ю. Лотман), определенная система отношений между элементами текста, основанная на том, что «последовательность во времени замещается одновременностью в пространстве» (Западное литературоведение XX века. – М., 2004. С.336).

Прежде всего, напомним, что пространственно-временная организация «Чевенгура» отмечена явной двойственностью: это, безусловно, роман о России, о русском человеке и русском обществе в эпоху коренного слома национальной жизни; в то же время это роман о человеческой экзистенции, о вечном и тайном, безусловном и непостижимом в ней. Сюжет произведения развивается в конкретном историческом времени-пространстве – накануне революции 1917 года и в первые послереволюционные годы. Однако факт этот требует оговорки. События «большой» истории не включаются Платоновым непосредственно в поле сюжетного действия произведения, а служат только фоном для изображения странствований его героев в поисках «смысла отдельно и общего существования».

В «Чевенгуре» можно отыскать немало реальных топонимов, связанных с территорией Воронежского края России, но пространственно-географическая конкретность весьма относительна. В первой части романа, публиковавшейся при жизни писателя как самостоятельное произведение (повесть «Происхождение мастера»), вообще нет никакой «привязки» к определенной топографии. В остальном тексте в причудливой смеси реальных и придуманных топонимов явно преобладают последние (см. об этом: Ласунский О. Житель родного города. – Воронеж, 1999. С.241-250; Алейников О.Ю. На подступах к «Чевенгуре» (об одном из возможных источников названия) // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. С.177-184). Центральным из них является, безусловно, Чевенгур – географическое наименование, которое в соответствии со «странной» логикой героев романа обретает взаимозаменяемость с абстрактным понятием «коммунизм» (ср. объяснение Чепурным места, откуда он прибыл в губернский город: «Из коммунизма. Слышал такой пункт? <...> Пункт есть такой — целый уездный центр. По-старому он назывался Чевенгур» [5, 186]).

Знаменательно, что Платонов сплошь и рядом заставляет своих героев впадать в пространственную «путаницу», двигаться в направлении, диаметрально противоположном тому, какое им на самом деле необходимо [см. подробнее :11, 549]. Обратим внимание и на другие странности в передвижениях героев романа, – например, на то, каким образом и с какой скоростью они преодолевают расстояния. Так, Саша Дванов через несколько дней после серьезного ранения в ногу всю ночь бежит через степь к железнодорожной станции, оказывается сначала в каком-то поселке, а

потом в деревне, на постое у некой Феклы Степановны. Ищущий его Копенкин проезжает одну за другой все деревни, что встречаются ему на пути, проверяет каждый двор, и, как это ни удивительно, скоро находит Дванова, хотя для этого ему, наверное, понадобилось бы пройти не одну сотню километров и затратить много времени. Характерен сам способ передвижения в пространстве Копенкина, который всегда «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» [5, 119]. Показательны и попытки Захара Павловича измерить расстояние до звезды («расставил руки масштабом и мысленно прикладывал этот масштаб к пространству» [5, 53] и его обеспокоенность по поводу того, есть ли бесконечность на самом деле. Знаком своеобразной обратимости пространства и времени в романе является памятник революции, проект которого предлагает Александр Дванов: «Лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства...» [5, 144].

Художественное пространство «Чевенгура», будучи обогащенным многообразными смысловыми коннотациями, также раскрывается через связь природно-бытового и трансцендентного. Эта связь обнаруживается в романе повсеместно. Достаточно обратить внимание на картины природы, которые у Платонова всегда насыщены метафизикой и напряженным психологическим восприятием человека (ср.: «За окном, на небе, непохожем на землю, зрели влекущие звезды. Дванов нашел Полярную звезду и подумал, сколько времени ей приходится терпеть свое существование, ему тоже надо еще долго терпеть» [5, 99-100]). Но даже и такие, казалось бы, сугубо бытовые действия, как, например, вхождение в дверь и переступание порога, взгляд через окно (взаимопереходы между разомкнутым и замкнутым пространством), оказываются пронизанными трансцендентной значимостью (См. об этом: Дмитриевская М.А. Семантика пространственной границы у А. Платонова // Филологические записки: Вып. 13. – Воронеж, 1999. С.118-137).

Особенно важное место в пространственно-временной сфере «Чевенгура» занимают мотивы дороги и движения. Характеризуя развитие хронотопа дороги в истории романа, М.М. Бахтин подчеркивает, что дорога – «точка завязывания и место совершения событий», она концентрирует вокруг себя все романские коллизии, а самое главное – «реальная путь-дорога героя ... нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души» [1, 392-393].

Нетрудно увидеть, что дорога в своем буквальном значении выполняет в романе Платонова первоочередную сюжетобразующую роль; в то же время мотив пути находит непосредственное выражение в структурно-композиционной организации. По сути, весь роман – это дорога в Чевенгур, город, который и понимается героями как реализованная идея и такая точка в пространстве, в которой прошлое и будущее перестают существовать, взаимозаменяются (ср. симптоматичную реплику одного из персонажей романа: «Деревня, что ль, такая в память будущего есть?...» [5, 186]). Движение в романе Платонова, как справедливо отмечает Л. Фоменко, «приобретает универсальный характер» [10, 100]. «Идти по земле» [5, с.30] – это желание и потребность не только Захара Павловича (в связи с позицией которого эта фраза возникает в тексте), но почти всех героев романа: Саши Дванова, Копенкина, Гопнера. Здесь даже есть «штатный пешеход» Луй, считающий, что «коммунизм должен быть непрерывным движением людей в даль земли», и убежденный, что именно «радость движения» – своего рода первоисточник и главный фактор всякого преодоления в мире (при всей парадоксальности и даже абсурдности логики героя не может не привлекать к себе, например, такое его «открытие»: «отчего летит камень: потому что он от радости движения делается легче воздуха» [5, 218]).

Но не только реальная дорога значима в «Чевенгуре». В мотиве пути у Платонова открывается целый комплекс метафорических смыслов. Самое главное – это «жизненный путь», духовное движение-развитие героев.

Такой условно-символический смысл «дорога» приобрела в глубокой древности, что запечатлено в мифологических моделях мира у самых разных народов. Известный исследователь архаики и мифопоэтики В.Н. Топоров указывает, что «во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема пути выступает метафорически, как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного), как некий свод правил, закон, учение» [8, 353].

В художественно-эстетическом смысле понятия «дороги» и «пути», будучи тесно взаимосвязанными, всё же разнятся. Ю.М. Лотман по этому поводу замечает, что ««дорога» – некоторый тип художественного пространства, «путь» – движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или нереализация «дороги»» [3, 290]. Далее Ю.М. Лотман подчеркивает, что именно «с появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека, народов, человечества. Герои резко делятся на движущихся (герои пути) и неподвижных» [3, 291].

Идею пути наиболее полно в романе «Чевенгур» воплощает Александр Дванов – ключевой персонаж в плане выражения авторских художественных идей. В его образе обнаруживаем воплощение самого процесса становления человека в пути. Дорога приобретает значимость уже в детстве героя. Его как «безродного сироту», «нахлебника», прижившегося в чужом доме, с ни-

щенской сумой отправляют побираться в город. В повествовании подчеркнут момент выхода на дорогу и описание самой дороги: «Прохор Абрамович наклонился к сироте.

– Саша, ты погляди туда. Вон, видишь, дорога из деревни на гору пошла – ты все так иди и иди по ней» [5, 42]. «Дорога из деревни на гору» – это тот путь, о котором В.Н. Топоров говорит как о важнейшей разновидности мифологемы пути, – путь из дома «к чужой и страшной периферии» [8, 352]. В психологическом восприятии самого мальчика дорога становится знаком «чужого и страшного»: «На высоте перелома дороги на ту, невидимую, сторону поля мальчик остановился. В рассвете будущего дня, на черте сельского горизонта, он стоял над кажущимся глубоким провалом, на берегу небесного озера. Саша испуганно глядел в пустоту степи; высота, даль, мертвая земля – были влажными и большими, поэтому все казалось чужим и страшным...» [8, 43-44].

Однако постепенно движение к «периферии» обращается для главного героя романа во второй вид мифологемы пути – движение к сакральному центру, «когда высшее благо обретается постепенным к нему приближением» [8, 352]. Город Чевенгур, куда направляется Саша Дванов, – это город-идея, город-«коммунизм» (см. выше об отождествлении города и коммунизма). На этом пути Александру Дванов приходится преодолевать массу трудностей. И это весьма симптоматично. В.Н. Топоров подчеркивает: «Трудность пути – постоянное и неотъемлемое свойство, двигаться по пути, преодолевать его уже есть подвиг, подвижничество со стороны идущего подвижника, путника» [Там же].

Здесь есть и крушение поезда, и сны про дорогу, и смертельное ранение, и тяжелая болезнь (она длится, кстати сказать, девять месяцев и заканчивается новым выходом на дорогу, что сопровождается многозначительным авторским комментарием: «Жизнь снова заблестела перед Двановым...» [5, 90]). Преодоление всех этих «трудностей» вполне может быть оценено как инициация героя – утверждение его высокой миссии, открывшейся ему во сне в разговоре с отцом, когда тот говорит сыну: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» [5, 241].

Цель – «город-коммунизм» – к которому так долго и трудно идет платоновский герой, оказывается лишенной аналогов в мире и противопоставлена всему «прочему» миру в его пространственных и временных измерениях. «Какой тебе путь, когда мы дошли...» [5, 207], «история кончилась» [5, 315], – в этих знаменательных выражениях чевенгурского лидера Чепурного фиксируется полная остановка в «городе-коммунизме» всякого движения – в его прямом и переносном значении. В таком своем качестве – как конец пути, антитеза движения – Чевенгур, безусловно, должен погибнуть. Но еще до непосредственного уничтожения чевенгурской утопии ее устроители, по сути, сами отказываются от воплощенной ими идеи. Создав город, замкнутый в самом себе, остановленный в пространстве и времени, они, как оказывается, не в состоянии жить без движения. Наступает момент, когда каждый из приверженцев «окончательного счастья» «устаёт от постоя» и собирается снова тронуться в путь. Упомянувшийся выше Луй, самый убежденный сторонник «пешеходства», предлагает Чепурному, «чтобы тот объявил коммунизм странствием и снял Чевенгур с вечной оседлости» [5, 218]. Так у Платонова заявляет о себе главная страсть русской души – влечение к странничеству. В конечном итоге, именно движение и открытое пространство остаются последним прибежищем русского человека в «Чевенгуре». Воистину в этом романе находит самое убедительное подтверждение мысль о том, что «Россия осуществляется как бесконечный диалог Петербурга и Руси, города и дороги. Прочтите »город» наоборот – выйдет »дорога»: они антиподы. Петербург есть »место», точка, а Русь – путь-дорога» [2, 386].

У Платонова метафорический смысл пути часто получает реализованное выражение, т. е. автор «Чевенгура» буквализирует метафору, превращает переносные выражения, связанные с идеей пути, в картины непосредственных видений героев. Об этой особенности как характерном свойстве мифопоэтических представлений много писал А.А. Потебня, подчеркивая, что в мифическом способе мышления «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого» [6, 287]. В «Чевенгуре» это наглядно проявляется, например, в том, как видит свой жизненный путь Захар Павлович: «Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством – таким далеким, что почти не существующим. Захар Павлович знал вперед, что чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади – удлиняться мертвая растоптанная дорога. И он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось – глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее...» [5, 57]. Нечто подобное видим и в восприятии Александром Двановым своей жизни как открывающейся перед ним «пустой» дороги: «Во сне он увидел большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство и вдаль терпеливо уходила пустая дорога. Дванов завидовал всему этому — он хотел бы деревья, воздух и дорогу забрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой» [5, 91]. Реализацией метафоры является и упомянутая выше характеристика Чевенгура как точки, в которой заканчиваются все пути («путей нету», «люди доехали»).

Как видим, пространство в романе Платонова предстает не просто территорией разворачивания действия, но превращается в универсальную категорию, формируя особого рода экзистенциальный феномен. Неопределенность пространственных сфер, отсутствие топографической точности, путаница человека в пространстве, очевидно, имеют целью акцентировать смутность и неопределенность положения человека в мире, его экзистенциальную «заброшенность» (С. Кьеркегор), утрату смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности вырваться из пределов эмпирического мира.

Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира : Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский / Г. Д. Гачев. – М. : Советский писатель, 1988. – 445 с.
3. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
4. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х тт. – Таллинн : Александра, 1992. – Т.1. – С. 448 – 463.
5. Платонов А. П. Чевенгур: [Роман] / Андрей Платонович Платонов / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высшая школа, 1991. – 654 с.
6. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
7. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227 – 284.
8. Топоров В. Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия. – В 2-х т. – М. : Сов. энциклопедия, 1980. – Т.2. К-Я. – С. 352 – 353.
9. Успенский Б. А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М. : Языки рус. культуры, 1995. – С. 9 – 220.
10. Фоменко Л. П. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» / Л. П. Фоменко // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. – Воронеж : изд-во Воронежского ун-та, 1995. – С. 97 – 103.
11. Яблоков Е. А. Комментарий / Е. А. Яблоков // Платонов А. П. Чевенгур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 518 – 646.
12. Frank J. Spatial Form in Modern Literature // «The Widening Gyre», New Brunswick. – New York, 1963. – P. 3 – 62.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 821.111(417/419)

Т.В. Кеба

ИДЕЯ ЦИКЛИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭПОХ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ И ТВОРЧЕСТВЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА

В статье исследуется эстетическая теория О. Уайльда, основанная на идее циклического развития художественных эпох и роли английского эстетизма как нового Ренессанса в культурной картине мира, а также пути реализации этой идеи в раннем творчестве поэта.

Ключевые слова: эстетизм, художественная эпоха, «золотой век», эстетический, философско-эстетическая мысль, английский Ренессанс.

Формирование эстетизма Оскара Уайльда шло в условиях напряженных поисков новых религиозных и художественно-эстетических установок, новых форм художественного выражения преобразующих начал в литературе рубежа XIX–XX вв. Именно эти поиски привели к актуализации мифа в европейской культуре конца XIX в., что оказалось важным источником эстетической теории Уайльда. Помимо мифопоэтики Р. Вагнера, которая нашла отражение во всех сферах европейского искусства, молодой поэт воспринял учение Платона о постижении Красоты от частного (телесного) к общему (духовному), античные представления о Красоте, идеи «философии жизни», идущие от Гете.

Эстетическое кредо Уайльда, воспринявшего новые веяния в искусстве, было сформулировано на рубеже 1880-90-х гг. в таких эссе, как «Упадок искусства лжи», «Критик как художник», «Перо, полотно и отравы», «Предисловие к «Портрету Дориана Грея» и др. Выражая его убежденность в приоритете искусства над жизнью, оно было своего рода романтическим протестом против всевластного рационализма, против искусства, копирующего действительность. В эссе «Упадок искусства лжи» («The Decay of Lying») О. Уайльд пишет: «The moment Art surrenders its imaginative medium it surrenders everything. As a method Realism is a complete failure» («Как только Искусство отказывается от принципа художественного воображения, оно теряет все. Как метод создания искусства Реализм обречен на провал») [8].

Положения, выдвинутые в критических эссе и в лекциях, с которыми молодой поэт выступал в Америке в конце 1881 года в качестве неофициального лидера английского эстетического движения, находят свое отражение в ранних поэтических работах, вошедших в его первый поэтический сборник «Стихотворения» («Poems»), написанный в духе «братьев прерафаэлитов».

В своей первой лекции – «Ренессанс в английском искусстве», которая состоялась 9 января 1882 года, Уайльд стремился представить течение эстетизма в английской культуре второй половины XIX века, рассказать о его художественных особенностях и, как он заявляет журналистам, «открыть тайну красоты» [7, 191].

Лектор-эстет определяет место нового течения в историческом и литературно-художественном процессе, раскрывает его формальную и поэтическую индивидуальность.

Эволюция философско-эстетической мысли эпохи (прежде всего, влияние мифических теорий Р. Вагнера) принуждает Уайльда обратиться к мифологическим категориям. Миф, как средство структурирования повествования, позволяет ему создать образ «мира искусства», максимально доступный для массового сознания [2, 163-169].

Кроме того, мифологическое структурирование позволяет Уайльду использовать культурные и мифологические параллели, а также метафорические и символические ряды, выстраивая на их основе несколько повествовательных смыслов. В образе «нового Ренессанса» Уайльд воссоздает перед американской публикой своеобразную модель эстетического космоса – архетип «золотого века» (*aurea saecula*) в современной культуре.

Традиционно понятие «золотого века» связано с сакральным временем – *illud tempus*. В мифологическом сознании *illud tempus* «священное хранилище <...> магических и духовных сил» [2, 174], всего важного и значительного в сознании нации, – входит в состав «Великого Времени», обновляющего мир в повторении великих космических циклов. В *illud tempus* происходит «вечное повторение основополагающего ритма Космоса – периодическое разрушение и новое творение» [6, 106] бытия. В греко-латинской традиции мифологема *illud tempus* как «золотого века» появляется в «Трудах и днях» (110 sq.) Гесиода (конец VIII – начало VII в. до н. э.) в качестве «золотого рода» (*chruseon genos*), смещаемого последующими регрессирующими геносами (серебряным, медным, героическим и железным). Гесиод придерживался циклической схемы, согласно которой за железным «звеном» снова должно было последовать «золотое».

Мифологическую схему вечной смены космических циклов вслед за античными поэтами повторяет и Уайльд. Описывая круговорот «сакрального времени», Уайльд-лектор ярко и образно представляет культурно-историческую хронику века, выстраивая ее по образцам Гесиода или Вергилия. Он включает в нее «железный род» – творцов Французской революции, «бешеный шторм которой в 1789 году пронесся над Францией» [5, 259], и «род героев» – поэтов-романтиков: Блейка, «борющегося за высокую духовную миссию искусства» [5, 262], Байрона с его «мятежными» поисками, «бесстрастные умозрения Вордсворта и <...> Шелли в его орлином полете» [5, 260], а также «чистую и безмятежную ясность Китса» [5, 261]. «Серебряный род» представлен молодыми художниками-прерафаэлитами. «Реализм могучего воображения и реализм тщательной техники, страстная и яркая восприимчивость, интимная и сильная индивидуальность» [5, 263] позволяют увидеть в них предтечу современного ренессанса. Новый «золотой род», или «золотой век» английского искусства открывается, по мнению Уайльда, с имен Уильяма Морриса и Эдварда Берн-Джонса, к ним присоединяется молодое поколение эстетов: это, прежде всего, сам лектор, а также Джон Уистлер и Реннел Родд (чьи фигуры будут им обозначены в последующих лекциях). Подобно Вергилию, Уайльд связывает с наступлением новых времен появление нового «племени» людей, обладающих качествами Аполлона: «тонкой изысканностью, <...> безупречной преданностью красоте, <...> страстным исканием совершенства» [5, 263]. Подробному описанию «земных благ», к примеру, обильного плодоношения земли в текстах Гесиода или Вергилия, в лекции соответствует описание произведений искусства, которым предстоит «сделаться источником вечных угод» [5, 263] в новом «золотом веке».

В лекции Уайльд пытается представить идею циклического развития художественных эпох с присущими им «взлетами» и «упадками» эстетического духа. Так, он указывает, что за «выводком несколько шумливых титанов» [5, 260] в английской поэзии появляется Китс с его апол-

лоновской «ясностью взгляда, точной наблюдательностью, строгим чувством меры» [5, 260]. В своем выступлении Уайльд раскрывает «возрождение» духа «золотого века» в эстетизме, тем самым он вводит английский эстетизм в состав мифа об «изначальном совершенстве» и «утраченном рае» искусства. По мнению лектора, новый «золотой век» (а в английском сознании он ассоциируется с «золотым веком» Елизаветы – Queen-Virgin, в чьем мифологизированном облике проявляются черты Великой богини) вобрал в себя, переосмыслил и отлил в новые формы основные идеи и образы английской и мировой культуры.

Определяя английский Ренессанс как «золотой век» английской культуры, Уайльд выделяет три важнейших его качества: «культ чистой красоты», «исключительную чувственность» и «безупречную преданность форме». Стремление отлить в «прекрасные формы» все чувства, эмоции, идеи и образы становится основным принципом и главным достоинством современного эстетизма, вызревшего в его недрах стиля модерн. По мнению эстетов, первых идеологов модерна, дух истинной поэзии – эмоциональный и образный строй произведения – должен проявляться в его форме. Уайльд заявляет, что совершенной формой для английского эстетизма становится узор: «In its primary aspect a painting <...> is a beautifully coloured surface, nothing more» [8, 135]. Так, характерный для поэтики модерна декоративизм не только декларируется, но и становится одним из основополагающих поэтических принципов ранней лирики Уайльда, найдя свое выражение в своеобразном эстетическом узоре из имен великих художников, поэтов, философов, которые поэт создает, следуя уже сложившейся в английской культуре традиции.

В английском искусстве обращение к форме узора обусловлено исторически. В средневековой ирландской и английской традиции поля рукописей (например, знаменитые «The Book of Kells», «Книга Дурроу» и Евангелие из Личфилда) были обильно украшены затейливыми природными орнаментами [3, 158-163]. Красочный орнамент служил рамой, ограждающих сакральность «слова» от мирской суеты, не позволяющей ему слиться с обыденностью ежедневного существования. Для Уайльда идея узора вытекает и из эстетической концепции искусства, изложенной в письмах Джона Китса: настоящий поэт должен «сплести из тончайшей паутины души узор неземной красоты, символику которого он угадывал бы внутренним взором» [1, 349-362].

В соответствии с этими принципами Уайльд составляет «узор» своей поэмы «Сад Эроса» («The Garden of Eros»), как взаимосвязь и взаимодополнение мифопоэтических лейтмотивов и орнаментальных элементов, т. е. элементов, утративших первоначальное самостоятельное значение и получивших новое смысловое наполнение в единстве всех частей текста; имена, мотивы и метафоры пронизывают весь текст и образуют целостную структуру.

В поэме (как и в лекции) роль лейтмотивов выполняют фигуры поэтов-творцов: Морриса, Данте Габриэля Россетти, концентрирующих вокруг себя образы, символы и другие выразительные средства. Эти поэты, по мнению Уайльда, являясь наследниками английского Ренессанса (Китса, Шелли, Байрона), определили развитие английского эстетизма.

Относительно небольшой текст поэмы предельно насыщен именами. Их выбор не ограничен временными или пространственными рамками. Имена героев греческих мифов, географические названия и названия цветов и птиц также могут быть рассмотрены как своеобразный орнамент – рамка, функциональная задача которой обусловлена зарождающимися эстетическими принципами модерна: декоративизмом и замкнутостью изобразительного пространства,

Следуя теории «вечного повторения», выдвигаемой в лекции «Ренессанс в английском искусстве», Уайльд стремится отразить движение художественных эпох, представленных в тексте именами представителей литературы и искусства и героев их творений. Прежде всего, это античность – *illud tempus* – «священное хранилище <...> магических и духовных сил». Ее представляют мифологические фигуры: Дух Красоты и Любовь. Они укрываются в природе, в саду, где живут героини прекрасных эллинских преданий о любви: Алкид и Гилас, Гиацинт и Аполлон, Прокна, Филомела и Терей, Дафна и Аполлон, Эндимион и Гера. Античности придается статус эпохи-архетипа (или первообраза), последующие эпохи воспринимаются как ее производные.

За персонажами греческой мифологии следуют образы героев средневековых сказаний (Гудрун, Аслауг, Олафсон, Брюнхильд), в культурно-исторической хронике века, воссоздаваемой Уайльдом, представляющие, очевидно, «род серебряный»:

«Вот Сигурд, в цвете юных лет убитый,
Вот Гудрун гордая, подруга королей,
Вот Брюнхильд одинокая – открыты
Нам страсти и деянья их» [4, 73].

В лекции О. Уайльда «род героев» представлен поэтами-романтиками: это Блейк, Байрон, Шелли, Китс. В поэме «Сад Эроса» к «роду героев» относятся эти же имена, только автор вместе с лирическим героем исполнен тоски по ушедшим героям, вместе с которыми исчезает «Дух Красоты», воспеваемый ими:

«Помедли! Самый верный, самый юный
Питомец твой почил у римских врат. (Ките)
«...в море опустились уста,
Что море воспевали. Мы всего лишились» (Шелли)
«Нет, был еще один. Он путеводной
Звездой для Англии воспрявшей стал
И торжество республики свободной
Орлиными глазами прозревал» (Байрон) [4, 71]

В поэме, следуя своей теории «вечного чередования», Уайльд также пытается представить идею циклического развития художественных эпох с присущими им «взлетами» и «упадками» эстетического духа.

Духовный кризис, наступивший после «серебряного века», изображается в поэме как «глиняный век», олицетворяющий время духовной пустоты и материальных устремлений:

«Нам глиняный достался век. Земля
Опять Титанов буйных породила.
Опять бушует, ярость раскаля,
Слепая разрушительная сила –
И рушится Олимп. Готова пасть
Под натиском сил Хаоса божественная власть» [4, 76].

Этот «глиняный век», породивший невежественных Титанов – слепую силу, рушащую Олимп, не может исцелить сердце влюбленного:

«Что проку нам внимать словам хвастливым
Новейших чудотворцев? Не дано
Несчастливого любовника счастливым
Им сделать, как ни бейся, – хоть одно
Страдающее сердце исцелить.
Мгновенье радости им не дано продлить» [4, 76].

Но Дух Красоты все еще царит. Он здесь, в ночном саду Эроса, с ним можно говорить, убеждая остаться («Yet, tarry!»), потому что есть творчество великих поэтов-романтиков и поэтов современности, хотя их и немного («but they are few»). Да и самого лирического героя не привлекает новизна «глиняного» века, у него другие ценности и призвание:

«Меня нимало
Не привлекает эта новизна.
Вращен я на другом. Душа моя
Стремится ввысь, взыскуя высших целей бытия» [4, 77].

Он готов служить Красоте, пусть даже с приходом рассвета и приближением дня ему пока придется укрыться вместе с Духом Красоты в царстве грез «сада Эроса». И все-таки образ наступающего дня и приближающегося Бога Солнца оставляет надежду на приход другой эпохи – «золотого рода», где Поэт «наделен верховной властью» понимания и создания Красоты.

Новый «золотой род», или «золотой век» английского искусства открывается, по мнению Уайльда, такими именами, как Уильям Моррис («Моррис, милый Чосеров потомок / И Спенсера наследник»), Данте Габриэль Россетти, Эдвард Берн-Джонс. К ним присоединяется молодое поколение эстетов и, прежде всего, сам поэт:

«Дух красоты, помедли! Не угас
Наш светоч, тьма его не одолела.
Мерцающая, на востоке поднялась
Звезда поэзии – и мечет стрелы!» [4, 72]

Поэт заставляет аудиторию обратиться к собственному культурному арсеналу и через ассоциативное восприятие восстановить картину мира английского эстетизма, который, по его мнению, вбирает в себя, переосмысливает и воплощает в идеальные формы черты предшествующих «золотых эпох»: античности и Ренессанса и становится их законными правопреемником.

Таким образом, в поэзии О. Уайльда, а также в его лекциях и критических работах выражается не просто преклонение перед поэтами классических эпох, но утверждается идеал красоты и творческого ей служения. Так создается единое, целостное пространство мировой культуры, в которое автор вписывает английский эстетизм, придавая ему статус нового Ренессанса.

Список использованных источников

1. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [под ред. А. С. Дмитриева]. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 638 с.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 407 с.

3. Певзнер Н Английское в английском искусстве / Н. Певзнер; [пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 318 с.
4. Уайльд О. Полное собрание стихотворений и поэм. Пер. с англ. Предисловие, составление Витковского Е. В. – СПб. : Евразия, 2000. – 348 с.
5. Уайльд О. Собрание сочинений: в 3 т. / О. Уайльд. – М. : ТЕРРА, 2000. – Т. 3 : Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. – 592 с.
6. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) / М. Элиаде // Элиаде М. Избр. соч.: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М. : Ладомир, 2000. – С. 23-127.
7. Эллман Р. Оскар Уайльд : Биография / Р. Эллман. – М. : Независимая газета, 2000. – 688 с.
8. Wilde, Oscar. The Decay of Lying / Oscar Wilde. – New York: Brentano, 1905 [1889]. – http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Wilde_1889.html.

Summary. The article explores O. Wilde's aesthetic theory based on the idea of cyclical development of artistic epochs and the role of English aestheticism as a new Renaissance in the cultural field of the world, as well as the realization of this idea in the early works of the poet.

Key words: aestheticism, artistic epoch, the «Golden Age», aesthetic, philosophical and aesthetic thought, the English Renaissance.

Отримано: 23.08.2012 р.

УДК 821.161.2'373.612.4:821.161.2.02

О.В. Книш

НАДМІРНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ТЕКСТУ

Розглянуто надмірність як джерело виразності, образності мови, розвитку експресивності та емотивності мовних засобів в українській постмодерністській прозі. Надмірність словесного вираження змісту реалізується в семантичному та структурному дублюванні елементів висловлення.

Ключові слова: плеоназм, надмірність, постмодерністська проза.

Постмодерністські тексти дедалі частіше стають об'єктом дослідження лінгвістів, адже зміна розуміння функції літератури, новаторське бачення творчості виявляється не лише на образному рівні тексту, але й на мовному. Пошук художніх засобів, нових стилістичних та композиційних прийомів найбільш характерний для творчості таких представників напрямку, як Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Винничук, В. Неборак, О. Ірванець, Т. Прохасько, О. Забужко, визначає естетичну систему постмодернізму.

Для постмодерністської прози характерною є тенденція до надуживання мовних засобів, що реалізується у повторах на рівні макроструктури (фабульні збіги) та мікроструктури тексту (семантичні повтори, гра слів, нагромадження синонімічних виразів). Проте на сьогодні в українському мовознавстві не існує розвідок, присвячених реалізації надмірності у постмодерністському художньому тексті, що й зумовлює **актуальність дослідження**.

Надмірність є суттєвою характеристикою будь-якого тексту природної мови, що стає механізмом гарантування адекватного сприймання інформації, надає комунікативному акту більшої надійності.

У науковій літературі поняття надмірності отримало різноманітні термінологічні найменування: надмірність/надлишковість, плеоназм, гіперхарактеризація, надспецифікація, семантичне дублювання. Надмірність у широкому розумінні вчені тлумачать як наявність двох і більше знаків для передавання одного й того ж граматичного чи семантичного змісту в системі мови чи реалізованому мовленні [5, 7].

Різні аспекти проблеми реалізації надмірності у мові стали предметом дослідження у вітчизняному мовознавстві. Зокрема, плеоназм як прояв дії закону мовної надмірності розглянула В.В. Коломійцева, надмірність у діалогічному мовленні вивчала Н.В. Шульжук. У російському мовознавстві до питання класифікації надмірних компонентів звертались Н.В. Глаголев, Ф.Т. Новгородова, Л.П. Єфімов, І.Н. Філіпова. Проблема повтора як явища надмірності засобів вираження в мові досліджували Ю.В. Трубнікова, Ю.М. Скребньов, Р.Н. Юсубова.

Сьогодні існує багато досліджень явища надмірності, розглянуто різні її види – лексична, синтагматична, парадигматична, граматична надмірність та ін. Також виділяють фонетичну, графічну, конвенціональну, синтаксичну та семантичну. Надмірною може бути будь-яка одиниця мови, тому розрізняють фонематичну, морфологічну та лексико-синтаксичну надмірність. Принцип надмірності мовних засобів має універсальний характер, знаходить своє вираження на всіх рівнях мовної системи. Засоби реалізації цього принципу на кожному з рівнів мають власну специфіку. Результат прояву дії закону мовної надмірності на різних рівнях спільний – перенасиченість тексту певною сумою елементів, що несуть одну й ту ж інформацію. Однак надмірні елементи не варто розглядати як непотрібні або зайві. У потоці мовлення надмірність допомагає виділити головне, концентрує увагу на власне інформації.

Розглядаючи надмірність окремого елемента певного висловлення, С.Л. Пізатулін визначає семантичну надмірність як невідповідність між означуваним та означальним під час текстотворення [4, 79]. Семантична надмірність виявляється у тому випадку, коли в поверхневій структурі є декілька елементів, що реалізують один і той самий елемент глибинної структури.

Найчастіше мова йде про надмірність засобів мовного вираження того чи того змісту в конкретному мовленнєвому утворенні, тексті. Наприклад, В.С. Роговий визначає мовну надмірність (гіперхарактеризацію) через можливість виведення з вербального, ситуативного, «психологічного» контексту: «...мова містить елементи, значення яких реципієнт мовлення може самостійно вивести з вербального контексту, з ситуативного контексту або попередньо відомих фактів, з психологічного контексту» [8, 112]. Вчений називає таку надмірність семантичною.

Для передавання тонких семантичних нюансів мовець не шкодуватиме мовних засобів. М.Д. Воейкова наголошує: що «...про стійкість семантичної надмірності свідчить явище плеоназму і тавтології, що стосуються вияву надмірності на лексичному рівні. Попри нормативні обмеження, мовець не відмовляється від тавтологічних сполучень» [5, 9].

Синтаксис постмодернізму, на думку Д. Фоккеми, характеризується перевагою паратаксисту над гіпотаксистом, що відповідає загальному уявленню постмодерністів про рівноможливість, рівнозначність, еквівалентність усіх стилістичних одиниць [10, 82].

Постмодерністи намагаються передусім занурити людину в стихію живого мовлення, відтворити процес формування думки, внутрішнє мовлення героя-оповідача, як от:

*Квітневий Хрещатик — мов крига скресає, і кличе
Пташиний базар голосів, і куряться кавові димки,
І вітром омиті обличчя
обличчя
обличчя
Заслонять од тебе твої ж таки власні думки*

(О.Забужко, Перед світом).

Розмовні конструкції стають ілюстрацією випадкового характеру зв'язку між різноманітними явищами, відсутності причинно-наслідкової зумовленості між ними: *Тієї ночі через нас перемілило повно всілякого люду, гуртяга цілодобово навстіж, тисячі всіляких гостей і теде, дискотеки на кожному поверсі, пиятики, флірти, конфетти, спідниці, сідниці, декольте, атмосфера наелектризована до краю, Бразилія, карнавал* (Ю. Андрухович, Таємниця). Таке нагромадження різноманітних елементів створює ефект мозаїчності тексту, його карнавалізації.

Правило нонселекції, тобто відмови від зумисного відбору лінгвістичних або інших елементів під час створення тексту, відбиває різноманітні способи створення ефекту умисного текстового хаосу, фрагментарного дискурсу, сприймання світу як розшматованого, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірності та впорядкованості. Воно стає однією з найпомітніших ознак постмодерністської манери викладу: *Спочатку йому ввижались полчища білих мишей, що омивали й омивали його, подібно до хвиль, та це було надто просто, підозріло просто, і згодом йому цілком закономірно й логічно привидівся пухнастий білий кіт, такий нібито звичайний домашній кіт: він так нормально-правильно вписувався в інтер'єр, і так звичайно, по-домашньому виглядав в інтер'єрі, одне було тільки негаразд із тим котом – його було надто, надмірно багато, він заповнював собою дедалі більше простору, – і Хрущ відчував, як йому починає бракувати місця, як уже нікуди й податися, ніде й повернутися, як дедалі важче дихати, бо повітря теж робиться білим і пухнастим, і білими та пухнастими робляться його, Хрущеві, ніздрі, вуха, лапи та хвіст* (Іздрик, Острів Крк).

Постмодерністський ідеал нонселекції, на думку Д. Фоккеми, часто перетворюється у процесі породження тексту на застосування комбінаторних правил, що імітують математичні прийоми: дублікації, множення, перерахування, переривчастості та надмірності [10, 95]. Вони тісно пов'язані й однаковою мірою сприяють порушенню традиційної зв'язності викладу: *Я дивився з вікна і бачив унизу групу вертепних перебиранців: Пастушків, Ірода, Жида, Трьох Царів, Ангела. На той час міліція вже переважно не чіпала їх. Вони тупцювали на зупинці і*

подзвонювали своїми дзвіночками. Потім підійшов автобус, до біса забитий, але вони все одно полізли у задні двері – Пастушки, Ірод, Жид, Три Царі, Смерть. Ну так, і Смерть, а як же без неї? Смерть з косою в переповненому автобусі, уявляєш? (Ю. Андрухович, Таємниця). Перерахованих героїв можна об'єднати єдиним словосполученням – герої вертепу. Водночас, зберігаючи їх загальну кількість, автор замінює Ангела на Смерть у повторі, а далі у наступній парцельованій конструкції для актуалізації сенсу повідомлення: протиставлення смерті і життя.

І.П. Ільїн підсумовує, що прийом надмірності пропонує читачу або занадто велику кількість конекторів, що повинні привернути його увагу до надзв'язності тексту, або нав'язливу описовість, що перевантажує реципієнта непотрібною інформацією [6, 163]. В обох випадках створюється ефект інформаційного шуму, що перешкоджає цілісному сприйняттю тексту, наприклад: *І поки там, угорі, вилущувались, вигулькували сухі й мокрі, круглі й рапаті голоси, звідкись ізнизу, із-під самої основи підіймалися страшні, органічної потуги баси, від яких основа починала вібрувати, і все ревище, не маючи більше змоги триматися купи, згорталось сувоєм, ховаючи всередину громи, дзвони, шепотіння й крики, брязкіт, стогнання, човгання, шипіння й сопіння, тріск, клекіт, крєкіт, прокльони й хулу, плямкання, пердіння, вибухи й реготи, стуки й зітхання, клацання, сюркотання, шурхіт і писк (Іздрик, Острів Крк)*. Проте такі елементи стають інформативно надмірними, адже вносять унікальний вклад до сумарної інформації, що передається висловленням, а саме: семантичні ознаки, в основному негативні, що супроводжують життя людей.

Для постмодернізму характерною є значна увага до експресивних синтаксичних конструкції, надмірне їх ускладнення. І.Р. Гальперін наголошує: «...цінність інформації, що міститься у висловленні, яке містить стилістичний прийом, тим вища, чим більше зусиль необхідно для тлумачення цього висловлення» [3, 19]. У художніх текстах, багатих на різноманітні стилістичні прийоми, цінність інформації не втрачається, попри її багаторазове повторення, тому що кожне нове повторення пов'язане з новим тлумаченням висловлення.

Мовна прагматика визначає надмірність як категорію на позначення форми і змісту емоційних видів комунікативної взаємодії, що полягає в позиційних, ситуаційних та інших повторах (варіантних/неваріантних, експліцитних/імпліцитних), котрі розширюють змістове (інформаційне, подієве) та вербальне поле комунікації [9, 138]. На нашу думку, таку надмірність варто називати прагматичною.

Позиційні емоційні повтори, логічно ідентична побудова допомагають зрозуміти основну ознаку прагматичної надмірності. Повтори емоційні не фігурують без повторів інформаційних. Г.М. Сучкова пов'язує цю закономірність із тим, що людина не здатна і на слух, і в тексті сприймати одночасно велику кількість інформації різного роду [9, 138]. Варіативні інформаційні повтори дозволяють «просіювати» різні за своєю важливістю повідомлення. Вони є своєрідними фільтрами людського сприймання смислових аспектів. Надмірні прагматичні форми можуть функціонувати як різноманітні особистісні, авторські, онтологічні уявлення про дійсність. На рівні людської взаємодії енергетичні та інформаційні аспекти процесу комунікації стають пріоритетними для реалізації. В природній комунікації повтори (інформаційні та емоційні) утворюють єдиний блок, хоча теоретично їх кваліфікують по-різному.

Інформаційна надмірність допомагає визначити якість повідомлень, міру їх значення. Надмірна прагматична форма з'являється, як правило, у зв'язку з наявністю емоційних (чуттєвих) аспектів і виявляється в інформаційно значимих повторах [9, 139].

Отже, надмірність є засобом оптимізації мовної діяльності та більш успішного досягнення цілей спілкування в ході реалізації комунікативної функції мови. Надмірність елементів тексту може бути зумовлена різними причинами: необхідністю забезпечити надійність зв'язку, точність та переконливість міркування, бажанням створити той чи той стилістичний ефект. Багатовимірність постмодерністських текстів унеможливує їх однозначне потрактування, що вимагає від реципієнта активної співучасті в процесі реконструкції змісту. Суб'єкт, що сприймає текст, вибудовує унікальний образ твору, формує неповторну рецептивну відповідь.

Перспективним напрямком наших подальших студій є більш глибоке та системне дослідження надмірності у сучасній постмодерністській прозі, оскільки вона, на нашу думку, є провідним чинником розвитку системи сучасної української мови.

Список використаних джерел

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
2. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики : Учеб. пособие для студентов ин-тов и фак. иностр. яз. / Михаил Яковлевич Блох. – М. : Высшая школа, 1986., – С. 34-37.
3. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка / И.Р. Гальперин // Гальперин И.Р. Избранные труды. – М. : Высшая школа, 2005. – 255 с.

4. Гизатулин С.Л. Семантическая экономия и избыточность в речи / Сергей Леонидович Гизатулин // Филологические науки. – 2001. – № 2. – С. 78-93.
5. Избыточность в грамматическом строе языка / Отв. ред. М.Д. Воейкова. – СПб. : Наука, 2010. – 462 с.
6. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / Илья Ильин. – М.: Интрида, 1998. – 256 с.
7. Кацнельсон С.Д. Речемыслительные процессы / С.Д. Кацнельсон // Вопросы языкознания. – 1984. – № 4. – С. 3-12.
8. Роговой Б.С. Понятие гиперхарактеризации / Б.С. Роговой // Вопросы общего языкознания. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1965. – С. 112-117.
9. Сучкова Г.М. Прагматические аспекты речевого взаимодействия [Электронный ресурс] / Г.М. Сучкова. – Режим доступа : <http://www.lib.csu.ru/vch/137/022.pdf>.
10. Fokkema D.W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching postmodernism / Ed. D.W.Fokkema, H.Berteus. Amsterdam; Philadelphia, 1986. – P. 81-98.

Linguistic redundancy a source of language emphasis, imagery, intensification of expressive and emotive linguistic means in Ukrainian Postmodern prose, is reviewed. Redundancy of verbal representation of content is realized in the semantic and structural elements of the expression.

Key words: pleonasm, redundancy, Postmodern prose.

Отримано: 26.07.2012 р.

УДК 82.09

С.И. Коршунова

РУССКАЯ КРИТИКА 70-Х ГОДОВ XIX ВЕКА О РЕАЛИЗМЕ: РЕФЛЕКСИЯ И ПРАКТИКА

У статті на багатому фактичному матеріалі розглядається питання про теоретичні пошуки відповідей на питання про шляхи та особливості розвитку російського реалізму в 70-ті роки XIX століття. Об'єктом дослідження стали російські науково-літературні журнали «Дело», «Вітчизняні записки» та інші. Автор приходить до висновку про наявність власних позицій у кожного журналу, які відповідали філософським, естетичним, суспільно-політичним поглядам його співробітників.

Ключові слова: реалізм, критика, журнал, «народний реалізм», Н.В. Шелгунов, М.Є. Салтиков-Шедрін, П.М. Ткачов

Русский реализм по влиянию на интеллектуальное состояние русского общества XIX века иногда сравнивают с просветительской философией, подготовившей культурный взрыв на европейском пространстве в XVIII столетии.

Теоретическое осмысление процесса становления реализма началось практически с его возникновения. Первыми о достоинствах нового письма стали рассуждать писатели, первенство среди которых принадлежит, бесспорно, А.С. Пушкину. Благодаря В.Г. Белинскому и его последователям обсуждение вопросов о путях развития реалистической литературы приобретает в России характер не только филологический, а, скорее, историко-культурологический.

Проблема изучения путей развития русского реализма в настоящее время не является настолько популярной, как некогда в 70-80 годы прошлого века. В советском литературоведении изучение русского реализма стало одним из приоритетных направлений теоретических исследований. В настоящее время уже не вызывает сомнения факт идеологической узости методологической базы исследований советского литературоведения. Сегодня горизонт возможности филологического познания значительно расширился, благодаря включению в исследовательский аппарат достижений ранее замалчиваемых отечественных учёных и освоению подвергавшихся официально ostracismу зарубежных теоретических литературоведческих концепций. Однако не стоит игнорировать и предыдущий опыт, богатый не только фактической базой, но и прогностическими идеями. Расширяя методологическую базу научных исследований современными философско-теоретическими наработками, мы сегодня говорим об ограниченности социологического подхода к изучению проблем искусства, однако, при этом отмечаем, что в историческом процессе борьбы за реализм он всегда играл ведущую роль.

Несмотря на изобилие теоретических обобщений о реализме, изучать его филогенез полезно и необходимо, особенно в свете возрастающего интереса к реализму на фоне некоторой пресыщенности постмодернизмом.

К слову, выражение «борьба за реализм» принадлежит П.А. Николаеву [6, 3] и довольно точно отражает ту ситуацию, которая сложилась к 70-м годам XIX-го века вокруг реалистического искусства, и, в основном, не столько в вопросе его признания, сколько в возникшей уже в то время потребности выделить направления, течения, а иногда и школы в русском реализме. Это выражение П.А. Николаева, явно имеющее идеологический подтекст, как ни странно это звучит, отчасти остаётся актуальным и сегодня, когда стали преобладать «иронические» отношения к реализму. В этой связи кажется уместным более внимательно изучить полемический контекст, складывавшийся вокруг реализма во второй половине XIX века, и дать ему более глубокую теоретическую оценку, отказавшись от идеологических приоритетов, преобладавших в советском литературоведении.

Такой опыт выявляется при изучении материалов критических отделов «толстых» русских журналов. Дело в том, что «толстый» журнал в России, и это положение можно считать аксиоматическим, представлял собой мегатекст, и эта традиция просуществовала в России до 90-х годов XX века. По своей концептуальной цельности журнал скорее напоминал книгу. И что ещё было абсолютно обязательным – это наличие идеологического направления и соотнесённость его с общественными настроениями эпохи.

Реализм как метод, как направление в искусстве явился одним из результатов развития западноевропейской мысли, направленной, начиная с эпохи Возрождения, на отказ от иллюзий и поиск ответа на вопрос: что такое реальность? Решительный прорыв произошёл в XIX веке, когда началось бурное развитие науки и техники, приведшее к научно-промышленной революции, оказавшей влияние на всю мировую культуру. Мир уже перестаёт восприниматься как универсальный и дробится на физическую, химическую, биологическую и другие картины. Своё веское слово сказали естествоиспытатели, в частности Ч. Дарвин, который передал свое видение проблемы через теорию эволюции, и А. Гумбольдт, написавший труд «Космос. Эскиз физической картины мира» (1845-1858).

Достижения естественных наук – иногда прямо, иногда опосредовано – повлияли на становление и развитие художественного метода – реализма. Конечно, это утверждение можно оспорить, однако к предмету нашего исследования оно имеет прямое отношение. Русская литература и литературная критика к середине XIX века активно включились в процесс осмысления уже утвердившегося и занявшего ключевые позиции в литературе реалистического направления. Появившееся в конце 40-х годов в России слово «реализм» стало активно употребляться не только сторонниками материалистической эстетики, но и критиками, позиционировавшими себя как поклонники «артистической критики» и «чистого искусства». Так, А.В. Дружинин в статье «Обломов». Роман И.А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859» писал о Гончарове: «Он реалист, но его реализм постоянно согрет глубокой поэзией; по своей наблюдательности и манере творчества он достоин быть представителем самой натуральной школы...» [2, 182]. А известный своей непримиримостью по отношению к представителям «реальной критики» Н.Н. Страхов в статье о романе Л. Толстого «Война и мир» почти торжественно объявил, что успехи писателя объясняются тем, что он «есть реалист, то есть принадлежит к давно господствующему и весьма сильному направлению нашей литературы» [9, 271]. Однако при этом следует помнить, что «реалист» и «реализм» интерпретировались представителями разных эстетических направлений по-своему.

Отличительной чертой русской критики 60-70-х годов было то, что основные вопросы литературной эстетики решались коллективно. Средоточием таких коллективов выступали, как правило, журналы, имеющие определённую общественно-политическую и эстетическую позицию, которая сообщала единство журнальному коллективу. Участие в процессе обсуждения путей развития реалистической литературы приняли и демократические журналы – «Дело» и «Отечественные записки». Однако, на наш взгляд, только в журнале «Дело» сложилась своя концепция реализма, имевшая и сильные и слабые стороны, но составляющая неотъемлемое звено в теоретическом осмыслении путей развития русской литературы. Следует отметить, что, если журнал «Отечественные записки» был предметом литературоведческого исследования [3], то журналом «Дело» занимались преимущественно историки журналистики [4]. На наш взгляд, представление современных исследователей о проблеме реализма в журнале «Дело» должно быть дополнено, а в некоторых существенных чертах и пересмотрено.

Журнал «Дело» (1866-1888 гг.) и журнал «Отечественные записки» (1868-1884) позиционировали себя как демократические органы, исповедующие принципы «реальной критики» В. Белинского и Н. Добролюбова. Однако «семидесятники» очень часто вносили в эту критику порой существенные изменения. Ими развивались одни принципы, и ослаблялось внимание к другим. Этот процесс трансформации в большей мере характерен для журнала «Дело».

Если говорить об общей литературной ситуации в России 70-х годов XIX, то, по словам Н.И. Соколова, нельзя не заметить процесса «разносторонней демократизации литературы» [7, 251]. Речь идёт не только о содержательном уровне произведений, но и о появлении молодой писательской поросли, пришедшей в литературу не из университетских и лицейских аудиторий, а считавшей себя делегированной той многомиллионной аудиторией, которую принято называть народ. Естественно, изменения коснулись также интенций литературных произведений. П.А. Николаев, глубоко исследовавший реализм в России, писал, что в 70-80-е годы «самыми главными категориями содержания литературы» считались «положительный идеал и народность» [6, 121].

Процесс демократизации, касающийся как предмета, так и самого создателя художественного произведения, акцент на проблеме народности литературы были чутко уловлены «деловцами». С самого начала издания журнала редакция, по словам исследователя «Дела» Б.И. Есина, ориентировалась на «правдивое, неприкрашенное изображение русской жизни», которое «явилось неотъемлемой частью всей социально-политической программы журнала» [4, 21]. Знаменитая триада «самодержавие, православие, народность» не поддерживалась журналом. В «Деле» вкладывали свой смысл в понятие «народность» и, соответственно, моделировали образ «народного писателя», ориентируясь на следующее определение Н. Добролюбова: чтобы стать, народным писателем, «надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения <...>, прочувствовать всё тем простым чувством, каким обладает народ» [1, 260]. Таким писателем был, по мнению критика, Т.Г. Шевченко.

Вопрос о народности литературы в журнале «Дело» рассматривался в комплексе с вопросами об изображении народа и народной среды, о новом типе писателя, которому можно доверить освещение народной жизни в литературе. В итоге в журнале сформировалась собственная теория «народного реализма» и своя концепция «народного писателя». Хочется обратить внимание на такой факт: в «Отечественных записках» «мужик» победил вначале в критике, а затем и в беллетристике. Но в «Деле» наблюдается расхождение между критическими декларациями теоретиков журнала и художественной практикой беллетристического отдела. Крестьянская тематика не стала господствующей в беллетристике журнала. Однако его критический отряд остро интересовался вопросами о путях сближения литературы и народа, и на протяжении полутора десятка лет эти вопросы поднимались постоянно, позиция журнала уточнялась, шлифовалась. И можно говорить именно о позиции журнала, а не отдельных сотрудников, ибо все они, как выразился один из критиков журнала, «били в одну точку». Возможно, таково было требование редактора, а затем и собственника журнала Г.Е. Благосветлова (1824-1880), которому важно было соблюсти единое направление в журнале. Основными участниками дискуссии по проблеме реализма были в журнале Н.В. Шелгунов, П.Н. Ткачёв, С.С. Шашков.

Одним из первых включился в обсуждение вопроса о новом предмете литературы и способах его изображения Н.В. Шелгунов статьёй «Новый ответ на старый вопрос» (1868, № 8). Полемизируя с Д. Мордовцевым, опубликовавшим во «Всемирном труде» (1868, № 5) аллегорию, в которой изобразил И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова М.Е. Салтыкова и других писателей, выполняющих напрасную работу просвещения народа, Шелгунов предлагает решить проблему путём изучения жизни народа и постепенного слияния народа и интеллигенции. Н. Шелгунов не был ортодоксальным народником, и в дальнейшем его мнение о путях развития «народного реализма» менялось. Внимательно следил за становлением новой литературы П.Н. Ткачёв. Его статья «Разбитые иллюзии» в одиннадцатом и двенадцатом номерах «Дела» за 1868 год подвела первые итоги развития народной беллетристики в русской литературе. Критик остался недоволен изображением народа В.А. Слепцовым, Н.В. Успенским, И. Горбуновым, ибо в их изображении народ был грубым, невежественным, лишённым исторической перспективы. Как считал Ткачёв, эти писатели «сами того не замечая и <...> не желая, попали в тон <...> крепостнической партии», ставя мужика в комические ситуации [8, 11]. Не считает удачным Ткачёв и попытки создать литературу о народе «писателями-идеалистами» М. Вовчок, А.И. Левитовым. Их изображение он называет фальшивым, идеализированным, сентиментально-неправдоподобным [8, 18]. На протяжении десятилетия Ткачёв будет возвращаться к теме изображения народа в литературе, взаимоотношениям народа и интеллигенции в статьях «Беллетристы эмпирики и беллетристы-метафизики» (1875, №№ 3, 5, 7), «Салонное художество» (1878, №№ 2,4), «Мужик в салонах российской беллетристики» (1879, №№ 3, 6, 7, 8, 9).

Таким образом, к началу 70-х годов мысль о необходимости обращения к новому источнику художественного творчества – жизни народной России – уже овладела критиками «Дела». Программой статьёй, определившей позицию «деловцев» в полемике о перспективах развития «старой» и «молодой» литературы, явилась статья Н.В. Шелгунова «Глухая пора» (1870, № 4). Написанная двумя годами позже, «Глухая пора» восходит по своей проблематике к статье

М.Е. Салтыкова-Щедрина «Напрасные опасения». Концептуальная близость статей Щедрина и Шелгунова уже была отмечена в литературоведении И.И. Векслером. Оба критика ставили перед собой родственную задачу: защитить современную беллетристику (а у Шелгунова шире – и публицистику) от несправедливого обвинения в «бедности» и отсутствии литературных талантов. Причину этих гонений Щедрин и Шелгунов видели в медленно обновляющемся составе читающей публики, основной контингент которой составляло поколение, сформировавшееся в 50-60-е годы, а поэтому не способное понять, что «новая жизнь заставляет жить по-новому» [10, 4]. Обе статьи близки по своему демократическому пафосу, стремлению поддержать молодую литературу, обратившуюся к изображению русской простонародной жизни. В чём же видели критики отличие этой литературы от многочисленных примеров изображения народа, начиная с А.С. Пушкина? Новую литературу Шелгунов назвал «реальной», вкладывая в это слово буквальное значение. Писатели этого направления знали о народе не понаслышке, не наблюдая из окна барского дома, а часто прожив в народной среде какую-то часть своей жизни. Они соответствовали тем требованиям, которые Н. Шелгунов выдвигал к писателю ещё в статье «Новый ответ на старый вопрос»: пожить жизнью народа. Провозвестниками нового «реального» направления Шелгунов называет Н.Г. Помяловского и Н.В. Успенского. Новизну их художественной манеры критик увидел в том, что они отрешились «от платонического сентиментализма Григоровича и Марко Вовчок» и показали, «что бывшие покровительственные отношения к меньшей братии сменяются живыми отношениями равенства» [10, 36]. Среди молодых беллетристов оба критика выделили Ф.М. Решетникова.

Согласованность мнений Шелгунова и Щедрина проявилась и в желании сориентировать молодую литературу на всестороннее изучение крестьянской среды «в микроскоп, а не телескоп» [10, 38], чтобы собрать материал для создания целостной картины народного бытия. Наконец, оба критика с удовлетворением отмечали, что молодая литература стала массовой, её общий тон, направление определяются не единичными шедеврами, а «совокупностью множества литературных произведений» [10, 34]. Шелгунов радуется массовости новой литературы и не без гордости заявляет: «Жизнь в русской беллетристике стала полнее, сил прибавилось <...>, а мы жалуем, зачем Решетников и Успенский не Тургенев и не Гончаров. Да это было бы печально!» [10, 37]. Как видим, и Щедрин и Шелгунов всячески приветствовали вхождение в литературу писателей нового формата, но заботились они прежде всего о содержательном уровне их творчества, о прогрессивном, с их точки зрения, направлении.

Однако полного тождества между позициями Н. Шелгунова и Салтыкова-Щедрина не обнаруживается. В отличие от Щедрина, Шелгунов очень резко выступил против старого поколения 40-50-х и даже 60-х годов. Критик назвал их всех «отцами», пережившими пик своих страстей и тормозящими развитие «подрастающего поколения» 70-х годов. Как будет видно из последующих статей Шелгунова и других критиков журнала «Дело», к «старому» поколению писателей в журнале был отнесён весь цвет русской литературы, включая и самого Салтыкова-Щедрина, и редактора «Отечественных записок» Н.А. Некрасова. Вскоре окажется, что в журналах будут по-разному представлять историю развития русской литературы. Если для «Отечественных записок» и Щедрина это преемственность эстетических традиций, преумножение и развитие их на каждом новом этапе, то для «Дела» настоящая, т.е. народная, литература только начала зарождаться, а предшествующие приобретения пора сбросить на свалку истории.

Отстаивая правомерность и необходимость изображения жизни народа в литературе, критика «Дела» необоснованно игнорировала достижения, по её выражению, «дворянской» литературы, куда было отнесено творчество практически всех русских писателей, в том числе и таких выдающихся, как И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, Н.А. Некрасов и другие. Исключение составлял М.Ю. Лермонтов. Эстетическая программа журнала страдала излишним утилитаризмом, ибо философской основой её была позитивистская философия О. Конта, на мнение которого журналисты неоднократно ссылались. В результате журналом выказывалось недоверие писателям, которые по своему социальному происхождению были связаны с дворянским сословием. «Деловцев» не удовлетворял «кабинетный» характер народности «дворянских» писателей. Их концепция «народного реализма» предполагала создание новой литературы о народе, для народа, представителями самого народа. Такому требованию отвечал из прежнего состава писателей лишь Т.Г. Шевченко. К новому поколению критики «Дела» присматривались, поддерживали, поощряли положительными откликами и ожидали значительных достижений.

В отличие от журнала «Дело» критика «Отечественных записок», руководимая М.Е. Салтыковым-Щедриным, не была столь категорична в оценках «старой» и «новой» литературы. Их видение путей развития русского реализма включало и творчество отвергнутых «деловцами» писателей, что больше соответствовало исторической перспективе поступательного движения русской литературы.

Таким образом, несмотря на близость мировоззренческих позиций, критики двух ведущих демократических изданий 1870-х годов, уловив перемены в развитии русского реализма, находились в поисках собственных ответов на вопросы о путях его развития. Их выступления составляли определённую часть мнений в том постоянном диалоге о природе, различительных чертах русского реализма, который вёлся на страницах периодических изданий и литературных произведений, начиная с середины XIX века.

Список использованных источников

1. Добролюбов Н.А. О степени участия народности в развитии русской литературы / Н.А.Добролюбов. – М.; Л., 1962- .- (Собрание сочинений : в 9-ти т. / Н.А.Добролюбов; т. 2).
2. Дружинин А.В. «Обломов». Роман И.А.Гончарова. Два тома. СПб., 1859 // Русская критика середины XIX века / Предисл. и сост. А.В. Осипова. – М.: Классик Стиль, 2002.
3. Емельянов Н.П. «Отечественные записки» Н.А.Некрасова. (1868-1877). / Н.П.Емельянов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1977; Теплинский М.В. «Отечественные записки».(1868-1884): История журнала. Литературная критика. / М.В. Теплинский. – Южно-Сахалинск, 1966.
4. Есин Б.И. Демократический журнал «Дело» / Б.И. Есин. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1959.
5. История европейской культуры: [учеб. пособие / авт.-сост. А.В. Пустовит]. – К: МАУП, 2002.
6. Николаев П.А. Реализм как творческий метод. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1975.
7. Соколов Н.И. Русская литература и народничество. – Л.: Наука, 1968.
8. Ткачёв П. Разбитые иллюзии / П. Ткачёв / Дело. – 1868. – № 11 (Современное обозрение).
9. Страхов Н.Н. «Война и мир». Сочинение графа Л.Н. Толстого // Русская критика середины XIX века / Предисл. и сост. А.В. Осипова. – М.: Классик Стиль, 2002.
10. Шелгунов Н. Глухая пора / Н. Шелгунов / Дело. – 1870. – № 4 (Современное обозрение).

Summary. On the basis of the rich factual material the article deals with the problem of the theoretical retrieval of the responses dealing with the ways and peculiarities of the Russian Realism's development in the 70s of the 19th c. Russian scientific-literary magazines «Delo», «Otechestvennyye zapiski» and others are matter of the article. The author comes to a conclusion concerning the existence of the personal line in each magazine which corresponds to the philosophical, aesthetical, social and political views of its contributors.

Keywords: realism, criticism, magazine, «national realism», Shelgunov N., Saltykov-Shchedrin M.

Отримано: 24.06.2012 р.

УДК 821.111(73)К-3.091(=161.1)

Г.М.Костенко

МІЖКУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ З РОСІЙСЬКОЮ КЛАСИКОЮ У РОМАНІ ДЖ. КОНРАДА «ОЧИМА ЗАХОДУ»

Білінгвальний текст, який виник на перетині різних літературних і культурних традицій, містить відгомони й алюзії на іншу літературну традицію і культурний простір, вводить новий жанрово-стилістичний канон, розширюючи межі літературно-культурного сприйняття. Інтеркультурність – сполучна ланка між авторським «я», його мовою і культурою та надбаними мовами і культурами. Прикладом такого інтеркультурного діалогу між художніми текстами можна вважати роман Дж. Конрада «Очима Заходу», в якому автор поставив завдання подивитися на роман Ф.М. Достоевського «Злочин і покарання» «очима Заходу», пропонуючи аналіз «Злочину і покарання» з погляду європейського сприйняття роману.

Ключові слова: білінгвальний текст, інтеркультурність, кроскультурність, міжтекстуальні зв'язки, жанрово-стилістичний канон.

Тривалий час культури розділяли за мовним принципом, дотримуючись точки зору, що власна особистість невід'ємна від рідної мови, а також первинної культури. Тому вважалося, що рідна мова та культура відіграють вирішальну роль у формуванні творчої особистості, а відмова від рідної мови свідчить про певні втрати художньої глибини творчості письменника. Існуючі типи двомовності або багатомовності розглядали як результат суспільної практики, а також як «конкретний продукт соціально-історичних умов відповідної епохи» (наприклад, дворянського суспільства Росії XIX ст.) [1, 16].

Останніми роками все більше досліджень присвячено проблемі художнього білінгвізму (роботи Л.Форстера, Е.Божур, Л.Тарві, Г.Д.Гачева, У.М.Бахтікіреєвої, Є.Нахліка). Це пояснюється, насамперед, тим, що мова перестала відображати тільки культуру певного народу. Англійська мова, ставши мовою міжнародного спілкування, розширила межі культурного простору носіїв цієї мови. Представник російської філологічної школи М. Тлостанова відзначала, що постмодернізм, який привернув увагу до проблеми деконструкції всіляких метаоповідань, у тому числі й національних, додав проблемі вибору мови й культури іншого, нерідко позанаціонального сенсу, що зробило полімовність і полікультурність найяскравішими ознаками кінця ХХ століття [8, 239].

Подібні ідеї свідчать про необхідність зміни «застарілих» підходів до вивчення літератури взагалі, у чому можна бачити актуальність цієї роботи. Дослідження прикладу подібного інтеркультурного діалогу між романом Дж. Конрада «Очима Заходу» і романом Ф.М. Достоевського «Злочин і покарання» як певної інтерпретації первісної художньої проблеми в умовах іншого культурного простору є головною метою роботи.

Саме читачі, які інтерпретують текст, виходячи з власних знань мови, отриманого життєвого досвіду й оволодіння літературними традиціями, є показником реалізації тих або інших письменницьких інтенцій. Мова йде про так звану модель «наслідування-відштовхування» («з'єднання/роз'єднання різних культур», за висловом Л. Тарнашинської [7, 417], що побачила в активній «експлуатації» двомовності можливості імплікації нових структур світосприйняття й нових пластів художньої свідомості).

Досвід іншої мови з великим «літературним стажем» і культури, що стоїть за нею, допомагає поволі, мимоволі, ніби невидимо розширювати межі бачення письменника-білінгва. Він може конструювати художній світ набагато різноманітніше, ніж це доступно «монолінгвам»; він вільний від скутості рамками культури, до якої належав від народження; він може існувати поза часом та простором або навіть лінією традиції.

Інтеркультурність може розглядатися як сполучна ланка між авторським «я», його мовою і культурою та надбаними мовами і культурами. Інтеркультурність і кроскультурність – домінуючі поліфонічного процесу (за визначенням М. Бахтіна), що прагне гармонії «свого» і «чужого». Як підкреслює Дж.В. Хокенсон, письменник-білінгв необов'язково є інтеркультурним письменником; про інтеркультурність можна говорити лише у випадку інтеркультурного тексту, що базується на культурній подвійності [12, 108]. Письменник ідентифікує себе через надбану культуру, яка надає йому можливість уявити реальність, що не була прожита в першій мові й культурі. Водночас, як зазначали Р. Хоган і Дж. Хоган, кроскультурна творчість містить дослідження свого на тлі іншого [11, 149], тобто взаємопроникнення мовних світів і культур, поєднання загального й різного як новий спосіб діалогу культур. Це говорить про відмову від абсолютизації будь-якої культури (включаючи власну), затверджуючи, навпаки, сферу взаємодії і протидії різних підходів до проблеми світосприйняття.

Можна говорити про певний «культурний синтез», якого досягають письменники-білінгви, тобто про таке явище, коли у творчій уяві виникає світ, що вбирає в себе минулий історичний і культурний досвід. Цей досвід, у свою чергу, формує своєрідну ідентичність, можна сказати, подвійну ідентичність, тому що вона не розчинилася повністю в надбаній мові і культурі, але за допомогою власного культурно-історичного багажу збагачує приймаючу культуру. Прикладом такого «культурного синтезу» можна вважати роман Дж. Конрада «Очима Заходу», в якому дослідники (А. Герард, Дж. Фелпс, Ф.Р. Лівіс, Г. Сьюлелл) вбачають певні міжтекстуальні зв'язки з романом Ф.М. Достоевського «Злочин і покарання».

Дж. Фелпс назвав роман «Очима Заходу» «вправою Джозефа Конрада за методом Достоевського» [14, 176], знаходячи в англійського письменника деяке наслідування російського класика. А. Герард і Ф.Р. Лівіс звертали увагу на безперечну розбіжність між цими двома творами. Визнаючи подібність у вивченні теми провини у Достоевського і Конрада, А. Герард бачив відмінність Конрада у більш впорядкованій і вибірковій оповідній манері [10, 232–236]. Щодо Ф.Р. Лівіса, він підкреслював той факт, що Конрад дивиться на Достоевського «очима Заходу», з відчуттям неприязні відсторонюючись від всього, за що виступав Достоевський [13, 244].

Російський літературознавець М. Амосін називає ставлення Конрада до Достоевського «амбівалентнішим» [2, 170]: Конрад відчував у Достоевському суперника, що, можливо, і призвело до створення роману «Очима Заходу», «майже парафраз(а)» «Злочину і покарання» [2, 171]. Г. Сьюлелл також побачив інтертекстуальний діалог між романами «Очима Заходу» та «Злочин і покарання»; на його думку, Конрад досліджує, відкидає і висміює роман свого попередника [16, 230]. Певна полеміка з відомим твором Ф.М. Достоевського, звичайно ж, у Конрада є, але Достоевський цікавить його, насамперед, як знавець російського характеру, зображенню якого Конрад присвятив свій роман «Очима Заходу». Водночас, вже заголовком роману письменник визначив основу дискусії з російським письменником, якому притаманні сильні слов'янофільські настрої.

На Європу Достоевський дивився, за висловом А. Блока у вірші «Скіфи» (1918), *«и с ненавистью, и с любовью»* [3, 49].

Сам же Ф.М. Достоевський центральною проблемою «Зимових нотаток про літні враження» зробив питання «Росія і Захід»: *«каким образом на нас в разное время отражалась Европа и постоянно ломилась к нам с своей цивилизацией в гости, и насколько мы цивилизовались, и сколько именно нас счетом до сих пор отцивилизовалось»* [4, 382]. Конрад же поставив собі завдання подивитись на Достоевського «очима Заходу», що дає можливість розглянути «Злочин і покарання» з погляду європейського сприйняття роману.

Якщо проаналізувати роман «Очима Заходу» з позиції можливого інтертекстуального, навіть інтеркультурного діалогу зі «Злочиним і покаранням», то слід почати з дослідження головної проблеми, яка характеризує і сюжет, і розстановку персонажів, і особливості композиції. Це проблема провини у скоєному злочині, проблема етичних мук за вчинок, що визначив подальший перебіг життя. У долі героя Достоевського Раскольников – це вбивство старої лихварки, що наживалася на бідах людей і, здавалося йому, заслуговує на смерть. Водночас обставини склалися таким чином, що Раскольников вбиває ще одну людину – безневинну сестру старої, Лизавету, що посилює відчуття провини героя.

У Конрада сила обставин, якийсь фаталізм також стають визначальними чинниками скоєної зради. Головний герой Конрада Разумов сам не бере участі у вбивстві важливого політичного діяча, але вимушений допомогти його вбивці, студентові Халдіну, який звернувся до Разумова по допомогу. Незважаючи на душевні муки з приводу можливих наслідків, Разумов намагається допомогти Халдіну, але обставини виступають проти нього. Можливий рятувальник Халдіна кучер Земяннич цього вечора посварився зі своєю коханкою й напився. Зрозумівши, що він не може забезпечити втечу Халдіна, Разумов вирішує видати його поліції.

Різна сюжетна зав'язка проблеми визначає і розстановку персонажів. Справжнього раскольниковського бунту більше в Халдіні, ніж у Разумові. Халдін сам зізнається, що перед тим, як зважитися на вбивство, він довго блукав ночами, ховався від усіх вдень, погано спав і увесь час обдумував свій вчинок [9, 46]. Проте після скоєного злочину, прийшовши по допомогу до Разумова (подібно до того, як Раскольников, відчуваючи сумніви після вбивства старої, прийшов до Разуміхіна), Халдін, на відміну від героя Достоевського, упевнений у правильному рішенні і тому спокійний. Він заявляє Разумову: *«Це не вбивство – це війна, війна. У російській душі, яка живе всередині нас, є майбутнє. У неї є місія, я говорю тобі, інакше я б не наважився, безжально, як м'ясник, серед усіх цих безневинних людей, сіяти смерть. Я... Та я не образив би навіть муху!»* [9, 17].

Вибираючи терориста героєм, Конрад, можливо, хотів представити «естетически хорошую форму», за висловом самого Раскольника, який зовсім не розуміє, *«почему лупит в людей бомбами, правильною осадой, более почтенная форма»* [5, 530]. Халдін, розвиваючи раскольниковські «теорії», здатен вбити не лише безневинну Лизавету, здійснюючи акт помсти проти її сестри-лихварки, але не гребує і масовою різаниною заради високої мети. Він не відчуває мук каяття і тікає з місця злочину з однією метою: сховатися за кордоном і звідти керувати подальшими вбивствами.

Халдін ні на мить не замислюється, чи хоче допомогти йому Разумов і чи готовий він прийняти його ідеї. Він упевнений у відданості Разумова, не знаючи, що той у душі мріє його вбити, розуміючи, що вже самою своєю появою у його квартирі Халдін звів нанівець усі зусилля Разумова здійснити свою мрію. Тому не можна повністю погодитися з думкою Т.Д. Кириллової, яка вважає, що Разумов близький за своїми духовними пошуками до героя «Злочину і покарання» Раскольника [6, 275]. За складом характеру він швидше схожий на вірного добродушного Разуміхіна, з яким його споріднює навіть прізвище.

Разумов мріє вийти в люди, стати прославленим професором і лише ради цієї мети готовий іти на всілякі жертви. Він вже на третьому курсі філософського факультету Санкт-Петербурзького університету і хоче отримати срібну медаль на конкурсі наукових робіт. Перспектива бути виключеним з університету без можливості продовжити освіту здається Разумову жахливішою за смерть. Саме заради майбутнього, як він його розуміє, зважується Разумов на зраду.

Наукові статті пише і Раскольников. Більш за все Разумова і Раскольника споріднює схильність до роздумів і обґрунтування власних ідей і прагнень. Раскольников, ще будучи студентом, написав статтю «Про злочин», яку навіть опублікували в «Періодичній мові». У ній він розглядав психологічний стан злочинця протягом усього ходу злочину, при цьому він розділяв усіх людей взагалі на два розряди: на нижчий (звичайних), *«то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово... Первый разряд всегда – господин настоящего, второй разряд – господин будущего»* [5, 283].

Саме Халдін належить до категорії людей незвичайних, людей майбутнього, які мають право *«разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует»* [5, 282]. Разумов, безумовно, згідно з класифікацією Раскольников, – людина звичайна; проте саме йому призначено відчувати гіркоту сумнівів і розплати за скоєний «злочин», зражену довіру. Разумов намагається зрозуміти місце й значення людини у світі, причому не протиставляючи себе й Халдіна: *«Хто такий Халдін? І хто такий я? Тільки дві піщинки. Але величезна гора складається з таких ось незначних піщинок. Смерть однієї людини або навіть багатьох людей теж незначна. Але чи хочу я його смерті?»* [9, 29].

Після самогубства Халдіна у в'язниці Разумов ніяк не може позбутися його, за власним зізнанням. *«Я себе позбавив життя, – думає Разумов. – Він сам змусив мене до цього. Я ніяк не можу його забути»* [9, 287]. Це перегукується з відомою фразою Раскольника: *«Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!»* [5, 435]. С. Ресслер відзначає, що саме після своєї смерті Халдін проникає всередину Разумова, формує його характер і долю [15, 149].

Загалом думки і почуття Разумова представлені Конрадом набагато логічніше й послідовніше, ніж внутрішнє життя Раскольника, мотивування вчинків персонажа ретельніше підготовлені і прописані, ніж у Достоевського. Щодо структури оповіді, композиційно «Очима Заходу» збудований набагато складніше, ніж «Злочин і покарання». У Достоевського роман сформований більш лінійно: від скоєного злочину через внутрішні сумніви й етичні страждання до душевного очищення за допомогою понесеного покарання.

Конрад же в черговий раз обіграє принцип «точки зору», впроваджений у літературу Г. Джеймсом. Конрад вводить декілька рівнів сприйняття одних і тих само подій: по-перше, щоденник самого Разумова з докладним звітом про те, що трапилося, і розповіддю з коментарями старого вчителя англійської мови й літератури, який вже на перших сторінках своєї праці заявляє, що він так нічого й не зрозумів з побаченого й прочитаного. Часом незв'язний зміст щоденника доводить, що зрозуміти до кінця самого себе не може і Разумов, і його сповідь – це бажання виправдатися, а не проаналізувати власні мотиви.

Отже, Конрад не лише відсторонюється від усього, що відбувається на сторінках його твору, але й показує, що людина не здатна зрозуміти суть злочину, і тому покарання від руки людини не є справедливою карою за гріхи. Один злочин спричиняє інший; покарання породжує несправедливість і гіркоту поразки. Тому не випадковою деталлю в романі Конрада є той факт, що людина, яка позбавила Разумова слуху, караючи за його зраду, сама виявилася найогиднішим зрадником – шпигуном на службі в поліції.

Між романами Конрада й Достоевського є і багато інших сюжетних та психологічних збігів. Наталія Халдіна і її матір нагадують, зрозуміло, Дуню і матір Раскольника – Пульхерію Олександрівну. Сповідується Разумов, як і Раскольников, перед коханою жінкою, причому під час цієї розмови, намагаючись пояснити Наталії, чому він прийшов саме до неї зі своєю сповіддю, він говорить: *«Немає нікого у всьому світі, до кого б я міг піти. Чи можеш ти зрозуміти мої слова? Немає до кого піти»* [9, 298]. Разумов майже дослівно повторює слова Мармеладова зі «Злочину і покарання»: *«А коли не к кому, коли идти больше некуда!»* [5, 52]. Розмова Разумова з Мікуліним після арешту Халдіна вельми нагадує епізоди спілкування Раскольника з Порфирієм Петровичем.

У романі «Очима Заходу» зустрічаються паралелі і з іншими творами Достоевського. У Халдіна можна розглядіти бунтарство Ставрогіна, а в сумнівах Разумова – протиборство Івана Карамазова. Десь на задньому плані роману «Очима Заходу» можна побачити отця Зосіму з «Братів Карамазових»; тільки у Конрада це – священник-демократ, який два місяці жив у Женеві, а пізніше віддалився від світу, як здалося вчителю [9, 114]. Світ Достоевського проник на сторінки роману Конрада, але відбився в сюжеті роману, як у кривому дзеркалі, за допомогою якого Конрад намагається знайти інші відповіді на питання Достоевського, представити інше прочитання великого російського письменника. Саме дослідження творчості письменника у діалозі наслідування/відштовхування є головним напрямом подальшого аналізу його спадщини.

Список використаних джерел

11. Алексеев М.П. Многоязычие и литературный процесс / Михаил Павлович Алексеев // Многоязычие и литературное творчество / [отв. ред. акад. М.П.Алексеев]. – Л. : Наука, Ленинград. отд-е, 1981. – С. 7–17.
12. Амусин М. Русская страда Джозефа Конрада / Марк Амусин // Нева. – 2007. – № 12. – С. 170–182.
13. Блок А.А. Скифы / Александр Блок // Русская советская поэзия / [редкол.: Г.Беленький и др.; сост. и подгот. текста В.Огнева и В.Фогельсона; вступ. статья В.Огнева]. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 49–51. – (Б-ка учителя).

14. Достоевский Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях / Федор Михайлович Достоевский // Достоевский Ф.М. Дядюшкин сон. Село Степанчиково. Скверный анекдот. Зимние заметки о летних впечатлениях. – Л. : Лениздат, 1982. – С. 372–434.
15. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Художественная литература, 1969. – 560 с.
16. Кириллова Т.Д. Джозеф Конрад / Т.Д.Кириллова // История зарубежной литературы (Вторая половина XIX – начало XX века) / Ковалева Т.В. [и др.]. – Мн. : Завигар, 1997. – С. 271–276.
17. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
18. Тлостанова М. Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми / Мария Тлостанова // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 238–251.
19. Conrad J. Under Western Eyes: [a novel] / Joseph Conrad; [with an intr. by Morton Dauwen Zabel, ix-lviii]. – Garden City, N.Y.: Anchor Books; Doubleday & Company, Inc., 1963. – 329 p.
20. Guerard A. Joseph Conrad the Novelist / Albert Guerard. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958. – xiv, 322 p.
21. Hogan R. Introduction: cross-cultural autobiography / Rebecca Hogan, Joseph Hogan // Auto/biography Studies. – 1997. – No. 12/2 (1997). – P. 149-150.
22. Hokenson J.W. Intercultural autobiography / Jan Walsh Hokenson // Auto/biography Studies. – 1995. – No. 10/1. – P. 92-113.
23. Leavis F.R. The Great Tradition / Frank Raymond Leavis. – Harmondsworth: Penguin in association with Chatto & Windus, 1962. – 294 p. – (Peregrine books; Y20).
24. Phelps G.H. The Russian Novel in English Fiction / Gilbert Henry Phelps. – L.: Hutchinson, 1956. – 206 p. – (Hutchinson's University library: English literature).
25. Ressler S. Joseph Conrad. Consciousness and Integrity / Steve Ressler. – N.Y.: New York University Press, 1988. – 167 p.
26. Sewlall H. Crime Becomes Punishment: An Intertextual Dialogue between Conrad's Under Western Eyes and Dostoyevsky's Crime and Punishment / Harry Sewlall // Conrad: Eastern and Western Perspectives / [ed. by W.Krajka]. – Vol. XIII. – Boulder/Lublin: Distributed by Columbia University Press, 2004. – P. 47-70. – (East European Monographs No. DCLVIII).

Summary. Bilingual text, emerging on the intersection of different literary and cultural traditions, contains echoes and allusions to another literary tradition and cultural space and introduces a new genre-stylistic canon, expanding limits of literary-cultural perception. Interculturality is a link between the author's «I», his language and culture and acquired languages and cultures. J.Conrad's «Under Western Eyes» can be considered an example of such intercultural dialogue between fiction texts. The author aimed to look at F.M.Dostoyevsky's «Crime and Punishment» «under western eyes», analyzing «Crime and Punishment» from the view of the novel's European perception.

Key words: bilingual text, interculturality, cross-culturality, intertextual links, genre-stylistic canon.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК: 821.161.2Б-31.09

Л.О.Костецька, Л.В.Чернявська

ПОЕТИКА ПАЛІНДРОМА В РОМАНІ С.БОНДАРЕНКА «ОТ Я ВСЯ – Я СВЯТО, АБО ВІХОЛА ЛОХІВ»

Стаття присвячена розгляду паліндрома як компонента поетики роману С.Бондаренка, що висвітлює події Помаранчевої революції та її художнє осмислення. Окреслюються основні характеристики паліндрома: символувобачення, інтелектуальність.

Ключові слова: паліндром, символ, концепт, інтелектуальна гра, інтертекстуальність, роман.

Осмислення себе і своєї нації в історичному потоці є невід'ємною частиною художньої творчості. Події Помаранчевої революції змінили світогляд українців, утвердивши їх віру в можливість справедливості, справжньої волі. Ця сторінка в українській історії потребувала осмислення.

Так, в газеті «Літературна Україна» з'явилась рубрика «Публіцистичні роздуми», в якій публікувались матеріали В.Яворівського, що були об'єднані єдиною темою і назвою «На Майдані». Публіцистичний портрет революції окреслює О.Забужко у книжці «Let my people go», намагаючись дійти до смислу революції, вербалізувати відчуття «як водночас проживати історію і писати про неї» [4]. Осмислення декількох тижнів, коли вирішувалась доля країни і ким вирішувалась здійснено в історичних розвідках В.Боровика, С.Кульчицького, Д.Яневського та ін.

Літературна спроба рецепції Помаранчевої революції здійснена в романі С.Бондаренка «ОТ Я ВСЯ – Я СВЯТО, або Віхола лохів», який писався протягом 2004-2007 років. Він був відзначений премією «Коронація слова» в номінації «Вибір року», адже перший наклад книжки було розкуплено за чотири місяці. Епіграф до цього твору було взято із листа студентки «Чи варті вожді тих очей на Майдані?», прокоментований самим письменником в одному з інтерв'ю: «Людей з величними і гордими очима на Майдані було понад мільйон, а результат, на жаль, поки що незначний» [11], що відбиває публіцистичний струмінь роману. Проте твір не зводиться лише до публіцистичних рефлексій, а чітко перебуває в координатах художності, як зазначив про нього М.Жулинський у виданні: «Це роман-іжак, котрий боляче, але дуже корисно вколює свідомість сучасників. Цей роман надовго» [1].

Письменник в підназві визначає свою читацьку аудиторію – «роман для високочоліх майже без убивств». Одним із художніх засобів реалізації публіцистичного мотиву є паліндром, як форма інтелектуальної (літературної) гри. Паліндром як різновид літературної гри розглядався в працях Н.Дунь, М.Сороки, А.Ткаченка та ін., проте паліндроми як окремі твори С.Бондаренка та паліндроми в контексті роману науковцями не розглядалися. Все це зумовило актуальність нашого дослідження.

Мета статті полягає в розгляді віршової форми зорової поезії паліндрома як форми літературної, інтелектуальної гри в романі С.Бондаренка «ОТ Я ВСЯ – Я СВЯТО, або Віхола лохів» в системі помаранчевого дискурсу.

Здійснення поставленої мети зумовлює розв'язання таких завдань: здійснити теоретичне окреслення віршової форми зорової поезії паліндрома; осмислити специфіку форму паліндрома в системі зорової поезії, зв'язок сучасного паліндрома із бароковою традицією, окреслити основні характеристики паліндрома як символобачення, інтертекстуальність; дати характеристику формо-змістового навантаження паліндрома в творі; дати характеристику пророчому потенціалу паліндромів у романі.

Зорова поезія в основі містить мовну гру, що потребує інтелектуальних зусиль в кодуванні та декодуванні образів і смислів вірша. Образ, створюваний зоровою поезією, отримує свою виразність через гру естетичними контурами та графічним зображенням. Основи її поетики було закладено в добу бароко.

Барокова поетика ґрунтується на ряді філософсько-естетичних поглядів, зокрема, це теоцентризм та антропоцентризм (коли Бог розглядається як вершина досконалості, а людина є найдосконалішим його творінням), античний ідеал краси поєднується з християнським, увага до природи як шляху пізнання досконалості [6, 35]. В поетиці бароко виступає головна його риса, яку часто називають і вадою – велика увага до форми, декоративності твору, часто з ігноруванням внутрішнього змісту твору. Саме це, як вказує В.Пахаренко, «призводить бароко до надмірного замилювання у мистецькій грі, до переобтяження творів формальними елементами» [6, 35]. Це підкреслює одну з основних традиційних рис барокової творчості – синкретичність. Ще однією важливою настановою літератури бароко є інтелектуалізм.

Щодо стильових особливостей барокової літературної творчості, то В.Крекотень визначає такі якості барокового стилю: «антиномічність сприйняття і відображення світу, почуттєва й інтелектуальна напруженість, поєднання античних закликів з гедонізмом, рафінованості з брутальністю, абстрактної символіки з натуралістичністю в трактовці деталей, динамічність, афектованість, театральність, феєричність, ілюзіонізм» [10, 9]. Власне ці риси і сприяли розвитку екзотичності, живописності в поезії, що покликала до активного розвитку зорової поезії, яка в творчості І.Величковського (збірка «Млеко», 1691) отримала назву «курйозних» або «фігурних» віршів [3, 256; 10, 18]. Ці «поетичні штучки» були, за словами авторів підручника «Давня українська література», «прикладною частиною шкільної поетики, своєрідною декларацією вчення про курйозний вірш» [3, 256]. У передмові до збірки «Млеко» І.Величковський пояснює естетичну доцільність своїх поетичних «штучок», а саме спонукати читача до розв'язання загадок, закодованих автором смислів, інтенсифікувати таким чином інтелектуальну діяльність, а також надати можливість читачеві отримати естетичну насолоду від розкодування смислів ключових слів і символів, ужитих у творах. У збірці письменник коротко характеризує жанри поетичних творів і подає власні приклади. Це такі жанри як вірш-луна («ехо»), різні типи раків (літеральний, словний, «прекословний», «чворогранистий» та ін.), азбучні вірші, лабіринти, фігурні вірші у вигляді трикутників та ін.

Ще однією важливою рисою зорової поезії, що визначає її природу, є поняття гри. Якщо барокові вірші були спрямовані на розвиток уяви, засвоєння поетичних практик та інтелектуальну складову мовної стихії літературної творчості, то сучасні використовують комунікативні можливості зорової поезії. Тому інтерес до паліндромів і сьогодні залишається.

Для паліндромної поезії характерна власна символіка і форма прочитання змісту слів. В цьому випадку мова йде про слова «не-від-світу-цього», які мають функцію заінтригувати, зацікавити читача. Вони «мають буденний зміст, лише прихований отим перевертом. В.Хлебников же вбачав у заумові зоряну мову, його заум з якого боку не читай – зміст неземний» [5, 21]. Проте не лише «заум» є прикметним типом символобачення в паліндромі. Так, існує поняття «чаромантія», першовідкривачем якого, за словами М.Луговика, є П.Лукашевич, однокурсник М.Гоголя по Ніжинській гімназії. Отже, «чаромантія» є всесвітнім спільнослов'янським елементом, розроблено цікаву теорію трактувань паліндромної поезії із використанням спільнослов'янських коренів.

Рак літературний, на думку М.Сороки, є досить поширеною звуко-зоровою формою, саме «в сучасній українській літературі виникли такі різновиди як паліндромон (коли не кожен рядок, а весь рядок читається однаково в обидва боки) та фігурний паліндром» [8, 99]. Існують різноманітні паліндромні форми, так, однією із давніх форм цього вірша є паліндром, який І.Величковський називає «раком словним» – це «вірш, котрого не літери, але слова вспак читаються» [10, 324].

Одним із елементів паліндромної поезії є використання символу. Характеристиками символу, за визначенням авторів «Лексикона загального та порівняльного літературознавства» та «Словника символів», є його динамізм (заданість, спонукання до розумової діяльності), асоціативна природа, універсальність і, водночас, національний характер. Саме ці характеристики приваблювали як поетів бароко, так і сучасних поетів-експериментаторів, що залучають принципи символобачення, які були широко використовувані поетами доби бароко.

Нас цікавить інша можливість мовної комунікації символу, в якому передавач інформації із використанням символіки і реципієнт повинні мати єдиний культурний код, однаковий рівень освіти, інтелектуальний рівень тощо, тому варто запропонувати таку класифікацію, яка б відбивала художні явища, особливості поетичної гри. В цьому плані варто також погодитись із А.Ткаченком, який вважає, що символ окреслюється і як троп, адже символом може виступати не лише певний художній образ, але й метафора, порівняння, художня деталь, персонаж, портрет, пейзаж, навіть художній твір або збірка творів. Тому спорідненими із символом є образи-емблеми (як візуальний оречевлений символ), що постають часто у формі зоро-словесних метафор [9, 265-266]. Таким чином, зоро-словесна наочність постає із активним залученням символічності.

Ці тенденції символобачення, традиційні для барокової фігурної поезії, варто розглянути на прикладі паліндромів в романі «ОТ Я ВСЯ – Я СВЯТО, або Віхола лохів» С.Бондаренка, адже відкритість, динамічність, цілісність системи символів є благодатним джерелом відображення специфіки мислення та світогляду людини, її мистецьких уподобань, художнього бачення дійсності.

На нашу думку, паліндромні твори, що використовуються в романі, не лише розкривають символи та ідеї твору, діють як сконденсовані змістові концепти, що дозволяють декодувати текст, і можуть розглядатись як інтертексти. Перегук двох текстів – романного простору і віршованих вкраплень – творить поліфонічний твір. Отже, інтертекстуальність передбачає діалог або полілог текстів, роман С.Бондаренка має внутрішній діалог текстів одного автора, що поєднує різні типи художніх творів, тут інтертекстуальність варто окреслити як внутрішню.

Поряд з тим актуальна проблематика твору перегукується з іншими думками очевидців та учасників Помаранчевої революції. Сюди можна віднести публіцистичні роздуми В.Яворівського «На Майдані», що публікувались в «Літературній Україні» (також на українському дроговику радіо виходила дотична радіопередача письменника «Десять хвилин з Володимиром Яворівським»), або збірка есеїв О.Забужко «Let my people go». В цьому випадку йдеться про власне інтертекстуальність, що передбачає полілог текстів спільної тематики.

Разом із інтертекстуальністю твір має подвійне кодування. Р.Барт відзначає наявність п'яти кодів у художньому творі: культурний, герменевтичний, символічний, міметичний та проайретичний (нарративний). Художня оповідь становить собою переплетення різних кодів. Дослідниця Т.Гребенюк пропонує так розглядати прийом подвійного кодування: він «дозволяє сприймати літературний твір, як мінімум, у двох площинах: сприйняття лише зовнішньо-подієвого його аспекту (для пересічного читача) і сприйняття пародійного модусу та інтертекстуальності тексту (для читача-ерудита)» [2, 18]. Вважаємо, що роман С.Бондаренка має свій варіант подвійного кодування, який здійснюється за рахунок поєднання різних типів дискурсу. Поетичний текст високої інтелектуальної потужності і прозовий текст із подієво-аксіологічною структурою поєднуються в одному художньому творі.

Роман складається з двох частин, він поділяється на місткі розділи, кожен з яких за назву має паліндром, в котрому закодовано зміст цієї частини тексту. Так, перша частина розповідає

про початок Майдану, в розділ «Чо, худобо, в свободу хоч?», або Початок Майдану» введено паліндрони, що символізують полілоги владних структур і народу, представники якого означені як «бабця», «хтось із молодих». Перша частина мінімістерії становить суржик владних структур:

– Цени Арку, українец:
Цени рев, зверинец!..
Мечту – пут-чем?
Меч – а зачем?
Ого, казак! А за кого?
Ого таз!

– А за того! [1, 62].

Суржикове мовлення засвідчує не лише духовну обмеженість виконавців каральних заходів, які антинародна влада використовує для боротьби із тими, хто незадоволений станом речей, а й алегоричний образ виконавців-катів. У наступному епізоді зустрічається образ перевертнів:

– Тети рот вам автотет?
Металітет, е.. тіла тнем-
Те? Тіла тнем – мен-та-лі-тет!..
...Менторобот – оборотнем
(пошепки):

– Чо, худобо, в свободу хоч?
Ча-во, сво'ач?!

(У натовп) Вот, ану!

Бунти?.. Хитну, б.. [1, 62].

Образ менторобота-оборотня набув подвійного значення. В давній культурі оборотень був образом вовкулаки, що символізував, як вказує «Словник символів», «тугу за справжнім людським життям. Цей образ нагадував про необхідність мати в своїй душі Бога, ніколи про нього не забувати, не грішити, щоб не бути тяжко покараним за зроблене зло» [7, 40]. Образ оборотня був запозичений із народної міфології в ХХ столітті для позначення чиновників, що перевищували свої повноваження, приховуючи власні злочини, використовуючи адмінресурс. Меноробот – це стереотип сприйняття представника міліції, як людини з низьким інтелектом, людини не здатної думати, але виконуючої чужу волю.

Стилістика народного Свята свободи залучає ритуали, таким ритуальним дійством був вертеп – різдвяна або великодня п'єса. Про неї згадується в паліндромі, де вертеп символізує ритуал покарання зла. Вертепні драми мали повчальний зміст, переконуючи, що зло має бути покараним, а добродійність і правда переможе.

Ця сутичка є своєрідною моделлю Майдану і саме перемога Майдану викликає більше запитань, ніж відповідей, і ці питання письменник озвучує надалі в роздумах головного героя Тео: «Можливо зараз, подумав Тео, спрацює колективне підсвідоме. ... Чому в країні, за незалежність якої покладено стільки мільйонів жертв (адже і всесоюзний ГУЛАГ, як правило, складався на 50-70 відсотків саме з українських політзеків!), чому тепер тут зверху якісь люди-функції, власне, напівлюди й напівфункції, що являють собою додаток до посади або до награваного «бабла»? Чому в країні Василя Стуса, Чорновола, братів Горинів зверху саме ці жевжики, а не достойники? Як сталося, що вище за політв'язнів, які свідомо клали життя на олтар свободи, виявився звичайний «професор» уголовних наук?» [1, 65]. Ці питання стають основними після перемоги Майдану. Письменник запрошує читача до осмислення цієї ситуації, наводячи переконливі аргументи. Ця частина в розділі роману є публіцистичною і демонструє журналістський талант письменника.

Подвійна назва твору, що є паліндромом, створює місткий образ події, котра має подвійний смисл. Це, з одного боку свято свободи, націєтворення, а, з іншого, як зворотня сторона медалі, розуміння того, як ця революція буде надалі використана нечесними політиками. Автор закодує подвійність символу Майдану і простежує як Свято свободи замінюється Віхолюю лохів. В романі простежується ряд концептів, що отримують символічну трактовку: Свято, Майдан Свободи, Жива Історія, Відродження України.

У паліндромах здійснюється оцінка дійових осіб Помаранчевої революції: політиків (С.Кивалов, Ю.Тимошенко, В.Ющенко, В.Янукович та ін.), політичних сил («Пора»), засобів масової інформації, звичайних людей, які в творах подані як певні типи. Зустрічаються також образи світочів-поетів, як сучасних, так й історичних осіб. Наприклад, жінка-охоронниця зброї з'являється в образі Лесі Українки, яка також втілює символічний образ Свободи. Письменник використовує паралель Слова-зброї та Досвітніх вогнів. Символами свободи в Україні періоду революції стали помаранчі, валянки. Останній відлунує в образах танців, свята.

Письменник поєднує основні концепти твору «майдан», «танець», «арка Україні», що об'єднані мотивом роду, нації, котрі розташовані в певному часопросторі. Місцем тут постає Київ,

а сучасність поєднується із часовим зв'язком поколінь. Часопросторові візії України письменник продовжує, художньо відтворюючи концепт степу в одному з паліндромів. Образ Майдану постає в порівнянні із образом-символом ями – простору обмеженого з усіх боків, що в переносному значенні може бути потрактованим як простір несвободи.

В романі письменник створює образ пророка Юрка Юродивого. Образ Юрка поєднує пророчий дар (паліндроми) і долю юродивого, людини, що має збудити совість народу. Політичний дискурс у мовленні Юрка постає не лише як критика влади, але й як пошук істини. Письменник у творі розділяє поняття попси і справжньої творчості. Попса постає як вияв космополітичної культури в суспільстві, творення людини-маси. Одним із виявів такої попси постає образ Юльки-симпатюльки. В паліндромах Юрка піддається критиці й режим Л.Кучми, робиться аналіз ситуації подій Майдану. Це частково і публіцистичні місця, які розраховані на читача-інтелектуала. Паліндроми-передбачення в романі названо Футуроісторією. Автор текстів є своєрідним медіатором істини.

Отже, можна здійснити класифікацію паліндромів за художнім призначенням:

- паліндроми назви розділів, які допомагають читачеві, з одного боку, декодувати символи, що використані в ньому, з іншого, залучити власний досвід під час читання тексту;
- поетичні вкраплення, які містять рід концептів, і розкривають художні авторські рефлексії;
- своєрідні драматичні етюди, в яких розіграні діалоги і полілоги дійових осіб; це твори-передбачення.

Паліндроми в романі є основою письменницької стратегії реалізації актуальної суспільної теми в художній формі, засобом здійснення інтертекстуальності твору шляхом інтелектуальної (літературної) гри, що ґрунтується на смисловій багатогранності та символічності образів паліндромної поезії.

Список використаних джерел

1. Бондаренко С. ОТ Я ВСЯ – Я СВЯТО, або Віхола лохів. – К.: Ярославів Вал, 2010. – 200 с.
2. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму. Навчальний посібник. – Запоріжжя, 2001. – 103 с.
3. З.. Грицай М., Микитась К., Шолом Ф. Давня українська література. – К.: Вища школа, 1989. – 414 с.
4. Забужко О. Let my people go: 15 текстів про українську революцію. – К.: Факт, 2006. – 232 с.
5. Мірошніченко М. Ловець обріїв або портрет Івана Іова в обрамленні степового трикутника // Кримська світлиця. – 2000. – 13 жовтня. – С.21.
6. Пахаренко В. Бароко (XVII-XVIII ст.) // Пахаренко В. Нарис української поезики. Додаток до газети «Українська мова і література в школі». – С.35-37.
7. Словник символів / Потапенко О., Дмитренко М. та ін. – К.: Народознавство, 1997. – 156 с.
8. Сорока М. Зорова поезія Миколи Луговика // Київ. – 1999. – № 5-6. – С.72-76.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
10. Українська література ХУІІ ст./ Упоряд., приміт. і вступ.стаття В.Крекотня. – К.: Наукова думка, 1987. – 608 с.
11. Бондаренко С. «Вдаримо цінністю по ницості» // Режим доступу – <http://literator.in.ua/modules/library/article.php?articleid=18>

Summary. The article is consider the palindromes as a component of the poetics of the novel S.Bondarenka dedicated to the Orange Revolution and artistic interpretation. Outlined the main characteristics of palindrome: symbol, intellectual game.

Keywords: *palindrome, symbol, concept, intellectual game, intertextuality, a novel.*

Отримано: 7.07.2012 р.

КОНЦЕПТ «СМЕРТЬ» В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ МИНСКОГО

У статті аналізується зміст та функції одного з важливіших елементів концептосфери М. Мінського – концепту «смерть». Досліджена його еволюція. Показано, що вектор розвитку поетичної думки Мінського був направлений від традиційного трактування смерті як трагічного фіналу людського буття – до розуміння її проміжного положення як необхідного етапу на шляху злиття з божим Абсолютом.

Ключові слова: концепт, концептосфера, функції, еволюція, смерть

Понятие «концепт» в настоящее время является одним из наиболее распространенных и изучаемых как в лингвистике, так и в литературоведении. В своей работе мы опираемся на утвердившееся в современной науке терминологическое определение концепта как ключевого элемента концептосферы писателя, содержащего помимо общепринятого понятийного ядра и авторские коннотации.

Целью данной статьи является изучение содержания и функций концепта «смерть» в поэтическом творчестве Н.М. Минского. Этот концепт имеет особое значение в понимании картины мира любого писателя. В концептосфере Минского «смерть» является не просто важным, но основным, базовым элементом. В течение всего творческого пути поэт и философ Минский стремился познать и показать функцию смерти в бытии человека. С. Сапожков справедливо отметил, что уже в дебютном поэтическом сборнике Минского философские раздумья «о смерти и бессмертии, неверии и вере оцениваются под углом зрения «последних», «проклятых» вопросов о судьбах мироздания и места в нем человека» [4, 10-11].

Концепция человеческого бытия в системе мироздания складывалась в творческом сознании Минского постепенно. Ее основа была заложена в мэонической философской теории поэта, запечатленной, прежде всего, в трактате «При свете совести». В нем автор так определял суть страха смерти: «смерть кажется нам страшной и мучительной не тем, что придется совсем перестать быть. Страшно перестать быть живым и начать быть мертвым, умереть как человек и родиться как труп, перейти из высшей формы в низшую, начать новый ряд грубых бессознательных превращений» [4, 202]. Писатель дает определение понятию смерть не только с позиции средне-статистического человека, но и предлагая свою собственную трактовку. По Минскому, обычные люди воспринимают смерть как нечто ненавистное, «досадное, противное комфорту и почти некультурное, как нечто такое, что в образованном обществе должно быть избегаемо или тщательно скрыто» [5, 53]. Однако процесс умирания, по мнению автора трактата «При свете совести», – это абсолютно противоположное явление, это некое таинство. Минский не рассматривает смерть как уникальное событие в существовании человеческого сообщества. Она естественна и необходима, хотя и ненавистна. Но для человека как личности и единицы вселенной она становится таинством. Смерть является «предисловием ко всякой метафизике» [5, 55].

Минский неоднократно указывает в своих работах на особую значимость феномена смерти в судьбе человека. По его утверждению, смерть является важным элементом в цепи существования человека и становится ступенью в достижении его основной цели – познания верховного абсолюта. Создавая свою теорию мэонизма, писатель выделил основные, базовые мэоны, одним из которых был назван мэон бытия и небытия. Именно в трактате «При свете совести» Минский сформулировал не только суть данного мэона, но выразил свое понимание интересующего нас явления. В поздних работах писателя мы находим более развернутые рассуждения о необходимости и необычайной важности переходного этапа: «умереть как человек и родиться как труп».

Разрабатывая категории своей философской системы, Минский переносит их на поэтическое творчество. Его художественная космология обретает системные черты уже к 1890 году. В ней понятие смерти является одним из наиболее частотных. Примечательно, что на ранних этапах своего творческого пути поэт использует образ лирического героя в качестве «ретранслятора» своих мыслей и рассуждений. В поздний период лирический герой постепенно исчезает, возникает ощущение присутствия самого автора. На протяжении всего творчества Минский размышляет над проблемами конечности человеческого существования, но в каждый период своего развития рассматривает понятие «смерть» с разных позиций.

Определяя эту категорию как одну из важнейших в мэонической системе миропонимания, Минский утверждает, что освобождение от страха смерти и принятие ее может приблизить человека к познанию великого абсолюта. Тем не менее, процесс преодоления извечного человеческого ужаса довольно сложен и длителен. Поэт стремится показать все аспекты этого экзистенциального чувства. Неоднократно упоминая боязнь человека столкнуться со страданиями, сопутству-

ющими процессу умирания, автор заставляет лирического героя во всей полноте прочувствовать это состояние страха: «тебя хранит страданий легион, и смерть сама – в челе их ополченья» [2, 167]. В «Философских разговорах» автор-повествователь отмечает: «... и глядя на Владимира Ивановича, я испытал чувство, уже знакомое мне и раньше, – чувство отвращения к физическим страданиям. Я говорил себе, что физическая агония столь же мало похожа на таинство, как зубная боль <...> Ибо истинное таинство смерти совершается не тогда, когда человек борется с последним дыханием, а в минуты просветления, когда мы вдруг умом постигаем божественную жертву, лежащую в основе мира, и любим свою смерть, как отражение этой жертвы» [5, 247]. Концепция смерти как жертвоприношения Богу подробно охарактеризована в статье С. Сапожкова «Поэзия и судьба Николая Минского». Идея жертвенной смерти во имя восполнения божественной силы, затраченной сакральным существом на создание множественного мира, красной нитью проходит сквозь все размышления поэта. Смерть становится совершенно необходимым условием продвижения по мэонической лестнице к верховному мэону и выполнения миссии человека в продолжении акта миротворения.

Вместе с тем герой лирики Минского не исключает и полного исчезновения человеческой личности, ее аннигиляции. Материальная оболочка является настолько сильным аргументом в его земном существовании, что одна мысль о возможности простого биологического разложения затмевает все будущие ожидания. Так, лирический герой стихотворения «Как страшно трупом истлевать» [3, 80] в испуге восклицает: «как страшно трупом истлевать, среди червей в могильной яме!». Чувство непреодолимого ужаса наполняет все существование человека. Об этом «приспешнике смерти» говорит Минский в стихотворении «Страх» [3, 305]: «Везде, где безмолвно, темно, одиноко, / Где жизнь убывает, являешься ты». Характерно, что причиной страха становится не только мысль об окончательном исчезновении человека, но и опасение суда в некоем иномирии:

И в час, как победу мой ум торжествует,
Твой шепот злорадный мне шепчет вдали:
А вдруг ты ошибся, о мудрый земли,
И грозное «там» существует?

В другом произведении на смену страху смерти приходит мысль об утрате земных ценностей, в частности, возможности заниматься любимым делом, ощущать запахи и видеть солнце: «мертвец когда-то жил. Он мыслью и делами еще живет в других. Он бодрствовал...» [2, 140]. В третьем философском разговоре Минский устами своего персонажа Владимира Ивановича, развивает эту мысль: человеку трудно смириться с тем, что его уже не будет, а остальные будут продолжать жить, совершать какие-то дела и поступки [5, 55].

Существует еще одна проблема, связанная с человеческим пониманием феномена смерти. Лирический герой Минского боится не только исчезновения из земного бытия, но и невозможности существования в одухотворенном виде в сфере трансцендентного. Герой опасается, что таинство смерти может не произойти, он не переступит нужный порог и окончательно исчезнет. Так, в стихотворении «Как сон пройдут дела и помыслы людей» эта мысль подчеркнута достаточно сильно: «И кто-то будет жить не так, как жили мы. / Но так, как мы, умрет бесследно» [1, 189]. О мраке небытия рассуждает лирический герой в стихотворении «Самому себе от самого себя», о замкнутости в кругу вечных земных буден, препятствующих переходу в иное состояние, – в стихотворении «Кошмар».

Постоянное чувство страха перед грядущей судьбой, размышления по поводу реальности жизни и необходимости ее завершения, приводят к тому, что в сознании героя формируется некий персонифицированный образ предстоящей смерти. Он соотносится с устоявшимся поэтическим описанием смерти. Герой наделяет этот страшный образ чертами, присущими как человеку, так и более высоким силам. Так, образ смерти в поэзии Минского чаще всего возникает в виде некоего черного или бледного призрака, способного дышать, говорить, думать, двигаться, убивать: «если ж он предстанет – призрак смерти бледной, ондохнет – исчезнет все тогда бесследно» [1, 181], «смерть в виде черного призрака беззвучно опускается на землю» «настанет день, приспешит время: я все скошу, я все сберу» [1, 183]. Смерть видится ему то печальной, то торжественной, то грозной, то мечтательной, но чаще – всемогущей и уродливой [2, 132]. Помимо общих характеристик герой наделяет смерть дополнительными антропоморфными чертами: «я видел: истлевшие груди висели, / Глазницы пустые сочились на дне, / Во рту улыбавшегося черви кишели / И руки за лаской тянулись ко мне» [2, 194]. Все еще не имея возможности и сил сопротивляться страху смерти, герой находится в постоянном ожидании чего-то неизбежного и ужасного. Его тревоги особенно усиливаются на фоне природы, среди земного, материального мира: «я сном утрашен, я пришел к вам испуганный сном. / Мне снилось, что смерть меня ищет до срока, таится под дверью, стоит под окном» [2, 194]. Примечательно, что характеристика смерти не ограничивается одним лишь внешним описанием. Герой абсолютно уверен, что такая великая сила, как смерть, имеет свои владения и территорию.

Стихотворение «Город смерти» [2, 62] манифестирует идею всевластия смерти. Определяя ее пространственные координаты, уже в названии автор указывает на величину и обширность ее владений. Более того, автор не обозначает границы города: его территория необъятна. Он имеет свою историю, но лишен временных ограничений. Этот смертельный город представляет собой горизонтальную подземную параллель живым земным городам: «под шумным городом, глубоко под землей, прорыли тихий ад, объятый вечной мглой». Свою роль и задание «смерть» выполняет исправно и размеренно. Все в городе указывает на статус и черты хозяина, все ему подчинено. Город смерти предстает мрачным, уродливым, сырым, наполненным могилами, склепами и костями. Такое пространство способствует усилению ужаса перед возможностью попасть в этот «мертвый» мир. Однако, с точки зрения автора, способность находить даже в наиболее жутких вещах положительные моменты, способность воспринимать окружающую действительность в любых ее проявлениях дает возможность людям превозмочь отвращение и страх. Так, герои стихотворения «Город смерти», юноша и девушка, стремятся прорвать круг ужаса: «увидев смерть, дыша сырой могилой, он в ужасе умолк, но, победив испуг, с улыбкою шепнул <...> не странно ль! Смерти вид не испугал меня, а будит и живит». Несмотря на такие смелые восклицания, герои погибают физически и духовно в этом мертвом городе. Смерть принимает их вызов, а герои оказываются не готовыми к осознанию ее истинной власти. Тайна смерти остается недоступной юному уму. Молодые люди насмешливо относятся к священному процессу, и город мертвых мстит за это. Таким образом, автор приводит к мысли о порочности человечества и о неизбежности его гибели. Не стремящиеся ни к чему духовному люди, способные только к поглощению примитивных земных наслаждений, становятся закономерной жертвой хозяйки «города смерти».

В совершенно иной роли выступает смерть в цикле «В дни недуга». Здесь тоже возникает персонифицированный образ страшной силы, которая входит в сознание героя, «как паук ядовитый». Однако эта сила позиционирует себя не в качестве врага человека (« – Я смерть твоя, но верь: я не враждебный дух»), а в образе вдохновительницы и музыки. Смерть призывает героя, отказавшись от бренного мира, творить вечное. И на этом пути он должен доверить свою судьбу ей:

– Я буду музою твоей необычайной,
Отвагой мрачною слова твои зажгу,
На каждом я из них поставлю знак свой тайный
И покорять сердца людские помогу.
И верь: среди слов земных, то робких, то мятежных
Твой голос не замрет. Как перекатный гром,
В котором слышится простор небес безбрежных,
Он будет возвещать земле о неземном.

Ощувив прилив вдохновения, герой видит теперь путь к воскресению только через врата смерти.

В поздний период творчества Минского усиливается философская составляющая его художественной системы. Пережив все испытания, которые выпали на долю его поколения, отказавшись после революционного переворота в эмиграции, поэт все чаще размышляет о грядущей судьбе человечества. Так, в его произведениях актуализируется образ «древа жизни», приобретающий особую значимость в его поэтическом универсуме. Этот образ впервые появляется в «Философских разговорах». В одном из разговоров автор предвещает гибель человечества, сравнивая духовную жизнь людей с деревом жизни. С существованием этого вечного дерева поэт связывает зародившиеся когда-то религиозные верования людей. К сожалению, развиваясь и прогрессируя, человечество потребляет все больше и больше информации, которая пагубно влияет на его духовное состояние. Возникает множество новых технологий, наук, религий. Все они определенным образом затмевают и отодвигают на второй план исконно существовавшие верования и представления о цели существования человека. Подобно тому, как дерево жизни, поглощающее ядовитые вещества, начинает гибнуть, так и человек, принимая ложные идеи, утрачивает не только ориентиры в окружающей действительности, но и забывает об истинных ценностях, настоящем призвании своей жизни. Поэт сравнивает человека, принявшего неправедную веру, то с «фальшивым цветком, вернее, цветущей плесенью» [5, 46], то с червем, который «вьется, змеится» по древу жизни. Люди, уничтожая святыни, стремясь обрести абсолютное влияние и власть, погрязают в неверии и греховности. Обращение к ложным идеалам приводит человечество к духовной гибели.

Аллегорические картины этой гибели предстают в стихотворении «Видение» [3, 23]. Пронизанное апокалипсическим пафосом, оно предвещает грядущее уничтожение не только человечества, но и всего мироздания. Произведение строится на пространственной вертикали: уподобляемое червям человечество обитает во тьме подземелья «в слепом удушье». Древо жизни всеми своими ветвями обращено к небесному миру, оно «вознеслось в чужбину света из ночей земной отчизны». В этой строке выражена мысль о земном происхождении древа жизни, но неземной его устремленности к небесной «чужбине света». Это противоречие определяет основу конфликта, который разви-

вается далее. Древо опьянено звездными сказками. Однако корни его продолжают свое подземное существование, уподобляясь червям, превращающим почву в его питательную среду:

А в земле, в слепом удушьи, там, где черви в тьме роились,
Корни, став червообразны, врозь ползли, вились, змеились,
Пили кровь сырого праха, чтобы в жизненные соки
Превратить их и направить вверх, к листьям, чрез ствол высокий.
Для себя не утаили ни единой капли корни,
Ни одним лучом обратным мир не отплатил им горний.

Такая несправедливость становится основанием для бунта корней, которые «воли, солнца захотели». Вырвавшись из-под земли, они опутали и задушили все жизненное древо. В этом стихотворении червообразные корни символизируют земное человечество, заявившее свои права на небесную обитель.

Образ червя в поэзии Минского появляется достаточно часто. Так, в стихотворении «В полночь» подземные призраки сетуют на то, что «дают сумрачные своды, / Черви хищные сосут, / Молча вниз сочатся волю, / Корни влажные ползут» [3, т. 4, 56]. Черви олицетворяют собой в поэтическом мире Минского и человеческое существо. В этом случае этот образ корреспондирует к известному стихотворению Державина «Бог», где человек приравнивается и к ничтожному червю, и к всесильному божеству. По-видимому, державинские стихи подвигли Минского к размышлению о месте человека в мироздании и его роли в существовании Древа жизни. Вместе с тем эти размышления развивались в русле его собственных философских исканий. Они нашли выражение в стихотворении «Я раздавлю тебя – грозили горы» [3, 367], написанном в годы эмиграции и включенном в последний поэтический сборник Минского «Из мрака к свету. Избранные стихотворения» (1922). В этом произведении поэт стремился передать чувства человека, изумленного величием мироздания:

Я раздавлю тебя – грозили горы,
Я поглосю тебя – грозило море,
Я замету твой след – грозили степи.
Лирический герой Минского уязвлен собственной незащищенностью:
Перед безбрежьем их великолепий
Я падал ниц, молился, трепетал,
Болел сознанием, как я жалко мал...

Стремясь передать это потрясение человеческого сознания, Минский использует сильный образ: его герой «громадой мира **изувечен**» (выделено нами – Ю.К.). Именно такое ощущение собственного ничтожества и порождает потребность понять функцию человека в мироздании. Державинская мысль о единстве великого и малого в человеческом естестве раскрывается в стихотворении Минского с иных позиций. Его лирический герой познает суть божественного замысла:

И вдруг в душе раздался гордый смех.
И я постиг, что сам я бесконечен,
Я – бесконечно малое.

Такое открытие объясняет механизм функционирования универсума: ничтожные, «дробные», живущие в условиях постоянной угрозы собственному бытию люди и есть та бесконечность, которая в своей малости равна величию Бога:

И тайну тайн, Всецель и Всеначало
Обрел я также в том, что менее чем мало,
Где все исчезло, где предел всего,
Где мир истлел в ничто – там скрыто божество.

Такой порядок бытия исключает понимание смерти как конечной границы человеческого существования. Напротив, она становится единственным условием всего последующего развития мирового универсума. Тем самым получает объяснение и оправдание устрашающий финал стихотворения «Видение»: Древо Жизни должно засохнуть, ибо в этой последней точке бытия и «скрыто божество», возрождающее жизнь, дающее толчок новому витку развития мира. Смерть – не финал, а «Всеначало». Такое утверждение перекликается с известной евангельской притчей о зерне, которое должно умереть в земле, чтобы возродиться и дать плоды новой жизни. Характерно, что эта притча стала сюжетообразующей в зрелом творчестве младшего современника Минского Владислава Ходасевича, который развивал ту же мысль о произрастании новой жизни из истлевшего земного бытия:

И лишь порой сквозь это тленье
Вдруг умиленно слышу я
В нем заключенное биенье
Совсем иного бытия [9, 151].

Размышления о смерти как пороге, отделяющем одно состояние от другого, мы находим и в стихотворении Минского «Я слишком мал, чтобы бояться смерти» [3, 86]. Здесь, по сути, вы-

ражена та же мысль, которая определяла содержание стихотворения «Я раздавлю тебя – грозили горы»: смерть – «вечности начало», «ключ всех тайн, порог священный круга».

По Минскому, человек должен многое сделать, чтобы предотвратить свою духовную гибель. Это довольно сложный и длительный процесс, однако поэт верит в возможное спасение. В пятом философском разговоре он отмечает: «очень медленно и где-то на большой глубине ветшают и разлагаются ткани старой религии и складываются ткани новой. Необходимо, чтобы перерождению подверглись самые основные отношения души к миру и к себе самой» [5, 46]. Лишь при условии духовного перерождения человечество спасется.

Таким образом, мы можем утверждать, что концепт «смерть» является структурообразующим в художественной системе Н. Минского. Он представлен целым спектром значений и коннотаций, способствующих выражению философских представлений поэта. Эволюция взглядов Минского на танаталогическую проблематику нашла выражение в его трактатах и лирических произведениях. Характерно, что вектор развития поэтической мысли Минского направлен от традиционной трактовки смерти как трагического финала человеческого бытия – к пониманию ее промежуточного положения как необходимой ступени на пути слияния с божественным Абсолютом. В последний период своего творчества Минский утверждал необходимость победы над собственным физическим страхом смерти как необходимым условием обретения бессмертия.

Список использованной литературы

1. Минский Н.М. Стихотворения. / Николай Максимович Минский. – СПб. : Типография В.С. Балашева, 1887. – 248 с.
2. Минский Н.М. Полное собрание стихотворений : в 4 т. / Н.М. Минский. – СПб. : Изд. М.В. Пирожкова, 1907.
3. Минский Н.М. Избранные стихотворения. «Из мрака к свету» / Н.М. Минский. – Берлин. : Изд. Гржебина, 1922. – 459 с.
4. Минский Н.М. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни / Николай Максимович Минский. – СПб., 1890, – 261 с.
5. Минский Н.М. Религия будущего. Философские разговоры / Николай Максимович Минский. – СПб. : Изд М.В. Пирожкова, 1905. – 304 с.
6. Сапожков С. Поэзия и судьба Николая Минского / С. Сапожков // Николай Минский, Александр Добролюбов. Стихотворения и поэмы. – СПб. : Академический проект, 2005. – С. 7-96.
7. Сергеева Е.В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте / Е.В. Сергеева. // Вестник ТГПУ. 2006. Выпуск 5. Серия «Гуманитарные науки».
8. Ходасевич В.Ф. Стихотворения / В.Ф. Ходасевич. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 464 с.

Summary. This article is devoted to the analysis of one of the most important elements of Minsky's conceptosphere – concept «death», its meaning and function. The evolution of this concept is also investigated. It is shown that the development vector of Minsky's poetic idea was directed from the traditional interpretation of death as a tragic ending of human's existence to the understanding of its transitional position as one of the necessary steps on the way of merging with the divine Absolute.

Key words: concept, conceptosphere, function, evolution, death.

Отримано: 20.08.2012 р.

УДК 821.161.1.09

А.І. Котович

ПЯТЬ ЛЕТ ПРОЗЫ У ПОЭТА МАНДЕЛЬШТАМА

У середині та наприкінці 1920-х р. віршова творчість Мандельштама змінюється прозою. У статті має місце спроба осягнення цього факту. Зазвичай ця зміна пояснюється переважно внутрішніми, особистісними причинами. У статті подано погляд, згідно до якого поета до прози в достатній мірі підштовхнули літературні умови, письменницьке оточення, на той час орієнтоване на прозу. Далі, на початку 30-х, різкий розрив з цим оточенням знаменував повернення до віршів.

Ключові слова: Мандельштам, проза, поезія.

Как известно, к 1925-му году стихи у Мандельштама прекратились, а началось пятилетие прозы (не считая, конечно, переводов). Об этом поэтическом молчании написано достаточно.

Чаще всего (начиная с воспоминаний Н.Я. Мандельштам) это пятилетнее поэтическое молчание истолковывается лично: действительность изменилась, поэт не смог сразу в нее вжиться и с ней примириться, потерял чувство «внутренней правоты», а вместе с ним – и поэтический голос. «Он действительно растерялся: идти против всех и против своего времени не так просто. В известной степени каждый из нас, стоя на перепутье, испытывал искушение ринуться вслед за всеми, соединиться с толпой, знающей, куда она идет» [1, 162]. Только к 1930-му году, после живительного путешествия в Армению, Мандельштам смог занять более или менее твердую позицию по отношению к миру (хотя эта позиция как будто колеблется – от «приятя» к «неприятя» действительности, и вслед за ней колеблются и толкователи стихов). К этому времени, по словам вдовы поэта, «проза расчистила путь стихам» (имеется в виду «Четвертая проза», но, надо полагать, сказанное можно отнести и ко всей большой прозе поэта).

Так определяется главная причина молчания, вполне убедительно.

Однако, можно говорить еще, как минимум, об одной причине, по которой Мандельштам обрелся к прозе. Кажется, исследователи о ней особо не упоминали, хотя причина эта проста и лежит на поверхности, а именно: в двадцатых годах в передовых литературных кругах, к которым принадлежал и Мандельштам, пропал интерес к стихам, сменившись интересом к прозе. Н.Я. Мандельштам, правда, об этом говорит, упоминая статью Ю.Н. Тынянова «Промежуток», но, по мнению вдовы, влияния на поэта она не оказала, реакция Мандельштама была отнюдь не сочувственной: «Тынянов объявил, что настало время прозы, потому что эпоха поэзии кончена, а Мандельштам сказал, что тюремщики больше всех нуждаются в романах» [2, 282]. Однако, несмотря на это, к середине 20-х годов поэт фактически все-таки пишет прозой, правда, ограничиваясь малыми формами – повестями и очерками. И нам представляется, что главный мотив мандельштамовского поворота к прозе коренится в объективной историко-литературной ситуации 1920-х гг.

Литературная обстановка 20-х гг. 20-го в., думается, в определенном смысле родственная обстановке 20-х гг. века 19-го. Родственна она именно спадом интереса к стихам и ростом интереса к прозе. Об этих двух периодах литературы в интересующем нас аспекте писал Б.М. Эйхенбаум: о первом – как историк литературы (например, в статьях «Путь Пушкина к прозе», «Герой нашего времени»), о втором – скорее как критик («Стихи и проза», «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе»).

Статью Эйхенбаума о Пушкине в связи с мандельштамовскими прозаическими опытами упоминает Д.М. Сегал [4]. Обращая внимание на тот факт, что оба поэта приступают в середине и второй половине 20-х годов (только Мандельштам на 100 лет позже) к прозе, исследователь замечает, что прозу они пишут по разным причинам: Пушкина (во всяком случае, по Эйхенбауму) интересовал и привлекал сюжет, в то время как Мандельштама сюжет не интересовал совсем, более того, младший поэт был противником сюжетной прозы (и в теории, и в собственной художественной практике). Следовательно, поэты пишут прозу по разным причинам (было бы, конечно, удивительным тожество интересов поэтов). Сегал тут, как видно, рассматривает исключительно внутренние причины – мотивы, толкнувшие к прозе. И если в случае с Пушкиным эти мотивы более или менее ясны, ибо раскрыты самим поэтом в письмах, то в случае Мандельштама – не ясны, их можно лишь пытаться извлекать, что и делает Сегал. Правда, делает он это, на наш взгляд, в несколько неясных формулировках вроде: «Она (проза. – А. К.) должна была послужить трамплином для последующего поэтического творчества, ибо невозможно было сохранить смысловые комплексы, сложившиеся в «Камне» и «Tristia», без того, чтобы не подвести под них более широкую базу» [4, 438].

Однако, в статье Эйхенбаума достаточно ясно показано, что интерес Пушкина к прозе не возник на пустом месте, он не возник исключительно из личного интереса Пушкина, а был обусловлен (точнее сказать, подстегиваем) сложившейся литературной ситуацией: русской прозы не было, а современники чувствовали, что русская проза должна быть. Разумеется, это не значит, что нужно делать из Пушкина что-то вроде заботливой хозяйки, которая, заметив, что, так сказать, в доме русской литературы не порядок – не хватает прозы, – берется его устранять. Однако, момент беспокойства о русской прозе, которой нет и которая должна быть, очевиден в статьях и переписке Пушкина; у Мандельштама пушкинской заботливости о русской литературе не наблюдается. Вот на эти моменты, говоря уже о Мандельштаме, Сегал внимания не обращает. Между тем, игнорировать их и истолковывать переход Мандельштама к прозе исключительно из его личного интереса к ней представляется некорректным, неполным (хотя, безусловно, без такого личного интереса поэта к прозе переход был бы невозможен). Но этот интерес, как и в случае с Пушкиным (думается, даже в гораздо большей степени) был стимулирован решительно «прозаически» настроенной обстановкой 1920-х годов.

Цитатами кратко обрисую эту обстановку.

«Сейчас в центре литературы – проблемы прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того – к стиховой речи вообще. Это значит, что заново явилась потребность в больших формах, в сюжете» [6, 367]. «Идет сложное преобразование культуры – и все увеличиваются признаки того, что разовьет свое сияние планета прозы, а не стиха» (Эйхенбаум) [7, 479].

«Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии» [5, 132]. «Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло» (Тынянов) [5, 168].

«Центр тяжести и преобладающие интересы переместились с поэзии на прозу» (И. Н. Розанов) [5, 464].

«Наряду с вырождением стихописания – повышенный интерес к прозе» (Э. Миндлин) [5, 464].

«Центр тяжести в литературе переместился. Беллетристика выступила на первый план. Лирика – это поэзия личных переживаний, а у кого есть время теперь расцветивать пестрыми узорами призыв души, украшать и осложнять свое существование мотивами мечты, мистики и эротики. Переживания, любовь, «всякая там мечта», это между двумя заседаниями или во время двухнедельного отпуска» (П. С. Коган) [5, 464].

Представляется естественным, что в подобной атмосфере возникнет интерес к прозе – тем более, что поэт в это время, как свидетельствует его вдова, находился «на перепутье». Интерес Мандельштама к прозе заметен и по его статьям. Вот две цитаты из «Литературной Москвы». Тут поэт предстает и критиком современной ему прозы (серапионовцев, Пильняка, Белого), и теоретиком: «Проза ничья. В сущности, она безымянна. Это – организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы – накопление. Она вся – ткань, морфология. Нынешних прозаиков часто называют эклектиками, то есть собирателями. Я думаю, это – не в обиду, это – хорошо. Всякий настоящий прозаик – именно эклектик, собиратель. Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе» [3, 279]. «Жажда безымянной «эклектической» прозы совпала у нас с революцией. Сама поэзия потребовала прозы. Она утратила всякий масштаб – оттого что не было прозы. Она достигла нездорового расцвета и не смогла удовлетворить потребности читателя, приобщиться к чистому действию словесных масс, минуя личность автора, минуя все случайное, личное и катастрофическое (лирика)» [3, 279-280]. Из рецензии на «Записки чудака» Белого: «Проза асимметрична: ее движения – движения словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза – разноречивой, разлад, многоголосье, контрапункт» [3, 293].

Вскоре (через пару лет) следует работа и над «настоящей» прозой – «Шумом времени», «Египетской маркой» и «Четвертой прозой». В «Египетской марке» имеется даже фрагмент, в котором также находим описание собственной прозы: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной». Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности» [3, 87].

Интересно, что первый, по словам вдовы поэта, опыт художественной прозы – очерк «Шуба» – написан с ощутимыми элементами сказа. Герой-рассказчик очерка оказывается в Ростове, который соблазнил его «шубным торгом». Речь рассказчика – с характерной разговорной добродушной интонацией: «Хорошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят – холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю?» [3, 272]. Речь эта далека от «литературной», почти лишена метафор (что не характерно для Мандельштама), вместо них – энергичная, как бы торговая скороговорка, насыщенная моментами простонародной речи: «Есть такие шубы, в них ходили попы и торговые старики, люди спокойные, несуетливые, себе на уме – чужого не возьмет, своего не уступит, шуба что ряса, воротник стеной стоит, сукно тонкое, не лицеванное, без возрасту, шуба чистая, просторная, и носить бы ее, даром что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием» [3, 272]. «Себе на уме», «чужого не возьмет, своего не уступит», союзы «даром что», «да» в значении «но» и проч. – все это моменты народной речи.

Быть может, этим разговорным стилем Мандельштам проникся, попав в торговый ряд Ростова и внезапно оказавшись в стихии русской речи – после месяца, проведенного в Грузии. Быть может, сказовые моменты очерка отчасти обусловлены интересом Мандельштама к творчеству формалистов и, в частности, к Б. Эйхенбауму, который в 1918-м году, как известно, статьей «Иллюзия сказа» дал толчок научной дискуссии в этой области. А возможно, что элементы сказа в «Шубе» (чуть не единственные во всем творчестве поэта) возникли под влиянием весьма почитаемого Мандельштамом автора, одного из главных «сказителей» 20-х годов – М. Зощенко.

Однако, далее, к концу 20-х годов, отношение Мандельштама к прозе, особенно к большим ее формам, меняется. Думается, дело тут в том числе и в том, что внезапно проснувшийся всеобщий интерес к прозе начала и еще середины 20-х носил исключительно «профессиональный», лишенный идеологического момента характер. Литература этих лет пока еще никому не служит. Иное

дело – вторая половина 20-х: литература, как известно, становится все более и более политизированной, писатели теперь – государственные работники. Причем особо востребованными оказываются большие формы. Н.Я. Мандельштам так комментирует написание «Египетской марки» и ее общественно-литературный «фон»: «Она кажется мне гибридной, кроме того, фабульная сетка не что иное, как проявление внутренней слабости, уступка всеобщему восторгу перед «большой литературой» – повестью или романом с их постылой фабулой и сюжетом» [2, 157].

К Мандельштаму приходит понимание служебной функции, отведенной писателям государством, понимание сформировавшегося к 30-му году «официального» явления – «литературы» (это слово в «Четвертой прозе» оказывается ругательством). Конечно, нельзя забывать и об известном конфликте Мандельштама с переводчиками «Тилиа Уленшпигеля» де Костера, который расширился до конфликта с этой «большой литературой».

Думается, что мандельштамовское противопоставление, деление литературы на «разрешенную» и «неразрешенную» подразумевает отчасти и противопоставление прозы и стихов, большой и малой форм. Косвенные подтверждения этому находим в «Четвертой прозе». Вот характерный фрагмент: «У меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива. У меня нет почерка, потому что я никогда не пишу. Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель!» [3, 92]. Тут, под «работой с голоса», надо полагать, подразумевается прежде всего стихотворное творчество. А вот пассаж о большой форме – «романе»: «Тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» [3, 96]. Кроме того, обращаясь к «писателям», Мандельштам издевательски обыгрывает созвучия слов «роман» и «романес», последнее означает тут, видимо, «вороватую цыганщину писательского отродья», имеющую место выше. И говорит о своеобразном «романе»: «Уважаемые романес с Тверского бульвара! Мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился. Я очень люблю встречать свое имя в официальных бумагах, протоколах, повестках от судебного исполнителя и прочих жестких документах» [3, 97]. Кроме того, к положительному, «антиписательскому» лагерю принадлежат именно поэты, например, Есенин и А. Шенъе, а в качестве «образца» «ремесла словесного» приведен стих из поэмы Важа Пшавела в переводе Мандельштама: «И до самой кости ранено / Все ущелье стоном сокола».

Таким образом, скорее стихи, по Мандельштаму, являют собой свободное творчество, нежели прозаические (в особенности большие) «писательские» формы. Конфликт, а затем и разрыв с «большой» официальной литературой, «добровольно-принудительно» принятое место отщепенца в писательском мире знаменовали собой возврат к стихам, к работе «с голоса». Разумеется, мы никак не хотим абсолютизировать этот момент. Как уже было сказано, писание или неписание поэтом стихов не может быть сведено к ссоре с литературными кругами и к тому, что эти круги, возможно, ассоциировались у Мандельштама с крупными прозаическими формами. Но нам кажется, что в осмыслении «прозаического» периода в творчестве Мандельштама следует учитывать и изложенные нами обстоятельства.

Список використаних джерел

1. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М.: «Книга», 1989. – 480 с.
2. Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 506 с.
3. Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 2-х т. / О. Э. Мандельштам. – М., Худ. лит., 1990. – Т. 2. – 464 с.
4. Сегал Д. М. Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама / Д. М. Сегал // Литература как охранная грамота / Д. М. Сегал. – М.: Водолей Publishers, 2006. – 976 с.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
6. Эйхенбаум Б. М. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе / Б. М. Эйхенбаум // О литературе. Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.
7. Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза / Б. М. Эйхенбаум // Труды по знаковым системам. – Тарту: Тартуский гос. ун-т., 1971. – Вып. V (284). – 552 с.

Summary. Mandelstam's poetic voice got broken in the middle and at the end of 1920's. Poet starts working on prose during this time. The article tries to explain the meaning of the fact. Traditionally Mandelstam's poetic silence is explained by scholars in terms of inner, personality motives. The article gives complementary explanation. Literary circles as well as the writer surroundings oriented to prose had a profound effect on Mandelstam. At the very beginning of 1930's the decisive rupture with literary circles brings Mandelstam back to poetic writing again.

Key words: Mandelstam, prose, poetry.

Отримано: 21.08.2012 р.

ВЛАСНЕ «Я» Г. НОРМІНТОНА У РОМАНІ «КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ» (АВТОПОРТРЕТ АВТОРА В «МАСКАРАДНОМУ ДІЙСТВІ» РОМАНУ)

У статті зроблено спробу проаналізувати автопортрет «золотого хлопчика постмодернізму» Г.Нормінтона, який письменник так майстерно вписав у канву свого роману.

Ключові слова: автопортрет, наратор, сновидіння, прийом очуднення, соліпсизм, пародія, Г.Нормінтон.

«Корабель дурнів» – дебютний роман молодого британського письменника Грегорі Нормінтона, який вийшов у світ у 2002 році та приніс авторові неабиякого успіху. Більш того, на батьківщині Нормінтона охрестили «золотим хлопчиком британського постмодернізму».

Слід відзначити, що, попри гучну репутацію творів Г. Нормінтона наукової літератури, йому присвяченої, обмаль. На батьківщині письменника справа обмежилася газетними рецензіями; на пострадянському просторі питання піднімається у кількох наукових статтях, серед яких у першу чергу слід назвати розвідку українського дослідника І. Мегели, в якій розглянуто митецькі твори, побудовані на метафорі «Корабля дурнів» та співвіднесено їх з алегорією Ноєвого ковчега. Стосовно «Корабля дурнів» Г. Нормінтона тут висловлено цікаве зауваження, що цей роман, попри загальноприйнятту точку зору, скоріше копіює не Середньовіччя, а є «вдалою стилізацією під літературу епохи Відродження» [3]. «Корабель дурнів» проаналізовано також у статті Н. Бочкарьової [1] та у розвідці Є. Карабегової, яка називає роман «блискучим зразком вже сучасної модифікації гротеску» [2, 58]. Але, при всій правильності й глибині цих спостережень, не можна не відзначити, що повної картини тут усе ж таки немає.

Творчість Г.Нормінтона викликає жвавий інтерес у літературознавців, а його твори потребують дослідницької уваги. Мета нашої статті – з'ясувати функцію автопортрета Г.Нормінтона у «маскарадному дійстві» роману.

У змалюванні автопортрету Г. Нормінтона, який начебто розриває площину, що в ній відбуваються події роману, усе – підкреслено стереоскопічне й динамічне, причому, хоча нічого особливого тут не відбувається, й ця вставка справляє враження звичайної для нас зйомки прихованою камерою, загальне враження виникає таке, як від картин авангардистів початку ХХ ст., де до кола пласких, намальованих речей ліпилися справжнісінький недопалок, афіша тощо. Це – моторошне відчуття «прориву» тривимірного континууму звичайного земного буття часовою стрілою.

Із закінченням книги Пандемоніуму (*Explicit liber Pandaemoniam*) вичерпується внутрішній сюжет «Корабля дурнів» – мандрівка Людини до обривів земного щастя, пізнання й влади, мандрівка, яка перетворилася на мертві брижі зеленого простору, який замикає обрій художнього простору.

Вичерпаність нараторів породжує жагу нового – і всі обертаються до п'яниці, що спить. Його тяжкий сон виявляється спорідненим зі сном піфії, одурманеної отруйними випарами, й саме їй дано бачити майбутнє. Майбутнє й з'являється у розповіді П'яниці, і характерно, що «ніяких історій», подібних до історій попередніх нараторів, сумнівних, на межі дійсності й вигадки, він не знає. Зате він бачить дивний сон, який постійно повторюється. Він чарує його переконливістю й точністю деталей, що їх не може ніяк уявити середньовічна або ж ренесансна свідомість: «They're only sort of things in my head. No plot. No meaning, as far as I can tell. It'll most likely send you to sleep. (A yawping stretch.) Here's hoping, anyway» [5, 262]¹.

Майбутнє – вихід із зачарованого, непорушного хронотопу «Корабля дурнів» – постає як «візонерський» портрет самого автора, який, з одного боку, вірно слідує традиціям ренесансного живопису (да Вінчі, Мікеланджело, Ботічеллі та інші численні майстри сміливо вписували своє обличчя до ряду персонажів історико-міфологічних сюжетів).

Якщо ж додати відому кальдеронівську тезу про те, що життя є сон, і ми самі «комусь снімося», то в тексті виникає значне філософське напруження: адже виходить, що вся історія західноєвропейської культури, узята в підкреслено «зниженому» й «деградованому» ракурсі, начебто сконцентрувалася, мов у фокусі, в мозковій та комп'ютері нашого сучасника.

«Picture a room, a narrow room, with a sloping ceiling. Its walls are pale orange, though you can't much see them under paintings and books. Picture papers & pamphlets strewn across the white coverlet of a bed. Through the window you see the boughs of a chestnut tree – a small garden of holly and laurel – houses & trees beyond. This is the setting, that never varies. Now picture a desk, with a lectern & strange implements arranged upon it. These include: two lamps that burn no fuel, musical cabinets that require no winding, & a white bean with a grey tuber that sits on velvet & squirms to the touch. Hunched at this desk, a young man sits. He is tangle haired, pink cheeked. He wears a three-day beard. He scribbles inscrutably on scraps of paper» [5, 263]².

Від детальної та розгалуженої розробки образної композиції полотна Босха Г. Нормінтон переходить до підкресленого натуралізму, але саме вже вміщення цієї «картинки», що легко упізнається сучасним читачем, в контекст образних аналогій з живописом створює справді магичний ефект. Перед нами блискуче застосований прийом, який російські формалісти назвали *очуднення*, тим більше, що П'яниця-оповідач просто декларує досить складну доктрину англійських філософів XVIII ст. Берклі та Юма – *соліпсизм* («світ є моє уявлення про нього»): «Though fancy bred, the visionism mundane. You'll get no strange entrances or metamorphoses, & only very little magic. The young man does not float weightlessly about the room, or talk to my dead relatives. There's just me, dreaming, & him, my dream» [5, 263]³. Гумор ситуації полягає, звичайно, в тому, що це персонаж мариться авторові, а не автор – персонажу.

Характерно, що Г. Нормінтон встигає зафіксувати в цій побіжній картинці – не без гумору й певної самокритики – не лише деталі свого побуту (усі оті складені в шафі шкарпетки; ледачий пузатий кіт; служниця, якій він «безсоромно» затикає рота, коли та хоче побазікати тощо), але й деякі риси власного «я» (доволі, до речі, аскетичного) та ознаки своєї творчої лабораторії: «He receives no friends. Nor, despite obvious reveries, does he enjoy the charms of women... But to concentrate on his *work*, the cryptic scrawling – Sometimes, for amusement, he will crouch on his chair & wiggling his toes, spin clockwise. When he tries of this, he paddles back again anticlockwise. He can alternate thus for long periods. Then you might find him slumped to the floor, picking flecks off the carpet or staring out of the window at the chestnut tree»; «Isolated thus – excluding the cat & his cheerful brisk father – my young figment – for what is he, if not the phantom of my heated conjuror's brain» [5, 264-265]⁴.

Єдина річ, яку П'яниця в змозі впевнено впізнати у «келії» юного самітника XX століття – це книги, які його уявний персонаж читає по декілька за раз, але жодну не дочитує до кінця. П'яниця порівнює пристрасть невідомого хлопця до книг з пристрастю мисливця, що прагне зібрати якомога більше трофеїв, або з гордістю справжнього чоловіка, який пишається своїми дітьми [5, 265]. Інколи з чудної «скрині», прикрашеної «цифрами, що світяться» (комп'ютер), звучить музика – в тому числі в той час, коли юнак пише [5, 264]. Очіма П'яниці ми бачимо, як безцільно вбиває час і як важко засинає автор, дізнаємося також, як він «останнім часом» гарячково працює («He has a gleam in his eyes. There is murder in them») [5, 267]⁵, спершу пишучи на клаптиках, потім – у зеленому зошиті, а потім – на чудному приладі, що говорить «pffvwiiizssjjioouuw – ontoprintedquarto» [5, 266]⁶; ця писанина – «китайська грамота» для нашого оповідача («The words, by the way, are all Greek to me») [5, 266]⁷.

Обмежений і грубий П'яниця мучиться від цього дивного сну, бо не розуміє його природи; ані тобі чудес, ані тобі страхіть – сама лише чужа буденність: «Oh, my dream-figment is the dullest dream-figment in the history of sleep. I can't stomach him. Yet there he is, pottering *in perpetuum* in his cell» [5, 264]⁸. Загадка, яка постає перед його свідомістю, просто томить і дратує його: «Having done good to no living thing, I must endure my boredom as penance. He is the dependant, my disappointing child» [5, 267]⁹; утім час від часу до його свідомості закрадається «an intimation that I might be mistaken. Perhaps I am not the father, refined from his creation» [5, 267]¹⁰ (далі оповідач говорить про нудоту й страх, які супроводять цю незрозумілу для нього мандрівку крізь віки). І аудиторія, так само глуха до прихованого змісту ситуації, поводить себе цілком тотожно: вигукуючи «SOMEBODY SHUT HIM UP!» [5, 267]¹¹, усі кидаються на оповідача, б'ючи його чим доведеться [5, 269]. Але цей спалах активності – наче остання іскра в багатті, що загасає.

Отже, автопортрет Нормінтона не позбавлений сильного присмаку іронії – але це й не дивно: адже у пастиші (а художня тканина «Корабля дурнів» – це ж ще й суцільний пастиш) автор сам себе пародіює [4, 250]. Але героям «Корабля дурнів» ця іронія недоступна.

Саме очуднений автопортрет автора є тим магнітом, навколо якого зав'язується в хронотопі роману контрапункт Природи, Історії та Міфу.

Примітки

¹ «Це просто як би картинка у мене в голові. Ніякого сюжету. І сенсу теж ніякого, наскільки я можу сказати. Швидше за все ви заснете. (Солодкопозіхає). Є надія, у всякому разі» (*перекл. тут і далі мій.* – О.К.).

² «Уявіть собі кімнату, вузьку кімнату, з похилою стелею. Стіни в кімнаті світло-помаранчові, хоча і хмайже і не видно за картинами і книжковими полицями. Уявіть папір з картинками і памфлети, які розкидані по ліжку, по білому покривалі. Крізь вікно видно гілки каштану – маленький садок, де лаври і гостролисти, і щедалі – будинки й дерева. Це декорації, які ніколи не змінюються. Тепер уявіть собі письмовий стіл з аналоєм, весь уставлений дивними пристосуваннями. Зокрема: дві лампи, що горять без масла, музичні шкатулки, що грають самі по собі, так що не треба їх заводити, і велика біла квасолина з сірою припухлістю у вигляді такого маленького горбка – вона лежить на оксамиті і совгається, якщо доторкнутися до неї рукою, (*як*

пояснює сам автор, йдеться про комп'ютерну мишу; –О.К.). За столом сидитьмолодалюдина. У ньогогорум'яніщюки і вічносплутаневолосся. На щюках – триденна щетина. Вінтаємничепише на клаптикахпаперу».

- 3 «Баченнянезвичайне, але все виглядаєбуденно. Якщо там є диво, то йогодуже мало: ніякихмагічнихперетворень, ніякихпотоїбічнихявищ. Молода людина не літаєуповітрі і не розмовляє з моїмпокійними родичами. Є тільки я, якому все це сниться, і він – мій сон».
- 4 «Друзіввінудома не приймає. Жінок до себе не водить...Але сконцентруймося на йогороботі, на загадковій писанині. Іноді, просто для розваги,вінвідштовхується ногами відпідлоги, потімідтискає ноги і крутиться разом з кріслом за годинниковоюстрілкою. Коли йомунабридаєвінпочинаєкрутитисяпроти. І так можепродовжуватисядоситьдовго. То туди, то сюди. Інодівіннагинається до підлоги і знімає з килима ворсинки або дивиться у вікно на каштан»; «От так ось, завжди один – за винятком kota і йоговеселуна-батька – молода людина, моя вигадка – бохто ж він, як не фантом, породжениймоєюзапаленоюуявою?».
- 5 « І очі у ньогогорять жаждобю вбивства...».
- 6 «пффффввзззззууввв – і друкує у форматікварто».
- 7 « Слова, між іншим, – китайська грамота для мене».
- 8 «Так, мій сон – найнуднішийзівсіхснів в історіїсновидінь. Я терпіти неможучієлюдини. І все-таки вінпостійномені сниться. Ось він, рідний, байдикуєіnperpetuum у себе в келії...».
- 9 «Я не зробив в життінічого доброго, і тепер несу покарання. Покараннянудьгою. Він – мійутриманець, дитя, що не виправдалонадій».
- 10 «така смутна підозра, що я, можливо, помиляюся.Можливо, я не творець того сну...».
- 11 «ЗАТКНІТЬ ЙОГО, ХТО-НЕБУДЬ!».

Список використаних джерел

1. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестн. Пермского ун-та. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.
2. Карабегова Е. В. Проблема гротеска в искусстве Реформации (образ «Корабля дураков» в живописи Иеронима Босха и в поэме Себастиана Бранта) / Е. В. Карабегова // Дживелеговские чтения / редкол.: Е. В. Карабегова, И. А. Атаджанян, Н. М. Хачатрян и др. – Ереван : Лингва, 2009. – Вып. А, ч. II. – С. 43–59.
3. Мегела І. «Корабель дурнів» як алегорія Ноєвого ковчега / Іван Мегела. [Електронний ресурс]:– Режим доступу:<http://www.korekta-vk.com/chytalnia/avtory/megela/2>. – Загол. з екрану.
4. Hassan I. The dismemberment of Orpheus: toward a postmodernist literature / Ihab Hassan. – Urbana, 1971. – 297 p.
5. Norminton Gregory. The Ship of Fools / G. Norminton. – Scepter. – London, 2002. – 278 p. – ISBN 0 340 82102 7.

Summary. In the article was made an attempt to analyze the self-portrait of G. Norminton – «the golden boy of postmodernism» – that the author skillfully inserted into the canvas of his novel.

Key words: self-portrait, narrator, dream, the method of ostranenie (defamiliarization), solipsism, travesty, G. Norminton.

Отримано: 13.06.2012 р.

УДК 821.161.1–1.09

Б.Г. Кушка

ТРАДИЦИЯ «ШКОЛЫ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТОЧНОСТИ» В ПОЭЗИИ А. СОПРОВСКОГО

У статті розглянуто засоби втілення елегійної традиції поезії пушкінської доби у творчості О. Сопровського. Виявлено лексичні маркери «школи гармонійної точності» у віршах поета, інтертекстуальні та стильові засоби впровадження пушкінської традиції, а також вплив естетичного і біографічного досвіду Пушкіна на формування ціннісних засад поетичного світу О. Сопровського.

Ключові слова: лірика, традиція, стиль, «школа гармонійної точності», ціннісна ієрархія.

Изучение рецепции классических традиций, и, в частности, традиции пушкинского «золотого века», русской поэзией 2-й половины XX в. сегодня остается актуальной литературоведче-

ской проблемой, поскольку сложный, синтетичный характер поэтики большинства современных лирических систем подразумевает тщательное рассмотрение функционирования элементов той или иной традиции в постклассической литературной парадигме, ориентированной на диалогичное, многоуровневое взаимодействие разнородных элементов в рамках индивидуальной поэтики того или иного автора. Творчество А. Сопровского выделяется в литературном ряду последней трети XX в., прежде всего, своей эстетической цельностью, той последовательностью, с которой современный поэт воплотил в своей художественной практике неотрадиционалистскую эстетическую ориентацию.

И основная традиция, которая последовательно развита в поэзии Сопровского, – это традиция элегической поэзии начала XIX в., которую Л. Я. Гинзбург определила как стиль «гармонической точности» и у истоков которой находится творчество В. Жуковского, К. Батюшкова, П. Вяземского, А. Дельвига и, конечно, А. Пушкина. Элегическое направление в лирике начала XIX в. «с наибольшей последовательностью и совершенством ... выразило тенденции лирики начала века, раскрывавшей и утверждавшей душевную жизнь освобождающейся личности» [2, 22]. Уже эта особенность школы «гармонической точности» близка художественному мировоззрению А. Сопровского, писавшего: «Наше время требует общественного сплочения больше, чем всякое другое – но наше время требует больше всякого другого уважать личность, и первая цель общественного спасения – спасение личности» [3, 618]. Важно для художественной системы Сопровского и само понятие «гармонической точности»: оно подразумевает, прежде всего, точность словоупотребления, благодаря которой в поэзии выстраиваются «словесные эталоны внутренних ценностей человека» [2, 24]. В этом стиле нет места бытовому слову, каждое слово здесь «отмечено лирической традицией и несет в себе выработанные ею значения», это «избранное» слово [2, 23–24].

Таким образом, речь идет о ценностно ориентированной поэзии, аксиологическая целостность которой обусловлена целостностью авторской личности, а также системой стиля. Поэзия Сопровского является примером ярко выраженной аксиологической ориентации творчества, а о строгой иерархичности этой ценностной системы и соответствующей этой иерархичности мышления стилиевой дифференциации поэзии свидетельствуют и его стихи, и воспоминания друзей. Наиболее выразительно пишет об этом С. Гандлевский: «Он (Сопровский – Б. К.) терпеть не мог демократического смешения стилей, был мастером поведения. <...> Цельность Александра Сопровского состояла в том, что, будучи человеком по-подростковому непосредственным и азартным... он постоянно держал в уме очень жесткую шкалу мировоззренческих оценок» [1, 283–284].

Стилевая выверенность и иерархичность («избранность» каждого слова), сигнализирующая о неизменной верности «ценностей незыблемой скале», обращает на себя внимание в первую очередь и в стихах А. Сопровского. Конечно, они не написаны на языке пушкинского столетия, не отчуждены от современности, иначе они были бы просто стилизациями. Но в языковой и стилиевой ткани современной эпохи А. Сопровский с безошибочным вкусом «проращивает» сегмент высокого элегического стиля школы «гармонической точности» – и всей своей поэзией демонстрирует, что и в современном эстетическом сознании и мировосприятии возвышенное не является анахронизмом.

Подробнее остановимся на лексических маркерах стиля «гармонической точности» в стихах поэта. Таковых обнаруживается две разновидности: первая – прямые заимствования из словаря пушкинской школы, вторая – слова и фразеологические поэтические единицы, принадлежащие к идиостилю А. Сопровского, но по своей ценностной наполненности и стилиевой окраске примыкающие к «словам-сигналам» элегической традиции пушкинской эпохи.

Пушкинская эпоха маркируется в стихах А. Сопровского преимущественно не несущими основной смысловой нагрузки словами (очевидно, именно во избежание стилизаторства, ведь полноценные образно-смысловые формулы классической элегической лирики – вроде «золотых дней», «вольности», «самовластья» и т.д. – создавали бы впечатление нарочитой имитации). Устаревшие, но устойчиво ассоциирующиеся с поэзией пушкинского времени слова становятся у А. Сопровского чистыми показателями стиля, не имеющими того содержания, которое формировало бы смысловое пространство стихотворения, а только создающими нужную интонацию. Это формулы следующего ряда: «когда бы» (в значении «если бы»: «когда бы ты знала», «когда б не эта, у подъезда консерваторского толпа», «когда не мы, то кто же» и т.д.), «вольно ж тебе», «впору сбиться», «объясниться по чести», «быть может», «всчасно», «молвлю», «не пристало», «в эту пору», «не ведал», «верша итог», «не осталось... резона», «вослед», «вчуже», «днесь», «впору (молчать)» и т.д.

Этот стилиевой регистр не просто является отсылкой к значимому для художественной идеологии А. Сопровского контексту – он, прежде всего, адекватен мироощущению поэта, в котором часто подчеркивается причастность к иным временам и культурным пространствам: «чужой по языку и с виду» для своих современников из советского мира, он осознает себя причастным к миру иному, который в стихотворении «Туда, где сумасшедшим светом...», посвященном Анне Ахматовой, определен как «terra nostra». Пространство мировой культуры как родина, против-

поставленная пространству тотальной несвободы, в котором пребывает поэт, прямо позиционируется и в стихотворении «Записки из мертвого дома...»:

Да сам-то я кто? И на что нам
Концерты для лая со шмоном,
Наследникам воли земной?
До самой моей сердцевины
Сквозных акведуков руины,
И вересковые равнины,
И – родина, Боже ты мой... [3, 29]

Речь, доносящаяся с этой классической «вечной родины», открывается поэту «фамильным кладом из-под спуда» [3, 139], именно поэтому вопиюще «несовременный» язык классической поэзии для А. Сопровского звучит как родной язык и воспринимается в его стихах даже подчас органичнее, чем языковые приметы современности.

Характерно также, что ощущение пространства культуры как родины и в процитированном выше, и в посвященном А. Ахматовой («Туда, где сумасшедшим светом...») стихотворениях сопряжено с моментом драматичной самоидентификации: «Да сам-то я кто?» – вопрошает поэт в «Записках из мертвого дома...», и аналогичный вопрос завершает собой и «Туда, где сумасшедшим светом...»: «Хотелось крикнуть: «Я оттуда!..» Но кто я и откуда я...» [3, 139]. Отметим, что фиксация на драматизме такой поэтической самоидентификации в стихах А. Сопровского усиливается еще благодаря аллюзивным отсылкам к стихам его поэтических предшественников, в которых находим аналогичные настроения отчуждения от современной реальности и декларации внутреннего родства с единомышленниками из других времен. Так, у О. Мандельштама герой его стихотворения «Как растет хлеб опара...» определяется как «черствый пасынок веков // – усыхающий довесок // прежде вынутых хлебов»; у А. Ахматовой в финале стихотворения «Подвал памяти» звучит вопрос: «Но где мой дом и где рассудок мой?» – причем под «домом» подразумевается, конечно же, не буквальный дом, а все то же родное культурное пространство, та же «terra nostra», что у А. Сопровского; наконец, у истока этой переключки ищущих себя и друг друга в веках поэтов можно увидеть и Е. Баратынского, с его ностальгией по пониманию и надеждой на «читателя в потомстве». Можем предположить, что зафиксированная таким образом в стихотворениях «Туда, где сумасшедшим светом...» и «Записки из мертвого дома» и подкрепленная интертекстом этих стихотворений ситуация «разорванности» между двумя несовместимыми планами бытия у Сопровского, прежде всего, обостряет потребность в гармонизации картины мира, так что поэзия, обращенная к «школе гармонической точности», не просто продолжает пушкинскую традицию во второй половине XX в., но и гармонизирует современность.

Учитывая сказанное, основной группой «слов-сигналов» стиля «гармонической точности» в его современном воплощении в поэзии Сопровского можно считать индивидуальные формулы, которыми определяется состояние мира и героя. Так, одним из ключевых ценностных комплексов поэзии Сопровского является лексический комплекс «воля/неволя». Это слово часто встречается в стихах Сопровского – впрочем, почти на равных и с более распространенным в современном языке синонимом – «свобода». Отсутствие очевидного предпочтения в выборе между этими синонимами свидетельствует о тонкости поэтического «слуха» Сопровского, благодаря которому он безошибочно соблюдает именно ту стилистическую меру, меру гармонии, которая не дает забыть о присутствии в его поэзии высокого элегического измерения, но в то же время не акцентирует его до нарочитости.

С абсолютной же точностью соотношение между «волей» и «свободой» определено в стихотворении Сопровского «Не забывай созвездий диких...»: «Свобода – это есть меньше // На свете волю находить» [3, 140]. Таким образом, несколько архаичное слово «воля» не воспринимается у Сопровского как «лобовая» цитата из словаря пушкинской лирики (также и потому, что имеет еще и фольклорную стилистическую окраску), но в то же время сохраняет на себе отпечаток «школы гармонической точности», причем, как явствует из последней цитаты, словарь пушкинской гармонической поэзии воспринимается как лингвистическое воплощение абсолютных ценностей (абсолютная «воля» здесь на ценностной шкале выше конкретно-исторической «свободы»).

Приведем примеры, свидетельствующие о наполнении слова «воля» высшим ценностным значением: «сны мои про волю налегке» [3, 22], «на воле – вольней выбирать» [3, 29], «наследникам воли земной» [3, 29], «а мне бы воли, где горит рассвет» [3, 36], «вы вмиг переживаете на воле... расцвет» [3, с. 36], «дом терпимости меняя на вольную несчастную любовь» [3, 38], «дай же воли солнечному полдню» [3, 42], «поля такой же воли» [3, 45], «в неволе у бессовестных бумаг» [3, 54], «покуда нам нельзя на волю, пока в неволе мочи нет» [3, 55], «мир покажется тюрьмой, дыханье – счастьем и прогулка – волей» [3, 61], «нет ни покоя, ни воли, ни света», «нынче вечер тайной воли» [3, 78], «завтра день большой неволи» [3, 78], «воля для ветра и града» [3, 79], «сон о воле беспредельной» [3, 85], «молодость вольнолюбива» [3, 129], «пой же о воле нам, дудка

псалма» [3, 135], «ну что ж – за покой и за волю» [3, 137], «на миг сомкнулись бы опять // там независимость и воля» [3, 141].

Существенную роль в формировании ценностной вертикали в поэзии А. Сопровского и в воплощении в ней стилевых принципов «школы гармонической точности» играют эпитеты. И среди любимых эпитетов поэта есть и такие, которые впрямую восходят к пушкинскому контексту – например, эпитет «тайный», окрашенный в стилистические тона «школы гармонической точности» и часто встречающийся в его стихах именно в составе ценностно маркированных формул: «тайной вольности время настало» [3, 23], «и впору сбыться тайной боли» [3, 41], «вечер тайной воли» [3, 78], «сердца тайное тепло» [3, 78], «и был бы тайным знанием богат» [3, 128], «тайное тепло сквозь холод пальцев милых» [3, 132]. То же можно отнести и к эпитету «светлый» (он встречается в поэзии Сопровского постоянно), в любых индивидуальных контекстах сохраняющему едва уловимую «память» о пушкинской светлой адмиралтейской игле как «оси» того мира гармонии, вернуться к которому постоянно стремится современный поэт.

В контексте традиции «школы гармонической точности» важны и некоторые автометаописательные формулы в стихах А. Сопровского. Так, словно вторя пушкинскому определению слов в поэзии как «избранных», Сопровский говорит о словах в стихотворении:

Но вот исписана страница,
Слова особые горят,
Через мгновенье прояснится
Сплошной и страстный звукоряд [3, 85].

Нельзя обойти вниманием и текст Сопровского, собственно посвященный А. Пушкину – эссе «Люди и камни (Заметки о рождении и смерти А. С. Пушкина)», написанное еще в 1968-м г. совсем юным поэтом и потому являющееся свидетельством его личностного и творческого становления и того огромного влияния, которое было оказано на эти процессы личностью и творчеством Пушкина.

Главная проблема, которая стоит в центре эссе А. Сопровского, – проблема смерти Пушкина, а точнее – тех мотивов, которые вывели его на верную гибель на дуэли. И здесь Сопровский равно решительно отрицает оба господствовавших в пушкинистике в период написания его эссе мнения – во-первых, о Пушкине как жертве «светской черни», а во-вторых, о сознательном выборе Пушкиным смерти в эту тяжелую пору его жизни, о дуэли как не то самоубийстве, не то «последнем творческом акте» (О. Мандельштам). Основное возражение Сопровского обеим версиям гибели поэта показательно для выявления его собственной позиции как поэта: «Был ли Пушкин жертвой сильных мира сего, искал ли сам смерти – обе эти точки зрения роднит уверенность в п а с с и в н о с т и (разрядка А. Сопровского – Б. К.) пушкинской позиции в последний год его жизни. Однако это вряд ли соответствует действительности» [3, 352]. А. Сопровский выступает решительным сторонником только зарождающейся в пушкинистике версии об «активной, ответственной роли самого Пушкина в преддуэльных событиях» [3, 352].

И особенно эту активность и ответственность поэта видит Сопровский не столько в ответственности Пушкина перед «светом» за честь жены, семьи и свою собственную, но в ответственности поэта перед читающей страной. Опираясь на запись в дневнике Д. Фикельмон (речь в ней идет о том, что отнюдь не ближний круг посвященных в жизнь семьи Пушкиных и даже не «большой свет» ложно осудил Наталию Николаевну – «бросали камни» в нее из других, более широких кругов – в том числе, из круга читателей Пушкина), А. Сопровский подхватывает именно этот момент и превращает его в главный мотив активности Пушкина в дуэльной истории, при этом отрицая тягу к смерти и подчеркивая намерение Пушкина выиграть дуэль, застрелив Дантеса: «Через посредство своего дара Пушкин сделался «общественным человеком»; его судьба небезразлична была живой читающей России – и он не мог позволить себе остаться смешным или жалким в памяти этой России. Он защищал свою честь еще и в этом широком и благородном смысле... Он защищал честь поэзии» [3, 353].

Этот ракурс во взгляде А. Сопровского на дуэль Пушкина крайне важен: Сопровский сам неоднократно утверждал, что поэт несет повышенную меру общественной ответственности за каждый свой шаг, а не только за свои слова; точнее, что слова и поступки неразделимы в бытии поэта. Поэтому и в своих записях и статьях, и в переписке с друзьями-поэтами Сопровский неизменно отстаивает мысль о «чистом искусстве» как «пораженческой» стратегии, о необходимости поэта активно и ответственно взаимодействовать со своей эпохой, поэтому: «... жизнь есть творчество (в том числе – и художественное, также – религиозное, историческое). Творчество есть способ выстраивания личности в мироздании и способ преображения мироздания через выстраивание живой личности» [3, 450]. И Пушкин для него – пример именно такой жизни как «выстраивания личности в мироздании» и «преображения мироздания».

Но, конечно, наиболее прямо о высоком ценностном статусе пушкинской «школы гармонической точности» свидетельствуют цитатные отсылки к А. Пушкину в поэзии А. Сопровского. Нельзя сказать, что она изобилует прямыми пушкинскими аллюзиями – скорее можно сказать,

что по ней равномерно «разлито» неуловимое (поскольку осуществленное за счет тонкой стиливой работы со словом) присутствие Пушкина. На поверхность стихов выведены, прежде всего, слова о «покое и воле», имеющие в художественном мире А. Сопровского статус эталонной ценностной формулы, с которой постоянно сличается эмпирическая действительность («нет ни покоя, ни воли, ни света»; тост «за покой и за волю» в стихотворении «Оставьте старанья, маэстро...»). Иногда отсылка к Пушкину осуществляется стиховыми средствами (онегинская строфа в стихотворении «Не забывай созвездий диких...», посвященном Б. Кенжееву).

Но бывают и случаи, когда пушкинское слово выступает в роли буквально гармонизирующей мир силы. Так это происходит в стихотворении «Я книгу отложил – и, кажется, душа...» (1989 г.). Здесь лейтмотивным образом сразу становится образ некоей книги, наполненной такой мудростью и так влияющей на героя, что после ее чтения, «кажется, душа // осталась без меня под темным переплетом» [3, 129]. Вызывает это чтение и еще более определенные чувства:

И наяву еще или уже во сне,
Но сдавливая грудь какой-то болью давней,
Той мудрости слова напоминали мне
О двадцати годах надежд и ожиданий.
И оглянулся я на двадцать лет назад,
Под перестук времен – на сбывшиеся строки [3, 130].

И ритмически, и элегической эмоцией оглядки на прошедшую жизнь эти строки А. Сопровского напоминают, прежде всего, пушкинское «Воспоминание», но без мучительной эмоции суда совести, которая доминирует в произведении Пушкина. Тем не менее, эта не слишком явная аллюзия бросает на текст Сопровского дополнительный смысловой и эмоциональный отблеск, усложняя его семантику и лирический сюжет. И можем предположить, что та книга, чьи мудрые слова заставляют с особенной глубиной задуматься о жизни, – это одна из вечных книг, в число которых для Сопровского включается и поэзия Пушкина (образ особенной мудрой книги, кстати, напоминает, конечно, прежде всего, о Библии, но и о «ветхом Данте», который в стихотворении Пушкина «Зорю бьют...» «выпадает» из рук засыпающего героя – а именно такой мизансценой начинается и стихотворение Сопровского: откладывание книги перед сном и погружение в размышления о сути жизни на грани сна и яви). Далее в стихотворении современного поэта продолжается заданная пушкинским «Воспоминанием» тема оценки собственной жизни по прошествии лет:

Вот так я жизнь и жил – как захотел, как смог.
То соберусь куда, то возвращусь откуда.
И тьма ее низка, и свет ее высок,
И велика ли честь надеяться на чудо? [3, 130]

Разрешением лирического сюжета стихотворения, уже уточненного как сюжет о сбывшихся и несбывшихся надеждах на чудо, – становится катарсическое переживание гармонии окружающего мира, его высшей мудрости и красоты. Словами для выражения этой эмоции становятся уже прямо цитируемые в последней строке слова А. Пушкина:

Надеяться и ждать. Не напрягая сил,
Осенней горечью дышать на склоне лета,
Ступить на желтый лист, забыть, зачем все это,
И выдохнуть легко – октябрь уж наступил... [3, 130]

Таким образом, можем резюмировать, что пушкинский стиль «гармонической точности» пронизывает поэзию А. Сопровского на всех ее уровнях, от семантического до ритмического, способствуя формированию ценностно организованной картины мира в стихах современного поэта.

Список использованных источников

1. Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – / С.М. Гандлевский. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – 432 с.
2. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. пис. (Лен. отд.), 1987. – 400 с.
3. Сопровский А. «Признание в любви»: Стихотворения, статьи, письма / А.А. Сопровский. – СПб.; Москва: Летний сад, 2008. – 640 с.

Summary. A tradition of «the school of harmonious accuracy» in O.Soprovskyy's poetry. The means of embodiment of elegiac tradition of poetry of Pushkin's epoch in O.Soprovskyy's works were reviewed in the article. The lexical markers of «the school of harmonious accuracy» in the poet's poems, intertextual and stylistic means of introduction of Pushkin's tradition, as well as Pushkin's influence of aesthetic and biographic experience on forming O.Soprovskyy's value principles of poetical world were revealed.

Key words: lyrics, tradition, style, «the school of harmonious accuracy», value hierarchy.

Отримано: 20.07.2012 р.

СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОЙ ХАРАКТЕРОЛОГИИ ПРОЗЫ А.Я. ПАНАЕВОЙ

У статті визначаються особливості жіночої характерології прози Є.Я. Панаєвої. На основі аналізу творів письменниці подається типологія жіночих образів, з'ясовується ставлення автора до «жіночого питання».

Ключові слова: жіноча література, художній образ, жіноче питання, емансипація.

Творчество А.Я. Панаевой, писательницы и мемуаристки второй половины XIX века, на сегодняшний день является полузабытым, несмотря на то, что ее произведения публиковались в таких крупных петербургских журналах, как «Современник», «Нива», «Живописное обозрение», «Исторический вестник», пользовались широкой популярностью у современников писательницы, привлекали внимание литературных критиков.

На протяжении второй половины XX века появился ряд работ, посвященных изучению творческого наследия А.Я. Панаевой. Следует отметить исследования У.М. Долгих [4], К.С. Куровой [5] и С.В. Татаркиной [13]. Вопрос о типологии женских образов в прозе писательницы ранее не становился предметом специального изучения, этим обусловлена актуальность данной статьи. Цель статьи – изучить особенности женской характерологии как составляющей поэтики прозы А.Я. Панаевой.

Для русской литературы конца первой половины XIX века характерен постепенный уход от романтического идеала в изображении женских характеров, в своих произведениях писатели показывают абсолютной новый тип женщин. А.Я. Панаева одной из первых сказала о трагической судьбе мыслящих женщин, обратила внимание на те социальные условия, в которых счастье женщины невозможно. У.М. Долгих отмечает, что «идейную доминанту «феминистских» произведений писательницы 40-х – начала 50-х гг. составляет мысль о семейном раскрепощении женщины, освобождении ее от деспотической власти мужчины» [4, 14]. Отметим, что в русской публицистике «женский вопрос» начинает активно обсуждаться почти на десятилетие позже, в конце 1850-х – начале 1860-х годов, когда публикуется ряд статей феминиста М.Л. Михайлова, а также выходит роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?».

В своем творчестве А.Я. Панаева изображает эмансипированных героинь, стремящихся получить права и свободы, равные с теми, которыми обладают мужчины. Это искренние, прогрессивно мыслящие натуры, не принимающие фальшь и обман, царящие в светской среде. В произведениях писательницы им противопоставлены героини, воспитанные в светском обществе, в характере которых зачастую подчеркивается жеманство, неискренность, светские героини вызывают осуждение автора. Негативно А.Я. Панаева относится к еще одному типу – псевдоэмансипированным женщинам. В многочисленных авторских отступлениях она нередко подчеркивает, что подобные девушки в своем стремлении следовать моде увлекаются идеями эмансипации, однако перенимают лишь внешние черты «новых женщин» и выглядят карикатурно. Кроме того, автор часто прибегает к иронии в изображении «псевдоэмансипэ».

Протест женщины против мужской тирании, ее стремление к свободе и независимости – тема, которая появляется уже в таких ранних рассказах А.Я. Панаевой, как «Жена часового мастера» и «Безобразный муж», в дальнейшем творчестве писательница ее углубляет и развивает. Автор убежден, что на решительное преобразование собственной жизни способны лишь те героини, которые не получили пагубного светского воспитания, а выросли в деревне, были близки к природной среде.

Изображение героев, не затронутых влиянием цивилизации, воплощающих идею чистоты и благородства, традиционно для русской литературы. В русле концепции «естественного человека», сформулированной Ж.-Ж. Руссо, создавали свои произведения А.Н. Радищев («Путешествие из Петербурга в Москву»), Н.М. Карамзин («Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь»), А.С. Пушкин («Цыганы»), М.Ю. Лермонтов («Мцыри») и др. К этому ряду можно отнести и произведения А.Я. Панаевой (повести «Пасека», «Степная барышня» и др.), в которых писательница изображает «естественных девушек», наделенных подлинной красотой, безыскусственностью, добротой, умением гармонично жить по законам природы, склонностью к состраданию, пониманию близких.

Повесть А.Я. Панаевой «Пасека» была опубликована в журнале «Современник» в 1849 г. В образе главной героини Белки писательница впервые в своем творчестве обратилась к изображению типа «естественной девушки». Современники живо откликнулись на попытку А.Я. Панаевой в повести «вывести дикую натуру в противоречии с общественными условиями» [10, 126]. Критик журнала «Москвитянин» в ежегодном обзоре публикаций журнала «Современник» от-

мечает: «Как ново и смело создание женского характера, какую пылкой страстью проникнуты многие страницы повести, какую грустную искренностью отзываются там многие откровения женской души...» [9, 232].

Гармоничное взаимодействие с природой формирует этические и эстетические взгляды Белки. Она обладает такими качествами, как гибкость, ловкость, благодаря тому что с ранних лет воспитывается на пасеке. Героиня наделена не только телесным здоровьем и красотой, но и интуицией, чистотой помыслов, здравым взглядом на вещи, а также умением мыслить образами. Такая внутренняя целостность удивляет ее будущего мужа, Зеновского, который уверен, что подобные качества «не должны... быть доступны ребенку, воспитанному в диком лесу» [10, 39].

Образ «естественной» девушки также показан А.Я. Панаевой в повести «Степная барышня», природная среда актуализирована в самом названии произведения. Описывая главную героиню Феклушу, автор подчеркивает, что она не принадлежала к тем девушкам, которые «ведут жизнь в комнатах, боясь солнца и чистого воздуха, как страшных посягателей на женскую красоту» [7, 279 280]. Используя прием антитезы, писательница противопоставляет естественную красоту Феклуши наигранности светских девушек, сестер Щеткиных: «Сравнивал живой румянец на щеках Феклуши с краской на лоснящихся лицах наивных барышень... Их руки, хотя белые и с выточенными ногтями, никуда не годились в сравнении с загорелыми ручками степной девушки» [7, 338].

Даже фамилия Щеткины «говорящая», писательница хочет подчеркнуть пустоту, фальшь, неестественность светских девиц. Писательница так их описывает: «Все три маленькие ростом, наружности пошловатой, черты лица неправильные. Наивно вытянутое выражение лица и детски резвые движения делали их похожими на марионеток, взятых из театра... Они все были белы, и румянец не играл, а лежал как-то мертвенно на их щеках... Застенчивости и тени не было в этих трех барышнях...» [7, 331]; тогда как в описании Феклуши отсутствуют все проявления марионеточности и фальши: «В разговоре моем со степной барышней я не подметил у нее ни одной из заученных, пошлых фраз. Если она чего не понимала из моих слов, то наивно устремляла на меня свои вопрошающие глаза» [7, 281].

Новыми чертами в образе Феклуши, свидетельствующими о ее «движении» к эмансипации, являются не только трудолюбие, желание приносить пользу, независимость суждений, чувство собственного достоинства, глубокое внутреннее содержание, но и ее отношение к любви. Внутренняя чистота и духовность – отличительные черты героини. У девушки необычайно теплые, доверительные отношения с родителями. Мать и отец не настаивают на её выгодном замужестве, поддерживают ее отказ от брака «по расчету».

Со временем образ «естественной девушки» А.Я. Панаева дополняет новыми чертами. В произведениях 1860-х гг. писательница изображает образы «новых женщин», что вполне соответствует духу времени. В этот период у нее была уникальная возможность общаться с передовыми деятелями эпохи: В.Г. Белинским, Н.В. Гоголем, А.И. Герценом, И.С. Тургеневым, Л.Н. Толстым, Н.А. Некрасовым, Н.А. Добролюбовым, Н.Г. Чернышевским. В одной из рецензий на ее «Воспоминания» справедливо указывается, что «она стояла у самого центра умственного и литературного движения шестидесятых годов» [3, 230]. Закономерно, что писательница с восторгом воспринимает демократические идеи о формировании нового общества, основанного на равенстве и отсутствии угнетения, решающая роль в создании которого отводится «новым людям». Основным остающимся вопросом о новой этике брака. Т.А. Богданович в работе «Любовь людей шестидесятых годов» пишет: «Для них – это не было просто новой формой семейных отношений, – это было зерно социализма, ячейка, где формируются новые люди, призванные создать новый мир, мир равенства и свободы...» [2, 17].

Тема воспитания «новых людей» раскрывается А.Я. Панаевой в ее наиболее полемичном романе «Женская доля» (1862). В этом произведении автор показывает героинь, которые посвящают жизнь служению обществу, выступают за новую этику брака и семейной жизни. К.С. Курова, изучая идейную направленность этого произведения, подчеркивает, что оно было опубликовано за год до появления романа «Что делать?» Н.Г. Чернышевского, что свидетельствует об умении писательницы чутко реагировать на злободневные вопросы, критически осмысливать социальные противоречия, выражать собственное отношение к ним. А.Я. Панаева в процессе работы над этим романом, несомненно, испытывала влияние Н.Г. Чернышевского, который являлся членом редакции и идейным руководителем журнала «Современник».

Одним из центральных в этом романе является образ помещицы Анны Антоновны. А.Я. Панаева показывает целеустремленную и сильную героиню, способную вынести уроки из жизненного опыта и посвятить себя служению людям. Помещица – деятельная натура, она мечтает о том, чтобы дать волю принадлежащим ей крестьянам, но сталкивается с клеветой, осуждением своих намерений со стороны других помещиков. Героиня умирает, не сумев пережить предательства дочери, которая по настоянию отца подписывает бумагу о сумасшествии матери. Из уст крестьян

звучат слова, являющиеся лучшей похвалой этой несчастной женщине: «Добрая была барыня, кабы Господь дал ей жизнь, – много бы добра всем сделала» [11, 86].

Еще одна «новая женщина» в этом романе – Анна Васильевна. Судьба этой героини сложилась непросто: она была незаконнорожденным ребенком, ее детство прошло в окружении трудолюбивых, но бедных людей. Получив образование, Анна не захотела оставаться приживалкой в богатом доме содержательницы пансиона, так как стремилась к самостоятельной трудовой жизни: «быть не куклой, не рабой, а честной женщиной, не обременяющей своим существованием ни отца, ни мужа, – женщиной, которая еще сама могла быть небесполезной для других» [11, 542]. Взгляды героини складываются под влиянием ее возлюбленного, революционера Снегова Александра Егоровича. Анна – самоотверженная девушка, в ней сильно чувство гражданского служения. Узнав о ссылке Снегова в Иркутск, она принимает решение последовать за ним, не боясь лишений.

Тип «новой женщины» выведен А.Я. Панаевой и в «Рассказе в письмах», написанном в 1864 г. Писательнице удалось показать образ девушки, которая находит в себе силы порвать с дворянской средой и отправляется в Петербург, чтобы включиться в активную общественную деятельность. Н. Якушин, указывая на несомненное воздействие идей Н.Г. Чернышевского на создание «Рассказа в письмах», отмечает: «Героиня рассказа – это новый человек, девизом жизни которой становится служение общественным идеалам» [14, 13].

Саша, главная героиня произведения, переезжает в Петербург из провинции, когда осознает, что не желает быть марионеткой в руках родителей. Она преодолевает все трудности столичной жизни: несмотря на то, что страдает от постоянной клеветы, находит возможность самостоятельно зарабатывать себе на жизнь, работая гувернанткой. Героиня на собственном примере показывает, что женский труд может быть полезным.

Героиня воспринимает любовь как возможность самореализации, это чувство вдохновляет ее преодолевать трудности. Она убеждена, что брак должен основываться на искренних чувствах, а не на принуждении. Настоящее счастье «новая женщина» может обрести лишь в любви к человеку, близкому ей по духу, разделяющему ее взгляды на роль женщины в общественной жизни. Для Саши таким человеком становится революционер Черницкий. Она радостно пишет сестре: «Я могла полюбить только такого человека, как он, человека, у которого я не видела разногласия между словом и делом и никакого колебания, когда вопрос шел о применении к жизни его убеждений» [6, 426].

Героиня осознает, что петербургский свет несколько не удивляется женщинам, приехавшим в этот город в поисках свободной жизни. Путь, по которому следует «новая женщина», сложен и тернист, подчас девушки понимают его превратно, усматривая в эмансипации лишь внешние черты – возможность одеваться в брючные костюмы, коротко стричь волосы и ходить в гости к холостым мужчинам. А.Я. Панаева не имела возможности прямо указать, что Саша стала участницей революционного движения. Лишь в конце произведения содержится намек на то, что ее постигла участь многих русских революционеров. На письма с расспросами о судьбе Саши приходит официальный ответ, что о точном местонахождении ее и Черницкого ничего не известно. Можно догадаться, что она была арестована и отправлена в ссылку.

В своих произведениях А.Я. Панаева показывает и так называемых «псевдоэмансипэ» – преимущественно провинциалок, которые превратно воспринимают идеи эмансипации. Отметим, что к изображению подобных героинь обращаются многие русские писатели, в частности И.С. Тургенев, Н.С. Лесков, Н.Д. Хвощинская и др. А.И. Белецкий видит причину осмеяния писателями эмансипированных женщин в том, что они «становились в литературе банальным типом, а в жизни – бытовым явлением» [1, 302].

Героини романа «Воздушные замки» – псевдоэмансипированные провинциалки Вера Петровна и Лизавета Кирилловна, ищущие в Петербурге легкой жизни и развлечений. Писательница описывает их интересы и увлечения с нескрываемой иронией, часто переходящей в острую сатиру: «Вера Петровна считала себя, по случаю знания французского языка и большого количества прочтенных французских романов, женщиной высоко стоящей между другими» [12, 197]. Лизавета Кирилловна показана как «деревенская барышня, сонливая, апатичная и очень робкая по природе» [12, 197] с меркантильными интересами. В Петербург они отправляются, чтобы устроить Лизавете карьеру певицы, а после «пожинать лавры и набивать кошельки деньгами» [12, 198]. Писательница создает повесть, обличающую самодурство, жадность и глупость как худшие человеческие пороки.

В текст романа «Воздушные замки» писательница впервые вводит развернутые авторские отступления, посвященные теме эмансипации, а также провинциальной жизни. Восприятие провинции как дурной копии столицы традиционно для русской литературы, А.Я. Панаева отчасти его придерживается. Формирование у женщин искаженного взгляда на процесс обретения ими независимости писательница связывает с тем, что у них нет достойных учителей, так как муж-

чинам в провинции чужд интеллектуальный труд. Девушки же проводят время за чтением французских романов, которые «способствуют развитию мечтательности и питают несбыточными надеждами» [12, 192], а после юные барышни отправляются покорять Петербург. «Эмансипация» провинциалок заключается в том, что они ведут самостоятельную жизнь, шьют модные наряды, посещают оперу, а также заводят многочисленные знакомства с мужчинами.

А.Я. Панаева демонстрирует, как превратное понимание идей эмансипации уродует женские натуры, лишает их чувства собственного достоинства, унижает их. Трагедия заключается в том, что нравственное перерождение псевдоэмансипированных девушек не происходит даже после того, как они проходят через все разочарования столичной жизни: они все равно не решаются отказаться от своих иллюзий, толкая тем самым и других деревенских барышень на этот ложный путь.

Итак, особое внимание в своем творчестве А.Я. Панаева уделяет изображению женских образов. Писательница показывает героинь, которые идут по пути обретения женщиной независимости, в ранних произведениях это нашло воплощение в образах «естественных девушек» (повести «Пасека», «Степная барышня»). Органично воспринимая концепцию «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо, она создает характеры, в которых уже намечены черты, которые позже будут доминировать в образе «новой женщины»: стремление к независимости, доверительные отношения с родителями, трудолюбие, отсутствие манерности, жеманства, фальши, простота, непринужденность, чувство собственного достоинства.

Осознавая, что эмансипация – это процесс не столько изменения внешнего облика, сколько переоценка взглядов на жизнь, системы моральных ценностей, мировоззрения, в повести «Воздушные замки» А.Я. Панаева показывает «псевдоэмансипированных» барышень (провинциалок, превратно воспринявших идеи эмансипации).

В 1860-е гг. в русской литературе складывается тип «новой женщины» в русле дискуссий о «женском вопросе», волновавшем передовых писателей эпохи. А.Я. Панаева воспринимает демократические идеи о формировании нового общества, основанного на равенстве и отсутствии угнетения, решающая роль в создании которого отводилась «новым людям». Тема воспитания «новых людей» становится основной в романе «Женская доля», а также в «Рассказе в письмах». Жизненная позиция эмансипированных героинь очерчена достаточно четко – они ратуют за равноправие мужчин и женщин, освобождение от родительского гнета и преодоление праздного образа жизни.

Список использованных источников

1. Белецкий А.И. Тургенев и русские писательницы 1830–1860-х годов / О. Білецький // Білецький О.І. Зібрання праць у п'яти томах. – Т. 4. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 273-305.
2. Богданович Т. А. Любовь людей шестидесятых годов / А. Т. Богданович. – Л. : Academia, 1929. – 448 с.
3. Воспоминания А.Я. Головачевой-Панаевой. Русские писатели и артисты // Русское богатство. – 1890. – Май, июнь. – С. 230-231.
4. Долгих У. М. Жизнь и литературное творчество А.Я. Панаевой (1820-1893): автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / У. М. Долгих. – Л. : ЛГПИ, 1977. – 19 с.
5. Курова К. С. Творчество А.Я. Панаевой в 60-е годы / К. С. Курова // Ученые записки КГУ : Язык и литература. – 1952. – Том XIV. – Вып. 1. – С. 39-58.
6. Панаева А. Я. Рассказ в письмах / А. Я. Панаева // Сердца чуткого прозреньем. – М. : Сов. Россия, 1991. – С. 406-429.
7. Панаева А. Я. Степная барышня / А. Я. Панаева // Дача на Петергофской дороге : Проза русских писательниц первой половины XIX века. – М. : Современник, 1986. – С. 343-414.
8. Периодические издания // Отечественные записки. – 1850. – Т. 73. – С. 110-147.
9. Современник в 1850 году // Москвитянин. – 1851. – № 2. – С. 213-242.
10. Станицкий Н. Пасека / Н. Станицкий // Современник. – 1849. – Т. 18. – № 11. – С. 5-94.
11. Станицкий Н. Женская доля / Н. Станицкий // Современник. – 1862. – № 3. – С. 41-176.
12. Станицкий Н. Воздушные замки / Н. Станицкий // Современник. – 1855. – Т. 3. – С. 191-240.
13. Татаркина С. В. Творчество А.Я. Панаевой в литературном контексте XIX века: гендерный аспект : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01. «Русская литература» / С. В. Татаркина. – Томск, 2007. – 217 с.
14. Якушин Н. Причудливо смешались свет и тени / Н. Якушин // Сердца чуткого прозреньем. – М. : Советская Россия. – 1991. – С. 3-18.

Summary. The author of the article determines the peculiarities of female characters in the prose of A.Panaeva. The typology of women's images is served on the basis of the analysis of her literary activity. The author of the article also turns out Panaeva's attitude to the «women's issue».

Key words: women's literature, artistic image, «women's issue», emancipation.

Отримано: 7.08.2012 р.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КЛАСИЧНИХ МЕТРІВ У ПОЕЗІЇ СИДОРА ТВЕРДОХЛІБА

У статті досліджуються особливості поетики класичних метрів (ямба, хорей, дактиля, анапеста та амфібрахія) у збірці «В свічаді плеса» Сидора Твердохліба. Віршова техніка поета у розробці різних класичних метрів справді вражає: тут мають місце численні збої ритму у межах строфи, що слугують індикатором додаткового психологізму або ж зміни точки зору. Досить часто автор використовує семантику кільця на лексичному та метричному рівнях.

Ключові слова: архітектоніка, класичні метри, метрика, «Молода Муза», семантика метра, Сидір Твердохліб, символізм.

Вагомий внесок у розвиток українського вірша початку ХХ століття, його жанрових особливостей, метричної та строфічної своєрідності, елементів звукопису був зроблений молодими західноукраїнськими поетами, що об'єднали свої творчі зусилля у межах діяльності угруповання «Молода Муза». Сидір Твердохліб був помітною постаттю літературно-мистецького життя періоду «Молодої Музи». Проте його життєвий шлях і творча спадщина, на відміну від набутку Богдана Лепкого, Петра Карманського, Василя Пачовського, – досліджені найменше.

Поетичний доробок поета – доволі скромний і репрезентований лише єдиною книгою поезій «В свічаді плеса» (1908). Незважаючи на це, його творчість, зокрема особливості метричного і строфічного репертуару, будучи важливим етапом у процесі розвитку української поезії, фрагментом «загальноєвропейської панорами» [4, 9] кінця ХІХ – початку ХХ ст., викликає певний дослідницький інтерес, адже літературна діяльність С. Твердохліба припадає на період кардинальних зрушень у традиційній художній системі: як у літературно-мистецькій сфері в цілому, так і в індивідуальній свідомості кожного з її представників.

Наукова бібліографія, що стосується творчості поета, обмежується працями узагальнюючого характеру [1; 2; 3; 7], а також передмовою до антології поезії «Молодої Музи» [4] і кількома статтями [8; 9; 10]. Дослідники літератури говорять про безперечний вплив на західноукраїнську модерну поезію творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, Е. Верхарна, звертають увагу на зв'язки західноукраїнського угруповання поетів із літературними організаціями Європи («Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща»), що проголосили своїм гаслом «символізм і служіння краси» [4, 7]. Краса, гармонія змісту і форми стали для митців тим фундаментом, на якому будувалася поезія символізму. На думку одного з перших дослідників поезії угруповання «Молода Муза» М. Ільницького, С. Твердохліб у збірці «В свічаді плеса» продемонстрував доволі «високу на той час поетичну техніку» [4, 15]. Не погоджується із цим твердженням дослідниця українського вірша ХХ століття Н. Костенко, говорячи, що поети «Молодої Музи» експериментували в більшості випадків «у царині образної семантики і значно меншою мірою видозмінювали ритміку вірша» [7, 64]. Протиріччя такого характеру, неоднозначні погляди на здобутки західноукраїнської символістської поезії в працях літературознавців підтверджують, насамперед, актуальність обраного напрямку дослідження. Більше того, праць, у яких об'єктом вивчення була б метрична чи строфічна своєрідність поезії С. Твердохліба, його поетична техніка, в українському літературознавстві практично немає.

Поетичну книгу «В свічаді плеса» С. Твердохліба складають 46 поезій, об'єднаних мотивами та образами, що не виходять за межі загальних настроїв молодомузівців – «туга, «сльози-перли», демони, втеча в надхмарні висоти» [4, 15]. Доволі незвичним для української поезії початку ХХ століття є той факт, що основний метричний корпус збірки представлений амфібрахієм (16 поезій, 37% від загальної кількості творів). Для порівняння: в українському віршуванні 1910-х років, за підрахунками Н. Костенко, сумарний показник трискладових розмірів складає лише 13,7% при повному домінуванні ямбу в 40,6% [7, 261]. Далі метричні показники збірки «В свічаді плеса» йдуть у такому порядку: ямб (13 творів, 26,1%), хорей (10 творів, 21,7%), акцентний вірш (3 твори, 6,5%), анапест (2 твори, 4,3%), дактиль (1 твір, 2,2%) і зразки тонічного віршування (1 твір, 2,2%).

Домінування амфібрахія у поетичній книзі поета-молодомузівця пояснюється поширеною практикою використання цього метра у поезії символістів і його прихованими можливостями на шляху розбудови дольникових структур [6, 27], а також, за спостереженнями віршознавців, зв'язком амфібрахічної і народнопісенної традиції [7, 59]. Також потрібно пам'ятати про метричну семантику («амфі» – кругом, навколо, «брах» – короткий); не випадково, що саме амфібрахієм написані перша і остання поезії книги. Найбільш поширеними розмірами є АмЗ («На стежці», «Бездонний провал сатаніє», «Пропасть» тощо) і Ам4 («Туча», «Журба поорала чоло», «Пізнав я той смуток» тощо) та їхні різноманітні модифікації (Ам4З – «Заплакали в небі», «Мойра», «Фі-

нал», триптих «Над озером щирбським», Ам4443 – «Тим, що в болоті», Ам443 – «Серце»). Осібне місце – а цей розмір є доволі рідкісним явищем в українському віршуванні [5, 42] – займає Ам23 («Василеві Пачовському»).

Лексичні повтори і прийом кільця – це одна з найбільш характерних рис поезій С. Твердохліба. Досить яскраво семантика кільця, своєрідного руху по колу, проявляється у заключному творі всієї збірки під неоднозначною назвою «Фінал» (Ам43). Ця неоднозначність спродукована внутрішнім протиріччям, несумісністю ідейного змісту та зовнішньої форми «Фіналу»:

<i>За сонцем лугами велá мене туга</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>І туск сього свѣта – на гóри,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Далеко – далеко від бѣрега Буга,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Невжé там загубиться горе?</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

<i>Я ста́нув на шипілю... Шуміли верши́ни,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Їх шумом стро́їв я со́півку,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Іду я, від шипі́лів мелоді́я ліне,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Вітрець вигрива́є весні́вку!</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

<i>Займа́ється не́бо, йде за́зоря дні́ни,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Зміню́ться в де́нь темні но́чі,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>В душі́ вирина́ють забу́ті карти́ни,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Сльозами жемчу́жяться очі...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

<i>За сонцем лугами велá мене туга</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>І туск сього свѣта на гóри,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Верну́в я на доли – і зно́в темна смуга,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Жура́ йде за мною́ і горе...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

[11, 73].

Заклучний вірш «Фіналу» не завершує твору – він повертає читача до початку, змушує ліричного героя знову і знову проходити важкі випробування, створюючи ефект всевітньої вічної туги і журби, що повністю відповідає духу західноєвропейської поезії початку ХХ століття. Показовим і не випадковим є втрата схемного наголосу лексемами «**темні**» і «**темна**» у третій та четвертій строфах. Семантика амфібрахія (коло) якнайкраще відповідає архітектоніці поезії загалом.

Поезія «Серце» (Ам443443) є ще одним самобутнім твором цієї групи, в якому ритмічний малюнок безпосередньо пов'язаний із назвою, ідейним змістом загалом. Очевидно, С. Твердохліб свідомо задля передачі чіткого серцевого ритму обрав метр амфібрахія із чергуванням стопності 443443:

- <i>Співа́че! най гро́мом поллѣ́ться твій зо́в!</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>Той слѣ́зи лиші́ сі́є, сей ві́точив кро́в,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>Наві́що збі́льша́ти знемо́гу?</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Слі́з ні́ні на сві́ті у ко́жного в брі́д,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>О бу́дь твоя́ пі́сня – доро́жний гра́ніт!</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>Скрі́зь го́ря так мно́го, так мно́го...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

<i>Най і́нші шука́ють в пі́снях забу́ття! ...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>В то́бі най мо́гуча жи́ття б'є стру́я! ...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>Сі́роми жду́ть сві́тла, розра́ди!</i>	U ́ U U ́ U U ́ U
<i>Твій спі́в бу́дь весѣ́лка, бу́дь со́нце і ста́ль,</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
<i>Най лю́де забу́дуть всю́ людську́ печа́ль...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U U ́
- <i>Ой се́рце! чи я́ би не ра́дий! ...</i>	U ́ U U ́ U U ́ U

[11, 27].

Основу поезії «Серце» складає своєрідний діалог серця та розуму ліричного героя, через поступове розгортання якого виражається основне кредо митця: творити поезію, яка перетворює людину в активну особистість, здатну самостійно приймати рішення і бути відповідальною за свої дії та вчинки. Безсумнівним досягненням С. Твердохліба в сфері архітектоніки є ефект діалогічності, навіть поліфонічності, що зближує поезію з драматичним твором, надаючи їй додаткового психологізму, напруження в звучанні. Несподіваний обрив думки в останньому вірші залишає питання відкритими, змушуючи вже читача зробити вибір між філософією «чистого мистецтва» і дієвою поезією.

Із метром амфібрахія пов'язані також спроби С. Твердохліба опанувати канонічні форми європейської поезії. Зокрема, мова йде про модифікацію сонетної форми англійського зразка у

ліричній замальовці «Як тужить трембіта...» (Ам43) – єдиному з-поміж 46 поезій збірки творів, який, із певною умовністю, може бути віднесений до твердих архітектонічних форм:

<i>Як тужить трембіта, як грають отари,</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Як срібно дзвіночки ридають!</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Як квітуть узлісся, як плачуть флюяри,</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Як ревно ридання лунають!</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0

<i>Як гарно на горах – у серці як сумно!</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Великий Самотнику думи!</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Ой віджу я, віджу очима задуми</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>„Хатину в долині, як трумно...”</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0

<i>Мені розстелілась поламана рожка,</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Я „міся ласкавого молю,</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Де дух не займів би крилами недолю”.</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>Чужинче! журба наша схожа!...</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0

<i>Ой віджу я, віджу очима задуми</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0
<i>„Хатину в долині, як трумно...”</i>	0 1 0 0 1 0 0 1 0

[11, 62].

Продовжуючи експерименти із поліфонічністю поетичного твору, яка відіграє ключову роль у розумінні ідейного змісту поезії «Серце», С. Твердохліб кожен катрен сонету наповнює голосами (точками зору) різних ліричних героїв. Так, перший чотиривірш – це ліричний зачин, пейзажна мініатюра, милування краєвидами карпатської природи, що покликані передати внутрішній стан споглядача. Відповідно до вчення про «синтетичну поезію» В. Брюсова, вступний катрен – це своєрідна теза, початкове твердження, що потребує подальшої аргументації.

Перехід від споглядання зовнішніх об'єктів до занурення у внутрішній світ героя присутній у другому чотиривірші. На ритмічному рівні зміна точки зору посилена зміною схеми римування. Якщо в катрені-тезі маємо перехресне римування (АБАБ), то у катрені-антитезі римування є кільцевим (АББА). Це знову творче переосмислення символіки кола, своєрідного берегу, що унеможлиблює будь-які зовнішні контакти; це чиста рефлексія, самоаналіз.

Упізнати, зрозуміти третього героя, іншу точку зору заключного катрену, допомагає присвята до поезії («Снівцеві Швейцарії»). Алюзійне мовлення, графічно виділена наддвогата тата, що займає половину чотиривірша, змушують нас звернутися до творчості Дж. Байрона і підтверджують на рівні інтертексту думку про типологічні відповідності поезії «Молодої Музи» до найкращих зразків західноєвропейського модернізму. Останній катрен – це синтезуюча частина сонета «Як тужить трембіта...»: і природа, і внутрішні світи ліричних героїв переплітаються, стають одним цілим («Чужинче! журба наша схожа»). Саме тому в заключному двовірші сонета виділити якусь одну точку зору вкрай важко: це уже ліричний герой українського поета, що дивиться на світ «очима задуми» поета швейцарського.

Цікаві, новаторські експерименти на рівні архітектоніки поетичного твору спостерігаються у поезіях С. Твердохліба, що написані різними модифікаціями ямба. Серед групи ямбічних виокремлюємо, в першу чергу, твори «Перед сходом сонця» (Я4) й «У мраці світа» (Я4цн1), де автор демонструє тісне сплетіння архітектоніки та семантики метра. Очевидним є взаємозв'язок метричного малюнку, домінантними у якому є постійні коливання метру внаслідок цезурного усічення, та ідейного змісту ліричних замальовок, який відображає боротьбу світла і темряви в різних вимірах: реальному, духовному, символічному, метафізичному тощо. Так, у поезії «Перед сходом сонця» традиційний строфічний поділ восьмивіршів (що, до речі, дуже нагадують октави, семантика яких пов'язана із сумом, зневірою) є засобом виокремлення світу темряви від царства світла:

<i>Чому ж, о матінко, тепер</i>	0 1 0 1 0 0 0 1
<i>На дворі дощ і хуртовина,</i>	0 1 0 1 0 0 0 1 0
<i>Чом солов'їний спів умер?..</i>	0 0 0 1 0 1 0 1
<i>Ой, мамо, ніч на твого сина</i>	0 1 0 1 0 1 0 1 0
<i>Так жалісно вікном глядять,</i>	0 1 0 1 0 1 0 1
<i>Ніч сумно дивиться на мене –</i>	0 1 0 1 0 0 0 1 0
<i>Над ліжком хилиться і зривь</i>	0 1 0 1 0 0 0 1
<i>І плаче-плаче, нене!</i>	0 1 0 1 0 1 0 1

[11, 19]

Ліричний герой, цілком у душі поезії Ш. Бодлера, не розуміє закономірностей реального життя, не сприймає його. Саме тому повністю виправданими виглядають риторичні запитання, що займають більше половини тексту. Не зважаючи на песимістичний характер поезії, герой С. Твердохліба не виглядає приреченим. Певного оптимізму звучанню надає заголовок твору – «Перед сходом сонця» – що виступає паратекстуальною антитезою до змісту. Зважаючи ще й на те, що метричним тлом для заголовка автор обрав хорей як протиставлення ямбічному малюнку твору загалом, ліричному герою залишається лише вірити, що сонце обов'язково з'явиться на небосхилі і принесе новий день.

Метр ямба у поезії С. Твердохліба характеризується доволі частим збоєм ритму в окремих віршах (поезії «Самотна сосна» (Я43), «Туча» (Я4) тощо). Такі переходи у метричному малюнку посилюють мотив непостійності, коливання, душевного неспокою ліричного героя:

<i>Самотна сосна, одинока</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>Верхів'ям хилиться, тяжіть</i>	у́ у́ уу у́
<i>У пропасть... Пропасть чорноо́ка</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>Своєю та́йною манить...</i>	у́ у́ уу у́
<i>На скелях Богом позабу́та</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>Думає́ сосна, гей у сні,</i>	у́ у́ уу у́
<i>Яка́ се та́йна не збагну́та</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>В зини́цях пропасти на дні?</i>	у́ у́ уу у́
<i>Влюби́лась сосна в чорноо́кій,</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>В найгли́бшій та́йні з та́йн усіх,</i>	у́ у́ у́ у́
<i>Засну́ла б в пропасти глибо́кій –</i>	у́ у́ уу у́ у
<i>Земля́ держить в клі́щах сво́їх...</i>	у́ у́ у́ у́

[11, 70].

Цікавий авторський задум простежується в архітектоніці першої строфи: енжамбеман, присутній у кожному вірші катрена, створює ефект «глибини строфи», ніби скеровує ліричного героя у бездну. Очевидними є перегуки «Самотної сосни» Твердохліба-символіста з ліричною замальовкою «На севері диком стоить одиноко...» Лермонтова-романтика, що ще потребують свого наукового вирішення. Лише зауважимо, що ліричний герой українського поета, слідуючи настановам символізму, намагається звільнитися від земних пут. Проте трагізм С. Твердохліба у тому, що втеча від земного – це рух не вгору, а вниз, у провалля.

Серед хорейних розмірів у збірці «В свічаді плеса» вражає домінування Х4. На його долю припадає 70% творів («Як широкі землі», «Ніч. Б'ють повагом...», «Ікарів плач», «До упаду», «Пізня осінь», «Гомін гір», «Загуділи водопади»). Проте, незважаючи на кількісну перевагу, жодна поезія групи Х4 не відзначається новаторськими прийомами та нестандартними технічними ходами; архітектоніка залишається цілком традиційною для української лірики другої половини ХІХ ст. На цьому тлі цікавими для дослідника літератури є версифікаційні особливості поезій «Бажанне» (ХЗцн1) та «Як заблиснули срібні зорі» (Х8ц). Використання цезурного нарощення та цезури, віршів-«сходинок» свідчить про поступовий рух поетичного мислення молодомузівця в сторону епічності, розбудови тонічного та некласичного віршування, що стане прикметною рисою української поезії наступних десятиліть.

Зовсім невеликими, у порівнянні з амфібрахієм та двоскладовими метрами, є частки дактиля («Осіній вихор» (Д4) й анапеста («Крик душі» (Ан43) «Амулет» (Ан3)). З точки зору семантики метра поетичним здобутком С. Твердохліба можна вважати поезію «Крик душі»:

<i>Ви́ навчили́ мене́ гіпокри́зій, брехні́,</i>	́ у́ уу́ уу́ уу́
<i>Пси́! – вампі́ри! раби́ конвенансу́!</i>	́ у́ уу́ уу́ у
<i>Оплювали́ мене́ мої́ мрії́ сніжні́,</i>	уу́ уу́ уу́ уу́
<i>Мою́ білу́ як а́нгел рома́нсу!..</i>	́ у́ уу́ уу́ у
<i>Ви́ навчили́ мене́ гіпокри́зій, брехні́!</i>	́ у́ уу́ уу́ уу́
<i>Пси́! Злочі́нці! Земля́ нехай ски́не вас з плі́ч!</i>	́ у́ уу́ уу́ уу́
<i>Хай́ ніде́ для вас місця́ не бу́де!</i>	́ у́ уу́ уу́ у
<i>А як сме́рть загаси́ть скве́рний бли́ск ва́ших ві́ч,</i>	уу́ уу́ ́ у́ ́ у́
<i>гри́б най ко́стей не при́йме!... Ви́ – Юди́ –</i>	́ у́ уу́ уу́ у
<i>А всі́ ка́жуть, що ви́ – до́брі люде́!</i>	уу́ уу́ ́ у́ у

[11, с. 24]

Лексичне наповнення поезії («гіпокризія», «конвенанс» тощо) якнайкраще передає колорит модерної доби. Цій же меті слугує відмова від традиційного катрену на користь п'ятивірша. Чергування стопності відтворює додаткове змістове напруження, психологізм, ніби надаючи крикові душі ліричного героя певної тілесної форми. Поява позасхемних наголосів у кожному вірші другої строфи пов'язане зі змістовим наповненням: це суцільна інвектива, поетичний прокльон зрадників народу. Графічний відступ у останній строфі є дієвим архітектонічним прийомом, що забезпечує реалізацію антитези першого та п'ятого віршів.

Отже, аналіз особливостей поетики класичних метрів у збірці «Всвічаді плеса» С. Твердохліба свідчить, що поет відчував віяння нової доби. Віршова техніка поета у розробці різних класичних метрів справді вражає: тут мають місце численні збої ритму у межах строфи, що слугують індикатором додаткового психологізму або ж зміни точки зору. Досить часто автор використовує семантику кільця на лексичному та метричному рівнях. Експерименти з формою сонета свідчать про спроби демонстрації власної поетичної майстерності С. Твердохлібом у дусі кращих здобутків європейської поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Список використаних джерел

1. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / Юрій Габермас. – К. : Четверта хвиля. – 2001. – 424 с.
2. Гундорова Т. Про явлення Слова. Дискурсія українського модернізму. Постмодерністська інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис. – 1997. – 300 с.
3. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький. – Львів. – 1995. – 318 с.
4. Ільницький М. Краси свічадо / Микола Ільницький // Розсипані перли : Поети «Молодої музи» / Упоряд., автор передм. та приміт. М.М. Ільницький. – К. : Дніпро. – 710 с.
5. Качуровський І. Метрика : Підручник для студентів філологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор Васильович Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
7. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття / Наталя Костенко. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
8. Лесная Г.М. Литературное объединение «Молодая Муза» у истоков украинского символизма / Галина Лесная // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2003. – №3. – С. 129-134.
9. Лесная Г.М. Новая эстетика литературного объединения «Молодая Муза» как явление украинского предсимволизма / Г.М. Лесная // IV Славистические чтения памяти проф. П.А. Дмитриева и проф. Г.И. Сафронова / Материалы международной конференции 12-14 сентября 2003 г. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 149-151.
10. Луцький О. Молода Муза / Остап Луцький // Світ. – 1906. – №1. – С.1.
11. Твердохліб С. В свічаді плеса / Сидір Твердохліб. – Львів : Загальна друкарня, 1908. – 79 с.

The article deals with poetic peculiarities of classic meters in the collection of poetry «V svychady plesa» by Sydor Tverdokhlyb. The lyrics are characterized by often shifts of meter, which are indicators of additional psychologism or a change of point of view. The author uses the ring semantics on lexical and metric levels.

Keywords: *architectonics, classic meters, metrics, metric semantics, «Moloda Muza», Sydor Tverdokhlyb, symbolism.*

Отримано: 23.06.2012 р.

УДК 821.161.1 – 1 «19»

Е.С. Лавриненко

ОБРАЗЫ РАЯ И АНТИ-РАЯ КАК РЕПРЕЗЕНТАТЫ КОНЦЕПЦИИ МИРА В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА

У статті досліджується функціонування біблейського топосу в зрілій ліриці В.Ф. Ходасевича. Осмислення поетом буття людства, будови та характеристики земного і небесного світів через християнські сюжети, образи й мотиви набуло рис свідомої авторської позиції. Залучення біблейських образів і ремінісценцій до міфопоетичного простору сприяло створенню в ліриці Ходасевича оригінальної авторської концепції світу та людини.

Ключові слова: *інтертекст, райський топос, архетип, концепція буття, поетична картина світу*

В современном литературоведении интертекстуальный анализ литературного произведения является приоритетным и весьма перспективным. Об этом свидетельствуют многочисленные работы ученых, посвященные данной проблематике [3; 4; 5]. Выбор этого направления исследования представляется оправданным, когда речь идет об анализе поэтического творчества такого в высшей степени интеллектуального и максимально требовательного к слову поэта, как В. Ходасевич.

В данном исследовании предпринимается попытка выявления концептуальности использования библейского текста и образности в лирике В. Ходасевича с целью выявления оригинальности авторской позиции в трактовке концепции человеческого бытия в зрелой лирике поэта.

Актуальность данного исследования обоснована конструктивной функцией библейских архетипов, образов и реминисценций в художественной системе Ходасевича.

Образ мира в лирике Ходасевича несет на себе отпечаток эпохи, в которой он был создан. По замыслу поэта действительность искусственно преобразуется или трансформируется в ирреальность. Такие изменения были исторически обусловлены и выражены особенно ярко в переломные, кризисные эпохи, отмеченные знаками исторических катаклизмов времени. Одним из таких периодов были 1917 – 1920-е годы, эпоха революции и гражданской войны, а также последовавшая за ними вынужденная эмиграция Ходасевича. Творчество поэта в определенной мере впитало опыт современности и предшествующих поколений. Его произведения являют собой продукт осмысления той историко-культурной ситуации, свидетелем которой ему довелось быть. При этом заслуживает особого внимания глобализация, онтологический масштаб описываемых событий.

По Ходасевичу, основным свойством постреволюционного мира стал хаос. Поэт смотрит на мир сквозь призму страшной эпохи. Приоритетным становится социальное звучание стихотворений. Грешный земной мир, отступивший от сакральных констант бытия, получает негативную оценку. Так выстраивается яркий образ анти-рая (поэтический сборник «Тяжелая лира»), динамика которого задается образом бесовщины, кишашей в человеческом мире, символизирующей духовное рабство. Ощущение неблагополучия выражается в произведениях Ходасевича и с помощью устранения самой оппозиции небесного и земного мира: происходит сближение двух миров, но не за счет сакрализации дольного, а за счет снижения горнего мира, поскольку небесный мир, лишенный человеческих страстей, не может быть признан совершенным.

Сопоставление дольного и горнего миров выполняет конструктивную роль в стихотворении «Бельское Устье». Однако здесь можно говорить, пожалуй, о многомерной действительности. В первых трех строках изображается мир природы, объединенный с помощью анафорического зачина «здесь». Все образы естественного природного существования человека окрашены позитивно: «даль видна в просторной раме», речка, луг, ливни, радуга, приходские праздники, осенние свадьбы и разговоры об урожае, росистые поляны. Этим реалиям противопоставлен образ дождливого Петербурга – места обитания героя. Это мир эксплицируется через семантику тяжести («тяжелый башмак»), тумана, слякоти, болезни («дышу на них туберкулезом»). Третий пространственно-временной ярус представлен образом падшего ангела, «первого дачника», низвергнутого с «возвышенного Града / В долину мирных райских роз» и принесшего на Землю «на крыльях дымчатых» «дыхание распада» [7, т.1, 221]. Это дыхание способно исказить замысел Божий.

Наряду с райским топосом в произведениях Ходасевича выстраивается и альтернативный демонический мир. Земля воспринимается как поле битвы двух противоположных начал, рай и ад становятся объектами человеческого выбора. Известная концепция Достоевского, согласно которой душа человека есть поле битвы Бога и дьявола, остается актуальной и в творчестве Ходасевича.

Негативная оценка грешного земного мира, отступившего от сакральных констант бытия, находит выражение также в стихотворении «День». Как и во множестве других произведений Ходасевича, в нем противопоставляется здешний мир, где обитает душа поэта, и потусторонний, являющийся местом ее устремлений. Однако предметом непосредственного изображения становится реальная действительность, нижний ярус бытия. «Здесь хорошо», – иронизирует поэт. Если в стихотворении «Бельское Устье» указание «здесь» относилось к позитивно воспринимаемой картине мира, то в «Дне» оценка земного пространства приобретает саркастическую окраску, поскольку далее выстраивается яркий образ анти-рая. Злой и лживый ветер, «дыханье пыльной суеты», «усыпительный покой», «ленивая прелесть земли» – все эти статические атрибуты действительности контрастируют с динамическим образом бесовщины, кишашей в человеческом мире:

Идут под музыку солдаты,
И бесы юркие кишат:
Там разноцветные афиши

Спешат расклеить по стенам,
Там скатываются по крыше
И падают к людским ногам.
Тот ловит мух, другой танцует,
А этот, с мордочкой тупой,
Бесстыжим всадником гарцует
На бедрах ведьмы молодой...
[7, 208].

С одной стороны, изобразительный ряд стихотворения близок динамизму гоголевского стиля, гротескной остроте и фантазмагоричности его образов. В то же время сатирическое начало перекликается и с произведениями современника Ходасевича М. Волошина, написанными в послереволюционной России. В том же году, когда Ходасевич работает над стихотворением «День», Волошин начинает стихотворение «Северовосток» словами: «Расплясались, разгулялись бесы / По России вдоль и поперек» [2, 168]. Образ северовосточного ветра, сопровождавшего бесов, появляется и в другом волошинском стихотворении – «Террор», где превалирует монотонная перечислительная интонация в описании кровавых событий гражданской войны, ее будничной «работы». Сопоставление этих произведений позволяет сделать вывод о том, что оба поэта негативно оценивали происходившее в России. Но Волошин склонялся к социально-исторической конкретике, Ходасевич же, солидаризируясь с ним во взглядах, стремился к философскому осмыслению событий. Такой мир, где длится бесовская «блистательная кутерьма», воспринимался им как духовное рабство, «темно-лазурная тюрьма», из которой невозможно вырваться. «Усыпительный покой» убаюкивает души людей, в то время как бесы правят миром. Характерно, что стихотворение Ходасевича «День» заканчивается словом «набат». Но с ним связано не активное противостояние нечисти, а только сожаление, что даже священнослужитель, призванный бороться с демоническим началом, «не догадается ударить / Над этим городом в набат» [7, 208].

Ощущение неблагополучия в человеческом мире выражается в произведениях Ходасевича и с помощью устранения самой оппозиции небесного и земного мира. Такая пространственно-временная модель лежит в основе стихотворения «Март». Здесь происходит сближение двух миров, но не за счет сакрализации дольного, а скорее за счет снижения горнего мира: «Не чудно ли? В затоптанном и низком / Свой горний лик мы ныне обрели» [7, 232]. Оказывается, небесный мир – это перевернутый земной, всего лишь иллюзия, поскольку мы «в тротуары смотримся, как в стекла», а «...там, на небе, близком, слишком близком, / Все только то, что есть и у земли» [7, 232]. Весенняя слякоть («размякло, и раскисло, и размокло») создает образ удушливого мира, где «так тяжело вздохнуть», где вода становится гибельной стихией. Новый взгляд на мир, когда «затоптанное» и «низкое» расценивается как отражение «горнего» мира, был связан с переоценкой ценностей. Этот «новый», перевернутый петербургский мир возник в сознании Ходасевича под воздействием исторических событий 1917 – 1920 годов и связанных с ними, но не оправдавшихся надежд на обновление страны и изменение жизни.

Чувство разочарования со всей отчетливостью выразилось в стихотворении «Искушение», где опять актуализировалась оппозиция земное / небесное. Стихотворение было написано в годы НЭПа. В нем нашло отражение отношение поэта к процессу возрождения буржуазных ценностей. Первая часть стихотворения строится на противопоставлении поэта, голодного сына гармонии, и «благополучного гражданина», получившего «свободу торговать» абсолютно всем, вплоть до результатов революции: «Я прячу выручку дневную / Свободы в огненный колпак» [7, 201]. Ироническая оценка постреволюционной России представлена в монологе «злого сердца». Оскорбленное сердце призывает душу поэта отвернуться от земного несовершенства и обратить свой взор в небеса, но душа отвергает это искушение. Для нее небесный мир, лишенный человеческих страстей, не может быть признан совершенным. Комментируя это стихотворение, Ходасевич писал: «Те ошибутся, кто в нем увидит неприятие Революции. В нем только сердце, оскорбленное, как говорится, в лучших чувствах своих, некоторыми предателями Революции, обращается к душе с язвительным искушением. Но в последних двух строчках услышим ответ души, у которой – своя, большая правда» [6, 386].

Обывательский образ жизни, бессмысленная бесконечность ежедневного ритуала осмысляется Ходасевичем как преддверие вселенской катастрофы. В диптихе «Из окна» перечисляются обыденные бытовые ситуации, символизирующие упорядоченность, логическую выверенность бытия. Минутный сбой в программе («конь умчался своенравный», «мальчик змей свой упустил», «вор цыпленка утащил / У безносой Николавны») с завидной быстротой устраняется, и восстанавливается стабильный механизм жизни. Этот возврат к «стройности первоначальной» воспринимается поэтом как «тихий ад».

Во втором стихотворении мини-цикла «Из окна» Ходасевич рисует картину разрушения статического равновесия. Накопившийся протест против рутинного бытия вселяет в героя пред-

чувствие надвигающегося взрыва. Апокалипсические события могут начаться с частного случая: «Все жду: кого-нибудь задавит / Взбесившийся автомобиль». Но это событие может послужить только толчком к последующему: «И с этого пойдет, начнется: / Раскачка, выворот, беда» [7, 209]. Душный ад повседневности сменится динамичным процессом возмездия человеческому роду за утрату высокого предназначения. Но апокалипсические видения не пугают поэта, они вполне отвечают его надеждам: «Начнется все, чего хочу» [7, 209]. Это «все» включает библейские картины Страшного Суда. Многие образы стихотворения восходят к «Откровению святого Иоанна Богослова». Строка «звезда на землю оборвется» перекликается с евангельским пророчеством конца света: «И звезды небесные пали на землю» [Откр. 6: 13]. О том, что мир погружается во мрак, свидетельствует в стихотворении также образ солнца, который ангелы потушат, «как утром – лишнюю свечу». Этот эпизод тоже запечатлен в Библии: «Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца, и третья часть луны <...>» [Откр. 8: 12]. Библейское происхождение имеет также и образ «горькой воды»: «... и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» [Откр. 8: 11]. Отсутствие света и горькая вода, уничтожающая жизнь на земле, предвещают всеобщую катастрофу, крушение устоявшегося миропорядка и торжество хаоса.

Исследование показало, что пророчество о движении человеческого бытия в кромешную тьму и хаос опиралось на восприятие поэтом исторических событий, свидетелем которых поставила его судьба. Разрушение мира, по Ходасевичу, является одним из следствий развития цивилизации. Оригинальностью художественной трактовки Апокалипсиса Ходасевичем является то, что в сборниках «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» бессмысленный упорядоченный образ жизни обывателя осмысливается поэтом как преддверие вселенской катастрофы, которая может начаться в условиях привычной бытовой ситуации и разрушить статическое равновесие, стабильный механизм жизни. Душный ад повседневности сменяется динамичным процессом возмездия человеческому роду за утрату высокого предназначения: отсутствие света и горькая вода, уничтожающая жизнь на земле, предвещают всеобщую катастрофу, крушение устоявшегося миропорядка и торжество хаоса. Перспективным представляется дальнейшее рассмотрение данной проблематики в рамках эмигрантского периода творчества В. Ходасевича и других поэтов-эмигрантов.

Список использованной литературы

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. – М. – СПб. – Миккели, 1993.
2. Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников / М.А. Волошин / [вступ. ст., подгот. текста, коммен. З.Д. Давыдова, В.П. Купченко] – М. : Правда, 1991. – 480 с.
3. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. XIV. Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 567. – Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1981. – С. 3-18.
4. Ревзина О. Г. Лингвистические основы интертекстуальности / О. Г. Ревзина // Текст. Интертекст. Культура Материалы международной научной конференции. – М. : Азбуковник, 2001. – С. 60-63.
5. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или ицтертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М. : АГАР, 2000. – 280 с.
6. Ходасевич В. Стихотворения / В. Ходасевич : [вступ. стат. Н.А. Богомолова, сост. текста, примеч. Н.А. Богомолова, Д.Б. Волчека]. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 469 с.
7. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений : в 4 т. / В.Ф. Ходасевич. – М. : Согласие, 1996. – Т.1 : Стихотворения. Литературная критика :1906-1922 / [сост. и коммент. И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова]. – 1996. – 591 с.

Summary. Research presents an attempt of new understanding of poetic conception of existence biblical archetypes and reminiscences in the poetry of V.Khodasevich. Christian tendency in his art system contributed to special comprehension of the universe, existence of humanity, history through Christian subjects, characters, motifs. It is proved that biblical and mythological reminiscences extend author's picture of the world.

Key words: intertext, archetype, poetic conception of existence, sacred words, poetic picture of the world.

Отримано: 11.06.2012 р.

ОСКАР УАЙЛЬД И КАТЕГОРИИ СУФИЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ, СИМВОЛИКИ И ПОЭТИКИ

Стаття має за мету виявити типологічні відповідності творів Оскара Вайльда з категоріями суфійської філософії, символіки та поетики.

Ключові слова: Оскар Вайльд; суфізм; масонство; символіка; поетика.

Среди всего массива публикаций, посвящённых анализу творчества Оскара Уайльда, ставшего своеобразной иконой эстетизма, нет ни одной, посвящённой рассмотрению проблемы взаимосвязей поэтики писателя с суфийской литературой. Тема «Уайльд и Восток», на наш взгляд, недостаточно освещена, несмотря на фундаментальное исследование А.В. Геласимова – кандидатскую диссертацию «Оскар Уайльд и Восток: Ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике» (1997) [3], – и таит в себе ещё множество открытий.

В качестве рабочей выдвинем гипотезу, согласно которой обращение Уайльда к суфийской доктрине не случайно, а является следствием его участия в масонском движении. Известно, что Уайльд был принят в ложу Аполлона ещё будучи студентом и довольно стремительно сделал на этом поприще блестящую карьеру: «25 мая 1875 г. ему была присвоена степень Мастера в ложе № 357 Оксфордского университета» [14, 189]. Позволим себе не согласиться с В.А. Луковым и Н.В. Соломатиной, утверждающими, что масонство Уайльда – всего лишь «фабрикация» и «маска»: «<...> он (Уайльд. – А.Л.) притворялся то масоном, то прерафаэлитом, то католиком, то *débauché*, то денди» [10, 31]. Так, в письме Уильяму Уорду, написанному в марте 1877 года, Уайльд сообщает о том, что рекомендовал в члены ложи Аполлона нескольких первокурсников, подчёркивая: «В последнее время я очень заинтересовался масонством и ужасно в него уверовал» [18, 42].

Исследователи ислама и масонства отмечают тот факт, что масонская доктрина многое взяла у суфизма как на уровне тщательно разработанного драматического ритуала вступления в семи- или девятиступенную организацию, так и на уровне пути постижения истины: «Восточные корни есть у масонов, розенкрейцеров, <...> начавших <...> с мистики, затем склонившихся к этике, а потом ставших политической организацией» [13, 25]. Прослеживается, по мнению учёных, и взаимосвязь в символике обеих систем. Вообще, по мнению суфия Идрис Шаха, крупнейшего авторитета в области суфизма и литературоведа, суфизм является своего рода «питательным веществом» («суфизм – это дрожжи») всего человеческого общества, внутренним, «тайным» учением, скрытым в любой религии» [22, 5]. В свою очередь, И.С. Брагинский отмечает, что «гносеологические корни суфизма восходят, кроме Корана, к различным вероучениям и философским системам (зороастризм, манихейство, иудейский и христианский мистицизм, буддизм, индуизм, неоплатонизм), порой эклектически соединённым между собой и всегда связанным с мусульманским принципом единобожия» [2, 429]. С мнением Брагинского перекликается утверждение В.Ю. Захидова, что прослеживается общность в учении суфиев и мистической философии Платона, Плотина, неоплатоников, гностиков, зардаштистов и др., что «неслучайно также, что есть много общего между учением многих суфиев и буддизмом, например, об индивидуальном и космическом» [5, 219]. Нельзя не согласиться с автором, что суфизм «до сих пор недостаточно исследован»; «имеет глубокие корни и существует с давних времён», а «средние века являются периодом его особого роста и распространения» [5, 217].

Будучи глубоким и тонким знатоком и ценителем античного наследия и культуры средневековья и эпохи Возрождения, да к тому же масоном высокого градуса посвящения, Уайльд не мог не знать предыстории европейского масонства¹ (т.е. ордена тамплиеров, члены которого привезли в Европу восточные ереси) и о том, что «фугувва (рыцарство) всё больше расширяла свои контакты с суфизмом, причём до некоторой степени этот вопрос был обоюдным» [4, 183]. К тому же, с суфийской литературой и философской мыслью английский читатель и интеллектуал (как и – шире – европейский) продолжил знакомство в 1661 г. благодаря Эдварду Пококу, который перевёл великого Аль-Тургаи, современника Омара Хайяма. Усилиями Фридриха Рюккерта, профессора восточной литературы Эрлангенского и Берлинского университетов и переводчика, Европе стали известны труды и художественные произведения суфиев Саади, Фирдоуси, Кааба бен Зогейра. Таким образом, смеем предположить, что обращение к «восточным» темам и мотивам обусловлено не только «глубинными процессами развития собственно европейской культуры», как утверждает А.В. Геласимов [3, 24], но и упомянутыми выше причинами.

Итак, ни в коей мере не преследуя цель интерпретировать творчество Уайльда исключительно в русле масонской символики и полностью солидаризуясь с выводами, сделанными А.А.

Аствацатуровым, Н.Ю. Бартош, Т.А. Боборыкиной, А.В. Добрицкой, Г.Э. Ионкис, К.Н. Савельевым, А.И. Тетельман и др., мы, тем не менее, ставим перед собой задачу выявить типологические соответствия произведений писателя с категориями суфийской философии, символики и поэтики. Принимая во внимание то, что объём статьи не позволяет детально рассмотреть все аспекты заявленной проблемы, остановимся на нескольких наиболее, на наш взгляд, характерных моментах, пунктирно наметив направление будущих исследований и поисков.

Блистательный «принц Парадокс», Уайльд «для противостояния официальной идеологии использует метод контраста как способ отражения действительности, ключом к пониманию которой становятся притчи и парадоксы. Метод контраста и парадокса становится его оружием в борьбе с уродливостью жизни» [16, 12]. На эту особенность творческого метода Уайльда обращали внимание многие исследователи. Однако нам бы хотелось сделать акцент на том, что именно использование парадоксов сближает Уайльда с суфизмом. Так, Роберт Орнстайн отмечает, что «суть суфийского учения не может быть выражена как система взглядов; <...> дух суфизма может быть выражен только парадоксом» [цит. по: 13, 40]. Роберт Грейвс полагает, что многие из суфийских парадоксов существуют в виде забавных рассказов, встречаются также в баснях Эзопа, которого суфии считают одним из своих предшественников. Исследователь отмечает, что шут испанских королей является суфийской фигурой [цит. по: 22, 16], как и Чарли Армстронг, придворный шут английского короля Чарльза I (как тут не вспомнить сказку Уайльда «День рождения инфанты»!).

Нельзя не обратить внимание на близость эстетики Уайльда к эстетике суфизма. Причём близость эта наблюдается на нескольких уровнях. Прежде всего, это понимание Красоты. Суфийская концепция красоты признаёт существование абсолютной, вечной красоты Бога. В принципе, Бог – это и есть Красота. А искусство призвано выступать в роли средства постижения божественной сущности (ср.: «<...> стремление познать связь между Красотой и Истиной и место Красоты в Космосе нравственной и интеллектуальной жизни» [17, 141]). Бог, пишет Алишер Навои в «Искандеровой стене», проявляется во всём. Следовательно, Бог бесконечен, он никогда не перестаёт осуществлять свои желания – совершенствоваться, проявлять свою красоту и наслаждаться ею: «Красота твоя проявляется во вселенной всё время / Во всех атрибутах, / Твоей красоте – всегда другое зеркало» [цит. по: 5, 262]. Обращает на себя внимание созвучность уайльдовского тезиса «Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь» [19, 54] этому утверждению. Бог, заявляет суфий Навои, проявился в виде конкретного мира. Все различные вещи, предметы, природа, люди суть формы проявления единой божественной субстанции. Бог никогда не перестаёт проявляться в новых различных формах. Это и есть искусство, и Бог – это искусство. Бог показывает себя в разных зеркалах, и человек также является одним из таких зеркал. Вот почему «Порок и Добродетель – материал для его творчества» [19, 54]. У теоретиков суфизма мы часто встречаем сравнение Бога с великим художником, создавшим мир подобно произведению искусства. Бог, как искуснейший художник, сумел воплотить себя в собственном произведении – в Красоте (ср.: «портрет, написанный с любовью, – это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а самого себя раскрывает на полотне художник» [19, 58]). Вся красота мира и вещей – не что иное, как отражение совершенства самого Бога. А поскольку в реальном мире существует безобразное, то при сравнении красоты Бога с красотой природы последняя казалась суфиям иллюзорной и несовершенной. Если же природа прекрасна, то она – творение Бога-художника. С этой эстетической позицией созвучно мнение Уайльда о том, что природа наследует искусство, а не наоборот.

Суфийские теоретики не поддавали сомнению тот факт, что «красота есть неотъемлемое свойство предметов, вещей, которые сами по себе обладают этим достоинством» [9, 93]. Они обратили внимание и на то, что красота связана с определённой формой предметов: изяществом, грациозностью, симметричностью, порядком, пропорциональностью и т.д. Именно потому они связывали эстетическое восприятие с наслаждением (ср.: «<...> цель искусства – переживание во имя переживания» [17, 163]; «Истина <...> в искусстве – это последнее из пережитых нами настроений» [17, 172]). Вообще, уайльдовский гедонизм сродни культу наслаждения жизнью в суфийской поэзии. Так, у Навои читаем: «О драгоценная жизнь, я люблю тебя больше, чем свою душу! / О драгоценная жизнь, я люблю тебя больше, чем даже ты сама себя»; «В мирском саду сколько бы дней ты ни жил, – наслаждайся» («Чар-диван»); «Жизнь – единственный благоприятный случай» («Муншаат») [цит. по: 5, 250].

Философско-эстетические и религиозно-мистические идеи суфизма нашли своё выражение в символической форме. «Суфийский символ своей конкретной чувственностью сильно воздействовал на психику человека, возбуждая у него определённые ассоциации. При помощи подобного рода символа любое эстетическое явление (прекрасное, возвышенное, мера, гармония и т.д.) несло на себе отпечаток абстрактно-божественного, рассматривалось под углом таинственного, мистического» [9, 81]. Для Оскара Уайльда «красота – это символ символов. Красота открывает

нам всё, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир» [17, 154].

Исследователи творчества Уайльда обращали внимание на такие особенности стиля писателя, как словесная орнаментальность, повторы, метафоричность. Это сближает его поэтику с поэтикой суфийской литературы, использовавшей своеобразные художественные приёмы возбуждения психики человека путём резкого перехода к высказыванию (парадоксу), тяготение к символам, аллегориям, изысканной игре слов.

В эстетической доктрине суфизма огромное внимание уделяется трагическому, которое выражается через понятия «смерть», «страдание», «мучение», «тоска», «одиночество» и т.д.: «Смерть в суфизме приобретает мистико-трагическое содержание, ибо путь к небытию (фано), а затем к вечности (бако) лежит через смерть. Вечность (бако) – есть кульминационный пункт трагического в суфизме» [9, 94].

Произведением, до сих пор вызывающим дискуссии в научном мире, является драма «Саломея», в которой, как отмечает А.Г. Образцова, «эстетизм Уайльда достиг своих вершин» [11, 20]. Мы считаем, что в пьесе «Саломея» Уайльд обратился к библейскому сюжету об Иоанне Крестителе, т.к. «всемирное братство масонов, как и их предшественники тамплиеры, особенно почитало двух святых – Святого Иоанна Богослова и Святого Иоанна Крестителя» [21, 156]. Основными фигурами, согласно тайному духовному учению, передаваемому семьями Rex Deus и масонами, являются Иоанн Креститель и Илия: «В эзотерическом смысле Иоанн как учитель и иерофан Иисуса, является человеческим мостиком между священным знанием, или гносисом, представленным крылатым драконом, и Иисусом, представленным в виде Agnus Dei <...>, в суфийской религии фигуры Илии и Иоанна Крестителя соединены в одну мифологическую фигуру Хидра» [21, 177], который являлся источником высшей, божественной мудрости. Л.И. Климович отмечает, что «Хызр – владетель «живой воды» <...> одного его появления в бесплодной пустыне достаточно, чтобы она зазеленела, покрылась растительностью. Культ Хызра развился из первобытных верований, связанных с обожествлением природы <...>, в своём происхождении связан с верой в древнеиранского бога Митру» и его почитание «часто совместно с культом пророка Ильи – Ильяса: Хызрильяс» [8, 158]. Иоанн Креститель имел также другие ипостаси – вавилонского Таммуза (воскресшего бога) и христианского Святого Георгия. Попутно заметим, что Таммуз – это образ, «до сих пор имеющий огромное символическое значение для братства масонов во всём современном мире. Таммуз – одна из первых и доселе существующих концепций жертвенно умирающего и воскресающего бога; бога, который представляет жизненный аспект духовных путей, а именно смерть вещей в мире преходящем и возрождение реалий духовного мира – важной составляющей любого пути инициации» [21, 26]. Таммуз считался то супругом, то братом или же сыном богини Иштар и был известен под именем «Повелитель Жизни и Смерти» – титулом, схожим с терминологией масонов.

Иоанн Креститель являлся перевоплощением пророка Илии. Поскольку Илия был ветхозаветным персонажем, он не мог знать Истинного Бога (бога Нового Завета). Именно поэтому в гностическом богословии он получил возможность перевоплотиться. Это прямо соответствовало предсказанию Малахии о том, что Илия пройдёт перед Мессией (Малахии 4:5-6):

«Второй солдат. <...> Некоторые говорят, что это Илия.

Саломея. Кто это Илия?

Второй солдат. Очень древний пророк этой страны, царевна» [20, 95].

Подобные идеи встречаем и в других ересях. Так, мандеи соглашались, что Иоанн окрестил Иисуса, но «Иешуа они не признают Спасителем и истинным мессией почитают Иоанна» [6]. Поклонялись ему и катары. Ересью является точка зрения катаров, что Иоанн был учителем Иисуса, и, таким образом, учение Христа представляет собой часть духовного наследия, которое передаётся от учителя к ученику, а утверждение о новизне и уникальности христианства подвергается сомнению. Карматы, в свою очередь, считали Иоанна мессией, отождествляя его со Святым Духом. Они обращались к своему главе «Ты – посланник <...>, ты – Святой Дух, ты – Иоанн, сын Закарии». Г.Э. фон Грюнебаум, авторитетный специалист по исламу, отмечает: «Сегодня трудно себе представить волнующий энтузиазм, пробуждённый этой символикой, эту игру со временем и с концом времён, однако эффект, произведённый ими, отчётливо прослеживается в истории тех столетий» [4, 105]. И ещё одно странное совпадение, касающееся известного евангельского сюжета поклонения волхвов. Интрига в том, что эта легенда «фигурировала ранее в том же веке, но не в отношении Иисуса, а применительно к его двоюродному брату, Иоанну Крестителю» [21, 71]. В ересях мандеев говорится о том, что ангел предупреждает Захарию о готовящемся Иродом убийстве его сына Иоанна. Захария, чтоб спасти своего младенца, отправляет его с матерью в земли, где безопасно (Египет).

Таким образом, в Иоанне Крестителе воплощается мистическая форма межрелигиозного плюрализма, свойственного суфизму и воспринятого отсюда масонами (суфии почитали Иоанна

«своим»². Традиционно он изображается и описывается как отшельник, ведущий крайне аскетический образ жизни и одетый во власяницу из грубой верблюжьей шерсти. Словари указывают, что слово «суфизм» произошло от слова «суфи» – «букв. – человек в одежде из шерсти» [15, 969]; в свою очередь, поясняя, что «суф» – это «шерсть, грубая шерстяная ткань, отсюда – власяница как атрибут аскета» [1, 281]). В соответствии с духовным учением суфиев преподносится и личность Иоканаана:

«Первый солдат. <...> это святой человек. И очень кроткий <...>.

Каппадокиец. Кто он такой?

Первый солдат. Он пророк.

Каппадокиец. Как его зовут?

Первый солдат. Иоканаан.

Каппадокиец. Откуда он?

Первый солдат. Из пустыни, где он питался акридами и диким мёдом. На нём было платье из верблюжьей шерсти, а на чреслах кожаный пояс. Он был очень дикий на вид. Большая толпа следовала за ним. У него были даже ученики» [20, 91-92].

Итак, обращение Уайльда к фигуре Иоанна Крестителя отнюдь не ограничивается только лишь влиянием Флобера, Малларме и Массне. Это – стремление доказать, что масонство «и в самом деле посвящено памяти святых Иоаннов. Один из них, Иоанн Предтеча, как известно, предшествовал сыну Божьему и воплощал в себе третий аспект божественности, тот, что связан с материальной формой; он крестил водой, символом очищения, и «распознал» ЕДИНОГО, который должен прийти и указать дорогу. Слово стало плотью» [12, 287]. В фигуре Иоанна Крестителя для масонов заключается указание на то, что существует древняя, как мир, традиция, корни которой нужно искать в мифе.

Г. Ионкис справедливо замечает, что «Саломея добилась своего: она поцеловала мёртвые уста и произнесла то, что открылось ей на исходе её короткой жизни, когда смерть уже осенила её: «Я знаю, ты полюбил бы меня, потому что тайна любви больше, чем тайна смерти. Лишь на любовь нужно смотреть». Эти **главные слова пьесы** (выделено нами. – А.Л.) остались незамеченными, на Уайльда обрушился град обвинений в безнравственности, в декадентстве» [7]. Именно эти «главные слова» суть доктрина масонской инициации, в результате которой посвящаемый проходит путь духовного прозрения и познания от тезиса, что единственной абсолютной истиной в мире является смерть, до религии любви, стоящей отдельно от всех религий (суфийский принцип «У тех, кто любит Бога, нет религий – есть только Бог»), а через эту истину до незаметного перехода от любви к Богу к любви к Мудрости, которая по порядку, числу и гармонии (атрибуты гносиса, которому поклоняются масоны) приравнивается к Богу, но являться им не должна.

Как видим, эзотерические коды, уходящие вглубь текста, трудно распознаются и потому требуют читателя, способного улавливать скрытые смыслы, используя рассыпанные по тексту ключи. Суфизм и масонство для Уайльда – это культурный код, который он воспроизводит в обобщённом образе, свободном от политических наслоений. Насыщенность текста суфийскими и масонскими отсылками, сочетающимися с другими лейтмотивами, производят впечатление нарочитого введения этого кода для создания дополнительных семантических полей произведения.

Примечания

1. Вообще, М.Г. Соколянский отмечает: «<...> не могут не удивлять широта его (Уайльда. – А.Л.) интересов и глубина понимания многих явлений современной ему культуры» (Соколянский М.Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. – К., Одесса: Лыбидь, 1990. – С. 15).
2. Так, И.А. Козловский пишет: «Есть гипотеза, что до ислама суфиями в Сирии и Северной Аравии называли странствующих монахов и анахоретов различных христианских направлений» (Козловский И.А. Избранные лекции по теории и практике религиозного мистицизма. В 2-х т. – Т. 2: Суфизм. – Донецк: Норд-Пресс, 2010. – С. 10).

Список использованных источников

1. Бертельс А.Е. Суфизм / Андрей Евгеньевич Бертельс // БСЭ : В 30 т. / Гл. ред. А.М. Прохоров. – Изд. 3-е. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 25 : Струнино – Тихорецк. – Стб. 281-283. – Библиогр. в конце статьи.
2. Брагинский И.С. Суфизм / Иосиф Самуилович Брагинский // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева.. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – 752 с. – Библиогр. в конце статьи. – ISBN 1071915.
3. Геласимов А.В. Оскар Уайльд и Восток : Ориентальные реминисценции в его эстетике и поэтике : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / Андрей Валерьевич Геласимов. – М., 1997. – 226 с. – Библиогр.: с. 221-226.

4. Грюнебаум Г.Э.фон. Классический ислам : Очерк истории (600 – 1258) / [Пер. с англ. и комментарий И.М. Дижур; Предисл. В.В. Наумкина] / Густав Эдмунд фон Грюнебаум. – М. : Наука. Гл. ред. вост. лит., 1988. – 216 с. – Библиогр.: с. 194-198 (160 назв.).
5. Захидов В.Ю. Мир идей и образов Алишера Навои / Вахид Юлдашевич Захидов. – Ташкент : Гослитиздат УзССР, 1961. – 376 с. – Библиогр. в постраничных примеч.
6. Иоанн Креститель. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Иоанн_Креститель
7. Ионкис Г. Оскар Уайльд и Саломея, царевна иудейская // Заметки по еврейской истории : Сетевоу журнал. – № 20. – 29 сентября 2002 г. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.berkovich-zametki.com/Nomer20/Ionkis1.htm
8. Климович Л.И. Ислам. – Изд. 2-е, доп. / Люциан Ипполитович Климович. – М. : Наука, 1965. – 334 с. – Библиогр. в постраничных примеч. – (АН СССР. Науч.-популярная серия).
9. Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма : (Опыт критического анализа) / [Отв. ред. А. Мухаммедходжаев; АН ТаджССР, Отд. филос.] / Акназар Курбанмамадов. – Душанбе : Дониш, 1987. – 108 с. – Библиогр. в примеч. : с. 96-108.
10. Луков Вл.А. Феномен Уайльда : Тезаурусный анализ / Владимир Андреевич Луков, Наталья Валерьевна Соломатина. – М. : Моск. гуманитарный ун-т, 2007. – 155 с. – Библиогр.: с. 122-146 (536 назв.) и в примечаниях: с. 147-154 (465 назв.).
11. Образцова А.Г. Оскар Уайльд : Личность и судьба / Анна Георгиевна Образцова // Уайльд О. Письма / [Пер. с англ. В. Воронина, Л. Мотылёва, Ю. Рознатовской]. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – С. 5-26. – ISBN 978-5-91181-448-9.
12. Отеро Мартинес Л.М. Масонство : История, символы и загадки / [Пер. с исп. М.Ф. Сотсковой] / Луис Мигель Мартинес Отеро. – СПб : Евразия, 2008. – 254 с. : ил. – Библиогр. в примеч. – ISBN 978-5-8071-0284-8.
13. Русанова М.А. А.С. Грибоедов и суфии / Мария Александровна Русанова. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2003. – 144 с. – Библиогр.: с.129-141. – ISBN 5-9294-0027-X.
14. Спаров В. Полная история масонства в одной книге / Вик Спаров. – М. : АСТ; СПб : Астрель-СПб, 2010. – 508 с. : ил. – (Историческая библиотека). – Библиогр.: с. 509 (20 назв.). – ISBN 978-5-17-065087-3.
15. Суфизм // Советская историческая энциклопедия : В 16 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1971. – Т. 13 : Славяноведение – Ся Чен. – Стб. 969-970. – Библиогр. в конце ст. (6 назв.).
16. Тумбина О.В. Контраст и парадокс в повествовательной прозе Оскара Уайльда : (К характеристике творческого метода писателя) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Зарубежная литература» / Ольга Владимировна Тумбина. – СПб., 2004. – 191 с. – Библиогр.: с. 184-191.
17. Уайльд О. Критик как художник / [Пер. с англ. А. Зверев] / Оскар Уайльд // Писатели Англии о литературе : XIX-XXвв. : Сб. статей. – М. : Прогресс, 1981. – С. 131-186.
18. Уайльд О. Письма / [Пер. с англ. В.Воронина, Л. Мотылёва, Ю. Рознатовской] / Оскар Уайльд. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 416 с. – ISBN 978-5-91181-448-9.
19. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / [Пер. с англ. М. Абкиной] / Оскар Уайльд // Уайльд О. Стихотворения; Портрет Дориана Грея; Тюремная исповедь. Киплинг Р. Стихотворения; Рассказы. – М. : Худож. лит., 1976. – С. 53-234 : ил. – (Библиотека всемирной литературы. Серия вторая: Литература XIX века. – Т. 118).
20. Уайльд О. Саломея / [Пер. с англ. Е. Андреевой и К. Бальмонта] / Оскар Уайльд // Уайльд О. Саломея : Сказки, пьесы, поэмы, лирика, стихотворения в прозе. – СПб : Азбука-классика, 2007. – С. 89-129. – ISBN 978-5-352-02213-9.
21. Уоллес-Мерфи Т. Тайный код символов / [Пер. с англ. М. Хазановой] / Тим Уоллес-Мерфи. – Харьков : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2007. – 352 с. : ил. + цв. вкл. – Предм. указ.: с. 326-345. – Библиогр.: с. 314-325 – ISBN 978-966-343-560-2.
22. Шах И. Суфии / [Пер. с англ. Н. Богомоловой; Предисл. Р. Грейвс] / Идрис Шах. – Х. : ПКП «Прогресс», 1993. – 141 с. – (За семью печатями). – ISBN 5-85-273-254-0.

Summary. The purpose of the article is to identify the typological correspondence of the works by Oscar Wilde with the categories of Sufi philosophy, symbolism and poetry.

Keywords: Oscar Wilde, Sufism, Freemasonry, symbolism, poetics.

Отримано: 8.07.2012 р.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОГО МАТЕРІАЛУ У ЛІТЕРАТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті аналізується стан наукового вивчення питання «функціонування традиційних сюжетів та образів у літературі ХХ ст.», зосереджується увага на тому, що саме у літературознавстві ХХ ст. починає формуватися особливий науковий підхід до проблем «література і міф», «література і традиція», з'являються нові теоретичні та історико-літературні дослідження.

Ключові слова: *неоміфологізм, традиція, аксіологічний, онтологічний.*

Феномен традиції існує у тривимірному часовому полі, тобто впливає на життя сьогодення, організовує та надає йому поступового руху, і одночасно зберігає у пам'яті досвід минулого та у певній мірі проектує майбутнє. А.Є. Нямцу зазначає, що «одні традиції ми відхиляємо, інші – оберігаємо, а ще інші намагаємося трансформувати у залежності до вимог нашої дійсності. Зазначена тріада поведінкових установок разом гармоніє у людському суспільстві. Коли ж гармонію порушують, виникають глобальні катаклізми, які несуть загрозу існуванню цивілізації. Опинившись у такій ситуації, людство пригадує, що подібне уже було в історії його розвитку, тому, проєктуючи сучасну ситуацію на минуле, тобто звернувшись до традиції, суспільство намагається зрозуміти причини трагічної дійсності» [8, 11].

Зміна епох, як правило, співвідноситься зі зміною морально-естетичних установок та програм, яких дотримувалися письменники віку теперішнього та віку минулого. Так Д.В. Затонський у роботі «Минуле, сучасне, майбутнє» вказував на основні ознаки реалізму: «Його значення, його мета – відображення дійсності в усій її складності, але і в єдності та протиріччях. А головне – відображати у взаємозумовленості та взаємопроникненні усіх складових частин. Ця універсальність забезпечує реалізму існування, по суті, безкінечне» [5, 4]. Він припускав, що змін можуть зазнавати ідеї, сюжети, концепції, але не форми художнього втілення. Проте слід зазначити, що його ж сучасники-науковці констатують якісні зміни у старих формах минулого відчуття світу.

Питання відмінності реалізму ХХ ст. від літературного процесу попереднього століття поставало у багатьох роботах зарубіжних та вітчизняних критиків. Так А.Є. Нямцу у монографії «Міф. Легенда. Література» вказує, що на початку ХХ ст. починає відбуватися переоцінка цінностей, цей процес був спричинений глобальними подіями, які і стали каталізатором значних змін у літературній думці усього світу. А.Є. Нямцу зазначив: «Загострення інтересу до міфології починається у кінці ХІХ – початку ХХ ст. ст., хоча відродження романтичної традиції, яке характеризувалося новою хвилею міфологізації та міфотворчості, прослідковується уже у другій половині ХІХ ст.» [8, 21]. Філософську основу для неоміфологічної культури, що сформувалася у рамках літератури, вчений вбачає у концепціях Р. Вагнера та Ф. Ніцше, не відмовляючись також від впливу естетичних програм ірраціоналізму, пантеїзму, релятивізму, інтуїтивізму [8, 21]. Переймання та контамінація різних концепцій традиції – це тематична, змістова та формотворча директива для літературного розвитку та шлях до свободи у творчості та експерименті.

О.А. Стеценко у статті «Концепція традиції в літературі ХХ століття», досліджуючи нові концепції традиції в основних літературних напрямках зазначеного століття, виділяє наступні головні ознаки:

- множинність та різноманітність підходів до традиції;
- інтерес до різноманітних багатовікових та багатонаціональних традицій, та їх трансформація та переосмислення;
- присутність іронії, пародії, новостворення;
- металітературність, підміна реальності традицією і одночасна тенденція до відновлення зв'язку між літературними традиціями та реальністю за допомогою читацького сприйняття та «співавторства»;
- підвищення уваги до лінгвістичної, текстової формальної сторони традиції;
- перенесення змістового акценту на форму використання традиції, а не на її зміст;
- заміна традиції інтертекстуальністю і надання інтертекстуальності ознак традиції;
- втрата ідентичності традиції та виявлення її багатозначності;
- використання підходу гри до традиції;
- втрата лінійності традиції, підхід до неї з точки зору варіантності;
- опис у творі рівнозначно поєднує сучасний та ретроспективний плани [13, 47-82].

Варто згадати позицію Л.Я. Гінзбург щодо полісемантики поняття реалізму. Вона вводить термін «новий реалізм» ХХ ст., який є опозиційним до реалізму ХІХ ст., формулюючи естетич-

ну програму: відмова від заданої картини світу, відвернення від раціоналістичної організації суспільства, створення нової людини [3, 127]. Контамінуючи естетику реалізму та модернізму, традиційні реалістичні форми отримували нове змістове наповнення (Дж. Лондон, Р. Роллан, Дж. Голсуорсі, Т. Драйзер, Е.М. Ремарк, Г. Грін, Е. Базен). Інші зверталися до народних і фольклорних традицій та примітивних форм. Потрапляючи у нову світоглядну сферу та складний естетичний контекст, реалістичні форми набували нові змістові нюанси.

Я. Поліщук у монографії «Міфологічний горизонт українського модернізму» дає основні загальні функції міфу, а саме:

- психологічна (адаптація людини у світі);
- соціальна (інтеграція особи у суспільне середовище);
- структуральна (сприйняття світу через бінарні опозиції);
- епістемологічна;
- ціннісно-етична (формування системи переконань);
- космогонічна (первісна спроба пояснення природи речей);
- символічна (моделювання символіки внутрішнього світу людини) [11, 20]. Така класифікація охоплює не тільки літературний, але й соціокультурологічний аспект.

Доля духовності людства цікавила багатьох мислителів ХХ ст. Іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет у трактаті «Дегуманізація мистецтва» намагається виявити причини непопулярності сучасного мистецтва, розділяючи його на елітарне та масове (індивідуальне та народне). Філософ виділяє наступні тенденції: «1) тенденцію до дегуманізації мистецтва; 2) тенденцію уникати живих форм; 3) намагатися щоб витвір мистецтва був лише витвором мистецтва; 4) намагання зрозуміти мистецтво як гру, і тільки; 5) схильність до глибокої іронії; 6) тенденцію уникати будь-якої фальші і тому ретельна виконавча майстерність; на кінець, 7) мистецтво, на думку молодих художників, безумовно чуже до якої-небудь трансценденції» [10, 237-238]. Крах відчуття цілісності світу, гармонії космосу, людини та її свідомості й мистецтва породило уявлення про відносність, мінливість та нестабільність усього сущого, розвиток літературного процесу набув латентної форми в умовах переходу на якісно нову форму існування та функціонування культури.

Для неоміфологізму характерна активна орієнтація на циклічну концепцію світу Ф. Ніцше «ідея вічного повернення» – міфологічна модель світу – «що було те і буде». Згадаємо наступні характеристики античного міфу, що були домінуючими в їх переосмисленні: 1. безнаціональність; 2. єдність форми та змісту (він не потребує інтерпретації); 3. парадоксальне поєднання одичного та циклічного (подія у міфі мислиться як унікальна, першочергова, і ця подія регулярно повторюється ритуалом).

О. Зверев зазначає, що міфологізм є важливою категорією у поетиці ХХ ст., звернення до міфу як невичерпного джерела сюжетів та образів веде історію ще з Відродження. Але література ХХ ст. використовує міфологію по-новому: тепер це не просто паралелі до сюжету твору, цитати-посилання до загальновідомого, а головним чином опори того синтезу, який автор намагається досягнути, опираючись на чіткий аналіз різномірних явищ дійсності. У такий спосіб отримуємо певні узагальнення, універсальності образів для виявлення суттєвого [13, 33].

Як наголошують окремі культурологи (К. Армстронг, М. Еліаде), міфології в історії культури було відведено особливе місце. Міф розглядають як форму пізнання світу і «феномен свідомості» (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенський), який був спочатку протилежний раціоналістичному мисленню. Міф був покликаний до пошуку істини і мав відповісти на такі питання, які б дозволили людині визначити своє місце у світі. «Міф як думка припускає спробу виявити певну суть явища, що існує. Тому міф був пошуком якої-небудь правди» [4, 31]. Міф за своєю суттю виключає логічне пояснення світу, в його основі плотське сприйняття оточуючого. «Міф оповідає про невідоме, про те, для чого ми спочатку не можемо підібрати слів. Таким чином, міф дозволяє заглянути в осередок великої безмовності» [1, 12]. Міф звертався до таких проблем, перед якими сучасне наукове знання виявилось абсолютно безсилим. За словами М.Н. Епштейна, «сучасний міфологізм носить не наївно-несвідомий характер, а глибоко рефлексивний, що зумовлює його корінний зв'язок з філософською творчістю» [16, 100]. Роль феномену міфотворчості в загальному літературному процесі ХХ ст. визначається як:

- моделювання символічної життєтворчості за міфотворчими схемами;
- міфологія стає структурним принципом літературної творчості;
- міфотворчість стає антропоморфним моделюванням.

Окрім вирішення світоглядних проблем, на думку М. Еліаде, «функція міфу полягає в тому, щоб надати моделі для наслідування під час здійснення обрядів і взагалі будь-яких значущих дій» [15, 18]. Але з розвінчанням міфу, а отже, і з руйнуванням сакрального сенсу ритуалів пішло у минуле уявлення про універсальні моделі поведінки, які допомагали людині змиритися з трагічними сторонами буття, регулювали б її психологічний стан. За словами К. Армстронга, «...

ми знаходимося у безпрецедентній ситуації. В інших культурах смерть сприймалася як перехід до іншого способу існування. Люди акцентували примітивні, вульгарні уявлення про замогилне життя, а створили ритуали і міфи, які допомагають поглянути в обличчя невідомому і невимовному. В інших культурах для людини було б немислиме зупинитися посеред обряду ініціації або переходу, так і не позбавившись від жаху. Ми ж у відсутність життєздатної міфології поступили саме так» [1, 144-145]. Тому в ХХ ст. відбувається повернення до стародавньої міфології, яка, можливо, допоможе знайти шляхи відродження гармонії між людиною і навколишнім світом.

Вперше ідеї про міфологічне мистецтво як мистецтво майбутнього були висловлені В.Р. Вагнером і Ф. Ніцше в другій половині ХІХ століття. З часом неоміфологізм починає мати величезний вплив на різні сторони духовного життя суспільства і тому розглядається окремими дослідниками (Ю.М. Лотман, З.Р. Мінц, Є.М. Мелетинський) як загальний, родовий початок, який об'єднує, на перший погляд, різноманітні явища художнього життя епохи. Так, В.П. Руднев вважає, що неоміфологізм – «головний принцип прози ХХ століття, який у тій чи іншій мірі визначає усе інше» [12, 214]. Не випадково ця проблема є однією з центральних в літературознавстві, присвяченому історії літератури ХХ століття.

Теорії міфологізму в історії літератури і мистецтва присвячені праці Ю.М. Лотмана, Є.М. Мелетинського, В.Н. Топорова, О.М. Фрейденберг. Серед сучасних досліджень в області міфопоетики необхідно відзначити роботи А.Є. Нямцу, Д.Н. Нізаміддінова, В.П. Руднева, Т.А. Шарипіної, М.Н. Епштейна.

Визначення «естетичний» достатньо точно передає принципово нове відношення художника до міфологічної традиції, яке характеризується дослідниками як та, що «інтелектуально-рефлексує» (Т.А. Шарипіна) [14]. У той же час поняття «естетичного» міфологізму дозволяє розмежувати міфологізм у мистецтві й суспільному житті. У ХХ ст. неоміфологічна свідомість представлена не тільки художньою творчістю – вона стала відмінною рисою соціального самовизначення. «Спонтанно виникаючі міфологічні пласти і ділянки в індивідуальній і суспільній свідомості» Ю. Лотман і Б. Успенський називають міфологізмом «реальним» [7, 72]. Рецепція міфу в літературі відбувається у складному багаторівневому формально-змістовому вимірі та є також предметом студій інтегральних до літературознавства наук.

У сучасній науці представлено прикладне розуміння міфологізму. Окремі дослідники (Н.Р. Владімірова, В.А. Пестеров) розглядають міф не як фазу в розвитку людської свідомості, а як одну з «форм художньої умовності», яка в літературі ХХ століття трансформувалася і набула ряду «специфічних особливостей» (десакралізація, психологізація, розвиток нарративної основи, історизація). Як провідна тенденція розвитку жанру роману в ХХ ст. дослідники висувують кризу міметичних форм і активне звернення до умовної образності. У цьому випадку міфологізм – це не всеосяжне художнє мислення, а тільки один із способів іносказання разом з інтертекстуальністю, символом, алегорією, грою, маскою. Ця форма є «умовним типом художнього узагальнення», «універсальною схемою», яка дозволяє письменникові сконструювати модель світу і людини в ній. Також звернення до міфу є одним з проявів тенденції до інтелектуалізації у сучасному романі. Міф, разом з літературною алюзією та ремінісценцією, виступає в ролі знакової системи, культурного коду, який дозволяє інтерпретувати твір в широкому літературному і культурно-історичному контексті.

В українській літературознавчій думці з'явилися синтетичні праці у контексті архетипної критики – це праці Оксани Забужко, Тамари Гундорової, Тетяни Мейзерської, Григорія Грабовича. Досить багато українських та російських теоретиків літератури здійснюють студії присвячені вирішенню проблем міфотворчості. Їх дослідження мають різнобічні аспекти: поетика міфу (Є. Мелетинський, А. Нямцу), сутність поняття «міф» у контексті літератури та окремих творів, зв'язки міфу з сучасними зразками художньої творчості (Д. Затонський, Б. Сучков, Я. Поліщук). Прикладне міфознавство значно поживалося в останні десятиліття ХХ ст.

Українська міфокритика кінця ХХ ст. визнала міфологічну методику інструментом сучасного дослідження, взявши за основу та поєднавши два напрямки: архетипну міфокритику та структуралізм. Нова методика окреслила цілий ряд важливих та непередбачуваних проблем, що потребують вивчення, у деяких випадках перегляду уже вирішених. Такими стали: власне авторська міфотворчість, індивідуалізм міфотворення, розширення семантичного поля поняття «міф».

Міфологічна система багато у чому визначила характер переорієнтації персонажно-нарративної і жанрової специфіки роману ХХ ст. Міфологічна семантика, проектуючись у текст, розгортається на двох рівнях: запозичення романних форм та збереження пам'яті про них (рівень діахронії, традиції) і на рівні внутрішньої типології (рівень синхронії, занурення у культурно-ідеологічний метатекст та свідомої інтелектуальної міфотворчості). Такий роман є синтетичною жанровою структурою, що поєднує традиційні ознаки роману та специфічні жанрові різновидності. Це дає можливість відтворити екзистенційні проблеми буття індивіда, наближаючись до психологічних загальноонтологічних констант, які є характерними для міфологічного оповідання.

Концептуально важливою є думка О.В. Кеби, «...що у художню форму роману неоміфологізм привніс вагомі елементи змістової структури міфу: поетику повторюваності, цілісність та взаємоперехід фантазійних елементів картини світу і самої реальності, різноманітні об'єктно-суб'єктні, просторово-часові, ментально-чуттєві уподібнення» [6, 235]. Як результат впливу процесу неоміфологізму на роман реанімуються «сплячі» жанрові форми такі, як притча, пастораль, житіє, спостерігається тенденція романізації епічних жанрових форм (М. Бахтін).

І сьогодні онтологічні ознаки роману визначають закономірності жанру, тому цінними є спостереження М.М. Бахтіна над особливостями романної форми. Він назвав три специфічні особливості роману як жанру: 1) стилістична трьохмірність роману, пов'язана з багатомовною свідомістю, що реалізується у ньому; 2) докорінна зміна часових координат літературного образу у романі; 3) нова зона побудови літературного образу у романі, саме зона максимального контакту з теперішнім (з сучасністю у її незавершеності) [2, 399]. Тобто, якщо роман покликаний відображати людське життя в усій його повноті, потрібно створювати різні типи, а не дотримуватися єдиного шляху «нового роману». Безсумнівно, у той час це було протистояння двох естетичних програм, які сформувалися на підґрунті різноманітних контекстів, зберігши при цьому загальнолюдські цінності та ідеали (кохання, мир, доброта); тобто звернення до традицій минулого.

Проблема запозичення загальнокультурного надбання завжди хвилювала митців, тому що у різні культурно-історичні епохи, особливо у перехідні, феномен повторюваності спричинив суттєвий вплив на духовну свідомість та розвиток культури народу. При зверненні до традиційних структур незакінчене (тривале) теперішнє під час взаємодії з закритим, ціннісно сталим минулим, яке реалізується у новому літературному контексті, утворює складну часову модель світу (національну чи універсальну), яка у підтексті має ймовірну направленість у майбутнє.

Список використаних джерел

1. Армстронг К. Краткая история мифа / К. Армстронг. – М.: Открытый мир, 2005. – 160 с.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
3. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург // Вопросы литературы. – 1986. – №2. – С. 98-138.
4. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада / И.М. Дьяконов. – М.: Наука, 1990. – 247 с.
5. Затонский Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції, новаторство) / Д.В. Затонский. – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.
6. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. / А.В. Кеба – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.
7. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман. Избранные статьи. – Таллин, 1992. – Т. 1. – С. 58-75.
8. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография / А.Е. Нямцу. – Черновцы: «Рута», 2007. – 520 с.
9. Нямцу А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций [Текст]: учеб. пособие / А.Е. Нямцу – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
10. Ортега и Гассет Х. Дегуманизация искусства: Пер. С.Л. Воробьева. // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 230-263.
11. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
12. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – М.: АГРАФ, 1999. – 384 с.
13. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с.
14. Шарыпина Т.А. История зарубежной литературы XX века: Учеб. пособие / Т.А. Шарыпина, В.Г. Новикова, Д.В. Кобленкова. – М.: Высшая школа, 2009. – 583 с.
15. Элиаде М. Аспекты мифа: пер. с фр. / М. Элиаде; предисл. В. Большакова. – М.: Инвест ППП, 1996. – 240 с.
16. Эпштейн М. Прото-, или конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. – 1996. – №3. – С. 198-209.

Summary. The article is a review of the peculiarities of the literature in the XX c. and its features referring to the previous epoch. Lack of the humane values raises the problem of saving cultural and human worth. Increasing interest to the traditional material of mythological, legendary, literary and biblical origin can be claimed.

Key words: tradition, neomythologism, axiological, ontological.

Отримано: 1.08.2012 р.

СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕНЦІЇ БОРОТЬБИ ЗА ВЛАДУ В АНГЛОМОВНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена способам реалізації інтенції боротьби за владу в англomовному політичному дискурсі та використанню мовних засобів для її вираження у відповідному дискурсі.

Ключові слова: політичний дискурс, семантика, прагматика, інтенція, когнітивно-мовленнєві тактики та стратегії, суб'єкти дії, пропозиція.

Інтенція боротьби за владу – це специфічна характеристика політичного дискурсу, особливості якого в останні роки активно обговорюють різні дослідники, зокрема В.Н. Базильов, А.Н. Баранов, Н.А. Безменова, О.І. Воробйова, В.З. Дем'янков, О.П. Єрмакова, Е.А. Земська, Е.Г. Казакевич, В.І. Карасик, Ю.Н. Караулов, В.Г. Костомаров, Л.П. Крисін, Н.А. Купіна, П.Б. Паршин, В.В. Петров, Г.Г. Почепцов, П. Серіо, Ю.А. Сорокін, Ю.Б. Феденева, А.П. Чудінов, В.Н. Шапошніков, В.И. Шаховський, Е.Й. Шейгал і ін.

Інтенція боротьби за владу знаходить відображення у такій властивості політичного дискурсу, що називається *агональністю* (від гр. агон «змагання», «боротьба двох ідей, які захищають сторони, що суперничають, причому боротьба азартна, жагуча» [5, 68]). Таким чином, мова може бути сприйнята й здійснена як боротьба, причому боротьба й перемога становлять – головну мету спілкування.

А. Ф. Лосєв виділяє два типи відносин: 1) гармонізуючий (основу якого становлять істина й згода); 2) агональний (в основі – боротьба й перемога) [5, 51]. Політика, якщо її розуміти як боротьбу за завоювання й утримання влади – це, безумовно, переважно сфера агонального мислення, сфера побуту агональних мовних ідеалів. Отже, політичний дискурс являє собою демонстрацію боротьби, агона: «запекла боротьба за владу розігрується як змагання, як великі національні ігри, для яких важливі певні іміджі, форми прояву мовної агресії й т.д.» [6, 24].

Мета статті – характеристика когнітивно-мовленнєвих стратегій і тактик, що використовувались політичним діячем Бараком Обамою у боротьбі за владу.

На мовленнєвому рівні виявляється, що обраній комунікантами спосіб спілкування характеризується наявністю протиборчих сторін (агональність, як і усіяка боротьба, не може бути реалізована без суперника), а також наявністю адресата – спостерігача (агон – це, крім боротьби, і театральне видовище, немислиме без глядачів).

Під впливом фактора «наявність протиборчих сторін» мовець змушений обрати такий план оптимальної реалізації мовних намірів, у результаті застосування якого можна максимально зменшити значимість статусу співрозмовника (Sb – 2), тобто розгорнути позиції свого політичного супротивника й максимально збільшити значимість свого статусу, тобто підняти себе (Sb – 1) [6, 128].

Наявність же адресата – спостерігача визначає можливість «гри на глядача», яким є потенційний виборець, тобто Sb – 3. Мовець прагне зробити процес спілкування більше видовищним, викликати емоційні відгуки й тим самим заволікти адресата – спостерігача, що сприймає «політичні події як якесь дійство, що розігрується для нього», у процес гри, зробити його співучасником [7, 23].

Під впливом даних факторів, як відзначалося вище, у політичному дискурсі формуються три стратегії: 1) стратегія на зниження; 2) стратегія на підвищення; 3) стратегія театральності [5, 172].

Під комунікативною стратегією розуміється план оптимальної реалізації комунікативних намірів, що враховує об'єктивні і суб'єктивні фактори та умови, у яких протікає акт комунікації і які, в свою чергу, обумовлюють не тільки зовнішню та внутрішню структуру тексту, але й використання певних мовних засобів.

Кожна стратегія політичного дискурсу реалізується завдяки використанню певного набору тактик. Під тактиками в даному дослідженні розуміється сукупність прийомів, що обумовлюють застосування мовних засобів [2, 16]. Розглянемо докладніше використання тактик при реалізації стратегій політичного дискурсу.

Спрямованість на суперника, прагнення розвінчати його позиції передбачає стратегію «гри на зниження». Реалізується ця стратегія через наступні тактики:

1. Тактика аналіз – «мінус» – розгляд або розбір ситуації, заснований на фактах, що припускає вираження негативного відношення до описуваного, а також, до людей, їхніх дій і вчинків.

2. Тактика обвинувачення – приписування кому-небудь якої-небудь провини, визнання винним у чому-небудь, а також розкриття, виявлення чиїхось непорядних дій, намірів, якостей.

3. Тактика безособового обвинувачення – обвинувачення, при якому не вказуються винуватці засуджуваних дій або вчинків, тобто ті особи, чиє зловживання, таємні задуми й т.п. стають предметом відкритого обговорення й осуду.

4. Тактика викриття – приведення з метою викриття фактів і аргументів, що роблять очевидною провину, злочинність кого-небудь.

5. Тактика образи – нанесення образи, приниження кого-небудь, що супроводжується експлікацією емоційного складового компоненту замість наведення доказів.

У результаті аналізу тактик, що репрезентують стратегію на зниження, можна зробити висновки про те, що їхньою загальною рисою є як експліцитне, так і імпліцитне вираження негативного відношення мовця (Sb – 1) не тільки до предмета обговорення, але й до адресата (Sb – 2). Вибір стратегії на зниження відбиває наявність у мовця установки негативного характеру, оскільки адресат найчастіше є політичним супротивником, опонентом [2, 13]. Крім того, слід зазначити, що протиборство учасників детермінує активність, спрямовану на оволодіння комунікативною ініціативою. У результаті дії даної установки чітко простежується прагнення мовця дискредитувати опонента [2, 5-20].

Прагнення мовця підняти себе над суперниками припускає стратегію, спрямовану на підвищення. Ця стратегія відображає прагнення мовця максимально збільшити значимість власного статусу. Реалізується стратегія на підвищення завдяки використанню наступних тактик:

1. Тактика аналіз – «плюс» – розгляд або розбір ситуації, заснований на фактах, що припускає імпліцитне вираження позитивного відношення мовця до описуваної ситуації.

2. Тактика презентації – представлення кого-небудь у привабливому вигляді.

3. Тактика прихованої самопрезентації – виражене непрямо, без прямої вказівки на об'єкт позитивного оцінювання, подання мовцем себе у привабливому, вигідному йому світлі.

4. Тактика відводу критики – наведення з метою доказу невинності аргументів і/або фактів, за допомогою яких можна пояснити (виправдати) які-небудь дії та вчинки.

5. Тактика самовиправдання – заперечення негативних суджень про об'єкт критики і його причетності до того, чому дається негативна оцінка.

Наявність у політичному дискурсі адресата – спостерігача обумовлює реалізацію стратегії театральності – «театральний» підхід до ситуації, що представляє її «трактування в якості драми, де люди намагаються зробити один на одного певне враження» [2, 17].

Фактор аудиторії (Sb – 3), яку мовець постійно враховує, визначає існування стратегії театральності у політичному дискурсі. Як і інші стратегії, вона представлена певним набором тактик:

1. Тактика спонування – заклик до якої-небудь дії, до прийняття точки зору.

2. Тактика кооперації – такий спосіб звертання до адресата, за допомогою якого мовець конструє образ останнього, апелюючи до ідей і цінностей, носієм яких він (на думку мовця) є.

3. Тактика розмежування – виявлення розходжень і відмінності у позиціях і думках.

4. Тактика інформування – приведення даних і фактів, що не супроводжується вираженням відношення мовця.

5. Тактика обіцянки – добровільне зобов'язання зробити що-небудь.

6. Тактика прогнозування – пророкування, судження про подальші дії, розвиток чого-небудь на підставі інтерпретації різних наявних даних.

7. Тактика попередження – застереження, що випереджає повідомлення про можливі події, дії, ситуації й т.п.

8. Тактика іронізування – здійснення впливу за рахунок контрасту між виголошеним і тим, що мається на увазі.

9. Тактика провокації – підбурювання кого-небудь до таких дій, які можуть викликати важкі для нього наслідки.

Продемонструємо використання мовних засобів для вираження агональності у політичному дискурсі, проаналізувавши виступ Барака Обами. Обама починає свій виступ, активізуючи тактику кооперації стратегії театральності, для реалізації якої використовує прийом «ми – інклюзивне»: *e. g. Whatever else people disagree upon in America today, they at least agree on one point: America is in the midst of a profound debate about its future. In every crisis there is an opportunity. There is one here for America now, if we have the courage to take it* [8, 2].

Потім підкріплює це використанням лексичних засобів, що експлікують базову опозицію політичного дискурсу «свої» – «чужі»: *e. g. The debate over Europe should not be conducted by trading insults or in terms of personality. It should be an open and frank exchange of ideas.* [8, 3].

Таким чином, можна констатувати, що в основу маніпуляції покладене створення ілюзії входження слухача в особисту сферу мовця. Адресант, говорячи «our children, we experienced», акцентує увагу на ідеї спільності, що поєднує значення наведених вище лексем, тим самим, навмисно збільшуючи кількість власних прихильників, щоб нав'язати слухачеві думку про те, що

«проблеми Америки загальні для всіх, нас багато і ми впораємося з ними». Також цій меті служить обраний адресантом вокатив «With your permission», звертання до якого покликане підкреслити рівність мовця та слухачів в статусному відношенні, тобто об'єднати у світі «своїх». Такого роду невіддільність слухачів від мовця дозволяє останньому подавати інформацію таким чином, що повідомлення сприймається так: «Є якась значна подія, до якого ми підходимо разом. Отже, майбутнє в нас загальне, а значить, проблеми, які існують, можна вирішити тільки спільно і ніяк інакше». Таким чином, спікер імпліцитно підводить слухачів до думки про нероздільність їхнього майбутнього, про неможливість існування один без одного. Ця ідея підтримується використанням граматичних засобів («We are living through...»), що репрезентують ми – інклюзивне. Вищевказані мовні засоби вибудовані в паралельні синтаксичні конструкції, завдяки чому мовцем реалізується прийом синтаксичного паралелізму з метою створення сугестивності. *e. g. The idea of America, united and working together, is essential for our nations to be strong enough to keep our place in this world. We are living through an era of profound upheaval and change* [8, 5].

Так, спікер, коли промовляє наведені речення, структурує свідомість слухачів за допомогою сполучення двох метафоричних моделей: моделі будинку/дому та моделі шляху/дороги («We are living through, space in which we live as citizens, our place in this world»). Метафора будинку традиційно пов'язана з позитивним прагматичним змістом: будинок – це сховище від життєвих негод, сімейне вогнище, символ фундаментальних моральних цінностей. Однак, у даному контексті ця метафорична модель пов'язана з метафорою шляху/дороги, тобто чогось нового, невідомого, тому відбувається актуалізація вектора тривожності, що стимулює виникнення бажання бути захищеним, знайти підтримку. Саме для задоволення цього бажання спрямований прийом, що був описаний вище, по використанню лексем зі значенням спільності. Мовець, тим самим, сигналізує слухачам: «Ти не один, ми разом, я тобі допоможу».

При використанні лексем, що позначають реалії, які мають найвищу цінність для людини (благополучне майбутнє, благополуччя дітей і онуків), на ідею загальності, що була сформована на початку тексту, у свідомості слухачів накладається думка про значущість, важливість, вирішальну роль усього, що відбувається, а отже, і всього, про що піде мова далі. При цьому майбутнє подається в нерозривному зв'язку зі справами, діями, але справами, діями – спільними. Таким чином, завдання цієї частини виступу – привести слухачів до усвідомлення безумовної значимості моменту, підготувати вигідну для мовця актуалізацію подальшої інформації, змусити слухачів оцінити її як життєво важливу, а основна ідея, яку приховано нав'яже мовець слухачам, така: «Ми разом, у нас загальне майбутнє і благополуччя цього майбутнього залежить тільки від наших спільних дій, отже, ці дії необхідні».

У наведених далі реченнях відбувається актуалізація тактики аналіз – «мінус» стратегії на зниження. *e. g. There is not some division between America necessary to succeed economically and social America. Political America and economic America do not live in separate rooms* [8, 7].

У даному тексті ми можемо визначити те, як спікер за допомогою подвійного використання прийому маскування асерції під пресупозицію, імплікує думку про те, що все гарне залишилося в минулому («великою, сильною, незалежною наша держава вже була»), нав'язуючи при цьому ще й додаткову думку про силу й незалежність держави. При цьому суб'єкт – носій цієї думки не називається (використовується прийом усунення суб'єкта: не ясно, ким саме держава по праву вважалася великою). Відбувається відхід від конкретики, забезпечується вплив на свідомість слухачів: «Коли наша країна була сильною й незалежною?» Мовець не дає конкретної інформації, а уникає її шляхом використання конструкції («in times»). У результаті залишається незрозумілим, який період історії має на увазі політик. Для того, щоб слухачі ясніше усвідомили положення речей, для створення колоритної картини «times of difficulty», автор різко поляризує лексичні засоби. За допомогою оцінної лексики він вибудовує антитезу («Велика держава — Америка в найтяжкому стані»), завдяки якій уміло протиставляє незалежність великої держави у минулому, важкому сьогоденню, використовуючи невизначеність лексеми «in times» та референтну віднесеність лексеми «now». Лексеми «сильна», «незалежна», «по праву великої держава», експлікують позитивну оцінку (у такий спосіб характеризується країна в минулому), вираз «in times of difficult» – негативну, а використання найвищого ступеню порівняння потрібна для позначення вищого ступеня прояву ознаки.

Крім того, негатив створюється завдяки використанню лексем: «nation», «country», «America». Маючи можливість вибору між ними, політик використовує в кожному конкретному випадку саме ту лексему, за допомогою якої можна виразити своє відношення до предмета мови. Так, у момент опису «прекрасного минулого» політик актуалізує лексему «nation», коли ж потрібно виразити негативне відношення до того, що відбувається сьогодні, обирається лексема «country» або «America».

Таким чином, спікер, сформувавши у свідомості слухачів певний ментальний простір, змушує слухачів, тим самим, некритично сприймати повідомлення й провокує на здійснення вигідних для даного політика вчинків.

Проведений дискурс – аналіз тексту виступів Барака Обами дозволяє констатувати приналежність мовця до політичного дискурсу. Мовець досить очевидно демонструє інтенцію боротьби за владу, експлікуючи бажання спочатку заволодіти нею, а потім і втримати. Дана обставина (інтенція боротьби за владу) обумовлює наявність агональності, що структурує аналізований текст і, проявляється за допомогою обраного способу спілкування (здійснюваний мовцем вибір стратегій і тактик). Виходячи з вище зазначеного, ми можемо говорити про те, що мова кожного політичного діяча поєднує в собі усі три види стратегій прояву агональності. Перевага однієї з них відбувається на фоні інтенцій самого спікера, але незважаючи на це, усі вони відіграють безпосередню роль підсвідомого впливу на слухачів.

Список використаних джерел

1. Жинкин Н.И. Язык. Речь. Творчество. (Избр. труды) / Н.И. Жинкин. – М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.
2. Карасик В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5-20.
3. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике / Е.С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. – М.: ИНИОН, 2000. – С. 7-25.
4. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) / Е.С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: Российский гуманитарный университет, 1995. – С. 144-238.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1969. – 195 с.
6. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: Монография / Е.И. Шейгал. – Волгоград: Перемена, 2000. – 368 с.
7. Шейгал Е.И. Структура и границы политического дискурса / Е.И. Шейгал // Филология – Philologica. – №14. – Краснодар, Изд-во Кубанского гос. Ун-та, 1998. – С. 22-29.
8. Obama Barack A More Perfect Union. The Race Speech / Barack Obama. – Philadelphia: 2008. – 17 p.

Summary. The article deals with cognitive and semantic tactics and strategies of agon in the political discourse. Linguistic means of expressing agon have been taken into consideration as well.

Key words: political discourse, cognitive and semantic tactics and strategies, agon, intention, proposition, discourse as social interaction.

Отримано: 17.07.2012 р.

УДК 821. 161. 1.– 3.09

В. И. Мацапура

ПРИЁМ ОСТРАНЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГОГОЛЯ: ФУНКЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ

У статті розглядається специфіка прийому одивнення (термін В. Шкловського) у творчості Гоголя. Зокрема, автор аналізує функції дзеркального відображення в гоголівських пейзажах, функції українізмів, «одивнення» побутового життя за допомогою використання міфологічних персонажів, метаморфоз тощо. Аргументується думка про те, що одивнення – важлива складова поетики письменника, одна із стильових домінант його творчості.

Ключові слова: прийом одивнення, автор, текст, пейзаж, міфопоетичний образ, стиль, мова, деталь, прийом маски.

Мир гоголевских произведений поражает своей необычностью и странностью. Он населён странными героями, с которыми происходят странные происшествя и приключения. При этом «странности» характеризуют не только ранние произведения писателя, но и его шедевры позднего периода творчества, в частности, «Мертвые души». Как истинный романтик, он всегда проявлял интерес к явлениям исключительным, необычным, таинственным и искал соответствующие формы для их воплощения.

В. Б. Шкловский писал об «остранении» как о приёме затруднённой формы, увеличивающем трудность и долготу восприятия. Функция этого приёма заключается в том, чтобы вывести

«вещи из автоматизма восприятия», превратить их из привычных в странные, что и составляет, по мнению В. Шкловского, основной закон искусства [13, 15].

В современном литературоведении *остранение* рассматривается как один из универсальных приёмов построения художественного текста, как способ придать образу большую выразительность, включить его в силовое поле неожиданных ассоциаций. В одном из литературоведческих словарей указывается, что речь идёт о создании такой формы, которая передавала бы настроения и переживания автора и подталкивала реципиента к тому, чтобы он сам продолжил процесс её восприятия [7, 516]. В. Б. Шкловский разработал приём остранения в основном на примере творчества Л. Н. Толстого. Однако указанный приём играет существенную роль и в творчестве Гоголя. Специфика его использования, а также разные способы достижения эффекта остранения в произведениях писателя не изучены в полной мере и заслуживают отдельного рассмотрения.

Примеры остранения находим уже в первых литературных опытах Гоголя. Одной из форм остранения окружающей действительности является приём зеркального отражения. Например, в «Ганце Кюхельгартене» сельский пейзаж даётся в зеркальном отражении: «Пленительно оборотилось все // Вниз головой в серебряной воде» [3, 203]. Позже данный приём нашел художественное воплощение в пейзажных зарисовках в «Майской ночи» и «Страшной мести». В указанных текстах «водное зеркало» неподвижного пруда открывает дорогу в зазеркалье. Так, в «Майской ночи» Левко с изумлением глядел «в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии» [3, 75]. В повести «Страшная месь» с необычной точки зрения представлены широкие луга и зелёные леса: «Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо» [3, 137]. В данном случае приём зеркального отражения замедляет процесс восприятия и нарушает его автоматизм. Ю. М. Лотман, рассматривая литературную мифологию отражений в зеркале и зазеркалье, писал о том, что она связана с архаическими представлениями о зеркале как окне в потусторонний мир [8, 157]. Пейзаж в «Майской ночи» с русалками, обитающими в пруду, яркий пример мифопоэзии, которая опирается на древнюю славянскую мифологию.

Страницы гоголевских произведений пестрят словами «дивный», «чудный», «странный». К излюбленным эпитетам Гоголя Андрей Белый относил эпитет «чудный», употребленный в двух смыслах: в прямом – как «дивный» и в переносном – как «чудной», «странный» [2, 223]. В гоголевских текстах встречается много примеров, которые подтверждают этот тезис: «Чудный город Миргород!», «Чуден Днепр при тихой погоде...» и т.д.

В пейзажных зарисовках «Вечеров» ощущается сознательное стремление автора представить мир украинской природы как дивный и странный. Так, в противовес кларизму и лаконичности описания «украинской ночи» в поэме Пушкина «Полтава» Гоголь даёт свое описание в «Вечерах», используя приём затрудненной формы. Вслед за заявлением рассказчика – «О, вы не знаете украинской ночи!» – следует призыв: «Всмотритесь в нее». Здесь налицо использование приёма «остранения-узнавания» с фиксацией внимания на небесном своде, «чудном воздухе», лесах, «полных мрака», «покойных прудах», девственных чащах черёмух и черешен. Автор пытается не просто представить картину «божественной, очаровательной ночи», но и вызвать соответствующее настроение в душе читателя: «А на душе и необъятно и чудно...». Описывая украинскую ночь, писатель нарушает автоматизм восприятия. Он обильно использует метафоры, риторические вопросы и восклицания, обращенные к читателю: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи!» [3, 159]. Эти вопросы адресованы в первую очередь жителю северной столицы, для которого украинская ночь была явлением экзотическим. Ментальный пейзаж в описании украинской ночи является в то же время мифопоэтическим. Её блистательная красота и очарование имеют непосредственное отношение к таинственным, загадочным событиям, которые происходят с героем. Например, ему показалось, что он переселился в глубину пруда и увидел, как выглянула из окна «приветливая головка с блестящими очами».

Создавая мифопоэтический образ Украины в «Вечерах» и «Миргороде», Гоголь «остраняет» будничную жизнь. Это остранение находит разные формы выражения, к которым можно отнести использование просторечной лексики, одушевление предметного мира, обращение к образам славянской мифологии. Черти, ведьмы, русалки – важная составная художественного мира гоголевских «Вечеров». Мифологические образы и персонажи находятся в одном времени и пространстве с обычными, на первый взгляд, Левками, Галями, Вакулами, которые оказываются в необычных, а точнее – в странных ситуациях. С героями происходят удивительные метаморфозы (казак превращается в колдуна, мать кузнеца Вакулы – в ведьму, панночка – в русалку) и не менее удивительные приключения. В каждой из повестей есть свое чудо. Чудеса происходят не только с героями, но и с художественным пространством. Так, в «Страшной мести» «чуден» не только Днепр: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лима-

ном разливалось Черное море. <...> По левую руку видна была земля Галичская» [3, 165]. Деформации пространства в данном эпизоде можно рассматривать как пример остранения.

Остранение является важной особенностью стиля Гоголя, который поразил современников своей необычностью. Загадочный стиль писателя в каждом произведении имеет свои стилевые доминанты. В одном случае это фольклорно-мифологическая основа (как в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»); в другом – фантастика (как в «Петербургских повестях»).

Современники Гоголя (например, А. О. Смирнова-Россет) указывали на свойственное ему умение наблюдать, видеть то, что не привлекало внимания других. Сам Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» писал: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» [4, 62]. Андрей Белый, заметил, что у Гоголя нет «нормального» зрения: «его глаз либо широко раскрытый, расширенный, либо прищуренный, суженный» [2, 80].

В русской литературе до Гоголя мало кто из писателей пытался объединить в одном произведении высокое, лирическое, возвышенное и низкое, бытовое. В некоторой степени это удавалось Державину, о котором Гоголь с восторгом писал в статье «В чем же наконец существо русской поэзии», пораженный «гиперболичностью» его языка, умением объединить высокое и низкое. Гоголевский стиль воспринимался современниками как необычный, поскольку объединял в себе разные тенденции – романтические, реалистические, барочные. В гоголевской прозе нашла отражение непостижимость мира, а в описаниях простых, казалось бы, вещей и явлений ощущается фантастическая призма видения, например, в описании Днепра, до середины которого долетит «редкая птица»; в образе птицы-тройки, которая является символом Руси и несётся не то по земле, не то над землей. Условность и гиперболичность – неотъемлемые составные гоголевского стиля, делающие его странным и необычным. Влиянием барокко обусловлена у Гоголя усложненность художественной формы, неотъемлемыми составными которой являются аллегория, контраст, гипербола. Очевидно, с барочной эстетикой связана дисгармония художественного мира Гоголя. Произведения писателя поражают яркой живописностью. Читая его красочные описания, вспоминаешь одну из центральных идей в эстетике барокко – идею синтеза искусств, в соответствии с которой поэзия рассматривалась как говорящая живопись.

Приём остранения нашел яркое выражение в языке гоголевских произведений, который показался современникам довольно странным. Он поражал богатством разговорной лексики и разговорных интонаций. Я. Е. Эльсберг, справедливо указывал, что стиль Гоголя насмешливо и пародийно воссоздавал черты бюрократической, канцелярской, светской, дворянской фразеологии. На фоне гармоничного стиля произведений Пушкина это была «поэзия беспорядка», поэзия контрастов и противоречий, нарушения логических норм [10, 399]. Исследователи неоднократно пытались определить особенности гоголевского стиля при помощи определенных логических формул. Так, С.Г.Бочаров, анализируя повесть Гоголя «Шинель», берет из текста данного произведения одно слово – «высканный» – и делает вывод о том, что таким и есть стиль писателя [10, 240]. «Высканный» означает непростой, удивительный, странный. Такого слова не было в языке Пушкина, его стиль характеризовался при помощи других определений – «изысканный», гармонический.

Ещё Аристотель писал о том, что поэтический язык должен иметь характер чужеземного, удивительного [1, 113-117]. В. Б. Шкловский рассматривает данное явление как признак художественности, который способствует выведению из автоматизма восприятия; при этом восприятие, как искусство задерживаться на предмете изображения, достигает максимальной силы и длительности» [13, 23]. Использование украинизмов в произведениях Гоголя выполняло ту же функцию, что и обращение к иностранной лексике в русской романтической литературе, то есть разрушало стереотипность восприятия. Писатель часто включает в тексты своих ранних произведений украинские слова, простонародные выражения, активизируя с их помощью читательское восприятие. Например, в повести «Ночь перед Рождеством» автор описывает «гадкого» черта в аду, нарисованного Вакулой на церковной стене, и реакцию на это изображение простых сельских баб, которые пугают им расплакавшегося ребенка: «*Он бачь, яка кака намалевана!*» [3, 135].

Приём остранения выражается в произведениях Гоголя не только на лексическом, но и на синтаксическом уровне. Влияние барокко ощущается в построении гоголевской фразы, которая характеризуется барочной усложненностью, витиеватостью, орнаментальностью. Абрам Терц сравнивает гоголевскую фразу с дикорастущим лесом. Это «фраза, унизанная балконами и перилами придаточных и вводных отростков, удаляющихся то и дело от основного ствола, дробящаяся, глядящая на нас сквозь решетку неисследимых своих ручейков, завитков, подвесок, фиоритур, громоздкая и одухотворенная разом, непропорционально разросшаяся, сверкающая изломами и поворотами слога...» [11, 399]. Фраза Гоголя иногда напоминает архитектурный ансамбль необычной формы.

В исследовательской литературе уже отмечался тот факт, что ряды однородных членов очень часто объединяют в произведениях Гоголя «далековатые» предметы [6, 19]. Классическим примером подобного рода может служить «куча» Плюшкина.

Остранение встречается в произведениях Гоголя на всем протяжении его творческого пути. Наиболее часто данный приём наблюдаем в произведениях, фрагментах, связанных с мифологизацией действительности, примером чего могут служить гоголевские «Вечера» и «Петербургские повести». Однако в творчестве раннего и позднего Гоголя приём остранения имеет свои особенности. В «Вечерах» большую роль играет метафоризация, использование мотивированной фантастики, имеющей своего «носителя», наличие рассказчика, принадлежащего к народной среде и т.д. В «Петербургских повестях» на первый план выступают иные способы остранения.

Например, в описании Невского проспекта специфическую окраску приобретает приём «остранения-узнавания». «Всеобщая коммуникация Петербурга», окрашенная фантазмагорическим блеском, даётся в восприятии рассказчика, наивного провинциала, который сосредоточивает внимание не на исторических достопримечательностях «Невского проспекта», а на «батистовых воротничках», «усах чудных», на талиях, «какие даже вам не снились никогда», на дамских рукавах, которые «похожи на воздухоплавательные шары» и т.д. В данном, как и во многих других случаях, точка зрения рассказчика является «остраненной», поскольку он выражает мнение человека, принадлежащего к иной социальной и национальной среде. Писатель мастерски использует приём маски. По мнению В. Турбина, рассказчик выступает в роли «амплуа недоумевающего малороссиянина, простака, оказавшегося в изысканном и утонченном обществе, <...> и на каждом шагу обнаруживающего на его улицах странности и диковины» [12, 81].

Изображая завсегдатаев Невского проспекта, Гоголь обращается к приёму метонимии и синекдохи. Детали текста подчёркивают внутреннюю сущность тех, кто прогуливается по главной столичной магистрали. Каждый из прохожих, исполненный чувства тщеславия демонстрирует примечательную особенность своей внешности или своей одежды. «Один показывает щегольской сюртук <...>, другой – греческий прекрасный нос, третий несёт превосходные бакенбарды...» [5, с.10] На эти объекты тщеславия и честолюбия нацелен ироничный взгляд автора. Рассказчик акцентирует внимание на странности изображенных характеров: «Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!». Рассказчик не перестает удивляться тому, как «дивно устроен свет наш! ... Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша!» [5, 9, 196].

Одним из способов остранения действительности является ирония. Игра словом, игра с читателем наблюдается в описании ремесленников, имеющих громкие фамилии Шиллер и Гофман: «Перед ним сидел Шиллер, – не тот Шиллер, который написал «Вильгельма Телля» и «Историю Тридцатилетней войны», но известный Шиллер, жестяных дел мастер... Возле Шиллера стоял Гофман, – не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера» [5, 189]. Странность, непостижимость мира подчёркиваются и в приключениях художника Пискарева, в жизни которого мечта заменяется сном.

Анализируя повесть «Нос», Ю.В.Манн подчёркивает, что она производит впечатление загадочности и «ошарашивающей странности». Отчасти это объясняется тем, что в ней «полностью снят носитель фантастики – персонифицированное воплощение ирреальной силы» [9, 82]. Невозможно логически объяснить, как нос попал в хлеб к цирюльнику Ивану Яковлевичу, каким образом он исчез с лица коллежского асессора Ковалева, как «произошло явление неизъяснимое» и нос героя повести предстал перед ним «в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротничком...».

По мнению М. Эпштейна, понятия «жуткое» и «странное» часто сближаются в творчестве Гоголя: «Старик-ростовщик, вылезавший из рамы портрета; старуха, которая оседлывает молодого бурсака и скачет на нём верхом; исполинский мертвец, который хочет подняться из-под земли и трясет и Карпаты, и Турцию... Жуткое несет в себе оттенок противоестественного или сверхъестественного, что связано с фантазией, галлюцинацией, возвращением образов, вытесненных в подсознание и претерпевших как бы двойную метаморфозу» [15].

Приём остранения проявляется наиболее ярко в тех произведениях, в которых большую роль играет мифологизация действительности. Этот приём находит разные способы выражения – композиционные, лексические, синтаксические, мифопоэтические и т.д. Богатая метафоричность, синонимия, гиперболизация способствуют остранению действительности в ранних произведениях Гоголя. В пьесе «Ревизор» странность ситуаций подчёркивается автором при помощи приёма маски, сцен онемения и окаменения.

«Гоголь умел писать о простом как о необычайном и ещё не замеченном», – указывал В. Б. Шкловский [14, 297]. Так, созданный писателем мир в поэме «Мертвые души» только на первый взгляд кажется максимально приближенным к действительности. Однако он населен героями, каждый из которых имеет свои странности. Эти странности проявляются не только в их

поступках, они подчёркиваются при помощи ярких художественных деталей и алогизмов. Одной из разновидностей остранения в поэме «Мертвые души» является соединение несоединимого. Например, в первой главе поэмы Чичиков, рассматривая вывески на столбе, видит странную надпись – «Иностранец Василий Федоров».

Проблема остранения требует дальнейшего осмысления. Однако даже выборочный анализ отдельных фрагментов гоголевского текста позволяет сделать вывод о том, что остранение – важная особенность поэтики Гоголя, которую можно отнести к стилевым доминантам творчества писателя.

Список использованных источников

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. / Пер. В. Г. Аппельрота, коммент. Ф. А. Петровского. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с.
2. Белый Андрей. Мастерство Гоголя / Андрей Белый. – М. : МАЛП, 1996. – 351 с.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. / Николай Васильевич Гоголь. – Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки / Коммент. А. Чичерина, Н. Степанова. – М. : Худож. лит., 1984. – 319 с.
4. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине / Николай Васильевич Гоголь. // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. / Николай Васильевич Гоголь. – Т.6. Статьи / Коммент. Ю. В. Манна. – М. : Худож. лит., 1986. – С.56-61.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. – Т. 3 Повести / Коммент. Г.М. Фридендера..– М. : Худож. лит., 1984. – 294 с.
6. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя (Искусство повествования) / Любовь Ивановна Еремина. – М. : Наука, 1987. – 176 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
8. Лотман Ю. М. Текст в тексте / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Т.1. – Таллин : Александра, 1992. – С. 148-160.
9. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя [Изд. 2-е, доп.] / Юрий Владимирович Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
10. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. – М. : Наука, 1978. – 503 с.
11. Терц Абрам (Андрей Синявский). В тени Гоголя / Абрам Терц (Андрей Донатович Синявский). // Абрам Терц, Собр. соч.: в 2 т. – Т.2. – М. : Старт, 1992. – С.3-336.
12. Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров / Владимир Николаевич Турбин. – М. : Просвещение, 1978. – 239 с.
13. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 384 с.
14. Шкловский В. Гоголь / Виктор Борисович Шкловский // Шкловский В.Б. Избранное: в 2 т. – Т.1. Повести в прозе; Размышления и разборы. – М. : Худож. лит., 1983. – С.280-362.
15. Эпштейн М. Жуткое и странное / Михаил Наумович Эпштейн. О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского. – Режим доступа: http://www.russ.ru/krug/rasbor/2003_0314_er.html

Summary. The specific character of the literary device «defamiliarization» (the term by V. Shklovsky) in Gogol's creative work is considered in this article. In particular, the author analyses functions of the literary device «mirror reflexion» in Gogol's landscapes, functions of Ukrainicisms, the «defamiliarization» of prosy life with the help of mythological characters, metamorphosis and etc. It is also proved that «defamiliarization» is a very important peculiarity of the writer's poetics and one of stylistic dominants in his creation.

Key words: literary device «defamiliarization», author, text, landscape, mythopoetic image, pattern, language, detail, «mask» literary device.

Отримано: 15.08.2012 р.

КАТЕГОРИЯ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО В ГОТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

У статті здійснюється спроба з'ясувати специфіку категорії надприродного у її зв'язках з готичною поетикою. Автор акцентує увагу на відмінностях між категорією надприродного та категоріями фантастичного і чудесного.

Ключові слова: надприродне, фантастичне, чудесне, страх, поетика, готичний роман, готична проза.

Категория сверхъестественного (supernatural – англ.) в философии и в художественной литературе стала приобретать особое значение в эпоху предромантизма и романтизма. Как справедливо отмечает В. М. Жирмунский, «литература предромантизма выдвигает новые эстетические понятия: вместо идеала «прекрасное» – «живописное» или «оригинальное», «характерное»; вместо античного как универсальной нормы искусства – «готическое», «средневековое»; вместо «классического» – «романтическое» в первоначальном значении, близком понятию «романического» (от англ. romance – средневековый рыцарский роман» [3, 250].

Внимание к сфере сверхъестественного на рубеже XVIII–XIX веков свидетельствовало об изменениях в общественном сознании а также о смене философской парадигмы. В противовес просветительскому рационализму и детерминизму всё более популярными становились идеи о принципиальной непознаваемости мира, о существовании параллельных миров, невидимых существ и необъяснимых явлений. Новая философия и новое понимание категории *сверхъестественного* нашли своё выражение в жанре готического романа, который появился в Англии во второй половине XVIII века. Длительное время представители академического литературоведения умалчивали о готической литературе и относились к ней как явлению несерьёзному. По замечанию С. Кинга «готический роман всегда рассматривался как нечто забавное, как безделушка на капоте огромного лимузина англоязычной литературы» [6, 185]. Между тем влияние готического вектора в современном массовом сознании и массовой литературе возрастает, и этот факт подчёркивает актуальность исследований в области готической поэтики. Жанр готического романа нечасто привлекал внимание отечественных учёных. В русском литературоведении в XXI веке было издано несколько интересных работ, посвящённых различным проблемам готической литературы. Среди них заслуживают внимания серьёзные исследования в данной области В. Э. Вацура, Н. Д. Тмарченко, Г. В. Заломкиной, С. А. Антонова, В. Я. Малкиной, А. А. Поляковой.

Цель данной статьи – проанализировать роль и функции категории сверхъестественного в готической литературе, обратившись к истокам жанра готического романа, а также провести семантические разграничения между категориями *фантастическое/чудесное/сверхъестественное*.

Термин *сверхъестественное* многозначен и употребляется как в повседневной речи, так и в научных работах по философии, психологии и литературоведению. В самом общем значении прилагательное «сверхъестественный» обозначает «не объяснимый естественным образом, не подчинённый законам природы; чудесный» [8, 43]. В философии сверхъестественное – мировоззренческая категория, в гносеологических характеристиках сверхъестественное – это непознанное; в психологических – опыт таинственного; в феноменологических – необыкновенное; в аксиологических – экзистенциально значимое. В более узком смысле сверхъестественное может рассматриваться как некое измерение иного, метафизического пространства – загробного мира, в котором душа может обитать без физического тела [9]. Именно это значение сверхъестественного было актуализировано в эпоху предромантизма.

В области художественной литературы термин *сверхъестественное* также требует уточнения, а именно: разграничения с близкими понятиями – *фантастическое* и *чудесное*. В русском языке все три слова не являются абсолютными синонимами. В литературоведческих исследованиях в употреблении этих концептов нет чёткости. Например, Ц. Тодоров в самом начале своего известного труда «Введение в фантастическую литературу» разграничивает термины *сверхъестественное* и *фантастическое*, отдавая предпочтение последнему. Исследователь полагает, что события, описываемые в художественных произведениях, можно назвать сверхъестественными, но считает, что объём этого понятия намного больше и выходит за рамки литературы [11, 25]. Однако далее в процессе анализа особенностей фантастической литературы учёный использует оба понятия как синонимы. С подобной терминологической путаницей неизбежно сталкивается любой исследователь фантастического дискурса.

Можно спорить с мнением Ц. Тодорова, что сверхъестественное как литературная категория – нерелевантна, так как невозможно представить себе жанр, охватывающий все произ-

ведения, в которых присутствует сверхъестественное [11, 43]. Между тем в истории литературы сверхъестественное как понятие оказалось актуальным для целого пласта текстов, авторы которых использовали готическую поэтику. «Готика играет с колеблющейся границей между земными законами устоявшейся реальности и вероятностью сверхъестественного...», – акцентируется в Кембриджском справочнике по готической литературе, изданном в 2002 году [12, 2-3]. Подобная игра на грани реального-ирреального в произведениях с готической составляющей направлена на продуцирование у читателей эмоций страха и ужаса. В человеческом сознании категория сверхъестественного так или иначе связана с ожиданием страха. «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого», – такими словами начинает своё эссе о готической литературе Г.Ф. Лавкрафт [7, 1087]. Неслучайно его работа называется «Сверхъестественный ужас в литературе» (*Supernatural Horror in Literature*, 1934). Другой «король ужаса» – С. Кинг в книге-исследовании «Пляска смерти» («*Danse Macabre*», 1981), посвящённой жанру хоррор, употребляет понятия сверхъестественное и готическое как синонимы [6.]. Ц. Тодоров также указывает, что страх часто связан с фантастическим, хотя не является его непременным условием. При этом учёный в вышеназванном исследовании не оперирует термином готический, но практически все выводы о природе фантастического подкрепляет примерами из произведений, ставших классикой литературной готики, в частности, примерами из «Монаха» М. Г. Льюиса, «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого, «Ватека» У. Бэкфорда, «Влюблённого дьявола» Ж. Казота и других. Таким образом, можно констатировать существование сложившейся традиции в употреблении термина сверхъестественное, когда речь идёт о готической литературе.

В истории литературы сверхъестественные мотивы получают широкое распространение только во второй половине XVIII века, когда появляются готические романы. До этого времени, по свидетельству Е. П. Зыковой, в произведениях английской литературы первой половины XVIII века почти нет мотивов сверхъестественного. У просветителей сверхъестественное как мировоззренческая и философская категория вызывала сложное отношение, её осмысление осуществлялось в рамках документальных жанров. От Дефо до Джонсона «сверхъестественное представляло собой предмет серьёзных раздумий, исканий, колебаний между верой и неверием, попытками примирить религиозные и научные истины», – пишет Е. П. Зыкова [5, 20].

В творчестве готических писателей отношение к сверхъестественному кардинально меняется, оно становится эстетической категорией, служит для художественных целей. Именно в готической литературе изображение сверхъестественного впервые приобретает статус жанрового маркера, развивается в своеобразную литературную стилистику и философию.

В употреблении категорий *чудесное* и *сверхъестественное* также существуют семантические тонкости. К более строгому терминологическому размежеванию обоих понятий призывает С. А. Антонов [1, 27]. С точки зрения историка литературы категория *чудесного* в первую очередь релевантна для фольклора и средневекового рыцарского романа. Е. П. Зыкова в статье «Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей» удачно разграничивает оба термина: «Средневековый роман повествует о чудесном, в которое просто верят, готический роман делает предметом изображения сверхъестественное – явления рационально непостижимые, требующие и для автора и для читателя какого-нибудь приемлемого объяснения» [5, 25]. Но главное отличие между чудесным и сверхъестественным заключается в том, что чудо в средневековом романе никогда не вызывает страха, который испытывают герои готического романа, столкнувшись со сверхъестественными явлениями. При этом следует заметить, что понятие *чудесное* обладает положительной коннотацией, а понятие *сверхъестественное* – отрицательной.

Начиная с первого готического романа «Замок Отранто» (1765) Г. Уолпола, сверхъестественное становится главным предметом изображения, неотъемлемым атрибутом жанра и средством реконструкции средневекового сознания. «Литературная готика выделила и восприняла искреннюю веру средневекового человека в сверхъестественное религиозного толка, связанное с основными доктринами христианства и их средневековой интерпретацией», – справедливо замечает Г. В. Заломкина [4, 94]. С помощью необычных событий, inferнальных существ – выходцев из потустороннего мира, авторам готических романов удавалось не только реконструировать быт и нравы Средневековья, но и создавать напряжённую атмосферу страха и ужаса, определяющую готическую поэтику в целом. Естественно, что по мере развития готической литературы набор и функции сверхъестественных элементов видоизменялись и усложнялись, поэтому готика находит у истоков научной фантастики и фэнтези.

С момента своего возникновения литературная готика вызывала неоднозначное отношение со стороны критиков и читателей. Массовая популярность готической литературы в Британии на рубеже XVIII-XIX веков среди всех слоёв населения была настолько велика, что появилась целая сеть библиотек, специализировавшихся на дешёвых изданиях готических романов. Это привело к тому, что вскоре готика стала объектом для критики и пародирования, а вопрос об отношении к сверхъестественному и принципам его изображения стал ключевым.

В критическом осмыслении готической литературы особое место занимают статьи Вальтера Скотта – большого знатока и ценителя «ужасного жанра». В них он предстает не только как критик, но и как сторонник и теоретик готического романа. В художественном творчестве писателя также присутствуют готические мотивы. В. Скотт посвятил отдельные статьи творчеству многих готических авторов – М. Шелли, Г. Уолполу, А. Радклиф, в произведениях которых неизменно затрагивается проблема сверхъестественного. Более глубокое осмысление этой категории В. Скотт осуществил в статье «О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана» (1827).

Многие теоретические положения, высказанные В. Скоттом, не потеряли своей актуальности до сих пор. Например, В. Скотту принадлежат тонкие наблюдения о связи категории сверхъестественного с закономерностями человеческой психики. «Ни один из истоков романтической фантастики не оказывается столь глубоким, никакое иное средство возбудить тот захватывающий интерес, которого так добиваются авторы этого рода литературы, не представляется столь непосредственно доступным, как тяга человека к сверхъестественному», – пишет В. Скотт [10, 605]. По мнению писателя, сверхъестественное возникает на тех же основах, что и религия, которая проповедует веру в чудеса и в загробный мир. Интерес, который проявляют читатели к сверхъестественным событиям, может служить «могучей пружиной успеха, но интерес этот легко оскудевает при неумелом подходе и назойливом повторении» [10, 608]. Важны замечания В. Скотта о соблюдении писателем здоровой меры в использовании сверхъестественных элементов в художественном произведении, которые имеют теоретический характер. «Чудесное скорее, чем какой-либо иной из элементов художественного вымысла, – пишет он, – утрачивает силу воздействия от слишком яркого света рампы, <...> крупница здесь иной раз действует сильнее целого» [10, 607].

Осмысление феномена сверхъестественного осуществлялось не только в литературной критике. Оно становилось центральной проблемой многих произведений, в художественной системе которых готические элементы играют заметную роль. В подобных текстах содержатся размышления о реальности или нереальности существования сверхъестественных явлений, после чего следует либо подтверждение, либо развенчание высказанных положений. Такой принцип построения сюжета особенно характерен для произведений малой формы, так называемых рассказов с привидениями (*ghost stories*). В частности, в рассказе Эдварда Бульвера-Литтона «Лицом к лицу с призраками» содержится типичный пример таких рассуждений, принадлежащих, как правило, герою-рассказчику: «Сверхъестественное суть Невозможное, а то, что обычно называется сверхъестественным всего лишь одно из проявлений законов природы, относительно коего мы пребываем в неведении. Так что, если передо мною вдруг явится призрак, я не имею права сказать: «Итак, сверхъестественное возможно», но скорее: «Итак, явление призрака, вопреки общепринятому мнению, соответствует законам природы, т. е. сверхъестественным не является» [2, 35].

Писатели, работающие в русле готической поэтики, нередко становились теоретиками и исследователями природы данного литературного явления. Наиболее яркие трактаты подобного рода созданы ключевыми представителями готической литературы – Г. Уолполом («Предисловие ко второму изданию «Замка Отранто»»), А. Радклиф («О сверхъестественном в поэзии»), а также вышеупомянутыми основателями жанра литературы ужасов, которая стала наследницей готической прозы – Г. Ф. Лавкрафтом («Сверхъестественный ужас в литературе») и С. Кингом («Пляска смерти»). Очевидно, что подобные факты самоанализа и саморефлексии требуют дополнительного осмысления.

Всё вышеизложенное позволяет прийти к следующим выводам. В теории литературы и *чуждое*, и *сверхъестественное* являются видовыми понятиями общеродовой категории *фантастического*. С точки зрения психолингвистики в современном массовом сознании концепты *чуждое* и *сверхъестественное* обладают полярными коннотациями – позитивной и негативной. Между категорией *сверхъестественное* и эмоциями страха существует семантическая связь, которая нашла наиболее полное эстетическое воплощение в готической литературе.

Список использованной литературы

1. Антонов С. А. Призрак в доспехах, или Взгляд на готические игрушки сквозь готические стёкла / Сергей Александрович Антонов // Замок Отранто : Роман / Гораций Уолпол. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – С. 5-43.
2. Бульвер-Литтон Э. Лицом к лицу с призраками; [пер. с англ. Л. Бриловой] / Эдвард Бульвер-Литтон // Дом с призраками : Английские готические рассказы. – СПб. : Азбука классика, 2010. – С. 21-68.
3. Жирмунский В.М. У истоков европейского романтизма / Виктор Максимович Жирмунский // Фантастические повести / Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд. – Л. : Наука, 1967. – С. 249-284. – (Литературные памятники).
4. Заломкина Г. В. Готический миф: [монография] / Галина Вениаминовна Заломкина. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2010. – 348 с.

5. Зыкова Е. П. Чудесное и сверхъестественное в сознании английских просветителей / Е. П. Зыкова // Другой XVIII век : [сб. науч. работ] / отв. ред. Н. Т. Пахсарьян. – М. : МГУ им. Ломоносова, 2002. – С. 20-29.
6. Кинг С. Пляска смерти / Стивен Кинг; пер. с англ. О. Э. Колесникова. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 506 с.
7. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Говард Филипс Лавкрафт // Хребты безумия; пер. с англ. Л. Володарской. – М. : ООО «Изд-во АСТ», 2007. – С. 1087-1161.
8. Сверхъестественный // Словарь русского языка : в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под. ред. А. П. Евгеньевой. – [2-е изд., испр.] – Русский язык, 1981-1984. – Т. 4. – С – Я. – 1984. – С. 43.
9. Сверхъестественное [Электронный ресурс] / Википедия. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
10. Скотт В. О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана / Вальтер Скотт; пер. с англ. А. Г. Левинтона // Скотт В. Собрание сочинений : в 20-ти т. – М.-Л. : Худож. лит., 1965. – Т. 20. – 1965. – С. 602-652.
11. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги : Русское феноменологическое общество, 1997. – 156 с.
12. The Cambridge companion of Gothic fiction / ed. Jerrold E. Hogle. – Cambridge; New York, 2002. – 354 P.

Summary. The specific category of the supernatural in connection with the Gothic poetics has been analyzed in the paper. The author focuses on the difference between the category of the supernatural and the miraculous and fantastic categories.

Key words: supernatural, fantastic, fear, miraculous, gothic novel, gothic tradition, poetics.

Отримано: 16.06.2012 р.

УДК 811.111 28: 821/161/2-3(73). Ф1/7.08

А.І. Миколайчук

МОТИВИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОСТІ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ В ТВОРЧОСТІ В. ФОЛКНЕРА

У статті розглянуто мотиви екзистенційності людського буття, що виявляються шляхом актуалізації в тексті слів-екзистенціалів, визначено їх функціональну роль в організації як словесної, так і сюжетної структури тексту в романах В. Фолкнера «Святилище», «Шум і лютя», «Світло в серпні», «В свою останню годину».

Ключові слова: слова-екзистенціали, мотив, художня структура, Фолкнер.

Мотиви екзистенційності людського буття виявляються в тексті будь-якого автора через актуалізацію так званих слів-екзистенціалів (Ю. Левін). До них традиційно відносять поняття, що стосуються фундаментальних засад людського існування, закорінених на прагненні особистості до універсальної трансценденції, усвідомленні драматичних стосунків з іншими людьми й цілим світом. Важливо також зазначити, що В. Фолкнер організує свої тексти таким чином, що екзистенційні стани стають не тільки проблемою психології його персонажів, але й надзавданням самої форми творів. Для подолання самотності й відчуження потрібне і моральне, і мистецьке зусилля. З цього приводу відомий фахівець із семіотики тексту В.М. Топоров слушно зауважує, що створення 'великих' текстів є здійснення права на ту внутрішню свободу, що й створює «новий простір і новий час, тобто нову сферу буття, що розуміється як подолання тварності й смерті, як образ вічного життя й безсмертя» [1, 284].

Глобальними екзистенціалами в текстах Фолкнера є смерть і сон, які почасти уподібнюються й навіть урівнюються. Типологію такої спорідненості простежено в ході зіставлення внутрішнього монологу Квентіна, роздумів Дарла про природу сну з роману «В свою останню годину», візій Темпл після згвалтування й перебування в будинку розпусти та рефлексій Хореса Бенбоу під час поїздки з роману «Святилище» в нічному поїзді.

Специфікою власне Фолкнерової мотивної системи є те, що у нього статус екзистенціального мотиву може набувати й цілком нейтральне, загальноживане, «буденне» слово. Як приклад такого явища розглянуто побутування в тексті роману «Світло в серпні» слова «щось» (*something*). Наскрізно маркуючи текст, це слово стає знаком невизначеності, незнання й водночас передзна-

ння, таємниці, поступове й опосередковане розкриття якої додає сюжетної інтриги, створює напругу й драматизм оповіді, сприяє певному спрямуванню та посиленню читацької рецепції. Подібну ж сигніфікаційну функцію виконують у романі «Шум і лють» слова 'знову' (again) – знак 'дурної' нескінченності, 'гамак' (swing) – для Квентіна символ «падіння» Кедді і розгойдування всього світу; у романі «В свою останню годину» – слова 'рантом', 'пустий', 'втрата', у «Святилищі» – 'відчай', 'обман'.

Героям Фолкнера почасти властивий песимізм щодо можливостей людини і її здатності впливати на хід подій як стосовно власного життя, так і всезагального буття. Таку філософію сповідує батько Квентіна Компсона, передаючи її і сину: «*Father was teaching us that all men are just accumulations dolls stuffed with sawdust swept up from the trash heaps where all previous dolls had been thrown away the sawdust flowing from what wound in what side that not for me died not...*» (Батько тому єдино вчив нас, що люди всього-на-всього труха, ляльки, набиті тирсою, зметеною зі смітневих куп, де всі колишні ляльки валяються і тирса тече з нічиєї рани в нічиєму боці не за мене не-померлого) [7, 174].

Але суттєво, що до цієї аналогії (люди – маріонетки, ляльки) вдаються і люди, яким загалом не властивий песимістичний світогляд. Зокрема, Байрон Банч після невдалої бійки із Джо Брауном згадує про дорогих йому людей як про поламані і забуті іграшки з дитинства, і саме це дає йому сил піднятися і продовжити свою боротьбу за Ліну: «*Again his mind is filled with still shapes like discarded and fragmentary toys of childhood piled indiscriminate and gathering quiet dust in a forgotten closet—Brown. Lena Grove. Hightower. Byron Bunch – all like small objects which had never been alive, which he had played with in childhood and then broken and forgot. He is lying so when he hears the train whistle for a crossing a half mile away...*» (Розум його знову зайнятий нерухожими фігурами, на зразок звільнених у відставку іграшок дитинства, звалених абияк тихо порохитися в забутій комірчині – Браун; Ліна Гроув; Гайтауер; Байрон Банч – дрібні, ніколи не живі штучки, якими він грався в дитинстві, а потім зламав і забув. Так і він лежить, коли лунає свисток паровоза на переїзді за півмилі від нього) [6, 177]. Подібна життєва позиція характеризує і Дарла з роману «В свою останню годину».

Як відомо, однією з центральних екзистенційних проблем є проблема вибору. У цьому сенсі найбільш екзистенційним героєм Фолкнера є Джо Крістмас. Він – центральний персонаж «Світла в серпні» чи, якщо враховувати історію Ліни, другий головний герой роману. Створюючи цей образ, Фолкнер багато в чому наслідує американську літературну традицію: Крістмас займає своє місце в «довгому ряду відірваних від світу, приречених героїв, які з'являються в американському романі, починаючи з Брокдена Брауна, Готорна і Мелвілла» [4, 214]. Але водночас це герой унікальний: він постійно стоїть перед вибором – і не робить його, кидається між двома світами, двома вимірами і не може стати частиною хоча б одного з них. Все його життя – вічна гонитва за власним «я», в якій неможливо досягнути мети, безкінечні метання.

Різноманітними словесно-мотивними експлікаціями представлено в романах Фолкнера проблему відчуження і самотності. Зазвичай вони подаються в тексті експліцитно, як-от щодо Крістмаса в момент, коли він вирішує відвідати негритянський квартал Фрідмен-таун: «*Nothing can look quite as lonely as a big man going along an empty street. Yet though he was not large, not tall, he contrived somehow to look more lonely than a lone telephone pole in the middle of a desert. In the wide, empty, shadowbrooded street he looked like a phantom, a spirit, strayed out of its own world, and lost...*» [6, 48].

Іншими причинами, хоча в деяких аспектах і подібними, зумовлюється самотність Квентіна Компсона. В романі «Шум і лють» герой представлений повністю відірваним від життя, сторонній і відчужений від людей. Втрата інтересу до життя і бажання хоч щось виправити в цьому пронизує його внутрішні монологи і частково уявні, а частково ретроспективні діалоги з батьком. Приведемо характерний приклад: «*It's not when you realize that nothing can help you – religion, pride, anything – it's when you realize that you don't need any aid.* (Чи не тоді безнадія, коли зрозумієш, що допомогти не може ніщо – ні релігія, ні гордість, ніщо, – а от коли ти усвідомлюєш, що й не хочеш нізвідки допомоги) [7, 78].

Чимало підстав для виявлення екзистенційних мотивів дає роман «В свою останню годину». Це – твір не стільки про смерть, скільки про замкнутість людського «я». «*Як у характерах героїв, так і у формі твору... відчуження проявляється як основна й істотна ознака*» [3, 142]. Члени сімейства Бандренів ніби розходяться в різних напрямках – притому, що всі разом їдуть у Джефферсон в одному візку.

Смерть Едді й пов'язані з нею події виявляють головне в Бандренах. Всі вони по-своєму самотні. Але для багатьох з них самотність означає блаженну рівновагу у світі. Якщо ж рівновага виявляється менш стійкою, розпадається, то самотність стає трагедією.

Свою відособленість від світу Едді відчуває майже фізіологічно: самотність виражається в тому числі й у замкнутості людського тіла: «*blood strange to each other blood and strange to mine*

...» [5, 170] (з кров'ю, в кожного окремішно від крові інших, і від моєї також... [2, 114]), – так міркує вона про своїх учнів.

Самотність представляється Едді особливим простором, магічним колом, що неможливо розірвати, адже за його межами – ще одне, таке саме коло: «*My aloneness had been violated and then made whole again by the violation: time, Anse, love, what you will, outside the circle...*» [5, 172]. Едді знаходить те, що формує це магічне коло, заважає людям зблизитися, роз'єднує їх, виступає засобом роз'єднання: «*we had had to use one another by words like spiders dangling by their mouths from a beam, swinging and twisting and never touching...*» [5, 172] (що ми мусимо заманювати одне одного словами, схожі на павуків, які, повиснувши на випущеній з рота павутинці, крутяться й поколюються, а ніколи не доторкаються... [2, 115]). Слова й щира суть людських учинків, в уявленні Едді, розходяться. Слово – порожня 'оболонка', що підмінює вчинок або предмет.

Особливо болісно відчуження й самотність переживає Дьюї Делл, єдина донька Бандренів. Її монолог починається з міркувань про членів родини, і виявляється, що кожний з них замкнений у своєму власному світі: «*А Джуел такий, що нічим не журиться, він ніби й не рідня нам, усе йому байдуже. Та й Кеш – тому б лише цілий довгий спекотливий день стругати дошки та прибавати їх до чого-небудь. <...> І я думала, що й Дарл не зауважить; за вечерею він сидить, погляд свій спрямувавши кудись далеко, повз їжу й лампу, і в очах його земля, вигорнена з його черепа, а ями позаповнювані далиною, аж ген поза цю землю...*» [2, 65–66]. Вона раптом усвідомлює, що людина самотня вже просто тому, що вона існує. Водночас подолати самотність складно і страшно, оскільки це загрожує повною втратою самої себе, розчиненням в іншому.

У боротьбі із самотністю Дьюї Делл проходить кілька етапів розвитку. Перший крок пов'язаний із заснованими на слові, знаковій ілюзорними 'схемами', за допомогою яких Дьюї Делл намагається осмислити свій стан й у полон яких вона так легко потрапляє. Альтернатива 'схеми' намічена в монологах Дьюї Делл, але спочатку відмовитися від простого рішення їй занадто складно.

Перше випробування, через яке проходить Дьюї Делл, – її падіння. Як і матір, Дьюї Делл пускається в гріх заради подолання самотності. Однак матір і донька розуміють гріх по-різному: втрата невинності Дьюї Делл не дорівнює зраді, на яку вирішується її мати. Едді стає перелюбницею, щоб відчути свою причетність до певного закону, нехай і в негативному смислі. Дьюї Делл грішить 'через необхідність'. Її гріх – відмова від відповідальності за себе, від свободи вибору. Відтак він має яскраво виражений екзистенційний смисл. Дьюї Делл навіть висуває 'умову' свого падіння: «*... If it don't mean for me to do it the sack will not be full and I will turn up the next row but if the sack is full, I cannot help it...*» [5, 27] (*Я сказала, що якщо я його не заповню, то він не буде повний, і я почну новий ряд, але якщо він буде повний, то я вже нічим тут не зараджу...* [2, 66]). Тобто Дьюї Делл сама обирає знак, що повністю знімає з неї відповідальність і тим самим значно спрощує існування. Сам простір, представлений у цій характеристиці, організований дуже умовно й традиційно. Це протиставлення верху й низу – гріховний і праведний варіанти. Рух Дьюї Делл і Лейфа, що збирають бавовну, спрямований «униз» («*down the row*»). Змінити долю можна, тільки повернувши «наверх» («*up the next row*»). Шлях «униз» – рух до «затишної тіні», лісу, де й відбувається падіння Дьюї Делл. Ліс в архаїчних уявленнях чужий для людини простір, а в американській пуританській культурі – місце гріха й спокуси. Досить згадати символіку творів Н. Готорна або образ лісу в таких знаменитих віршах Р. Фроста, як «Увійди!» (*Come in!*) або «Зупинка зимовим вечором у лісі» (*Stopping by Woods on a Snowy Evening*): «*The woods are lovely, dark and deep, / But I have promises to keep...*». Симптоматично, що саме ім'я дівчини пов'язане з лісом: «*Dell*» – «лісиста долина», «лощина».

Щоб перебороти відособленість від світу, потрібно відмовитися від себе. Дьюї Делл до цього поки не готова. Гріх, знаки, маніпуляції з часом – майстерна підміна. Не випадково, загадуючи, чи наповниться мішок, Дьюї Делл говорить: «*...it wont be me*» (*то вже від мене не залежить*) [5, 27]. І далі: «*... If it don't mean for me to do it the sack will not be full and I will turn up the next row but if the sack is full, I cannot help it...*» [5, 27]. (*Я сказала, що якщо я його не заповню, то він не буде повний, і я почну новий ряд, але якщо він буде повний, то я вже нічим тут не зараджу...* [2, 66]). Знаки Дьюї Делл посилає не Бог, як вірять Кора, Талл. Це якесь втілення долі – «*it*», що повинне підмінити волю Дьюї Делл, її минуле й майбутнє, її індивідуальний час.

Ще більшої гостроти проблема самотності набуває, коли Дьюї Делл довідується про свою вагітність. Незважаючи на всі спроби Дьюї Делл відмовитися від себе, ситуація тільки погіршується. Парадоксально, що Дьюї Делл, яка так страждає від самотності й так що багато міркує про неї, хоче позбутися дитини, страшисться її народження. І річ тут не тільки в дурній славі, що її чекає. Дьюї Делл одночасно хоче порушити замкнутість свого буття й дуже цього боїться. Вона постійно себе обманює, веде складну гру із собою. Їй здається, що вона укладена в межі власного простору, і цей простір може тільки розширюватися, парадоксальним чином не порушуючи її самотнос-

ті. Тому істинна мета Дьюї Делл – не подолати самотність, а позбутися екзистенційної тривоги, якою сповнена власне її самотність і так само її порушення.

Окремі мотивні екзистенціали є однаково значущими у структуротвірному плані для всіх аналізованих романів, як, скажімо, самотність, відчуження, шал, п'їтьма, що дає можливість говорити про їх універсальну функціональність на загал у всьому художньому метатексті автора. Натомість деякі мотиви екзистенціального плану стають більшою мірою актуальними для того чи того твору порівняно з іншими: пустота для «Шуму і люті», темний в «Світлі в серпні», терпіння для роману «В свою останню годину», фатальність і запах для «Авессаломе, Авессаломе!».

З-поміж численних екзистенціалів у творенні мотивної структури в романах Фолкнера найбільше важать *чужість / відчуження (strange / outside / alienation); самота / самотність (loneliness, solitude); страждання (suffering); лють / шал (fury / violence); пустота (emptiness); фатальність / невідворотність (fatality / inevitability); прокляття (curse); темний / темрява / п'їтьма / безодня (dark / gloom / darkness / abyss)* переважно із семантикою ірраціонального, гнітючого, нез'ясовного, а також їх синоніми та похідні.

Словесні мотиви не можна розглядати поза їх функціонуванням на інших рівнях художньої системи. Мотив організує як словесну, так і сюжетну структуру тексту. У Фолкнера має місце особливого роду ізоморфність, коли той чи інший мотив зумовлює характер вербального оформлення тексту і навпаки. Так, мотиви повернення, коловоротності визначають власне сюжетне розгортання подій і водночас саме мовлення організується колами – не послідовно, від початку до кінця, а спіралевидно, з поверненням до вже сказаного, проясненням і акцентуванням окремих аспектів ситуації чи висловлювання.

Суголосними зі словами–екзистенціалами є й відповідні деталі предметно–художньої зображальності, що також можуть ставати мотивами. Слово стає мотивом тоді, коли долається номінативна природа слова і воно виконує смисло- і структуротвірні функції. Важливо, що мотив реалізує ці дві функції одночасно, і в цьому полягає його основна специфіка.

Список використаних джерел

1. Топоров В.Н. Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Прогресс; Культура, 1995. – 624 с.
2. Фолкнер В. В свою останню годину / Вільям Фолкнер [Роман. З англ. переклав Ростислав Доценко] // Всесвіт. – 1986. – №6. – С. 58 – 147.
3. Bedient C. Pride and Nakedness: «As I Lay Dying» / C. Bedient // Faulkner: New Perspectives [Ed. by R.H. Brodhead]. – Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, 1983. – P. 136 – 152.
4. Chase R. The American Novel and its Tradition / R. Chase. – N.Y.: Doubleday, 1957. – XII, 266 p.
5. Faulkner W. As I Lay Dying / William Faulkner – NY: Vintage international, 1990. – 267 p.
6. Faulkner W. Light in August / William Faulkner. – NY: Vintage Books Edition, 1972. – 205 p.
7. Faulkner W. The Sound and the Fury / William Faulkner. – NY: Vintage, 1995. – 321 p.

Summary. The article deals with the motifs of existentiality of human existence, which are determined by updating the text by a word-existential; their functional role in both verbal and narrative structure of the text in the novels of William Faulkner's «Sanctuary,» «The Sound and the Fury,» «Light in August «,»As I Lay Dying» is also defined.

Key words: a word-existential, motif, rhythmic structure, Faulkner.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.33

Т.В. Мухед

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВЕСТЕРНУ В ОПОВІДАННІ ЕННІ ПРУ «ГОРБАТА ГОРА»

У статті вперше досліджуються жанрові девіації вестерну як провідної наративної структури американської літератури в оповіданні Енні Пру «Горбата гора». В центрі уваги модифікації образу ковбоя, пасторальність простору гори та взаємодія Еросу і Танатосу.

Ключові слова: горбата гора, вестерн, ковбой, пастораль, Ерос, Танатос.

Для позначення масштабу популярності сучасної американської письменниці Енні Пру (Edna Annie Proulx, 1935) протягом доволі тривалого часу найкраще пасувала максима: «Широко

знана у вузьких колах». Дебютувавши 1963 року науково-фантастичним оповіданням, Енні Пру одна за одною отримувала різного роду літературні премії та винагороди (двічі премію О.Генрі, Пулітцерівську та Національну книжні премії, премію Пен-клубу імені В.Фолкнера), що свідчили про визнання фахівців, але, як не парадоксально, не додавали шанувальників серед читачів. Ймовірно, така ж доля чекала й на оповідання «Горбата гора» (Brokeback Mountain), що 1998 року з'явилося на шпальтах шанованого The New Yorker. Ситуацію змінив знятий за його сценарієм однойменний фільм, який викликав невщухаючий і сьогодні шквал суперечливої, запальної критики, змусивши звернути увагу на літературне першоджерело в пошуках відповіді на питання: Чому і чим зачіпає доволі невибаглива, буденна історія стосунків двох далеко не ідилічних вівчарів? Що нового зуміла сказати Енні Пру про, здавалось би, давно досліджене літературою гомосексуальне кохання? І, певно, головне: Невже Танатос, як зауважив ще Платон, це завжди зворотній бік Еросу? У викладі італійського коментатора Платона XV ст. Марсіліо Фічіно ця думка звучить наступним чином: «...кожен, хто кохає, помирає. Орфей називає кохання *glucyrison*, тобто солодко-гірким, бо кохання – це добровільна смерть. Оскільки воно є смертю, воно гірке, але позаяк ця смерть добровільна, вона солодка. Помирає ж кожен, хто кохає» [2, 158]. З цією тезою суголосні міркування З. Фрейда, який розумів людське життя як боротьбу двох протилежних начал: Еросу – як принципу задоволення, та почуття провини або смерті, власне Танатосу. Фрейдівський Ерос, позбавлений діалектичної духовності Платона, постає первісним життєвим інстинктом, тим безумовним імперативом, що, прагнучи реалізації, змушує переступати через соціальні та моральні табу і, вивільняючи стихію ірраціональної сексуальності, діонісійське начало, уможлиблює оприявлення Танатоса, похмура тінь якого від початків здійснювалася над аполонічно безтурботним Еросом. Тож у цій розвідці ми ставимо за мету: з'ясувати своєрідний симбіоз Еросу / Танатосу в оповіданні Е. Пру «Горбата гора»; проаналізувати оригінальність розкриття теми одностатевого кохання в контексті національної традиції жанру вестерну, власне, пояснити феномен «горбатої гори», що у сучасній масовій культурі сприймається як символічний маркер гомоеротичного кохання.

Оповідання Енні Пру «Горбата гора», на перший погляд, здається вписаним у жанрову традицію вестерну, що, в її випадку, збагачений здобутками французької «школи анналів». Історик за освітою, Енні Пру у своїй творчості послідовно реалізує один з головних постулатів «школи анналів» – осмислення «людини в історії» в контексті її географічно локалізованого буття, крізь специфіку ландшафту, соціальних умов, тієї культури та звичаїв, що ведуть до формування певних ментальних засад, настанов і етичних табу. Зауважимо, що ментальні соціально-психологічні настанови, як відображення повсякденного думання і відчуття певного колективу, не обов'язково виявляють себе на свідомому рівні. «В ментальності розкривається те, що історична доба зовсім не мала на меті повідомляти, і це її мимовільні послання, не відфільтровані й не відцензовані у свідомості тих, хто їх відправив, ...ними доба, наче поза власною волею, «говорить» про саму себе, про свої таємниці» [1, 115]. Саме ці вірування й страхи, код гендерної поведінки та уявлення про життєві цінності, в тому числі розуміння Еросу й форми прояву Танатосу, що склалися у свідомості «мовчазної більшості», дозволяють, за Енні Пру, оприявити «людину в історії», створити той багатовимірний художній простір, візуальні й ментальні маркери якого інтелегібельно віддзеркалюють конкретну історичну соціокультурну дійсність.

Письменниця художньо переконливо демонструє, що жоден характер і жодну долю не можна зрозуміти поза унікальним контекстом її буття. Е. Пру документально ілюструє це автобіографією, викладеною на офіційному сайті, в якій наведена розлога історія її роду, детальні розповіді про предків та їхні маєтності й не менш ретельно деталізована історія власного життєвого поступу. Відповідаючи на питання про головну тему скандальної «Горбатої гори», письменниця категорично зазначила: «Це історія не про ковбоїв-геїв, але про гомофобію, яка має місце у Вайомінгу» [6, 12]. Тож доля героїв «Горбатої гори», і сьогодні маємо доволі підстав для такого висновку, склалася б інакше, і вони б могли бути щасливими, але не у Вайомінгу 1963-1980-х років.

Тим не менш, рецепція читацької, та й глядацької аудиторії зосереджена саме на історії гомосексуального кохання двох юнаків, яка розгортається в жорстких і жорстоких соціокультурних й не менш суворих природних обставинах штату Вайомінг, що, розташований на Далекому Заході, і сьогодні має репутацію одного з найбільш консервативних штатів США.

З західними штатами в літературі США традиційно пов'язується генеза жанру вестерну, що у сучасному варіанті зберігає певний набір обов'язкових поетикальних ознак, які дозволяють говорити про його жанрову «формульність». Серед найважливіших:

- місцем дії має бути «Дикий Захід», у нашому випадку, штат Вайомінг, що відповідає цьому визначенню і географічно, і цивілізаційно;
- розуміння «Дикого Заходу» як фронтиру, як лімінального фізичного й ментального простору, причому в оповіданні Енні Пру зберігається опозиція «цивілізація» – «природа», що імплікує протистояння «Зла» і «Добра», як це велося у «старому» вестерні;

– і, найголовніше, наявність міфологізованого образу ковбоя, такої собі іконічної, культової фігури, яким він склався і закріпився у масовій свідомості, й не лише американців. З 1860-х рр., часу появи перших вестернів у американській літературі, сформувався стереотипний образ ідеального ковбоя як, по-перше, втілення однієї з іпостасей «американської мрії» і, по-друге, як справжнього чоловіка, що підкреслюється його гіпертрофованою маскуліністю. Цей візуальний стереотип має набір однозначних зафіксованих маркерів: «Ми завжди впізнаємо його за тим, як пильно він дивиться з-під крилатого білого капелюха, як упевнено тримає засмагли руки на лискучій пряжці широкого ременя, як побрязкує шпорами на підборах, але, головне, за його поведінкою – дієвою, енергійною, рішучою, стриманою» [3, 57]. Маскуліність ковбоя, сучасного ідеалізованого мачо, підкреслюється його фізично досконалим тілом, мужню притягальну сексуальність якого відтіняють стримані рухи й скупі, лаконічно значущі слова. Найвідомішим візуальним утіленням цього стереотипу є ковбой з реклами цигарок «Мальборо», абсолютною антитезою якого від початків постають персонажі оповідання Енні Пру.

Фізично непривабливі, вони викликають відразу своєю неохайністю і занедбаною зовнішністю. Так, Джек Твіст, «на перший погляд, видавався доволі симпатичним зі своїм хвилястим волоссям і недоладним хихотінням, але для невисокого чоловіка мав затовсті стегна, а посмішка оголювала зуб, який стирчав не так далеко, щоб ним їсти попкорн з горлянки глечика, та все ж досить помітний. Він був схилений на родео, і на ремені в нього виблискувала пряжка – невеличка винагорода за об'їждженого бика, однак його черевики були геть зношені, з дірками, котрі вже не можна було залатати...» [5, 3]. Енніс дель Мар мав «скуйовжене волосся, великі зашкарублі руки, драні джинси й сорочку, на якій бракувало ґудзиків... Обличчя Енніса «було вузьке, ...груди дещо запалі, втім, вони врівноважували невеличкий тулуб на довгих тонких ногах... Він не любив читати, і не читав нічого, окрім каталогу сідел Хемлі» [Там само]. Власне, від іконічної зовнішності тільки й залишилося – схиленість на родео, пряжка та інтерес до сідел.

Герої Енні Пру – не ковбої у точному сенсі цього слова. Це бідні соціально й духовно звичайні юнаки, які через брак роботи й злидні змушені на літо найнятися пастухами і випасати овець на полонині Горбатої гори. Але саме ця можливість просторового дистанціювання від соціуму на Горбатій горі, що в контексті твору позиціонується як пасторальний топос, дозволяє Енні Пру створити ситуацію, в якій герої, перебуваючи поза контролем, але не наглядом, суспільства, мають можливість виявити свої приховані, з огляду на сексуальну репресивність соціуму і усталені в ньому одноманітні форми сексуального життя, гендерні й статеві преференції. Погодимось з доречною думкою С. Коркіна: «Міф «Заходу» визначає його (Захід) як ситуацію, що, відкидаючи штучність цивілізації, уможливорює природне життя, де індивід має змогу розкрити сутнісні риси свого характеру» [4, 67]. Закцентуємо увагу на едемичному топосі Горбатої гори, що постає як пасторальна утопія, в межах якої Енніс і Джек, почувачись абсолютно розкуто, можуть дозволити собі бути природними. Горбата гора – це символ вільної природи і такого ж вільного Еросу, і, в цьому сенсі, ковбої Енні Пру – природні люди. Ймовірно, це один із головних месиджів твору: лише високо у горах ковбої знаходять щире взаємне кохання, що виростає з товариського взаєморозуміння і сексуального бажання. На цю функцію пейзажу у вестерні звернув увагу Г. Коен: «Один з аспектів пейзажу, що настійливо оспівується у ньому, це можливість до відновлення, до зміни себе, звільнення від обмежень, що асоціюються з урбанізованим Сходом. Пейзаж вестерну завжди маркує ту свободу, яка дозволяє досягти стану істинної людяності» [1, 59]. Енніс і Джек, переживаючи на Горбатій горі короткочасну і zarazом піднесену мить єднання з природою і один з одним, бачать себе, «як вони плинуть у гіркуватому ейфоричному (euphoric) повітрі, піднісшись над буденністю і дивлячись згори на спину яструба й вогні машин, що повзуть долиною вниз» [5, 7]. «В цій ейфорії змішалось все» [5, 9], ну, а на рівні символічно-буденному – вони переплутали овець зі своєї та чужої отари. Е. Пру використовує безособову форму наративу, що створює ілюзію об'єктивної дистанції від персонажів. У такій спосіб формується відчуття віддаленої у просторі картини ідилічно-інтимного життя двох героїв, обрамленням якої слугує фронтірний пейзаж – як перехід, як межа, подолання якої в перспекції обіцяє нове життя. Лімінальний простір Горбатої гори стає локусом ініціації двох юнаків, які приходять до розуміння своєї істинної сексуальної ідентичності, про що Е. Пру говорить грубо і мінімалістські точно, вживаючи специфічну лексику, яка й може бути притаманною представникам певного соціального походження і статусу: «Вони робили це в тиші, яку порушували кілька різких видихів, потім придушене Джекове – «пістолі бабахнули», потім видохлися, попадали й поснули» [5, 7]. Цей перший гомосексуальний контакт письменниця зображує підкреслено гіпертрофовано маскулінно, створюючи сцену виразно контрастивну до прийнятого в літературі зображення закоханих геїв – слабких, сентиментальних, манірних. Тому-то йдеться про «пістолі», що є атрибутом як маскуліності, так і іконічного ковбоя вестерну як її апофеозу. Письменниця, як і її персонажі, і як цього вимагає «формульність» небагатослівного «чоловічого» жанру, говорить лаконічно, скупі, але промовляє достатньо, щоб зрозуміти, що відбулося.

Енніс і Джек на Горбатій горі проживають те життя, яке б обрали для себе, маючи можливість обирати, але яке залишиться на Горі, коли доведеться з неї спускатися – повертатися до цивілізації з її усвідомленими та неусвідомленими табу. Два соціально-просторових локуси, в яких персонажі проживають життя, зумовили їхню самореалізацію у двох протилежних соціально і гендерно маркованих ролях: гомосексуального вівчаря у пасторальному топосі Горбаті гори і гетеросексуального ковбоя у просторі цивілізації, поєднати які виявилось неможливим.

Нарація, як уже зазначалося, ведеться від третьої особи, і лише єдиний раз у творі подається точка зору від першої особи. Джо Егіре, який винайняв Джека і Енніса наглядати за худобою, наглядав і за ними: «Вони вважали, що ніхто їх не бачить, не знаючи, що Джо Егіре одного разу спостерігав за ними у свій бінокль з 10-кратним збільшенням цілих десять хвилин, дочекавшись, коли вони застебнули свої джинси» [5, 7]. Цей тривалий погляд Джо Егіре не є ознакою його осуду чи ворожнечі, бо він не звільняє вівчарів негайно, але й не хоче продовження їхніх стосунків на своїй полонині. Тому Егіре обирає компромісний варіант вирішення проблеми: він розраховався з ними, а наступного року відмовився взяти Джека на роботу, значуще вказавши на свого бінокля. Зауважимо важливість цього вуайеристського компонента в наративі, що має метакінематографічну природу. Енніс постійно говорить про страх перед викриттям їхніх стосунків, і надалі, через роки, погоджується на зустрічі тільки в горах, де їх не можуть побачити. Хоч, як виявилось, за ними спостерігали вже першого літа. Прикметно, що вони жодного разу не поверталися на Горбату гору.

Джо Егіре репрезентує соціально марковане ставлення до гомосексуалізму, той погляд громади, який стає загрозливо значливим при втраті Едему на Горбатій горі: «Вони, жартуючи, спакувалися і зійшли з гори разом з вівцями. Каміння котилося з-під їхніх ніг, багрянні хмари клубочилися на заході і металевий запах наближення снігу підганяв їх. Гора завирувала з диявольською енергією, вкрилася сліпучим світлом, що проривалося крізь розірвані хмари, вітер причесав траву і приніс від зламаного дерева та ущелині в скелі звіряче виття. Коли вони спускалися схилом, Енніс відчував, що він повільно, але нестримно, безповоротно падав» [5, 8]. Зауважимо англійський денотат фрази «headlong, irreversible fall», де іменник «fall» конотативно імплікує «гріхопадіння», що навряд чи можливо адекватно відтворити при перекладі. Енні Пру прагне буквально передати як Гора = Едем руйнується під їхніми ногами, як закінчується їхня love story, неможлива в умовах цивілізаційного простору внизу. Таким чином, природа, пасторальний Едем і гомоеротичне кохання уможливлені й обмежені локусом Горбаті гори, опозицією до яких постають гетеронормативні, прийняті і схвалені соціумом стосунки з жінками. Більшою мірою це стосується Енніса, який з дитинства панічно боїться гомосексуалізму й покарання за нього. Батько Енніса брав участь у жорстокому вбивстві пари гомосексуалістів, а малого Енніса змусив дивитися на мертві тіла. Ця психо-емоційна травма лежить у глибинах його свідомості, про що він розповідає Джеку: «Ерла знайшли мертвим у канаві. Вони били його шпорами, ломом для ремонту шин, прив'язали його... і тягли... Батько сміявся з цього. Якби він був живий і зараз упхав голову у ці двері, закладаюся, він би повернувся з ломом для ремонту шин» [5, 15]. Але це не просто нав'язливий спогад, це цілком реальний варіант розв'язки їх власної історії кохання: «Щоби два хлопці жили разом? Ні. Думаю, все, що ми можемо, це зустрічатися інколи, десь з біса далеко...» [5, 15]. Енніс панічно боїться відкритих стосунків, а Джек намагається вдовольнити свої сексуальні потреби, що й приводить його до смерті. Вони жодного разу не говорили про секс, «...жодного бісового слова, хіба що Енніс якось сказав: «Я не гомік», і Джек миттєво відгукнувся: «Я теж. Хіба кілька разів. Крім нас це нікого не стосується» [5, 8]. Енніс, і в цьому він зберігає генетичний зв'язок з героями вестерну, уникає того, що може заплямувати чи поставити під сумнів його маскуліність. Тож публічно він ідентифікує себе як гетеросексуала, свідченням і доказом чого має слугувати його одруження. Джек, латентний гомосексуаліст, своєю чергою, всіляко підкреслює свою «ковбойскість», свій мачизм: він бере участь у різноманітних родео, приборкує шалених биків, чим приваблює багатійку Лурін. Після одруження з нею він, замість бика, сідає на трактор і... втрачає всю свою ковбойську мужність, а з нею – і привабливість для Лурін. Джек починає жити мріями, витворюючи в своїй уяві світ, де поряд з ним житиме коханий партнер.

Інакше почувається і поводить Енніс, який самовіддано кохає Джека, але намагається відповідати прийнятним нормам суспільної моралі. Він жодного разу не подивився Джекові в обличчя, бо тоді довелося б визнати, що його коханець – чоловічина, а він сам, відповідно, «гомік». Тож Енніс, одружившись, усіяко демонструє свою спроможність як чоловіка і батька: матеріально і сексуально задовольняє дружину Алму, з якою має двійко дітей. От тільки спальня їхня так нагадує хлів: «Вона наповнена запахами старої крові, молока і дитячого гівна, вереском малюків, смоктанням грудей і сонним хропінням Алми – все переконувало в плодючості й продовженні життя кожного, хто працював з худобою (livestock)» [5, 9]. Власне, Енніс механічно виконує ту чоловічу роботу, якої чекає від нього соціум – він дбає про свою людську отару, як дбав про овець на Горбатій горі, от лишень вівчар цього разу не закоханий.

Зображення подружньої спальні Енніса має два відповідники в художньому просторі твору. Перший з них – це згаданий пасторальний локус Горбатой гори, де Енніс виконує гендерні обов'язки чоловіка (захищає овець, вбиває койота), а Джек – жіночу роль (прибирає в таборі, готує їжу, дбає про Енніса). Їхнє ідилічне взаємопорозуміння різко контрастує з повною дисфункціональністю у родинному колі. Джек виявляється неспроможним до бізнесу і байдужим до Лурін; Енніс, всупереч своїм спробам покохати Алму, зазнає поразки, бо не може контролювати свою сексуальну ідентичність. Він зізнається Джекові: «Ми з тобою не можемо зберігати пристойність... Зробимо це не в належному місці – станемо трупаками. У нас відсутні гальма. Мене це з біса лякає» [5, 13]. Енніс і Джек почуваються комфортно й впевнено на Горбатій горі, бо це їхній ареал як ковбоїв, в той час як буденне середовище відбирає в них право на свободу поведінки і почуттів.

І другий відповідник до образу спальні Енніса – це кімната в готелі, яка «смердить спермою, тютюном, потом і віскі, старим килимом і кислим сіном, шкірою сідла, гівном і дешевим милом» [5, 12]. Дві кімнати як два світи – нудної буденності і тваринної нестримної пристрасті: «Енніс відчував запах Джека – з біса знайомий аромат цигарок, мускусного поту і легкої свіжості, наче запах трави, і все це в суміші зі стрімким холодом гори» [5, 8].

Вони не бачилися чотири роки, і відновлення їхніх стосунків відбувається на очах Алми, яка спостерігає, як її чоловік цілує іншого чоловіка: «Вони все обіймалися, притискувалися один до одного і грудьми, і пахом, і стегнами, і литками, наступаючи один одному на ноги, допоки не розірвали обійми, щоб вдихнути повітря, і Енніс, який не надто знався у ласкавих словах, назвав Джека так, як він звично називав своїх коней і дочок – моя крихітко (my baby)» [5, 11]. Це той самий погляд з дистанції, яким за чотири роки перед тим дивився на них Джо Егіре. Очіма жінки і на очах жінки руйнуються гетеросексуальні стосунки: двоє чоловіків виявляють пристрасть, яку не можна вважати платонічною.

Почуття захопили їх, як повинь («Дошка, на якій вони обидва стояли, тряслася так, що Енніс міг відчутти, як сильно, наче загнаний кінь, дрижить Джек» [5, 17]), а коли вони «за двадцять хвилин розгойдували ліжко в мотелі «Сіеста»» [Там само], почалася буря.

Енні Пру майстерно розставляє візуальні маркери постійної присутності Танатоса, який очікує слухної нагоди. Енніс дізнається про смерть Джека і чує від Лурін, що це був нещасний випадок, хоч насправді і напевно він знав, «як це було: вони дістали його ломом для ремонту шин» [5, 23]. У кімнаті Джека Енніс знаходить у схованці «свою стару сорочку, в яку Джек акуратно вклав свою, заправивши рукава і комірці, – ця пара, – наче дві шкіри, одна в одній, дві в одній» [5, 23]. Цей візуальний оречевлений символ кохання, скроплений кров'ю двох юнаків, став утіленням їх понівечених життів. «Я присягаюся, Джеку» [5, 27], – каже сам до себе Енніс, який не наважився відкрито говорити про своє кохання, що, ймовірно, і привело до загибелі коханого.

Дія в оповіданні «Горбата гора» відбувається протягом 20 років: перша зустріч Енніса і Джека сталася 1963 року, загинув Джек у 1983 р., але вороже ставлення громади до геїв, принаймні у Вайомінгу, за цей час не зазнало змін. Протягом цих двадцяти років ані Джек, ані Енніс так і не назвали себе геями, не зізналися в цьому навіть самим собі, а своє почуття, уникаючи високопарного «love» чи «passion», називають «a thing» – «щось», «ця річ». З одного боку, їхнє почуття настільки незвичне, що традиційна любовна риторика, звичний код кохання, не в змозі передати всю його гаму, а з іншого – за цим безмежний і, як виявилось, цілком підставний страх перед публічним визнанням своєї сексуальної ідентичності. Бо їхнє кохання – інше, воно не потребує слів. Одна з найбільш зворушливих сцен, яка постійно спливає у спогадах Джека про час на Горбатій горі, коли Енніс обійняв його, і вони довго стояли біля вогнища.

Оповідання Енні Пру, як уже зазначалося, просторово розпадається на дві частини – ідилічний локус Горбатой гори, що, у традиції вестерну, обіцяє ковбоям можливість змін і віднайдення своєї ідентичності, і локус цивілізації – ворожий до природних почуттів. Таким чином, зрештою це класична історія про втрачене кохання, на згадку про яке в своєму трейлері Енніс повісив фото Горбатой гори, а під ним «вішалку з дроту, на якій були дві старі сорочки» [5, 4]. Кохання, як би неокеровно й недолуго не висловлювався Енніс, виявилось тим справжнім почуттям, що зробило їх трагічно щасливими і в пасторальному, і в цивілізаційному просторах. Ковбої Енні Пру не стали героями, бо «формула» вестерну не передбачає і не допускає кардинальних змін, а от розставити акценти інакше вона дозволяє. Саме про це говорила письменниця в одному з інтерв'ю: «Стосунки Джека і Енніса тривали двадцять років, без остаточного вирішення, без серйозних зобов'язань, завжди переслідувані страхом і осудом. Як різні читачі сприймуть цю історію, залежить від їхніх особистих цінностей, ставлення, пріоритетів. Мені здається, що оповідання не закінчене, поки його не прочитають, і поки читач не закінчить його, виходячи зі свого життєвого досвіду, упереджень, світогляду, міркувань. Далекий від «ліберальності» Голлівуд побоювся взяти сценарій, так само як і багато акторів і агентів. Звісно, я розуміла, що історія доволі контроверсійна. Я мала сумнів, чи взагалі її надрукують, і була приємно вражена, коли The New

Yorker досить швидко її прийняв. З часу публікації в 1997 р. я отримую багато листів і від геїв, і від звичайних чоловіків, і не тільки з Вайомінгу. Дехто пише: «Ви розповіли мою історію», інші – «Ось чому я поїхав з Вайомінгу», а дехто, батьки, зізнаються: «Тепер я розумію, крізь яке пекло пройшов мій син». Я все ще отримую такі листи, і вони ятять моє серце» [6, 8].

Ще про одну, як на мене, доволі парадоксальну річ хочеться сказати: «Горбата гора» – це історія про звичайних чоловіків, які кохаються один з одним усупереч власній гомофобній упередженості, важко працюють і одружуються з жінками, порають худобу і піклуються про дітей, і знову кохаються, але при цьому не є геями у загальноприйнятому сенсі. Їхня ковбойська маскулінність виношена – як їхній старий одяг. Це радше гендерний костюм, запитаний і нав'язаний соціумом, який дозволив реалізуватися притлумленому гомоеротичному інстинкту. «Горбата гора – це все, що ми маємо», – гірко зізнавався Джек. – «Все тримається на ній». Цей образ сьогодні однозначно сприймається як емблема гомоеротичного кохання, а слова Джека, який не має сил відірвати своє серце від Еніса, увійшли до сучасного любовного лексикону: «Я хотів би знати, як тебе покинути» (I wish to know how to quit you). Тож, створюючи нову love story, Енні Пру, ймовірно, створила новий міф – міф Горбатої гори, де, пручаючись у обіймах Танатоса, нуртує і перемагає Ерос; принаймні, історія побутування цієї міфологеми у масовій культурі і масовій свідомості дає підстави про це говорити.

Список використаних джерел

1. Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии / А. Я. Гуревич // Одиссей. Час в истории. 1989. – М.: Наука, 1989. – С. 114-135.
2. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона / М. Фичино // Антология философии Средних веков и Возрождения. Режим доступа : http://lib.ru/FILOSOF/SBORNIKI/filosofia_meed.txt.
3. Cohen H. Men Have Tears in Them. The Other Cowboy Hero / H. Cohen // Journal of American Culture. – 21.4. – 1998. – P.57-78.
4. Corkin S. Cowboys and Free Markets: Post-World II Westerns and US Hegemony / S. Corkin // Cinema Journal. – 2000. – 39.4. – P. 66-91.
5. Proulx A. Close Range: Brokeback Mountain and Other Stories. / Annie Proulx. – London: Harper Perennial, 2006. – 318 p.
6. Proulx A. Brokeback Mountain / Annie Proulx // В.М.: Story to Screenplay. – New York: Scribner, 2005. – P. 1-28.

Summary. The article deals with the analysis of genre modifications of Western as the main narrative structure in American literature which is realized in Annie Proulx's story «Brokeback Mountain». Particular interest is paid to cowboy's image, pastoral space of the mountain and interconnections of Eros and Thanatos.

Key words: Brokeback Mountain, Western, cowboy, pastoral, Eros, Thanatos.

Отримано: 29.07.2012 р.

УДК 821.111 – 31.09 (415)

Т.В.Мітроусова

СИМВОЛІКА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ ДЖ. ДЖОЙСА «УЛІСС»

У статті розглянуто специфіку художнього простору роману «Улісс» Дж. Джойса, а саме його символіку. Виявлено, що на фоні міста-символа Джойс відображає складну модель світу й людини.

Ключові слова: поетика, простір, символіка горизонталі і вертикалі, шлях.

Творчість ірландського письменника Дж. Джойса здобула загальне визнання ще за його життя та стала невід'ємною частиною світової літератури. За останні десятиріччя накопичено суттєвий досвід вивчення художньої системи Джойса за допомогою досліджень в межах біографічного підходу (Р. Еллманн), з позиції питань стилю та мови (А. Беджес, Д. Хейман, Ф. Сенн), опису ідиостилу (О. Фоменко), міфопоетики прози письменника (Дж. Кемпбелл, М. Тимошко), поетичного доробку (Е. Акімов).

Одним з актуальних підходів в опрацюванні поетичної системи будь-якого митця є розгляд структури та особливостей хронотопу. Дана проблема не є новою і в сучасному джойсознавстві.

Деякі аспекти художнього простору і часу в його поетиці аналізуються в роботах Ш. Ріммон-Кенан, Є.М. Мелетинського та ін. Варіативність визначення поняття хронотоп відображає специфіку його проявів на окремих рівнях (образ, мотив, сюжет, композиція та ін.) художнього тексту і відкриває можливості використання хронотопічного підходу в різних за метою дослідженнях.

«Улісс» по праву вважається найпопулярнішим романом Джойса й однією з найвідоміших книг ХХ століття. Особливість хронотопу виявляється в точній хронотопічній узгодженості дії. Роман «відбувається» в Дубліні, будь-який епізод, подія відповідають точному місцю. У читача складається враження, що роман і місто створюють нерозривне ціле. Дублін є своєрідним живим організмом, безперечною дійовою особою.

Головний принцип роману – все у всьому, в одному дні – вся земля, в одній людині – все людство. В основі «Улісса» – міфологема шляху, постійний рух головних героїв. Хронотоп шляху залучає всі засоби долання простору: звичайне переміщення, мандри, блукання і кур'єрська біганина, вихід, самотництво, вигнанництво, втеча, просування до істини. Одиссея Леопольда Блума мало чим нагадує твір Гомера, скоріше це одиссея форми. Художній простір «Улісса» тяжіє до ієрархії, цілеспрямованого шляху від «малих» центрів до «найголовнішого», тобто велика кількість символів може бути осмислена лише в безпосередньому співвідношенні з грандіозним символом Дубліна, який «забезпечує сильне відчуття яскравості реальності» [5, 48]. За своєю символічністю місто має декілька рівнів, серед яких: географічний – Дублін, культурологічний – дублінські краєвиди, найвищий рівень – місто-міф. Останній маркує те, що «міфологічний простір завжди невеликий та замкнений, хоч за цього в самому міфі може йтися про космічні масштаби» [3]. У героїв «Улісса» досить амбівалентне ставлення до Дубліна (наприклад, Стівен двічі залишає цей простір).

Структурування простору на центр і периферію – це й поділ на внутрішній та зовнішній простори (відповідно «свій» та «чужий»). «Своїм» виявляється людський світ, своя країна, віросповідання, а відтак, будь-яка будівля стає символічним центром міфологічного простору. Для Блума найкращим є закритий простір, куди він завжди поривається. Дім відображає його смаки, доступ туди мають «свої» тварини (кішка в домі Блума), адже дім, за Г. Башляр, – втілення образів, які дають людині опору чи ілюзію усталеності [1, 23], подібно до всього Космосу. Для Блума дім – це точка (все ж орендована), в просторі соціального світу, де він знаходиться, – притулок, захист від негоди, напастей зовнішнього світу; тут можна сховатися, відгородитися. Все ж Блум не може стверджувати «Мій дім – моя фортеця», через легковажність своєї дружини.

Позбавлений свого «центру» через зраду Моллі, він вимушений блукати, забувши ключа дома. Фраза редактора характеризує Блумові мандри: «Перед тобою весь світ» [7, 129], й натякає на вигнання Адама та Єви, передбачаючи, що «будь-яка міфологічна мандрівка є буквально прямунням, просуванням виключно вперед» [2, 99]. Це доводить: «Улісс» – «роман крокування двадцятого сторіччя» [5, 49]. Стівен теж стверджує подібне про простір, який завжди є перед очима.

Стівен позбавлений свого центру – символу життя сім'ї, віддавши ключа Малліганові, хоча жодний локальний простір для героя не виявляється «своїм». Повернення Стівена до башти-омфалу нагадує спускання у Дантові кола пекла; тут Малліган – узурпатор башти та господар світу темряви, де почуватися як удома, розгулюючи в халаті. Антагоніст – то як чорт біля полум'я [7, 11], то з плавцями й крилами [7, 19], то з «грубим обличчям, що нагадувало старовинних чудовиськ» [7, 200]. Інша справа Моллі, «центром» для неї стає її кімната, яку вона не залишає цілий день; нормою в «своєму» просторі стають розкидані панчохи. Моллі нагадує ALP у «Фіннеганові Помині», яка, подібно до сестри-дружини Зевса Гери (вона ж богиня Неба) сидить вдома.

Особливою рисою центру слід визнати його замкненість, непроникність і для світла, і для сторонніх, багато прояснюється в характері героя потребою у створенні та збереженні «свого» простору; тут позначається символіка межі: стінами міста, дому, дверима. Блум оберігає свій будинок, – «він притягнув двері до себе, обережно, ще трохи, допоки захисна смужка внизу не закрила поріжок стомленою повікою» [7, 57]; натомість Стівен, за сніданком у башті, відкриває двері в інший простір, щоб «впустити довгоочікуване світло та повітря» [7, 11] (проте у «Фіннеганові Помині» «свиня Клеопатрік з'їдає двері» [6, 85] й об'єднує простори; плаття ALP на дверях спальні не дозволяє всім, хто заглядає в замкову щілину, побачити кімнату, – все у зеленому кольорі, сама ж ALP зображується як засув до дверей життя: «Ani Latch of the postern» [6, 493.32]). Як вказує М.О. Новікова, «фізичне розташування межі й символічна її функція двоїсті, амбівалентні. Межа роз'єднує, але й з'єднує. Вона – норма, але вона й «край норми» [4, 66], за якою присутній хаос. Захищаючи «свій» простір, вона, тим не менш, є простором далеким, майже не «своїм».

У системі символіки горизонталі для людини певною «межею» виявляється одяг, своєрідний оберіг. У Стівена власний одяг відсутній, тим самим наближаючи його до «іншого» світу. Здебільшого на Стівені одяг Маллігана, взуття, в якому «раніше зручно гніздилася нога

іншого» [7, 49] (в НСЕ, через холодну підлогу, дві пари шкарпеток, в яких він і лягає спати)). Внуття як символічний елемент межі з «чужим» простором порушує кордони між силами добра та зла: «Ступай. Пити хочеться. Збираються хмари. А хмари де-небудь є, немає? Гроза. Виблизуючи, він падає, горда блискавка розуму, Lucifer, dico, qui nescit ocassum (Люцифер, кажу я, який не знає падіння. – Т.М.). Ні. В шляпі, з посохом чвалаю, черевики стукотять. Його-мої черевики. Куди? В західні землі, в країну вечірню. Вечір знайде себе» [7, 50]; тут не тільки згадується гроза – зв'язок неба з людським світом, а й сцена розп'яття Христа та Люцифер, адже Стівен приєднується до демонічного простору та прямує в царство мороку.

Фраза «Кожна людина несе в собі Всесвіт» має величезний смисл для письменника, оскільки проходить червоною ниткою через усю його творчість. Так, герої сприймають оточуючий світ відносно самих себе, вони – початок відліку при любій дії, при будь-якій спробі визначити, структурувати простір. Така позиція розповсюджується на сім'ю, суспільство, країну і весь Космос. Центр світу як «пуп» землі асоціюється із проходженням світу через цю сакральну точку вісі. Таким центром виявляється і Блум, саме він зображується зі словами: «Це моє тіло. <...> Він бачив свій тулуб і кінцівки <...> свій пуп, бутон плоті; і бачив, як в'ються темні сплутані пасма зарості, струменяться пасма потоку навколо пониклого батька тисяч, квітки, що мляво хилиться» [7, 86].

Світове дерево проходить через три світи: корені знаходяться в підземному світі (потойбіччі), стовбур проходить в надземному світі (людей), а крона є небесним світом (богів). Три таких рівні представлені і в «Уліссі». Небажання перейти «межу», зустрітися очима, спостерігається у Блума, який перебирається на інший бік вулиці, поки сонце світить в очі Бойлану – представнику «чужого» простору. Скоріше втекти й з іншої «межі» – кладовища, воліє Блум; у романі всляк підкреслюється належність героя до позитивного світу. У системі символів контакту простежується й долання символічних меж; відбувається це як вихід за межі самого себе, свого духовного стану (явище епіфанії), зміна соціального статусу (метаморфози Блума в «Цірцеї»), місцеперебування (Стівен у Парижі).

Своєрідно представлено символіку вертикалі «Улісса», проте вона ще не така насичена та різнопланова, як у «Фіннеганові Помині». Особливе місце посідає опозиція земля/небо. Земля – це не тільки одна з чотирьох стихій, світ, в якому живе людина, а ще й садочок із кушиками м'яти біля будинку Блума, земля – це Моллі, дружина неба, плодюча земля. Небо структурується на сонце, зірки, місяць, на місце перебування верховного бога. Риси останнього спостерігаються у Стівена: «Моє «я» сидить тут з ясеневою патерицею жерця, у позичених сандалях, днем біля свинцево-сірого моря, невидимо, в ліловій ночі рухається під егідою загадкових зірок» [7, 48]. Образ світового дерева має свої аломорфи – семантично еквівалентні йому образи. Такими в романі є образи світової гори, башти, храму, сходів та ін. Неодноразова згадка «перинної» гори в «Уліссі» відсилає до гори Фезерберд біля Дубліна. Своєю верхівкою вона торкається «верхнього» світу, а підніжжям – «нижнього». Сакральний центр таким чином, виявляється найбільш близьким до небес, він дозволяє встановити контакт між світами. Те, що попереду – символічний простір сили світла; те, що позаду – царство хаосу. Сприймаючись як «чужий» континуум, простір «позаду» заборонялося бачити, тобто обертатися; проте Стівен обертається, адже обертання – це своєрідне «подолання» межі чужого простору.

В «Уліссі» найвища точка «вертикальної вісі» – «зірок небодерево, вкрите вологими нічної бірюзи плодами» [7, 698]. Верхній світ, що, за словами М.О. Новікової, «ніс менше явної загрози ... і більше явного блага» [4, 26], залишається менш деталізованим порівняно з горизонтальним простором, і єдиною ознакою стає недосяжна віддаленість. Блум пізніше зробить висновок, що «це не було ані небодеревом, ані небогротом, ні небозвірем, ні неболюдиною. Що була це – Утопія, адже немає жодного способу досягти від відомого до невідомого; безкінечність, яку з рівним успіхом можна вважати й кінцевою» [7, 701]. «Низом» вертикалі виявляється «чужий» світ в розділі «Цірцея», де раптово оживають душі небіжчиків, тут терени ірреальної зони сну, видінь, спогадів, «нелюдяність» у зовнішності, поведінці героїв (Блум як жінка або зображення його з осячними вухами). Потрапляння в «чужий» простір відбувається у сцені з Блумовим дідом Ліпоті Вірагом, у дублінській чорній месі, за появи двоголового восьминога в шотландських кілтах. При постійному перетворенні Блума, змінюється, у такий спосіб, простір; при будівництві нового Блумусаліму Дублін зникає. Шляху вниз протистоїть шлях наверх – у небо, здебільшого, в якості мандрівки душі.

Чотири сторони світу (схід, південь, захід і північ) з прадавніх часів відігравали важливу роль у творенні системи координат, яка дозволяла людині визначати своє положення в просторі, тобто орієнтуватися відносно інших об'єктів. Основою для виникнення такої системи стало таке явище в Космосі та природі як рух по обрії Сонця. Символіка сторін світу відіграє в романі важливу роль, але «будь-які попереду/позаду, схід/захід/північ/південь, справа/зліва – мають сенс тільки у відліку з певного предмета (самого суб'єкта)» [4, 44]. Найважливішим для Блума є східний напрямок, схід (почасти південь) – «юність» природи, її відродження; уявні мандрівки

туди говорять про знаковість героя, про його пророцькі, життєстверджувальні функції. На заході – «край світу», чужий світ; тому Стівен, побачивши збирачів молюсків, бідних ірландців, визначає їм майбутнє: «через піски всього світу, на захід, до присмеркових земель їх шлях, за ними полум'яний меч сонця» [7, 48]. Таким бачить Стівен майбутнє Ірландії, де сонце гомруля сходить на північному заході і в загарбниці Англії.

Отже, в «Уліссі» Дублін – це не тільки столиця й втілення всього ірландського на момент 1904 року, а ще й будь-яке місто світу, місто-символ. Можна спостерігати в «Уліссі» принцип «відцентровості» (Н. Лисюк), тобто низку вкладених один в один локусів. Для Блума: квітка (лотос) – пуп – ванна – кімната – дім – Дублін – Всесвіт; для Моллі центр – ліжка; центр для Стівена – башта-омфал, якої він позбавлений.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр; [пер. с франц.]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. Лисюк Н.А. Міфологічний хронотоп: матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Наталія Анатоліївна Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
3. Лотман Ю. Миф–имя–культура [Электронный ресурс] / Ю. Лотман, Б. Успенский // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х тт. – Т.І: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 58-76: Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php
4. Новикова М.А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов): учеб. пособие / М.А. Новикова, И.Н. Шама. – Запорожье: СН«Верже», 1996. – 172 с.
5. Barta, Peter. Ulysses: The City of the Wandering Aengus and the Wandering Jew / Peter, Barta // Bely, Joyce, and Doblin: Peripatetics in the City Novel / Peter, Barta. – Gainesville, FL: University Press of Florida, 1996. – P. 47-75.
6. Joyce, James. Finnegans Wake / James Joyce. – Penguin Classics, 1999. – 672 p.
7. Joyce, James. Ulysses / James Joyce. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.

Summary. The article deals with specificity of artistic space of J. Joyce's «Ulysses», mainly its symbolism. On the background of city-symbol Joyce depicts complicated model of universe and a man.

Key words: poetics, space, symbols of horizontal and vertical lines, route.

Отримано: 26.06.2012 р.

УДК 821.161.2-3.09

Г.Й. Насмінчук

«ДИВО» П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО І «ХРЕСНА ПРОЩА» РОМАНА ІВАНИЧУКА У ВИМІРАХ ЕКЗИСТЕНЦІЇ НАЦІЇ: ПОРІВНЯЛЬНО-ГЕНЕТИЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Стаття присвячена порівняльному аналізу романів П. Загребельного «Диво» і Р. Іваничука «Хресна проща», яким властиві універсальні культурні коди. Виявлено близькість двох творів на смислового та архітектонічного рівнях.

Ключові слова: образна структура, буття нації, архетип, роман «зв'язку часів», Павло Загребельний, Роман Іваничук.

Про співмірність історичних візій Павла Загребельного і Романа Іваничука, про подібність їхніх ідейних позицій і творчих зацікавлень можна говорити, взявши до уваги той факт, що саме з їхніх романів «Диво» і «Мальви», виданих одного і того ж 1968 року, означений початок шляху до «філософського прочитання історії, постановки на історичному матеріалі проблем, які хвилюють наших сучасників» [9, 758]. Заглибившись у філософську сутність людських діянь, Загребельний у «Диві» актуалізував проблеми співвідношення сучасності і минувшини, пам'яті і моралі, довів, що «великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить у наше життя щоденне, впливає на смаки наші й почування» [3, 444]. Про історизм художнього мислення йшлося і Р. Іваничукові. Пояснюючи замисел своїх «Мальв», він писав: «Я задумав узятися за працю, в якій міг би дати волю роздумам над долями імперій, які неминуче приходять до упадку, над неминучістю пробудження молодих народів, над причинами тим-

часових перемог, а теж фатальних невдач у боротьбі за визволення з-під чужоземного ярма. Бо саме ці проблеми становлять суть історії народів протягом багатьох тисячоліть» [8,193]. Те, що роман «зв'язку часів» стане надалі домінантним жанром як у Павла Загребельного, так і в Романа Іваничука, потвердила їхня художня практика. Після «Дива» у П. Загребельного буде «Я, Богдан», «Тисячолітній Миколай», у Р. Іваничука – «Шрами на скалі», «Хресна проща». Практично всі ці романи на сьогодні високо поціновані критикою. Аналізуючи романи «Мальви» і «Диво» у контексті історичної та історико-біографічної прози 60-х років ХХ століття, М. Ільницький прийшов до висновку, що «історична тема в літературі – це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій та фактів. Наша література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей» [9,184]. Ніла Зборовська зізнавалася, що перший історичний роман П. Загребельного для неї був «головним романом виховання» [5, 4], а на основі книг «Первоміст» і «Я, Богдан» дослідниця проаналізувала таку «основоположну структуру художнього мислення» письменника, як «влада і свобода». Показова і та оцінка, яку дав Р. Іваничук історико-філософському набутку свого старшого побратима: «...Коли в широкоплановому романі «Диво» ми подекуди зустрічаємося з етнографічною перевантаженістю, а цільне полотно «Первомосту» читач частково сприймає як притчу, коли в пошуковому творі «Євпраксія» подібуються художньо не засвоєні шматки літописів, а в психологічному романі «Роксолана» – романтичні епізоди, то роман «Я, Богдан» постає перед читачем монолітним сплавом знання епохи й *філософської мислі* (підкресл. наше – Г.Н.) [8,112]. Збіжність П. Загребельного і Р. Іваничука у ставленні до української минувшини завважена в наукових статтях і оглядах Стефанії Андрусів, В. Дончика, М. Слабошпицького, В. Панченка, Лариси Ромащенко та інших дослідників, однак поки що ніхто не простежив спадкоємних рис, які ріднять перший історичний роман Загребельного й останній на сьогодні роман Іваничука. Після появи у 2011 році «Хресної прощі» Р. Іваничука з'явилася спонукана знову перечитати «Диво» П. Загребельного і виявити точки зіткнення у двох художніх полотнах, віддалених часом написання, однак близьких за своїм концептуальним осердям. Аналізовані романи – органічна складова сучасної культурної тенденції, яка виявляє себе у «підключенні» суб'єктивного історичного досвіду до інтерпретації давніх епох. У статті «Художні модифікації історичної свідомості в американській літературі зламу ХХ-ХХІ століть» дослідниця Марта Коваль пише про те, що в новітній літературі особливе місце займають такі історичні твори, з яких постає «екзистенційна художня історія». Тобто, це твори, у центрі уваги яких – індивідуалізоване тлумачення історичних подій. «Екзистенційна історія – це намагання використати минуле як інструмент у процесі кращого розуміння ідентичності сьогодення» [10, 52].

Обидва письменники звернулися до княжої доби: П. Загребельний – до подій першої половини ХІ ст.(доба Ярослава Мудрого), Р. Іваничук – до ХІІІ ст. і діянь Данила Галицького. То були знаменні часи в історії України-Русі. За князювання Ярослава Мудрого (1019-1054) зміцніли феодалні відносини, було складено збірник законів давньоруського права – «Правду Ярослава» («Руську правду»), остаточно утвердилося на Русі християнство, розвивалася культура, зокрема були збудовані Софійський собор, Золоті ворота, було створено бібліотеку Софійського собору, зміцнювалось міжнародне становище Русі-України. Винятково здібним володарем був і Данило Романович, король Русі з 1253 року. Він на певний час об'єднав усі західноукраїнські землі, збудував Холм і Львів, реформував військо, приборкав непокірне боярство. Провадячи активну західну політику, він ратував за європейські культурні впливи, впроваджував західні державні та адміністративні форми у життя галицьких міст.

Композиція обох романів «працює» на авторську концепцію часу. І П.Загребельний, і Р. Іваничук щоразу «розбивають» хронологічну послідовність зображуваних подій, перетасовують минуле і сучасне, щоб показати, як минуле впливає на сучасне, щоб довести, що «минуле є передумовою сучасного, а сучасне – ланкою історичного зв'язку минулого з майбутнім, моментом нерозривного зв'язку часів» [9,768].

У «Диві» присутні три часові виміри, три пласти історії, які повсякчас перемежуються, отож, можна говорити про стереоскопічну композиційну організацію художнього матеріалу. Сакральним центром у романі виступає Софійський собор, від якого концентричними колами відходять: по-перше, часи Ярослава Мудрого, по-друге, Велика Вітчизняна війна, по-третє, 60-і роки ХХст. У «Спробі автокоментаря» письменник зауважив, що «Диво» «можна було будувати не трьома концентричними колами, як маємо, а сімома, тоді була б більша гармонійність, не відчувалися б оті занадто великі відтинки часу між роком, скажімо, тисячним і тисяча дев'ятсот сорок першим, але водночас то вже був би інший роман...» [3, 445].

Трилогічність побудови характеризує і «Хресну прощу». За авторським визначенням – це романний триптих, перша частина якого «Домороси. Іспит сумління» відображає період хрущовської відлиги, друга «Страдчівський Патерик. Символ віри» – часи Данила Галицького, третя «Золоті Ворота. Кант благальний» – 30-40 роки ХХ століття. Головною віссю подій в усіх трьох частинах, яка організує твір у семантико-художню цілісність, є Страдчівська печерська

Лавра. Запропонована письменником структура твору передбачає діалог між минулим і сучасним, а відтак актуалізує проблему самоідентифікації особистості. Роман містить багаторівневий діалог – з Т. Шевченком, П. Тичиною, літописними оповіданнями, біблійними універсальями, власним письменницьким досвідом, але насамперед він оприявнює екзистенційний характер цього діалогу, що виявляється в осмисленні свого «Я». Текст роману, маркуючи черговий етап освоєння Р. Іваничуком трагічних сторінок національної минувшини, увиразнює цінність розповідання історії як засобу творення ідентичності індивіда і визначення його життєвих пріоритетів. У кожній частині триптиха наголошено особистий досвід переживання історії. Оповідач «Доморосів» Ігор Романюк зізнається: «Не давав мені спати задум розлогого роману з найболючіших епізодів історії України, уявлявся мені цілий цикл романів – гордих і болісних» [6, 57]. Митуса – співець Данила Галицького – говорить про історичний досвід, акумульований у його пісні: «Пісня єсть моїм Богом. <...> Пісня сильніша від закону, вона вбирає в себе все, чим живе людство, і увібраній у слово досвід людству повертає. Пісня пізнає ще не пізнане й те пізнане віддає людям у їхню власність» [6, 169–170]. За допомогою образу священика Миколая Конрада, який у церковному книгосховищі знайшов «Патерик Страдчівського монастиря», письменник порушує проблему персоналізованого прочитання видатних історичних подій: «Тоді й припинив свої пошуки отець Миколай і в кімнатці службового приміщення Юрського собору надовго засів над фоліантом, відчитуючи прадавню історію, яка дивним чином була історією його власного пражиття: в патерику описувалося житіє ігумена Страдчівського монастиря – Миколая Конрада» [6, 136]. Отже, як бачимо, вибір Романом Іваничуком фактажу для трьох складових триптиха базується на принципі типологічної подібності героїв у площині «втішання історією» (П. Загребельний).

Поліфонічний тип світосприйняття сучасної людини будується в романах на поєднанні уявлень різного походження і виявляє себе у міркуваннях героїв, що потрапляють в одне річище з новітніми філософськими вченнями, зокрема, з релігійними відгалуженнями екзистенціалізму. Ідея нерозривної єдності поколінь, взаємозалежності і взаємооберненості теперішнього і минулого часів раз-по-раз зринає у роздумах та словах Гордія і Бориса Отав («Диво»), Зореслави, Ігоря, Ліди, Миколая Конрада («Хресна проща»). Навіть перебуваючи в обмеженому просторі концентраційного табору, професор Гордій Отава «бачив увесь Київ так, неначе піднімала його дивна сила над містом <...>, він мимоволі біг думкою до тої алеї Байкового кладовища, де під чорною камінною плитою спочивав його батько – Всеволод Отава, а ще давніше на тому самому кладовищі зліг його дід Юрій, існувала неписана традиція в родині Отав – називати синів тільки слов'янськими іменами» [2, 73]. Своє переконання у незнищенності духовної, мисленнєвої матерії висловлює Зореслава: «Мені здається, – каже вона, – що я колись давно вже жила на світі, й ось цієї миті <...> враз відчула, що на цьому місці вже колись була – в іншому часі, в забутому житті» [6, 132]. Про перше і друге своє життя, про таїни реінкарнації роздумує Ігор Романюк, і подячне слово зринає з його вуст: «Дякую тобі, Господи, за те, що наділив мене талантом дізнатися про те, чого ніхто, крім мене, знати не спроможний, що подарував мені щастя прожити безліч життів в одному – мов те зело, яке щороку оживає повесні» [6, 281–282]. Тема духовного проростання не нова у прозі Іваничука. Ще у «Шпрах на скалі» (1987) він «доручав» героїні Адріані озвучити такі свої міркування: «Ми думаємо, а думання – це ж енергія. Коли з людського праху виростає трава, то куди дівається матерія мислення? Пропадає? Ніщо в природі не пропадає. І мені здається, що думки когось із наших попередників... існують в ефірі» [6, 23]. Важливо підкреслити, що представники екзистенціалізму (М. Бердяєв, К. Ясперс, Г. Марсель), утверджуючи віру у трансценденцію, пояснювали людське буття як «буття слабкості і надії, яким, попри все і навічно, ми є» [11, 234]. Чи не ця думка пронизує вислів П. Тичини, що ним відкривається триптих: І як я вмру, не розумію – життя моє одвічне... Роздуми про єдність історії у її проминальності і вічності життя насичують історичні романи П. Загребельного. «Але ж не розвіємось, а провіємось, і станемо золотими зернами історії свого народу, його ім'ям і славою. І тоді прогримлять наші імена, як весняні громи над степами» [4, 75].

Перехід від теперішнього до минулого відбувається в романах шляхом уведення сторінок Початкового та Галицько-Волинського літописів. В історичній частині «Дива» вміщені скупі свідчення Нестора-літописця: «В лето 6545 заложи Ярослав город великий Кыев, у него же суть Златая врата: заложи же й церков святягы Софья, митрополью...» [2, 241]. Ця теза розгортається в романі у драматизовану картину XI століття, де зіткнулися абсолютизм княжої влади і непокора думки митця. І хоча імені творця Софії Сивоока немає у літописному зведенні, авторська гіпотеза про художника, що постав з освіченого середовища і став виявом духовного начала народу, не викликає заперечень.

У другій частині роману «Хресна проща» («Страдчівський патерик. Символ віри») оживає бурхливе XIII століття. Відтинок Галицької історії часів татаро-монгольського лихоліття письменник ознаменовує не лише такою значною постаттю, як Данило, але й постаттю Митуси, про

якого є згадка в Галицько-Волинському зведенні. Письменник вибрав колізію Данило – Митуса, князь – співець, оскільки болюча для України тема влади і мистецтва, свободи творчості, людської гідності і покори хвилює автора і є однією з провідних у його художньому набутку («Четвертий вимір», «Шрами на скалі», «Вода з каменю», «Благослови, душе моя, Господа», «Нещоденний щоденник»).

Вже традиційно склалося так, що образ Митуси, який походить зі структурної схеми архетипу співця-правдолюбця, покликаний передати концептуальні програмні установки в українській літературі. Це зокрема простежується у віршах І. Франка «Бунт», М. Костомарова «Співець Митуса», новелі Ніни Бічуї «Буєсть Митусина», романі Р. Іваничука «Шрами на скалі». Емоційна пристрасть, співчутливість і щемність у змалюванні «буєсті Митусиної» Ніною Бічуєю дало підстави В. Шевчуку зарахувати авторку до тих письменників, які «історію життя та діяльності митця перепускали через власне «я» [12, 7]. Драма Митуси в Іваничука також не позбавлена особистісного характеру, особливо, якщо зважити на ту обставину, що автор «Мальв» на власній долі відчув, що то значить бути в немилості у владців. Митуса – давня любов письменника. У романі «Шрами на скалі» історія співця врощена не лише у сюжетну лінію «Данило – Митуса», але й в історію життя І. Франка. Автор-оповідач, розгортаючи етико-естетичну площину розмислу, ставить питання: «Хто стоїть вище у тій вічній супрязі владики й митця з властивими їй антагонізмами і єдністю? Франко, приміром, звертався в молодості до теми Митуси й Данила Галицького, та йому не вдалося розв'язати цієї проблеми; згодом він над Митусою й Данилом поставив Захара Беркута: історію робить не вождь, не митець, а народ. Це так. Але ж народ мусить мати і владик, і співців...» [7, 40]. Далі оповідач із жалем відзначає, що Франко не написав такого твору про митця, який міг би зрівнятися з «Мойсеєм» – поемою про вождя, що постає в образі терну – «колючого, жорсткого й відданого народові». Оповідач продовжує битись над питанням: «хто мав рацію на позвах: Данило чи Митуса?» [7, 40]. Годі шукати однозначної відповіді на це запитання і в «Шрамах на скалі», і в тексті нового роману. Однак, розгортаючи ідею месіанського покликання співця-правдошукача, Р. Іваничук вимислив трагедійно-катарсисну розв'язку конфлікту «володар – митець»: люди вирішили перепоховати прах Митуси перед брамою храму Різдва Пресвятої Богородиці у Страдчі.

Не зайве підкреслити, що тексти аналізованих романів завершуються аналогічно: картинами хресних ходів у Києві і Страдчі. У Києві це був хресний хід на честь новозведеного храму і князя Ярослава, у Страдчі – на честь убієнного співця. Молитвами і піснеспівами кияни освятили свій собор. У церкву Софії було внесено золоті хрести, посуд, книги, кадильниці, ладанниці, плащаниці, Євангелії, Псалтирі, чимало світських книг, щоб започаткувалася при соборі перша на Русі книгозбірня. «Цілий Київ умістився в просторій церкві, зібрався тут – і ніхто не знав, що десь під цяцькованою підлогою лежить той, хто поставив цей собор, народивши його в своїй уяві, хто дав соборові оті дивні барви, ті велетенські мозаїчні постаті, оту невпинність руху, гру світла, немеркнуче сяяння» [2, 567]. Дещо інша тональність спостерігається в описі величавого походу і погребіння Митуси. Незліченна кількість народу з хоругвами і піснеспівами вирушила покутним шляхом з Галича у напрямі Львова, супроводжуючи повіз з домовиною, вкритою червоною китайкою.

«Вість про хресну прощу Галицьким краєм з домовиною Співця, слава про котрого колись лунала від Володимира-Волинського, Галича й Коломиї аж до Перемишля і Холма, невинно убієнного правдолюбця, кров'ю якого обagrив свої руки і до самої смерті змити її не зумів найударніший з усіх галицьких вінценосців король Данило <...> – блискавкою облетіла весь край, і прокинулися притлумлені татарвою, збайдужілі й отруєні чужинецьким пійлом слабодухи. Пробуджена гордість за славного сина все навальніше добиралася до людських душ...» [6, 241]. Така розв'язка, на відміну від розв'язки «Дива», де картина загибелі творця Софіївського собору як логічного розв'язання конфлікту між зодчим і володарем витримана в реалістичних тонах, є умовною. Однак спільним знаменником в обох творах висновується думка про те, що жертвним життям і смертю митця очищується земля, яка його породила, «як окупився світ Христовими муками» [6, 245].

У структурі художнього мислення і Павла Загребельного, і Романа Іваничука знаковий характер мають мотиви мучеництва, апостольства, самопожертви, які набувають усіх ознак народного світовідчуття. Повідомлення про загибель Сивоока здійснюється у контексті біблійних історій. Роздумуючи над фактом смерті свого героя, П. Загребельний запитує: «Може, так і треба? Християнство починалося з смерті Ісусової. І першомученик християнський архідиякон Стефан був побитий камінням після жорстоких сперечань за віру з сонмищами невірних. Вороги вивели Стефана за город, били камінням, а він молився: «Господи Ісусе, прийми дух мій. Господи, не постав їм гріха їхнього» [2, 566].

Харизмою мучеників у «Хресній прощі» наділяється не лише образ Митуси, але й отця Конрада, дяка Ісайї, Зореслави, усіх безіменних просвітян, священників, учителів, оунівців, вивезених у Сибір чи замордованих у в'язничних підвалах. Чимало епізодів у творі є інтерпретацією мотивів

молитов евангельського походження за порятунком роду людського. Діалектику універсальної християнської свідомості і національної визначеності розкриває богородична молитва, вкладена до вуст Зореслави: «Допоможи, Пречиста, знайти хоч одну людину, яка б витримала труд, муки і навіть смерті не забоялася на другій хресній прощі. І хай та жертва підніме весь наш народ до хрестового походу проти червоної орди» [6, 267].

Канонізуючи мучеників, зокрема Митусу, Іваничук намагається повернути у свідомість людей підвалини національного міфу, підточені агресивним домінуванням міфу тоталітарного, імперського. Осердям національного міфу є національна ідея. За визначенням Оксани Забужко, національна ідея – це «синтетичний погляд на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний, розгорнутий в часі і «соціалізованому» просторі континуум і водночас як на суб'єкта всезагального історичного процесу» [1, 8]. Перепоховання Митуси, позначившись на формуванні світогляду людей, стало засобом їх згуртування як на міжособистісному, так і етнонаціональному рівні: «Був хресний хід цільним організмом, в якому кожна клітина перебувала в гармонії із сусідньою – єднала прочан пам'ять про Співця, який став повелителем мислей, утіх і сумнівів людей, що йшли величавою процесією Галицьким краєм у злагоді, вірі й любові. Зореслава всією душею відчувала ту благословенну спільність, котру не встигли розтоптати чужинці й відступники, – підніс Співець нарід до своєї висоти, ставши князем краю – терном колючим, що не допускає чужинецьких рубачів до живої пущі» [6, 243]. Цим емоційним пуантом констатовано доконаність вчинку Митуси, його результативність на віки. Подібні емоції органічно вплітаються і в історіософські висновки П. Загребельного. Його Сивоок загинув як смертний чоловік, але зберіг себе у неперебутності дива творення. «Поняття «дива», яке не переводиться, – як слушно відзначив М. Ільницький, – багатопланове в романі, починаючи від диво-собору і закінчуючи невичерпністю й невмирущістю іншого дива – духовних сил народу» [9, 773]. Ярослава, донька князя, «народила сина від Сивоока. І син його – серед нас. Завжди з його талантом і горінням душі» [2, 568].

Порівняльно-генетичне зіставлення романів, які виразно тяжіють до інтелектуальної традиції І. Франка, дає підстави зробити висновки про наявність потужного раціонального компонента у «Диві» П. Загребельного і переважання ірраціональних принципів світобачення в Романі Іваничука. Оповідь у «Хресній прощі» має переважно метафізичний характер, тоді як «Диво» витримане в параметрах власне історичної розповіді з її чіткими хронологічними контурами. Споріднює аналізовані романи глобальне мислення авторів, для яких історична пам'ять є найважливішою онтологічною цінністю. Зіставляючи «Диво» і «Хресну прощу», враховуємо і ту обставину, що ідейно-художній експеримент Загребельного, який завершився «Тисячолітнім Миколаєм», був підступом до його історіософських візій. «Хресна проща» наразі підсумовує митецькі пошуки Р. Іваничука.

На сьогодні ці два твори окреслюють хронологічні межі розімкненого у майбутнє роману «зв'язку часів», який продовжує займати пріоритетне місце в новітній літературній свідомості.

Список використаної літератури

1. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст / Оксана Забужко. – К.: Основи, 1993. – 126 с.
2. Загребельний П. Диво / Павло Загребельний. – К.: Махаон-Україна, 2000. – 567 с.
3. Загребельний П. Спроба автокоментаря // Загребельний П. Неложними устами: Статті, есе, нариси. – К.: Рад. письменник, 1981. – С. 438 – 455.
4. Загребельний П. Я, Богдан / Павло Загребельний. – К.: Рад. письменник, 1983. – 511 с.
5. Зборовська Н. Влада і свобода в романах Павла Загребельного // Слово і час. – 2011. – № 10. – С. 3. – 23.
6. Іваничук Р. Хресна проща : Романний триптих / Р. Іваничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 284 с.
7. Іваничук Р. Шрами на скалі / Роман Іваничук. – Львів: Каменяр, 1987. – 213 с.
8. Іваничук Р. Іваничук Р. Чистий метал людського слова. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 193 – 200.
9. Ільницький М. Ільницький М. На перехрестях віку : У трьох кн. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 1. – 838 с.
10. Коваль М. Художні модифікації історичної свідомості в американській літературі зламу ХХ-ХХІ століть / Марта Коваль // Слово і Час. – 2010. – № 11. – С. 51 – 58.
11. Марсель Г. Відмова від спасіння і величання людини абсурду // Марсель Г. Homoviator. / Г. Марсель. – К.: «КМ Akademia», «Пульсари», 1999. – С. 207 – 234.
12. Шевчук В. У світлі українського історичного оповідання // Деревопам'яті: Книга українського історичного оповідання: У 4 вип. – К.: Веселка, 1995. – С. 5 – 16.

Summary. The article is dedicated to the comparative analysis of novels by P.Zahrebel'nyy «Dyvo» and by R.Ivanychuk «Hresna proshcha», where we can find some universal cultural codes. The resemblance of two novels is vivid on semantic and compositional level.

Key words: image structure, existence of the nation, archetype, novel of «connection of times», Pavlo Zahrebel'nyy, Roman Ivanychuk.

Отримано: 22.08.2012 р.

УДК 811.161.2-3.09

І.А. Насмінчук

АВТОБІОГРАФІЗМ І СПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ВИЯВ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ У ТВОРАХ МАРІЇ МАТІОС

Стаття розкриває специфіку моделювання художньої свідомості у прозі Марії Матіос. Основна увага приділена проблемі автобіографізму, яка розглядається крізь призму концептуальних ідей філософії екзистенціалізму.

Ключові слова: автобіографізм, екзистенція, філософський дискурс, межова ситуація, художня свідомість.

Художня автобіографія на межі ХХ – ХХІ століття продовжує виконувати надзвичайно важливу роль пізнання людини і соціуму у потоці історії. «Звернення до автобіографізму<...>, – слушно відзначає Т. Тебешевська-Качак, – зумовлені процесом т. зв. повернення й переосмислення минулого, провокованих національною свободою і демократизмом» [12, 40]. Поява в останні роки книг «Номо feriens» Ірини Жиленко, «Записки Білого Пташка» Галини Пагутяк, «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, «Печалі та радощі літературознавки» Ніли Зборовської, «Вирвані сторінки з автобіографії» Марії Матіос актуалізувала значення фемінного автобіографічного дискурсу.

У Марії Матіос тяжіння до автобіографізму як засобу художнього самоозначення помітне в багатьох творах. Сама письменниця якось зауважила, що до неї, до її сутності можна пробратися лише через її книжки [8, 7]. Модель персонального світу авторки окреслено в новелах «Не плачте за мною ніколи», «Юр'яна і Довгопол», книзі есеїв «Фуршет», повісті «По праву сторону Твоєї слави», книзі-дайджесті «Вирвані сторінки з автобіографії». Автобіографічне письмо передбачає наявність сповідальної інтонації у тексті твору. Однак сповідальність та автобіографізм – речі не тотожні. Дуже щирі, відверті сповідальні інтенції у творах М. Матіос дали підстави декому з критиків атестувати їх як автобіографічні [2; 15]. Не зовсім коректним видається аналіз елементів автобіографізму у прозі Марії Матіос на матеріалі тексту «Щоденника страченої», як це робить, наприклад, О. В. Даниліна. Сама письменниця відзначила недоречність таких умовиводів. «Те, що переважним чином я пишу від першої особи, – каже вона, – доволі часто й створює ілюзію тотожності з автором. А потім... Очевидно, я пишу все-таки досить переконливо, гаряче, тому й виникає питання автобіографічності. Насправді це не так. <...> Там, де я хотіла розказати читачеві про себе, я не ховалася за вигаданими іменами і не соромилася казати, що це про мене» [15]. Напрошується зіставлення такої позиції письменниці-сучасниці з тими поглядами, які висловила у свій час Леся Українка з цього ж приводу. У листі до І. Франка вона писала: «...Я думаю, що, власне, ті наші думки і почуття чогось варті, які нам або страшно, або «трохи соромно» нести «геть на розпутья шляхове», – значить, то щирі, інтенсивні почуття, або гарячі, або до болю холодні, але не літні, а, власне, автор «Апокаліпсиса» дав добру науку не так людям взагалі, як власне поетам та артистам: будь гарячий або холодний, але не теплий» [13,13].

Історія літератури знає чимало фактів, коли окремі сторінки біографії автора «програмувалися» його текстами. Свідома матеріальної сутності слова, Марія Матіос останнім часом уникає «дуже далеко заходити у своїх фантазіях стосовно себе самої» [8, 7]. В інтерв'ю Валентині Клименко письменниця зізнавалася: «У мене є одна така страшна річ, де я написала про те, ніби я вже померла і що тому відбувається. Коли я писала, я не знала ні про якого Моуді й ні про кого я не знала в тих своїх Розтоках, але я б не радила так робити нікому. Тому що слово – воно на правду матеріальне і воно б'є бумерангом» [8, 7]. «Страшна річ» – не що інше, як повість «По праву сторону твоєї слави (Книга життя і смерті)», де авторка обрала себе за прототип. Повість є варіантом езотеричного письма і зразком глибоко особистісної сповіді ліричної героїні, яка водночас виступає і авторкою, і наратором, і, завдяки яскраво виявленому автобіографізму, другим «я» самої Марії Матіос. Аналіз твору в гармонійній єдності його змістових і формальних компо-

ментів дозволяє говорити про два визначальні типи моделювання світу у ньому – епічного, представленою картинами земного життя, й агіографічного, що репрезентує ідею самовдосконалення людської душі. Ім'я оповідачки Марії містить недвозначний натяк на максимальну спорідненість між персонажем і автором, хоча про їх цілковите ототожнення не йдеться. Зміст твору, часові і просторові межі якого розімкнуті до Всесвіту і безкінечності, базується на мотивах традиційного сюжету мандрівки у потойбіччя, на зіставленні світу профанного зі світом сакральним. Характеристика межовості починається в повісті вже із заголовка. Керуючись «філософським відчуттям» жанру видіння, письменниця моделює ситуацію, аналогічну «Божественній комедії» Данте. Наратив роману теж побудований як подорож. Матіосівська героїня потрапляє в загробний світ, її душа, як і дантівська, пролітає «крізь страшні стогони і крики, крізь моторошний плюскіт води і жахкий тріск гілля» [6, 392]. Разом із тим, осмислення інших світів відбувається з урахуванням архетипових рис українця, який в усі часи, за словами Вал. Шевчука, «мав інтерес і до того, що відбувається з людиною за межею буття <...> відповідно простежував чи вимірював, чи психологічно прочував нитки, які в'яжуть буття з небуттям, і це завжди було реальною субстанцією його розуміння світу» [14, 3]. Українська література має чимало спроб пізнання високих таїн, пов'язаних з небуттям. На сьогодні одним із кращих зразків уявного «вживання» в потойбічній світі є роман В. Дрозда «Острів у Вічності» (2001), в процесі творення якого письменник досягнув поставленої перед собою мети «написати Книгу про життя людської душі після смерті земного тіла, аби якомога більше людей на землі повірили у це і жили з глибокою упевненістю, що їхнє земне життя – не копірвання у гною матерії, а одна із сходинок душі на духовні вершини» [3, 63]. Щось подібне замислила і Марія Матіос.

Її повість, як і поема Данте, – це умовна модель людського світу і людської душі. Тут продовжує функціонувати визначальний для творчості письменниці мотив занурення персонажа у власний внутрішній простір, експлікований цього разу в образ трансцендентного світу (від пекельних кіл до райських садів). Найявність у «Книзі життя і смерті» таких архетипних мотивів, як блукання/прозоріння, пільма/світло, кола пекла/яруси раю, споріднює її з тими творами Г. Сковороди і Т. Шевченка, де йдеться про етапи наближення душі до абсолюту. Надаючи перевагу внутрішньому над зовнішнім, письменниця відповідно структурує художній простір твору. Просторова вертикаль повісті, на зразок сковородинівської моделі, будується знизу вгору – від землі до неба. Для Г. Сковороди рух догори – це шлях до «веселія серця»: «Взойди, дух мой, на горы, гдѣ правда живет свята...». Гора означає вищу істину: «Если хочешь что-либо познать и уразумѣть, должно прежде взыйти на гору вѣдѣнія божія» [11, 184]. Чітке протиставлення «гори» і «низу» містить повість «По праву сторону твоєї слави». Потяг головної героїні до висоти підкреслюється наскрізним мотивом сходження вгору: «Велика сила знову несла мене вверх і вгору» [6, 390]; «Душа моя летіла вище, і чим вище, тим легше і радісніше» [6, 403]; «А я плинула вище, де щось безмовне, але надто лагідне, тихо шелеснуло: «Це дванадцятий сад» [6, 422]. Послугуючись поетикою модернізму і постмодернізму, письменниця прочиняє двері у позачасовий неокреслений простір, виражає свою концепцію світу і людини, свій спротив реальній непривабливій дійсності. Реально-ірреальні площини буття, розташовані за принципом віддзеркалення, тісно прилягають одна до другої. Переступивши сакральний поріг, героїня прагне зберегти себе, свою душу, але досягти цього важко, «безконечні векселі боргів, претензій, невдоволення, брехні, наклепів, заздрості» [6, 404] нагадують про себе і там, за межею. В динаміку її внутрішнього світосприйняття потужно входять зовнішні імпульси, що поглиблює медитативний характер оповіді. З підкресленою експресією авторка розгортає складне людське переживання, пов'язане одночасно і з осягненням мізерії земного існування, і з відчуттям завершення земного шляху. Процес інтеграції героїні в атрибути потойбіччя, спроба означити там свою присутність виявляє себе у серії авторецепцій, націлених на самопізнання, самовизначення особистості: «Я увійшла душею з темряви в морок і зупинилася, опинившись у світлі якомусь неповноцінному. Жодного круга не було. Довкіл мене метушилися такі, як я, душі» [6, 391]; «я відчула, що то є справжня німота, коли із заметілі чи то снігу, чи то цвіту зробилася душа, ніколи мною не забута і не випита» [6, 397]; «я думала: чому, переживши потрясіння і печаль у кожному крузі, мені ставало легко?» [6, 403]; «я перелякалась: за якими ж законами побудовано буття в небесному домі, коли ти тут зустрічаєшся з усіма тобі відомими колись людьми, мусиш з'ясовувати свої з ними стосунки і відбувати порахунки за минуле?» [6, 404]. Так побачене і почуте емоційно наснажується, психологізується, осмислюється особистістю авторки-інтелектуалки. Сучасне і минуле у Марії Матіос єдині і нерозривні, на що вказує, крім усього іншого, ще й епіграф із Ніцше: «Час був моїм єдиним сучасником» [6, 372]. Просторово-часова структура повісті, яка відображає шляхи освоєння письменницею онтологічних категорій, є вираженням життєвідчуження і її героїні, і її власного. Перебираючи у пам'яті те, що колись відбулося, оповідачка не просто розповідає про це, вона пропускає усе через свої особистісні переживання: «Зі мною zostалися лише поняття, лише обриси, контури слів, речей і відчуттів. Десь усе-усіське поділося, зникло безслідно, як скарби Бурштинової кімнати. А коли

не безслідно? Якщо я, колись жива, по смерті не зникла безслідно, то хіба мертво зникає назавсім? А слова ж не мертві, коли були мовлені, речі не мертві – вони десь лише перенесені в інше місце. Люди не мертві, коли їхні душі ширяють десь тут, поруч, можливо, тужать разом зі мною за тим, чого не в силі згадати» [6, 378]. Так ще раз М. Матіос наголошує на цілісності світу і на пам'яті як носієві цієї цілісності. У повісті М. Матіос, як і в міфі, нема спрямованості у майбутнє, навпаки, все зорієнтоване на минуле. Письменниця далі розгортає ідею циклічного часу, криві лінії окремих людських долі замикаються, спричиняючи рух по колу, саме тому далекі нащадки мають змогу зустрітися зі своїми дідами-прадідами.

Усі етапи освоєння райського простору є експозиційним тлом, на якому розгортається екзистенційний мотив, закодований у заголовку і прояснений у фіналі. Бесідуєючи з душею Марії, угодник Миколай відкриває призначення її особистості, «гарантує» новонаверненій душі Божу всеблагість: «Тут не карають. Усі свої кари відбувають там. Тут лише люблять і прощають. Лиш не всіх пускають по праву сторону своєї слави» [6, 420]. У назві повісті важливий, мабуть, не лише факт існування антагоністичних понять «життя» і «смерть». На символічну вершину тут піднялося дещо приховане, але вкрай важливе протиставлення, яке проривається з підтекстової сфери. Це протиставлення «правого» і «лівого». Правою рукою Г. Сковорода називав слова і думки Всевишнього. Правий шлях веде людину до раю. «Єдин наш для всѣх нас есть путь, ведущій во вѣчность, – писав він, – но двѣ в себѣ части и двѣ стороны, будто два пути, десный и шуїй, имѣет. Часть господня ведет нас к себѣ, а лѣвая его сторона во тлѣніе» [11, 195-196]. Здається, тут є підстави говорити про спорідненість філософської думки сучасної письменниці з релігійними творами Г. Сковороди. Мисленнево входячи у філософсько-проблемне коло пізнання Бога і людини, М. Матіос зберігає первісне значення протиставлення позитивного правого і негативного лівого.

За формою її твір виразно діалогічний, він витриманий у рамках ритуальної сповіді-оправдання і цілком відповідає питально-відповідній схемі таїнства сповіді:

- Ти бажала нав'язувати свою волю?
- Так, коли відчувала свою правоту.
- Ти ненавиділа?
- Так, злих, несправедливих і підлих.
- Ти хотіла влади?
- Тільки у тому випадку, коли з корабля безглуздя я сходила на корабель дурнів. Я не бажала миритися з тим, що мене мають за дурну. <...>
- Ти продавалася?
- Так, я була слабкою. Я не мала тієї непоступливості, яку мали свідомі каторжани віри і чеснот. Я мало думала про себе. Адже я мала сім'ю, родину... [6, 416-417].

Письменниця послідовно дотримується сюжетних норм містерійного жанру, у структурі повісті наявні компоненти втрати і повернення пам'яті, зору, дару мови. Оповідь ускладнена притчевістю, символікою. Міркування про священне і гріховне («в житті так багато можна, що по смерті, очевидно, можна лише те, що можна» [6, 374]– чергуються з конкретними автобіографічними свідченнями («колись на нашому хуторі було шістнадцять хат газдів. А після війни усіх забрали на Магадан. Лишилося нас три хати. А решта поросло бур'яном» [6, 394]), – внаслідок чого світ реальних людей розкривається крізь призму авторської філософії із залученням міфів, казок, алегорій, містичної знаковості, які розмивають контури конкретного персонажа. Чимало деталей увійшло в текст із народних повір'їв, це насамперед уявлення про смерть як «білу жінку без обличчя» [6, 374], про душу померлого як пташку («я зоставалася пташкою і могла літати хіба що тільки над своїм подвір'ям» [6, 386]), про рай, як квітучий сад з «ледь чутним гамором птиць, плюскотінням фонтанів, мерехтінням квітів...» [6, 418]. Символічні образи, які в повісті кількісно переважають образи-алегорії, тісно пов'язуються з живою повсякденністю, з прямим називанням конкретних імен і топонімів. Наприклад, минаючи запашні алеї райських садів, героїня говорить про своїх побратимів В'ячеслава Медвідя і Юрія Покальчука, з якими колись довелось рвати дикі терпки помаранчі «на вулицях зимових Афін» [6, 413].

Щоб пізнати макросвіт, людина, за вченням Г. Сковороди, повинна пуститися в мандри, лише тоді їй відкриється вища істина. Героїня Марії Матіос не просто мандрує ярусами і садами раю у пошуках сенсу буття, їй, як і Дурилові з казки В. Симоненка, відкривається шлях до Бога. Вища істина Симоненківському героєві відкрилася тоді, коли він після довгих блукань побачив, як «там, за рікою, / на тихій Зеленій горі / біліє батькова хата, / а під нею засмучена мати / пасе сонячних зайчиків у дворі...». Щось подібне відбувається і з оповідачкою аналізованої повісті: «І враз я з подивом і захватом збагнула: це мій Тато впускає мене до себе. Я чула його обійми. Він пригортав мене, як пригортають невісту у моторошній тиші весільної ночі; як пригортають знайдену в океані безглуздя і безуму самотню жінку, що розтає у світанку сирим, хлипливим туманом...» [6, 422]. Завдяки такому фіналу композиція повісті замикається у кільце, наратор наче

повертається до висхідної точки. Як бачимо, емоційне та філософське начала органічно взаємодіють у повісті на ґрунті специфічного сюжету, основою якого слід вважати принцип нерозрізнення життєвої реальності і реальності віртуальної. Багаторівнева структура твору забезпечує ефект художньо-філософської об'ємності. У творі, взаємно доповнюючи один одного, співіснують два світи, що не могло не позначитися на композиційному вирішенні авторського задуму. З одного боку, у повісті присутня певна життєва подієвість, яка формує фабульну основу, але, з другого, явно відчувається: за окресленою подієвістю причаївся зовсім інший зміст, переданий у спосіб, що нагадає потік притомності. Аналізуючи західноєвропейську прозу повоєнної доби, Ю. Борєв зауважив такі особливості роману «потоку свідомості»: «Жодної розв'язки нема, сюжетні лінії обриваються, наче підкреслюючи, що не життєва подієвість, а внутрішні переживання, відтінки почуттів – самоцінний предмет художнього зображення» [1, 224]. Нам видається, що перелічені дослідником поетикальні властивості прози, написаної у «школі нового роману», є визначальними і для аналізованого твору М. Матіос.

Автобіографічний сенс має новела «Не плачте за мною ніколи», на що вказувала сама письменниця у «Фуршеті»: «...Юстина із «Не плачте за мною ніколи» <...> – це майже стовідсотково правдивий образ моєї уже покійної бабці (пером їй глина), яка, здається, все про все на світі знала, але найбільше знала – таки про Людину» [10, 30]. У центрі новели свідомість літньої жінки, яка психологічно готує себе до межі, за якою – небуття, феномен смерті осмислюється нею як закономірність життєвого циклу. Твір відкриває фрагмент (*теза*), який є автономною частиною тексту, автономною у тому розумінні, що зосереджений він на вираженні почуття радості існування: «–...Вір або не вір, але, бігме Боже, не вмирала би ніколи, аби навіть не мала що робити! <...>Та й тебе, дочко, прошу: абись не старілася ніколи!» [6, 354]. Цей початок навіть структурно протиставлено усій новелі. Саме він змушує читача подивитися на заголовок не як на браваду, а як на рядок-голосіння. Хоча заголовні слова, рефреном проходячи через увесь твір, означають внутрішню підготовленість оповідачки до останнього рубежу, вони віддають самотньо-відчуженим страхом перед вічністю. Монотонно розлогий плин оповіді (*антитези*) у поєднанні із сув'язью тонко психологізованих побутових деталей налаштовує на сприйняття трагічних аспектів екзистенції:

«Бабця<...> розкладає перед хатою на паркан речі, заготовлені для смерті.

Розкрита домовина, звужена донизу й добре вифарбована в густо-чорне, стоїть на сходах веранди, з піднятим до сонця узголів'ям. На кришці, припертій до веранди, розвівається складена вдвоє тюль жовтуватого відтінку» [6, 354].

Письменниця не просто фіксує особистий досвід спілкування з рідною людиною, вона надзвичайно вишукано інтерпретує багатство народної душі. Монолог Юстини вміщує цілий пласт життя в його епічній послідовності. Розповідаючи, вона «переживає» своє минуле наново, в її душевних реакціях на часи давноминулі, коли «у двері пальці клали, й шпильки під нігті загодили. І свою господарку від хати цими ручками силували віддавати» [6, 363], і теперішні, коли «ні голови, ні колгоспу, ні господаря в селі, від ферми фундамент хіба що лишили, корови дорізали, людям паї такі пороздавали, що хіба курка на базарі стільки коштує, як отой пай» [6, 356] – максимально повно виражає себе народна самосвідомість, художньо узагальнюються ті думки і почуття, які передають драматизм епохи. Однак першим планом у цій безхитрісно-зворушливій розповіді «про час і про себе» йде лірична аура твору, пов'язана з осмисленням Юстиною власного досвіду, всього баченого, чутого, знаного нею. Найголовніше ліричне зерно твору – образ самої оповідачки, ніде не підретушований, не «підтягнутий» до якогось канонічного зразка, водночас укрупнений до образу-символу: в пульсуванні думок цієї жінки М. Матіос знаходить такі ритми, які в'яжуть її з людством, з вічністю.

Засобом внутрішнього монологу письменниця порушує багато проблем: батьки і діти, старе і нове, тлінне і безсмертне, людина і тоталітарна система, спадковість поколінь, незбагненність людини тощо. Попри те, що твір «Не плачте за мною ніколи» наскрізь дидактичний, дидактика ця витримана у формі гумористично забарвлених повчальних історій. Оповідаючи, Юстина ненав'язливо напучує: «Як мине рік по моїй смерті, то не кладіть ніякий пам'ятник, пам'ятника не треба, щоби залізо й камінь не тиснули груди. І так за ціле життя біда натиснулася. Покладіть файний хрест, напишіть, що під ним лежить Юстина, дочка Семена Паленка, мама чотирьох синів і трьох дочок, жінка Петра Борсука – та й буде» [6, 369]. Також Юстина заповідає дітям і онукам згадувати її, службу за упокій душі винаймати. Так форма оповіді-напучування переходить у зміст: пам'ять, спадковість, незнищенність.

Обрамлення, викладене від імені авторки – це така собі міні-новелка, яка має свою внутрішню психологічну наповненість. Міні-сюжет, підлягаючи законам новелістичного жанру, завершується фрагментом (*синтезом*), що навіює смисли архетипного характеру: «Я обняла б її й міцно притиснула до себе, й так довго стояла б, не відриваючи своєї голови від здитинілого плеча, й чомусь би плакала, як мені здається, аж до завтра.

Але я виходжу на подвір'я й ми поперемінно п'ємо з Юстиною воду з одного горнятка з намацьованими на ньому двома голубами» [6, 370]. Тут схоплено і увиразнено той загальнолюдський ціннісний момент, коли чуття душі ближнього облагороджує помисли, стає початком добротворення.

Напряж шляху до розуміння себе як письменниці і як людини Марія Матіос окреслила у новій книзі «Вирвані сторінки з автобіографії» (2010). Письменниця створила оригінальний оповідний дискурс, диктований особливостями книги-дайджеста. «Дайджест» – за словником це «дешеве масове видання з адаптованим, спрощеним викладом (переказом) змісту спопуляризованого твору художньої літератури; журнал або газета, в яких передруковані (часто у скороченому, вибірковому вигляді) різножанрові найцікавіші сенсаційні матеріали інших видань за певний термін» [5, 254]. Книга-автодайджест, як зразок «своєрідного психологічного репортажу з надр внутрішнього життя» [4, 125], передбачає презентацію самої себе. За суттю своєю ця книга є есеєм, де строкатий, різномірний, різножанровий матеріал об'єднується за принципом асоціативних коментарів автора і ретрансляції індивідуального досвіду. Лейтмотивною у «Вирваних сторінках...» є думка про те, що «всі коди сучасного і майбутнього «зашифровані» в минулому. І якщо ми не здатні розкодувати послання з минулого – ми не є спроможні *продувати продуктивне* майбутнє із теперішнього дня» [7, 8]. Роздуми письменниці побудовані на тому, що її особистий час і час минулих та теперішніх поколінь стають віддзеркаленням одне одного. Пояснюючи власний творчий метод, вона говорить про небезпеки, які чекають на митця, що торкається раніше табуованих тем, зокрема заборонених історичних зон: «...Коли я занурюся Словом в історичне минуле, подеколи мені здається, що я ступаю мінним полем. І тоді я почуваю себе сапером. Тобто тим, хто намагається *знешкодити суспільні небезпеки*» [7, 31]. Не виступаючи абсолютним гарантом точності в усіх деталях, тобто не претендуючи на істину в останній інстанції, М. Матіос презентує у книзі велику кількість позицій своїх сучасників – адресантів, інтерв'юєрів, опонентів.

Певним чином книга реалізує задум дешифрувати власне «я», непряно для стороннього ока сторінки книг «Солодка Даруся», «Майже ніколи не навпаки», «Мама Маріца», «Москалиця» та ін. стають опуклішими, зрозумілішими після автокоментарів письменниці. Пишучи власну життєву історію, авторка поперемінно стає то суб'єктом, то об'єктом зображених подій. Особистісні переживання їй вдалося передати завдяки уведенню в автобіографічний дискурс документальних свідчень, що стосуються історії родини, історії краю, а також завдяки переплетенню часопросторів, злітованості суб'єктивності та історичності, життя і творчості. Не перебільшуючи автохтонної закоріненості свого художнього світобачення, письменниця не раз наголошує на відчутті спорідненості зі своїм топосом і своїм часом. Виповідання свого усвідомлення гуцульського первня – прикметна риса саморозкриття: «Я всмоктала в себе все, що дає мені право сказати не тільки, що я знаю, але й **ВІДЧУВАЮ** натуральність отого первісного життя гірських людей, якого немає без віри, без забобону, без боязні, відваги, витривалості, терпіння. Хіба цього мало, щоб нести це у слові? Навіть коли б я хотіла звільнитися від цієї ноші – не змогла б» [7, 330]. Сказано це не на романтичній чи сентиментальній хвилі емоцій, а в повній відповідності з розумінням свого місця у такому непростому часі. Хронотоп Роду, Родини – прикметна риса художнього світу письменниці. Повна інформація про життєві пріоритети Марії Матіос міститься у спогадах про родину Івасюків – відомого письменника Михайла Григоровича, його дружину Софію, доньку Оксану, сина Володимира. Приватні людські історії відкривають екзистенційні, подієві, соціумні, психоемоційні безодні, а «якщо є на світі безодні – хтось має побувати на їхньому дні» [7, 329].

Твір будується за принципом маятникового руху між віддаленим і сьогочасним, а також між злетами і падіннями, що наголошено на першій сторінці книги: «Велика частина мого життя – цілковита гойданка, що злітає-падає під одним девізом: «Або на палю, або на гак» [7, 3]. Процес саморозкриття характеризується безумовною ідентифікацією оповідачки з повіданим нею. Однак, перебуваючи на певній часовій дистанції від розказаного, вона, зрозуміло, не може уникнути критичного аналізу пережитого. «Мое покоління, – каже письменниця, – виховували на «кремлівських зорях». Мое покоління гарно вчилосся. Воно дуже багато читало, бо книжки, мистецтво, музеї були доступними, а ідеологи – наступальними, нахрапистими. Тому мое покоління вірило писаному і казаному. Принаймні такі «відмінники», як я» [7, 52]. Зрозуміло, що потім прийшло усвідомлення іншої правди, але, на глибоке переконання авторки «Вирваних сторінок...», це не могло бути проблемою колишніх учителів – чи не найбільших заручників системи. І тому, попри критику цієї системи, вона не дозволяє собі промовити «жодного слова осуду тим, хто щирими словами вкладав у дитячі душі брехню чи напівправду» [7, 52].

Домінантною у «Вирваних сторінках...», як і попередніх творах М. Матіос, є буквеноцентрична заангажованість. Власне минуле письменниці та минуле її Буковини постає у переплетенні художніх і реальних елементів. Автентичним є ландшафт, інтер'єр. У творчості Марії Матіос з об'єктом Буковини завжди асоціюється сталість, не дивлячись навіть на те, що сьогодні її ріднина

стала виразом кризи національної тотожності: «Буковина тепер добре рахує не наші гроші, гешефтує, батрачить, колядує, лихословить, носить китайську одіж і багато співає не-наших пісень – але суть її та сама, що й за часів Австро-Угорщини чи й далі. <...> Вона має стержень» [7, 330]. Далека від народницького стереотипу у ставленні до рідного краю, Марія Матіос все ж плекає романтичну надію на його відродження. Попри те вона з жалем говорить про те, що, насильницьки витіснена у закутки пам'яті, з часом майже забулася та колективна історія її краю, критичне переосмислення якої сьогодні могло би принести великі дивіденди. «Коли б наші державці бодай раз занурилися в історію Буковини по «самісінькі вуха», вони би знайшли ключ до розуміння того, як будувати національну державу, не утиснувши нічиїх прав. Бо територіально нинішня Буковина – це міні-модель всієї України. Є в ній свій національний П'ємонт (Вижниця, Заставна, Кіцмань, Путила), є «червоний пояс» (Сокиряни, Хотин, Кельменці), є певні ознаки Криму (Герца). Але загалом є велика згода, яка ні разу не переросла у розбрат чи міжнаціональний конфлікт» [7, 332].

Пізнавальні рефлексії над власним «я» увиразнюються історіями, які позначені елементами самоіронії. Примітною з цього погляду видається розповідь про участь письменниці у долі робітника Чернівецького машзаводу, який наважився у часи ортодоксальні подати документи для вступу в духовну семінарію. Марію Матіос, як редактора заводської багатотиражки, було «підключено» до контрпропагандистського процесу. «П'ять крейцерів», які Марія Василівна дала до виховної бесіди, дослівно звучали так: «Ну, ви підете вчитися, а як ваша жінка знайде собі іншого?» [7, 180]. Реакція на сказане залишила довгу пам'ять по собі. «Красивий чорнолобий чоловік звів на мене виразні очі й сказав, ніби проштрикнув списом: «До цього я знав, що ви розумна жінка, а ви зараз таке дурне сказали...» [7, 180]. І через роки письменницю пропікає сором за недоладне слово, і вона публічно просить пробачення, «бо дурне слово, сказане а хоч би й сто років тому, ніколи не стане розумним, які би виправдання і аргументи ми не наводили» [7, 180]. Відверте вираження власних емоцій не залишає у книзі місця сповідально-медитативним інтонаціям, однак не стає на заваді реалізації душевних імперативів.

Отже, творчість Марії Матіос доцільно інтерпретувати крізь призму філософських ідей Г. Сковороди, який чи не першим в історії української літератури порушив проблему екзистенції, обґрунтував принципи самоцінного існування людини у соціумі, визначив шляхи пізнання автентичного «Я». Автобіографізм прози М. Матіос зумовлений напруженими драматичними подіями як особистого, так і суспільного буття кінця ХХ – початку ХХІ століття. Художньо-філософська концепція авторки, з її акцентом на біографічні домінанті, базується на таких поняттях, як батько, мати, родина, дім, вітчизна, доля, душа тощо («Не плачте за мною ніколи», «Юр'яна і Довгопол», «Вирвані сторінки...»). Організуючим центром цієї концепції виступає духовне, репрезентоване іпостассю Всевишнього і його земного втілення – людини («По праву сторону твоєї слави»).

Список використаної літератури

1. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – М. : Астрель, 2003. – 576 с.
2. Даниліна О.В. Автобіографізм прози Марії Матіос / О. В. Даниліна // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 27. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. – С. 72 – 76.
3. Дрозд В. Острів у вічності : роман / Володимир Дрозд // Березіль. – 2001. – № 11–12. – С. 23–154.
4. Кодак М. Душа під вантажем доби: Про сучасну прозу, здебільшого молоду / Микола Кодак // Дніпро. – 1997. – № 3-4. – С. 125.
5. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1 – 608 с. (Енциклопедія ерудита)
6. Матіос Марія. Вибране. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 424 с.
7. Матіос Марія. Вирвані сторінки з автобіографії. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 368 с.
8. Матіос М. Дві Марії і вселенська печаль : [бесіда з укр. письм. Марією Матіос] / Марія Матіос ; записала Валентина Клименко // Україна молода. – 2005. – 12 лют. (№ 27). – С. 6–7.
9. Матіос М. Марія Матіос : «Кожен відповідає за свої слова» : [матеріали «Прямої лінії» письм. з читачами в газ. «Літ. Україна»] / Марія Матіос // Літ. Україна. – 2005. – 20 жовт. (№ 41). – С. 1, 3.
10. Матіос М. Фуршет / Марія Матіос. – Львів : Кальварія, 2002. – 338 с.
11. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
12. Тебешевська-Качак Т. Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко / Тетяна Тебешевська-Качак // Слово і Час. – 2004. – № 2. – С. 39 – 47.
13. Українка Леся. Лист до І. Я. Франка 13, 14 січня 1903 р. Сан-Ремо // Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – Т. 12. – С. 11–20.

14. Шевчук В. «З темних джерел життя». Українська готична новела ХХ століття / Валерій Шевчук // Літ. Україна. – 1995. – 26 січ. (№ 4). – С. 3.
15. Щербаченко Т. Марія Матіос : «Я не Стефанік у спідниці, я – Марія Матіос у спідниці» [Електронний ресурс] / Тетяна Щербаченко. – Режим доступу : <http://www.review.kiev.ua>. – Назва з екрана.

Summary. The article shows the modeling of artistic consciousness in the prose by Maria Matios. The main attention is paid to the problem of its autobiographic character; it is researched through the prism of existentialism history ideas.

Key words: autobiography, existence, philosophical discourse, boundary situation, artistic consciousness.

Отримано: 14.07.2012 р.

УДК821.161.1-94.09 Н.А.Тэффи

А. Ю. Нечволод

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В КНИГЕ НАДЕЖДЫ ТЭФФИ «ВОСПОМИНАНИЯ»

Статтю присвячено аналізу специфічних форм художнього часу в книзі Н. Тэффі «Спогади». Показано, що співвідношення ретроспективних та перспективних елементів художнього часу зумовлено жанровими вимогами твору. Письменниця поєднує давньоминулі спогади з описом подій, що складають сюжетну основу твору. Перспективні фрагменти тексту отримують узагальнюючий, провіденційний зміст. Біографічний час поєднується в книзі Тэффі з історичним, що дає змогу створити образ епохи.

Ключові слова: художній час, спогади, жанр, ретроспективні та перспективні елементи, біографічний та історичний час.

Художественное пространство и время – базовые элементы, обеспечивающие целостное восприятие действительности и определяющие структурное единство художественного текста. Как известно, изображение времени и пространства в их единстве, взаимосвязи и взаимовлиянии называется хронотопом. Данный термин был введен М.М. Бахтиным [1]. По его мнению, хронотоп имеет определенную структуру. На его основе вычленяются сюжетообразующие мотивы – встреча, разлука, дорога, порог и т.п. Обращение к категории хронотопа позволяет построить определенную типологию пространственно-временных характеристик, присущих различным жанрам.

Развивая мысль Бахтина, В.Е. Хализев подчеркивает, что «литературные произведения пронизаны временными и пространственными представлениями, бесконечно многообразными и глубоко значимыми» [4, 248)].

Особенности художественного времени в книге Надежды Тэффи «Воспоминания» до сих пор не были предметом специального рассмотрения, поэтому в данной статье ставится цель восполнить этот пробел и представить анализ специфических форм времени, определивших и структуру произведения, и образ эпохи, созданный в нем.

Важнейшим свойством хронотопа является его многомерность. Так, Ц. Тодоров обратил внимание на то, что порядок времени рассказывания не может быть совершенно параллельным порядку рассказываемых событий, неизбежны забегания «вперед» и возвращения «назад». Эти нарушения параллельности связаны, по мысли ученого, с различной природой двух временных осей: ось рассказывания одномерна, тогда как ось описываемых (воображаемых) явлений многомерна. Невозможность их параллелизма имеет своим следствием анахронии двух основных типов: ретроспективные (возвращения назад) и перспективные (забегания вперед) [2, 65-66].

Анализируя временную организацию книги Тэффи «Воспоминания», следует подчеркнуть, что в данном произведении мы можем встретить анахронии обоих типов – как ретроспективные, так и перспективные. Основное содержание произведения составляет рассказ о гастрольной поездке на Украину в смутные и трагические революционные годы, которая завершилась вынужденной эмиграцией. Время рассказывания дистанцировано от самих событий, что соответствует жанру произведения, обозначенному в названии. Авторское повествование то приближается к описываемым событиям, приобретая очертания синхронности, то углубляется в предшествующее этим событиям время, а то и отдаляется от них, позволяя провидчески оценить последствия текущих событий.

Временная конкретика осуществляется в произведении с помощью определения четких границ, которые должно было иметь описываемое в книге путешествие Тэффи в Киев и Одессу. Писательница рассчитывала вернуться в Москву уже через месяц. Прощаясь с городом, она восклицает: «Прощай, Москва, милая. Не надолго. Всего на месяц. Через месяц вернусь. Через месяц. А что потом будет об этом думать нельзя» [3, 279]. Однако на самом деле все оказалось гораздо сложнее. Путешествие затянулось, и мы можем лишь приблизительно сказать, что с момента отъезда Тэффи из Москвы и до ее отплытия в Константинополь прошло полгода (уезжает писательница осенью, а отплывает за границу – весной). Этот отрезок времени и составил сюжетную основу в книге «Воспоминания».

Ретроспекция представлена здесь в виде воспоминаний повествователя о своём детстве, наиболее ярких событиях жизни. Следует отметить тот факт, что в данном произведении устанавливается условное настоящее время повествования, соотносимое с рассказом писательницы о прошлом. Такое сочетание позволяет воссоздать не только судьбу автора-повествователя, но и воспроизвести характер эпохи.

Историческое время в литературном произведении, по мнению В.Е. Хализева, характеризуется описанием смены эпох и поколений, а также крупных событий в жизни общества. Говоря о приметах исторического времени в «Воспоминаниях» Тэффи, следует отметить, что писательница стремилась запечатлеть многие реалии действительности России первых послереволюционных лет. Несмотря на то, что временные координаты весьма расплывчаты, привязка именно к этому историческому отрезку времени является очевидной. Осуществляется это за счет емкого описания событий становления новой власти. Читатель погружается в атмосферу уничтожения устоявшегося быта, отсутствия каких-либо законов, бесправия и произвола. Убийство Урицкого, вынужденное бегство интеллигенции из столицы на периферию, закрытие «Русского слова» и других печатных изданий, экспансия страха перед немотивированными репрессиями – таковы знаковые характеристики времени. Дополняется образ эпохи и упоминанием в тексте реальных исторических лиц, описанием судеб некоторых из них. Так, например, о гибели участника белого движения Гришина-Алмазова, военного губернатора Одессы, писательница сообщает следующее: «И вот неожиданно исчез Гришин-Алмазов. Уехал инкогнито, никому ничего не сказав. Спешил проскочить к Колчаку. Скоро стала известна его трагическая судьба. В Каспийском море он был настигнут большевиками. Увидев приближающийся корабль с красным флагом, сероглазый губернатор Одессы выбросил в море чемоданы с документами и, перегнувшись через борт, пустил себе пулю в лоб. Умер героем» [3, 363].

Известно, что художественное время характеризуется как непрерывностью, так и дискретностью. В «Воспоминаниях» Тэффи находят выражение обе эти темпоральные характеристики. Сохраняя единую временную последовательность сюжетного развития, событийный ряд в то же время разбивается на отдельные эпизоды. При этом писатель обретает возможность «сжимать» или «растягивать» время, а то и останавливать его. Тэффи умело использует этот прием в своих воспоминаниях. Так, например, описывая последние дни перед отъездом из Москвы, писательница сознательно сжимает время, стремясь показать, что «последние московские дни прошли бестолково и сумбурно» [3, 272]. Интенсивность времени здесь выражается путем насыщенности событиями (хлопоты о выезде с концертами, хаотичные сборы). Последние дни перед отъездом, волнение и суматоху автор описывает следующим образом: «Проходили эти последние московские дни в мутном сумбуре. Выплывали из тумана люди, кружились и гасли в тумане, и выплывали новые» [3, 275].

Повествуя о своем пребывании в украинском городке К., писательница растягивает время. С помощью изображения погодных условий (описание дождя) Тэффи показывает монотонность и обыденность всего происходящего: «Утро в К. Денек серенький, но спокойный, уютный, обыкновенный, как всякий осенний день. И дождик обычный – не тот, который третьего дня, безнадежный, будто соленый и горький, как слезы, размывал у насыпи кровавые ошметья...» [3, 309]. В городке жизнь замерла, всем правит скука: «Поезд уходит только вечером. Целый день придется просидеть в К-цах. Скучно. Скучно, вероятно, от спокойствия, от которого отвыкли за последние дни. Два дня тому назад мы на скуку пожаловаться не могли...» [3, 310]. Умиротворенность героев контрастирует с теми злоключениями, которые пришлось переживать им несколькими днями раньше, после их вынужденной остановки на приграничной станции. В описании этих событий замедление носило совершенно иной характер. Находясь у полной зависимости от новоиспеченного Робеспьера, местного «комиссара искусств», распоряжающегося человеческими жизнями, герои тяготятся каждой минутой своего пребывания в пристанционном поселке. Описывая вечер перед концертом, который герои под страхом смерти вынуждены были давать в маленьком домике бывшего железнодорожника, автор тоже использует прием замедления: «Бесконечно тянулся сумеречный день, сумеречный, мокрый» [3, 291]. Но в этом случае такая бесконечность времени вызывает гнетущее впечатление.

Некоторые эпизоды выполняют функцию приостановки сюжетного действия. Этому способствуют фрагментарные воспоминания, которые характеризуют общее состояние духа героев: «Точно по уговору, никто не говорил о том, что в настоящий момент больше всего волновало... Вспоминали о последних московских днях, об оставленной компании этих последних дней. Ни о настоящем, ни о будущем – ни слова» [3, 291].

Соотношение двух временных осей – повествовательной и событийной – находит выражение в ряде эпизодов книги Тэффи. Одним из ярких образцов сочетания двух временным пластом является воспоминание автора-повествователя о последней встрече перед отъездом на Украину с другом – Леонидом Каннегиссером. Сначала Тэффи описывает само событие: «За несколько дней до убийства Урицкого он, узнав, что я приехала в Петербург, позвонил мне по телефону и сказал, что очень хочет видеть меня, но где-нибудь на нейтральной почве <...>. Условились пообедать у общих знакомых.

– Я не хочу наводить на вашу квартиру тех, которые за мной следят, – объяснил Каннегиссер, когда мы встретились.

Я тогда сочла слова мальчишеской позой. В те времена многие из нашей молодежи принимали таинственный вид и говорили загадочные фразы. Я поблагодарила и ни о чем не расспрашивала.

Он был очень грустный в этот вечер и какой-то притихший» [3, 277].

Далее Тэффи включает в свое произведение проспективное повествовательное отступление, которое соотносится уже не со временем событий, а с моментом их более позднего осмысления: «Ах, как часто вспоминаем мы *потом* (Здесь и далее курсив автора. – А.Н.), что у друга нашего были в последнюю встречу печальные глаза и бледные губы. И *потом* мы всегда знаем, что надо было сделать *тогда*, как взять друга за руку и отвести от черной тени. Но есть какой-то тайный закон, который не позволяет нам нарушить, перебить указанный нам темп. И это отнюдь не эгоизм и не равнодушие, потому что иногда легче было бы остановиться, чем пройти мимо. Так, по плану трагического романа «Жизнь Каннегиссера» великому Автору его нужно было, чтобы мы, не нарушая темпа, прошли мимо. Как во сне – вижу, чувствую, почти знаю, но остановиться не могу...» [3, 277].

Актуализируя оппозицию *тогда / потом*, Тэффи возлагает ответственность за собственные поступки на некоего Творца, Автора человеческой судьбы, определяющего темп событий. Невозможность объективной оценки текущего события, по мысли автора-повествователя, обусловлена потребностью человека во временном интервале для его осмысления. Не случайно возникает образ замедленного сна, во время которого все попытки совершить необходимый поступок блокируются необъяснимыми силами. Вместе с тем соотношение двух времен позволяет автору показать свое запоздавшее раскаяние в несделанном, в проявлении безучастности к судьбе близкого друга.

Еще один пример ретроспективного повествования мы можем увидеть в эпизоде, повествующем о прощании Тэффи с Киево-Печерской Лаврой накануне ее отъезда в Одессу. Оппозиция *тогда / теперь* позволяет включить в рассказ воспоминание о первом посещении лавры вместе с мамой и сестрами много лет назад. Автор-повествователь констатирует дистанцию между детством и нынешним временем: «Пестрая «всякая» жизнь лежит между мной и той длинноногой девочкой с белокурыми косичками, какую я была тогда» [3, 349]. Вместе с тем подчеркивается неизменность чувств, над которыми не властно даже время: «Но чувство благоговения и страха осталось то же. И так же крещусь и вздыхаю от той же прекрасной неизъяснимой печали, исходящей от вековых сводов, древней русской, молитвой овеванных, столькими, ах, столькими очами оплаканных...» [3, 349].

Важную роль в «Воспоминаниях» играет проспективная анахрония, прием «забегания вперед», когда в тексте заранее сообщается о том, что произойдет позже. Соотношение ретроспекции и проспекции позволяет создать объемный образ изображаемого события. Оно наделяет персонального рассказчика функциями «всезнающего» автора, обладающего способностью видеть явления в их целостности. Таково, например, описание пасхальной ночи на судне, плывущем в Новороссийск. Писательница воспринимает ее своеобразие в сопоставлении с такой же пасхальной ночью своего детства, когда рядом находилась сестра Лена, с которой впоследствии ее разлучила судьба: «Помню, в старом нашем доме, в полутемном зале, где хрустальные подвески люстр сами собой, тихо дрожа, звенели, стояли мы рядом, я и Лена, и смотрели в черное окно, слушали благовест. Нам немножко жутко оттого, что мы одни, и оттого еще, что сегодня так необычно и торжественно ночью гудят колокола и что воскреснет Христос» [3, 411-412].

Возвращаясь в момент описываемой сцены на корабле, готовящемся отплыть в Новороссийск, автор использует прием проспективного повествования: «Я узнаю только через три года, что в эту ночь за тысячи верст от меня, в Архангельске, умирала моя Лена...» [3, 412]. Эта связь прошедшего, настоящего и будущего времен подчеркивает трагизм человеческих судеб. Здесь биографическое время приходит в соприкосновение с историческим.

Будучи не только повествователем, но и одним из действующих лиц, Тэффи характеризует эпоху через судьбы простых людей, к числу которых относит и себя. Мемуарный жанр предоставляет возможность выбора тех или иных моментов биографии автора, истории народа, страны. Анализируя биографическое время автора «Воспоминаний», можно с уверенностью сказать, что Тэффи представлена здесь зрелым, сложившимся человеком, многое повидавшим на своём веку. В одном из трагических эпизодов книги, испытывая сильное душевное волнение, писательница вспоминает самые яркие моменты своей жизни: «Как в минуты высшего душевного напряжения – вся минувшая жизнь острым зигзагом пронеслась перед моим внутренним взором: детство, первая любовь... война... третья любовь... литературная слава... вторая революция...» [3, 296].

Прошлое выступает в «Воспоминаниях» как предыстория основных сюжетных событий, призванная расширить представления о судьбе и характере повествователя. Картины детства писательницы помогают раскрыть ее внутренний мир и наполняют всё произведение неизменным лиризмом. Многие события настоящего корреспондируют с какими-то эпизодами прошедшей жизни. Такова, например, история с гитарой, которую хотят отобрать у героини в целях «увеселения «больного элемента»» на маленьком судне, идущем в Новороссийск. Для мотивации отказа предоставить свою гитару в распоряжение неприятной корабельной служащей писательница использует ретроспективное описание своего первого знакомства со струнными инструментами: «Помню, как первый раз ребенком услышала я в балете в Мариинском театре «Соло на арфе» Цабеля. Я была так потрясена, что, вернувшись домой, ушла одна в гостиную, обняла жесткую диванную подушку с вышитой бисерной собачкой и плакала, до боли прижимаясь лицом к бисерным лапам. Я ведь не могла рассказать о неизъяснимом восторге, о блаженной струнной тоске, первый раз зазвеневшей для меня в земной моей жизни» [3, 395].

Сочетание прошлого и настоящего находит выражение во многих эпизодах книги «Воспоминания». Вот администратор судна высказывает Тэффи свое неудовлетворение по поводу её нежелания работать, а писательница охотно соглашается помыть палубу, поясняя свое желание тем, что это была ее давняя мечта: «Мыть палубу! Розовая мечта моей молодости! Еще в детстве видела я, как матрос лил воду из большого шланга, а другой тер палубу жесткой, косо срезанной щеткой на длинной палке. Мне подумалось тогда, что веселее ничего быть не может. С тех пор я узнала, что есть многое повеселее, но эти быстрые крепкие брызги бьющей по белым доскам струи, твердая, невиданная щетка, бодрая деловитость матросов – тот, кто тер щеткой, приговаривал: гэп! гэп!» – осталось чудесной, радостной картиной в долгой памяти.

Вот стояла я голубоглазой девочкой с белокурыми косичками, смотрела благоговейно на эту морскую игру и завидовала, что никогда в жизни не даст мне судьба этой радости» [3, 397].

Далее воспоминание сменяется иронической характеристикой тех исторических событий, которые помогли мечтам маленькой девочки так чудовищно реализоваться: «Но добрая судьба пожалела бедную девочку. Долго томила ее на свете, однако желания ее не забыла. Устроила войну, революцию, перевернула все вверх дном и вот наконец нашла возможность – суёт в руки косую щетку и гонит на палубу» [3, 397].

Сочетание биографических фактов с исторической характеристикой эпохи дополняется другими параметрами художественного времени. Календарное время, представляющее собой описание смены будней и праздников, передается посредством описания различных времен года, каждое из которых приобретает символическое значение. Так, например, осенний холод и непогода перед отъездом Тэффи из Москвы ассоциируются с безнадежностью и бесперспективностью пребывания в столице и в то же время символизируют умирание привычного уклада жизни: «Москва. Осень. Холод. Мое петербургское житье-бытье ликвидировано. «Русское слово» закрыто. Перспектив никаких» [3, 269].

Особое значение Тэффи придает весне, поре пробуждения и воскресения жизни. С одной стороны, именно с весной связаны надежды писательницы на скорое возвращение на родину: «Чудесное слово – весна. Чудесное слово – родина... Весна – воскресение жизни. Весной вернусь» [3, 446]. С другой стороны, весна у Тэффи служит символом перелома в судьбе, предвестником новой жизни, которая ожидает ее за границей.

Размышляя о конкретном сиюминутном событии, человек приходит к пониманию универсальных законов бытия, стремится осмыслить мир в его единстве. Таковы и рассуждения автора-повествователя о тонкой связи прошлого с настоящим, преходящести всего сущего и о том, что те люди и события, которые так много значили для человека, с течением времени утрачивают свою ценность: «Бывают такие настроения. Сразу обрываются в душе все нити, связывающие ее земное с земным. Бесконечно далеко чуть помнятся самые близкие люди, тускнеют и отходят самые значительные события прошлого, меркнет все то огромное и важное, что мы называем жизнью, и чувствует себя человек тем первозданным «ничто», из которого создана Вселенная...» [3, 441].

Таким образом, художественное время в книге Надежды Тэффи «Воспоминания» обусловлено, прежде всего, принадлежностью ее к мемуарному жанру. В книге нашел выраже-

ние весь спектр временных характеристик изображенных событий. Художественное время, с одной стороны, способствовало созданию образа эпохи, с другой – определило сюжетно-композиционное строение этого произведения.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С.37-113.
3. Тэффи Н. А. Воспоминания // Тэффи Н. А. Ностальгия : Рассказы; Воспоминания / Н. А. Тэффи : [сост. Б. Аверина ; вступ. ст. Э. Нитраур]. – Л. : Сов. писатель, 1989. – С. 267-446.
4. Хализев В.Е. Теория литературы / [Изд-е 3-е, испр. и дополн.] / В.Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.

Summary. This article is dedicated to the analyses of the specific forms of art time in the book of «Memoirs» by Nadegda Teffy. It is shown that correlation of the retrospective elements with the prospective ones is caused by the genre demands of this work of fiction. The writer combines the old memoirs with the description of events that make up the plot of this book. The prospective fragments of the text have generalized providential meaning. The biographical time is combined with the historical one in the book by Teffy and it gives the opportunity to create the image of the epoch.

Keywords: art time, memories, genre, retrospective and prospective elements, biographical and historical time.

Отримано: 18.06.2012 р.

УДК 82-09

И.В. Остапенко

ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС И КАРТИНА МИРА В ЛИРИКЕ

У статті представлена кореляція пейзажу, картини світу і лірики як літературознавчих категорій. Обґрунтовано розуміння пейзажу як презентації картини світу автора. Оскільки «зображенням» природи пейзаж не вичерпується, пропонується розширити його поняття, використовуючи як робочий термін «пейзажний дискурс». Пейзажний дискурс експлікує картину світу автора-творця, реалізовану в тексті на суб'єктному, хронотопному, образному й сюжетному рівнях.

Ключові слова: пейзаж, пейзажний дискурс, картина світу, лірика.

Между понятиями мира как Универсума, физического, первичного, реального, объективного и мира художественного, вторичного, ирреального, субъективного существует множество связей, проявленных в большей или меньшей степени. Наличие же одной из них, но главной, – человека – обязательно для каждого из этих миров. Если присутствие человека в мире художественном органично, поскольку эстетическая реальность является продуктом авторского творчества, то, казалось бы, объективный реальный мир не предполагает обязательного пребывания в нем человека. Но как бы мы ни пытались избавиться от личностного начала, оно все равно имеет место быть, поскольку только через восприятие человека мы можем соприкоснуться с любым самым объективным миром.

Не вдаваясь в глубокие философские размышления по поводу субъективного/объективного идеализма/материализма, сосредоточим внимание на отношениях мира физического как первичной реальности, воспринимаемой человеком, и мира художественного как вторичной реальности, созданной человеком. В качестве физического мира нас интересует природа в широком смысле: «все сущее, весь Мир как бесконечное многообразие его конкретных проявлений», включая человека; и в более узком: «естественная среда обитания человека». Относительно художественного нас интересует мир словесного искусства. Поскольку в процессе восприятия и осмысления мира физического человек становится субъектом (М.Хайдеггер), а мир – картиной мира [14, 41-63], то наиболее адекватным словесным произведением видится лирика как одна из «возможностей создания» эстетической реальности, в которой сформировались между человеком-субъектом и миром-картиной субъект-субъектные отношения.

Следовательно, в данном исследовании актуализируются такие центральные литературоведческие категории: пейзаж как проявленность природного физического мира в художественном тексте; картина мира как представление природного мира перед человеком-субъектом; лирика как один из литературных родов, генетическим кодом которой является субъект-субъектность. И в мире природно-физическом, и в мире художественно-лирическом человек является неотъемлемым элементом, который и присутствует в этих мирах, и в то же время является их ретранслятором. То есть, можно говорить о неслиянности\нераздельности, или особом синкретизме в отношениях человека и мира.

Проследим, каким образом коррелируют данные литературоведческие понятия, и попытаемся выявить истоки и основания таких соответствий. В первую очередь обратимся к сущности лирики, рассмотрим подходы к определению ее природы на разных этапах развития литературы.

В античности лирика была одной из форм воспроизведения стихотворного текста с музыкальным сопровождением. Платон трактовал лирику как «высказывание самого поэта» [7, 175-176], Аристотель отмечал статичность позиции говорящего, который «все время остается собой и не меняется» [1, 648]. Таким образом, уже античная дифференциация лирики была ориентирована на субъектное начало в лирическом тексте.

Осмысление лирики как одного из литературных родов происходит в Новое время. Попутно отметим, что возникновение и становление двух других, интересующих нас, литературных категорий – пейзажа и картины мира – также приходится на начало эпохи Нового времени. Лирику отличает от других литературных родов содержательно-структурный принцип «субъективности». Концепцию «субъективности» наиболее последовательно разработал Гегель. По его мнению, в лирике «не объективная совокупность всего и не индивидуальное действие, а именно субъект как субъект определяет форму и содержание» [4, 504] «собственно лирическое единство» создает не объективная реальность и не внешний повод, «а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета» [4, 500]. В лирике, согласно концепции «субъективности», «чувство и рефлексия вовлекают внутрь себя наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как этот мир стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова» [4, 514].

Позднее романтики, ориентированные на личностное начало в процессе творчества, обнаруживают недостаточность одного лишь принципа субъективности в родовой характеристике лирики. Ф. Шлегель, определяя лирику как «поэзию чувства», а эпос как «поэзию созерцания» [16, 61], родовым ее качеством по признаку «праисточника чувства» считает «внутреннее томление» [16, 368-369]. Кроме того, ученый предлагает родовую дифференциацию на основе соотносительности с различными аспектами человеческой природы: драмы – с телом, эпоса – с душой, лирики – с духом [16, 331-332]. Относительно же структуры словесного искусства как целого, по Ф. Шлегелю, лирика занимает срединное место между эпосом и драмой [16, 355].

Таким образом, концепция «субъективности» в отношении лирики перестает быть приоритетной, хотя полностью не утрачивает своих позиций, оставаясь актуальной и в современном литературоведении. В то же время кризис «субъективности» в отношении лирики спровоцировал пересмотр традиционного родового деления и даже попытку отказа от триады литературных родов.

Новый взгляд на родовую природу лирики, примиряющий предыдущие концепции, формируется в литературоведении XX века, начиная с работ М. М. Бахтина, А. Н. Веселовского, О. Н. Фрейденберг, Л. И. Гинзбург и др. Философско-филологический подход позволил выявить в лирике «специфический тип субъектной архитектоники»: между субъектами эстетического события, по М. М. Бахтину, не существует внешней границы, а автор при этом должен «утончиться до чисто-внутренней вневходимости герою» [2, 230].

Субъектную архитектонику С. Н. Бройтман считает «самой универсальной особенностью лирики» [9], определяющей как ее внутреннюю структуру, так и отличия от других литературных родов. Несмотря на то, что это качество лирики актуализировалось современной теорией литературы, именно оно учитывает процессы формирования литературы с точки зрения исторической поэтики. Так, в соответствии с данными исторической поэтики, архаической лирике была присуща «слабая расчлененность автора, героя и слушателя». Для фольклорно-мифологического сознания и, соответственно, текстов этой эпохи характерна нечеткая дифференциация «я» и «другого», автора и героя, подвижность субъектных границ. В эпическом фольклоре постепенно автор как субъект повествования отделил себя от героя как объекта. В лирике подобного разделения не произошло, между автором и героем сохранились субъект-субъектные отношения, обусловившие «синкретизм автора и героя в лирике, во многом определивший ее внутреннюю меру» [9, 111]. В трактовке С. Н. Бройтмана, субъектный синкретизм в лирике «изменялся, принимал разные формы, заставляющие относительно иных эпох говорить не о собственно синкретизме, а о нераздельности-неслиянности либо дополнительности, но лирика никогда не знала чистой объекти-

вазии героя» [9, 111]. С позиции субъектного синкретизма, присущего лирике, объясняются такие ее качества, как «выдвижение на первый план проявленного по сравнению с выраженным», «сжатость и «внутренняя глубина выражения» (Гегель)», «семантическая осложненность» и особая форма двуголосия [9, 111], обуславливающая диалогизм и полифонию.

Итак, субъектный синкретизм лирики, ставший ее родовым качеством, определяет и особые отношения между автором и геройным планом в текстах, где геройный план представлен атрибутами природного мира. Традиционно такие тексты принято называть пейзажной лирикой. Но в самом этом определении содержатся противоречия, более того, природные реалии можно встретить в произведениях, тематически не относящихся к пейзажной лирике. В любом случае, понятие пейзажа предполагает отношения человека и природы, которые в художественной реальности трансформируются и проявляются как авторско-геройные, характеризующиеся определенным видом синкретизма.

Уточним дефиницию пейзажа. Для вербализации природных реалий в русском языке используются два термина иностранного происхождения: «пейзаж» – от французского «*païs*» и «ландшафт» – от немецкого «*Landschaft*». Оба они, как свидетельствует «Словарь русского языка» под редакцией Ожегова, используются для названия «общего вида местности». Но «пейзаж» имеет еще одно значение – «рисунок, картина, изображающая природу, вид, а также описание природы в литературном произведении». В таком же смысле употреблялся изначально и «ландшафт», но постепенно в литературоведении для обозначения изображения природы закрепился термин «пейзаж». «Ландшафт» чаще используется как географический термин для называния «части земной поверхности, для которой характерно определенное сочетание рельефа, климата, почв, растительного и животного мира и т. п.», или как общеупотребительное название «рельефа земной поверхности». Последняя трактовка, как представляется, дает возможность для использования термина «ландшафт» как синонима «пейзажа» при обозначении пространственных рельефных реалий природного мира. Так, к примеру, долины, горы, равнины вполне можно называть и пейзажными образами, и ландшафтными.

Если общезыковые словарные статьи в трактовке «пейзажа» делают акцент, в первую очередь, на «изображении» или «описании природы», то в литературоведческих источниках уточняется объект описания и изображения – «широких пространств» [15], «незамкнутого фрагмента природного или городского пространства» [9], «определенной части пространства» [11], «изображение природного окружения человека и образ любого незамкнутого пространства в словесно-художественном произведении, выражающее эстетическое отношение к воспроизводимому» [5].

Кроме описания и изображения природы пейзаж в художественной литературе трактуется как «видение писателем окружающего мира» [6] или «визуализация» «любого незамкнутого пространства» [12]. Отметим, что из параметров физического мира в понятие пейзажа включено лишь пространство, время же, несмотря на то, что оно является его неотъемлемым атрибутом, теоретики литературы вниманием обошли.

Возможно, причина в том, что пейзаж как эстетическое явление возникает в живописи – пространственном виде искусства. Но, поскольку, начиная с Лессинга, художественная словесность трактуется как временное искусство, время представляется органичным и необходимым элементом пейзажа в литературном произведении. Тем более, что художественный мир в основных своих параметрах соответствует миру физическому.

Как видим, единой дефиниции пейзажа литературоведение пока не выработало. Но не это порождает проблему в трактовке пейзажа. В понятие пейзажа входит, по определению, с одной стороны, – сама природа («общий вид местности»), с другой, – ее (природы) изображение. В этом смысле следует помнить, что литературоведение оперирует терминами, работающими с художественным миром как вторичной реальностью. И если для обозначения природных явлений во внехудожественной речи используются определенные номинации в виде слов, – которые уже являются, по утверждению А.А. Потебни, образами первичной реальности, то в вербальной эстетической реальности эти образы становятся художественными. Следовательно, пейзажный образ – это художественное изображение природной среды, дважды опосредованное словом в его эстетической функции.

В этом смысле природный образ вне художественной действительности пейзажным не является, лишь попадая в художественный текст, он становится пейзажным по определению. То есть, если в физическом мире речь идет о пребывании человека в мире природе, то в художественном мире – о картине мира, включающей в себя лирического субъекта. И если эта картина сформирована из образов природного мира, то ее следует именовать пейзажем. При этом надо отметить, что мы понимаем под природным образом или самой природой в широком смысле слова. Для нас природа – это физический нерукотворный мир, то есть физическая реальность, не сотворенная человеком; все то, что предшествовало появлению человека, было и в определенной степени остается его средой обитания, но не является результатом его деятельности. Мир природы или универсум

в его первозданном виде представляет собой континуум трехмерного пространства и времени как его четвертого измерения. По этому же принципу формируется и мир художественный.

Элементы природного мира, попадающие в художественную реальность, классифицированы и систематизированы М.Н. Эпштейном в работе «Природа, мир, тайник Вселенной...». На эту типологию мы ориентируемся в своем исследовании при анализе пространственно-временных параметров пейзажа [17].

Поскольку термин пейзаж не вполне адекватно отражает все возможные варианты проявления природного мира в лирическом тексте, воспользуемся понятием пейзажного дискурса, воссоздающего диалог человека и природы (органической и неорганической) в художественном тексте. Используем данное понятие в трактовке В. И. Тютюпы: «термином «дискурс» именуют коммуникативное событие, то есть неслиянное и нераздельное со-бытие субъекта, объекта и адресата некоторого единого (хотя порой и весьма сложного по своей структуре) высказывания» [13, 60]. Таким образом, понятие пейзажного дискурса в лирике также характеризуется синкретичностью как коммуникативное событие, «в котором, по Бахтину, «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов <...> за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» [Цит. по: 13, 60].

В понятие пейзажа как дискурса, на наш взгляд, входит номинация или фиксация лирическим субъектом координат своего пребывания в художественном мире. Такие номинации предстают самостоятельными художественными образами, а для лирического субъекта являются характеристикой его пространственно-временного континуума. Традиционно это именуется изобразительной функцией пейзажа, или отражением предметного мира. Но понятие «предметности» акцентирует пространственный аспект, нас же интересуют оба параметра мира – и пространственный, и временной. Важно подчеркнуть, что здесь отношения природы и человека представлены в рефлексивном аспекте: лирический субъект очерчивает границы мира, который он постигает, то есть эксплицирует хронотопные параметры своей картины мира.

Кроме этого, мы вводим в пейзажный дискурс такие номинации природных реалий, которые в художественном тексте входят в состав тропа, сами становятся тропом или приобретают условно-поэтический, мифологический смысл и символическое звучание. В этом случае пейзажные образы, пользуясь традиционной формулировкой, выполняют функцию выразительную. На наш взгляд, важно подчеркнуть, что номинации природных реалий используются в качестве средства выражения авторской позиции, его отношения к миру. И не только к миру природы, но к миру в его универсальном значении. А природа становится языком общения, средством коммуникации лирического субъекта с миром в его картине мира.

И еще одна составляющая пейзажного дискурса – это отношения лирического субъекта с миром природы, выстроенные в лирический сюжет, представляющий собой когнитивный процесс, процесс получения лирическим субъектом новых знаний о мире и преобразования его самого в результате освоения этих знаний. Традиционно именно такие тексты называют пейзажной лирикой.

М. Н. Эпштейн считает, что «поэзия в новое время выполняет отчасти ту функцию, какую в древности выполняла мифология – представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой» [17, 4]. Синкретизм мифологического архаического сознания в эпоху модальности наминает о себе в виде неосинкретизма – неслиянности/нераздельности. Наиболее ярким свидетельством нового качества словесного искусства стала лирика, где оно проявляется на определенных уровнях текста – субъектном, хронотопном, образном и сюжетном, эксплицирующим в то же время картину мира автора-творца этого текста. Пейзажные реалии укладываются в понятие «сенсорно-эмпирического сегмента», в терминологии Л.Н. Синельниковой [10], «обращенного к реальному физическому миру». В результате «интеграции» сенсорно-эмпирического и ментального сегмента лирического текста и, что особенно важно для нас, их синкретизма, осуществляется познание, зафиксированное в лирическом сюжете.

Итак, пейзаж как дискурс, включающий в себя оригинальные пейзажные образы, фрагменты пейзажных образов и пейзажные сюжеты, является, на наш взгляд экспликацией картины мира автора-творца, реализованной в тексте на субъектном, хронотопном, образном и сюжетном уровнях. Важно отметить, что каждый из этих уровней как отдельный элемент картины мира характеризуется особым синкретизмом. Так, о синкретизме субъектном, как родовом качестве лирики уже говорилось. Хронотоп представляет собой особый континуум, где пространство и время едины, но не тождественны. А в лирике, как динамическом виде искусства, время и пространство пребывают в особом состоянии «здесь и сейчас», подчеркивающим и усиливающим субъектный синкретизм, то есть размытость границ проявляется в лирике и на уровне субъектной организации, и на уровне хронотопа. Что касается образного строя лирики, то полифония образных языков – простого, риторического и условно-поэтического – также рождает своего рода синкретизм. Лирический сюжет, в свою очередь, как когнитивное образование демонстрирует синкретическую связь сенсорно-эмпирического и ментального начал.

На наш взгляд, именно пейзажная лирика эксплицирует картину мира автора, поскольку, во-первых, по сравнению с другими тематическими группами лирических произведений, является наименее тенденциозной; во-вторых, отражает исконный синкретизм человека и природного мира; в-третьих, в современном мире, ставшем картиной мира, отражает стремление субъекта вернуться к целостности мира. Если архаический синкретизм предполагал изначально нерасчлененность человека и природы, то, выделившись из природы и пройдя через этапы своей эволюции, человек пришел к осознанной интенции единения с природой, что получило название неосинкретизма в неклассическом периоде эпохи модальности. С.Н. Бройтман описал это явление на примере субъектного неосинкретизма, как «возрождение в поэтике модальности архаического субъектного синкретизма на основе обыгрывания нераздельности-неслиянности категорий «я» и «другого» [9, 143].

На наш взгляд, неосинкретизм как «художественный прием, игра, сознательно организованная автором в соответствии с его художественным заданием» [9, 143] проявляется на всех уровнях исследуемых нами явлений – лирики, пейзажа, картины мира – и является их общим основанием. Принцип неосинкретизма свидетельствует о рождении «нового восприятия мира – не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени. Тяжелые контуры предметов размываются, и за ними выступает некое текучее единство, «синяя вечность». Это единство не складывается из предметов, а предшествует им (подобно пленэру в картинах импрессионистов). Онтологически оно реальнее, первичнее; предметы складываются из игры его волн» [8, 195].

Новый синкретизм, проникающий все уровни лирического мира, дает основание для исследования в неклассической лирике пейзажного дискурса как экспликации картины мира автора. Неосинкретизм представляется своего рода «обратным синкретизмом», возвращающим субъекта к его человеческому началу в единстве с природой. Актуализация в художественном мире реалий природного мира свидетельствует о работе авторского сознания по переводу «языка неба» на «языки земли». Природа становится языком, на котором поэт говорит с миром, с помощью которого он себя в нем презентует. Облачаясь в маски пейзажных образов, природа сигнализирует о выполнении автором своей «миссии»: как он распорядился тем материалом, который был дан ему «небом» в качестве языка, как использовал дар творчества.

Список использованных источников

1. Аристотель. Поэтика // Соч.: В 4 тт. – Т. 4. – М. Наука, 1984. – С. 645-680.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр соч.: в 7 т. Т. 1. – М. : Изд-во «Русские словари»; Языки славянской культуры, 2003. – С. 69-262.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – Учебное пособие. – М. : РГГУ, 2001. – 320 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – 622 с.
5. Иванова Н.П. Литературный пейзаж и ментальное пространство автора в русской прозе XIX века : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.02. / Иванова Наталья Павловна. – Таврический национальный университет имени В.И. Вернадского. – Симферополь, 2011. – 451 с.
6. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів. – К. : Укр. п-ник, 1997. – 230 с.
7. Платон. Собр. соч.: в 3-х тт. – Т. 3. Ч.1. – М. : Мысль, 1971. – 687 с.
8. Померанц Г. С. Басё и Манделштам // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М. Наука, 1970. – С. 195-202.
9. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
10. Синельникова Л.Н. Лирический сюжет в языковых характеристиках. Монография. – Луганск : Редакционно-издательский отдел облуправления по печати, 1993. – 188 с.
11. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
12. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
13. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.
14. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления (пер. с нем.; комм. В. В. Библихина; серия «Мыслители XX в.). – М. : Республика, 1993. – 447 с.
15. Хализев В.Б. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.
16. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1983. – 446 с.
17. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии / Михаил Наумович Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 304 с.

Summary. The correlation between categories landscape, picture of world, lyrics in modern literary criticism have been retraced in the paper. The landscape discourse is considered as explication of picture of world. It's realized at the subjective, chronotopical, imaginative and lyrical plot levels.

Key words: landscape, landscape discourse, picture of world, lyrics.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.161-2-31.09

К.Ю. Перинець

ХУДОЖНЯ ПРИРОДА МОСКОВСЬКОГО ПРОСТОРУ В РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «МОСКОВІАДА»

В статті розглядається постмодерністська своєрідність просторово-часових характеристик роману Ю. Андруховича «Московіада». Виділена та проаналізована московська топографія, що входить до структури певного символічно-знакового коду Москви, який формує «московський текст». Негативно забарвлене сприйняття міста героєм твору ґрунтується на опозиції «рідне – чуже» та обумовлена деякими політичними, історичними чинниками.

Ключові слова: постмодернізм, хронотоп, топографія, місто, знак, символ, «московський текст».

Творчість Юрія Андруховича у сучасній українській літературі займає одне із визначних і провідних місць. Дослідники давно «вписали» його ім'я на «скрижальях» нового літературного процесу, де він йшов в авангарді реформування та переосмислення художньої норми. Ю. Андрухович заявив себе як талановитий прозаїк, поет, есеїст, перекладач. Його твори користуються популярністю у багатьох іноземних країнах та перекладені більш як 8 мовами. Все це яскраво пояснює, чому його називають «найпомітнішим українським постмодерністом», а після виходу його першого роману «Рекреації» (опублікований у 1992 р.), як зазначає Р. Харчук, «в українській літературі починається переформування канону, на зміну реалістичній прозі приходить проза карнавальна, іронічна, грайлива, епатажна, більш того – квазіпроза» [8, 28].

Ці витоки творчої манери митця, яка тяжіє до карнавалу, гри, іронії, пародії, стилізації, поєднання «високого» та «низького» можна знайти у плідній діяльності творчого угруповання «Бу-Ба-Бу» (бурлеск, балаган, буфонада), яке виникло у 1985 році. Ю. Андрухович посів почесне місце Пагіарха цієї екстравагантної та де в чому незрозумілої для того часу організації майстрів слова, до якої також ввійшли В. Неборак та О. Ірванець. Про постмодерністичні принципи та прийоми у художньому світі Ю. Андруховича писали багато дослідників: Т. Гундорова, Р. Харчук, Н. Бедзир, І. Бондар-Терещенко, Н. Зборовська, Ю. Запорожченко та ін. Різномасштабність підходу та вияву творчих домінант у художньому світі митця, заявлених у наукових розвідках цих дослідників, все-таки залишають велике поле для подальших пошуків у таких напрямках.

Зокрема, звузивши коло подібних наукових розшуків, розглянемо та проаналізуємо роман Ю. Андруховича «Московіада» (написаний у 1992 р.; опублікований у 1993 р.) з огляду на специфіку та своєрідність художнього втілення простору та часу. Критична думка дослідників не обійшла увагою цей твір, про що свідчать роботи Р. Харчук, О. Севрука, Ю. Запорожченко, К. Баліної, Пер-Арне Будіна, К. Москальця та ін. Проте об'єктив аналізу науковців не сфокусувався ще у повній мірі на розгляді природи художнього простору цього твору, що актуалізує мету даної статті. Для її втілення необхідно виявити та дослідити конкретні топоси та реалії міста. Адже топографія столиці є однією із складових «знаків» Москви, «переплетіння» яких дає змогу показати приналежність «Московіади» до такого явища як «московський текст». Подібні дослідження актуальні в руслі досліджень імагологічного характеру та розвитку української постмодерної прози.

Чітка теорія художнього хронотопу М. Бахтіна як єдності простору і часу в постмодерністській рефлексії зазнає суттєвих змін. Нове переосмислення цієї літературної категорії припускає використання її в художньому творі у формі гри різноманітними типами часу та простору. Подібне явище «виступає як своєрідний антихронотоп, заснований на понятті «ніщо» [4, 13]. Зокрема, дослідниця Ю. Запорожченко, розглядаючи і порівнюючи просторово-часові характеристики та мотив подорожі у творах Ю. Андруховича й А. Стасюка, узагальнює свої висновки у такій схемі: «Хронотопне мислення Ю. Андруховича та А. Стасюка має низку концептуально значущих подібностей і виражається постмодерністським зрушенням просторово-часового сприйняття. У

подорожі цих авторів знаходимо: а) фрагментованість простору; б) відсутність мети подорожі; в) ацентричність простору; г) рухливість меж» [4, 13].

Уже у самому заголовку «Московіади» заявлене місце дії твору, причому красномовний підзаголовок «Роман жахів» додає негативного емоційного забарвлення та відчутних конотацій. Варто наголосити, що постмодерністські прийоми алюзії виправдовують очікування автора, у пам'яті читача неодмінно має виникнути інша назва – повість М. Булгакова «Дияволиада». Роздумуючи про такий вибір назви, дослідник К. Москалець долучає свій власний асоціативний ряд: «Вслухаючись у семантичне звучання слова «Московіада», читач залежно від місткості індивідуального культурного коду може виокремити кілька основних смислових навантажень, які несе на собі цей знак: «Іліаду» Гомера, можливо, «Россіаду» Хераскова та «Гавриліаду» Пушкіна; <...> сюди ж долучається блок уявлень про різноманітних чужоземних мандрівників, <...> які залишили описи своїх вражень від подорожей до Московії» [6, 54].

«Московська біографія» головного героя, поета з України, Отто фон Ф. налічує уже майже два роки, але автор акумулює увагу читача лише на одному дні перебування цього персонажа у столиці. Причому з його слів і поведінки також стає зрозумілим, з якої причини Отто переїхав до цього мегаполісу, де оселився у літературному гуртожитку: «Покинутий і зраджений майже всіма, крім кількох малоцікавих побратимів по буху, я вибрав нарешті втечу до Москви. <...> Якби в тих умовах я мав можливість утекти до Києва, Рима, Нюрнберга чи Сан-Франциско, то, безперечно, ніяка Москва мене й не побачила б» [1, 50]. Така примусовість стане одним із провідних станів в емоційно-психологічних почуттях героя (не із власної волі, а за покликом товаришів Отто йде у пивбар на Фонвізіна; постійні нагадування собі про відвідини «Дитячого світу», щоб купити іграшки дітям своїх друзів тощо). Ця позиція персонажа Андруховича деякою мірою пояснює неприйняття укладу життя, людей, їх поглядів і, загалом, образу цілої столиці – «міста втрат». Безумовно, до експліцитних негативних відчуттів долучається тогочасна нестабільна політична ситуація у СРСР на початку 90-х років, настрої швидких змін буквально витали у повітрі. А зі слів Отто стає зрозумілим, що він підтримує думки про розділ великої держави, і наслідки цього процесу у його свідомості ототожнюються зі свободою та звільненням (як особистим, так і суспільним). Подібна каузальність ілюструє негативно-експресивне забарвлення всього того, що стосується Москви як уособлення великої держави, цієї «жахної столиці, у загниваючому серці напівіснуючої імперії» [1, 19]

Географія Москви у творі представлена досить масштабно та створює панорамну картину реально існуючих у місті топосів. Першим місцем в урбаністичному просторі столиці є літературний гуртожиток: «Живеш на сьомому поверсі, стіни кімнати завісив козаками й діячами ЗУНР, з вікна бачиш московські дахи, безрадісні тополіні алеї» [1, 5]. Гуртожиток («семиповерховий лабіринт») представляє собою мініатюрну проекцію усєї Москви, яка теж схожа на велетенський лабіринт: «Внутрішнє Місто, Місто в місті» [1, 31]. Лабіринт завжди асоціюється з несвободою, замкненістю та континуальністю простору, з якого майже ніколи немає виходу (наприклад, міфологема Мінотавра). В літературі також розповсюджений мотив лабіринту, гомогенний символу неволі, зокрема у творчості В. Шевчука знаходимо такі слова: «Світ – не лабіринт, а чиста несписана, вирвана зі шкільного зошита сторінка» [10, 7]. Гуртожиток, з його довгими коридорами, різноманітними входами та виходами (схожий на лабіринт) з'являється у романі російського письменника «Андеграунд, або Герой нашого часу» В. Маканіна, який також цією будівлею презентує проекцію Москви, але як простір, що здатен розширюватись та розгортатися у ширину: «Коридори, в растяжке их образа до образа всего мира, видел однажды <...> и мой брат Веня» [5, 34]. До смислового навантаження супутніх конотацій образу гуртожитку слід додати ще мотив тимчасовості та непостійності, адже для Отто та інших мешканців це лише притулок на деякий час, що збігається з наскрізним мотивом твору – очікуванням змін та відчуттям швидкоплинності цього режиму.

Наступний московський топос, заявлений у творі – це Останкінська телевежа, яка була збудована у 1967 році, а, отже, у свідомості головного героя асоціюється з розквітом СРСР та виступає як добре злагоджений ідеологічний «механізм»: «Останкінської телевежі не бачиш – її видно з кімнат, розташованих по другий бік коридору, – але близька її присутність відчувається щохвилини; випромінює щось дуже снодійне, віруси млявості та апатії, тому вранці ніяк не можеш прокинутися, переходиш з одного сновидіння в інше, ніби з країни в країну» [1, 5]. Зокрема, О. Севрук, розглядаючи характерні прикмети міста, виділяє з-поміж них вежу як сакральне, містичне місце, що поєднує «високе» та «низьке», а також ілюструє цей топос у «Московіаді» та робить висновок: «Згадана вежа Останкінської телевізійної антени <...> аж ніяк не символ ясно-го, раціонального мислення. Очевидно, йдеться про натяк на справжню функцію головної телевежі московської імперії – функцію телебачення взагалі і, зокрема, телебачення тоталітарного, що полягає <...> в перманентному поширюванні дезінформації, обдурюванні та ідеологічному опрацюванні «підданих» за моментальною потребою «великого брата», тобто у «посвяченні»

до духовної темряви, у сприянні сну розуму, що, як відомо, плодить монстрів. Проте вікна героя не виходять на цей диявольський транслятор, тому герой (іраціональним, притаманим міфічному світові чином) залишається захищеним перед його небезпечним снодійним випроміненням» [7, 78]. Неможливо не ототожнити цей «диявольський транслятор» з Вавилонською вежею, що виступає символом ентропії, сум'яття та гордині.

Ще одним яскравим місцем, з якого власне і починається маршрут головного героя столицю, є пивбар на Фонвізіна. Причому автор вдається до експліцитної антитези української, зокрема галичанської, корчми з радянським московським аналогом, де симпатії героя на стороні першої: «Ти гадав, Отто фон Ф., поплівшись у хвості за старими галичанськими уявленнями, що пивбар – це обов'язково затишна і суха печера на старовинній брукованій вуличці, де на вивісці симпатичний Чортик із округлим від зловживань кендюшком, де тьмяне світло, неголосна музика, а кельнер вживає незбагненне словосполучення «прошу пана»? Ти сподівався, що твої друзяки заведуть тебе у такий собі просяклий бурштином парадиз, куди не досягає дощ, грім, бум, мор, страх, путч, глад? Натомість маєш – пивбар на Фонвізіна, якась незбагненна конструкція, збірна-розбірна піраміда, щось паче ангар посеред великого азійського пустиря, зарослого першою травневою лободою. Ангар для пияків» [1, 28]. Очікуваний «парадиз» з його постійним мотивом пияцтва при ближчому розгляді стає схожим на інфернальну, трансцендентну будівлю: «Пивбар на Фонвізіна – це <...> такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла» [1, 29]. Подібне сприйняття цього закладу підсилюється перманентними зауваженнями Отто про «мито для Вельзельвула» [1, 29], «блудниця з віконечка» [1, 34], «безрадісна сіра мертва риба» [1, 29], «риба – це перепустка до пивного причастя» [1, 29]. Такі прикмети красномовно свідчать, якщо скористатися міфопоетичним ключем для їх прочитання, про певну ініціацію героя, який після «пивного причастя» буде готовим до зустрічі з потойбічним та сатанинським. Якщо згадка про Вельзевула та блудницю не викликають сумніву щодо приналежності цих «постатей» до сфери диявольного, то символ риби амбівалентний, але в даному випадку варто скористатися його «інфернальною» стороною, за якою риба у міфології часто пов'язана з зображенням замогильного світу [2, 155]. «Пекельне» сприйняття українським поетом московського пивбару має на меті, як нам здається, підсилити негативне враження про існуючу імперію, з її неспроможністю забезпечити населення навіть найнеобхіднішим на побутовому рівні (наприклад, у пивбарі не кухлі, а слоїки, які потрібно приносити з собою), не кажучи вже про якісь більш глобальні та масштабні потреби.

На географічній карті московських поневірянь Отто фон Ф. з'являється новий топос, так звана «Закусочная», яка знаходиться «поміж Новим Арбатом і просто Арбатом» [1, 63]. Змалювання цього місця продовжує нагнітати подальші події, презентуючи читачеві типові «напівбожевільне московське жебрацтво», хронічних алкоголіків, інспірований діяльністю правоохоронців та обставинами терористичний акт. Деякою мірою вибух у «Закусочній» можна розуміти як своєрідне пророцтво долі всієї імперії та ще одну ініціацію героя, який залишився живим. Профетичні настрої знаходять своє підтвердження, коли звернути увагу на багатонаціональність люду, який був у ідальні – це представники всіх національностей Радянського Союзу. Герой «Московіади» бачить «кількох азербайджанців, двох-трьох білорусів, групку вірмен, купку грузинів, дрібку казахів, пару киргизів, трохи молдаванів, безліч росіян, гроно таджиків, плеяду туркменів, дешицю узбеків і ясна річ, айн бісхен українців» [1, 67].

Ще одним символом радянської столиці, а у розумінні головного героя, тоталітарного режиму виступає відомий та популярний «Дитячий світ». Проте парадоксальною є ситуація з товарами цього магазину, на полицях якого лежать тільки літаючі паперові голуби, зроблені на танковому заводі. Голуб як символ миру, уособлення Святого Духа, нового життя поставлений в один ряд з утіленням мілітаризму, агресії, збройних сил тощо. Знову прочитується перманентний мотив твору – дефіцит не тільки вітально необхідних побутових товарів, а й гедоністичних також. Міфологічні теми лише подвоюють недобрі й негативні нотки звучання, які знаходять своє відображення і в цьому місці, коли герой роздумує про «Дитячий світ», у який потрібно «пролізти через пащеку цього чудовиська і побувати там, у нього в череві» [1, 84].

Але апогеєм внутрішнього спустошення, втрат, дезорієнтації поета з України стає московський метрополітен з його «дикою апокаліптичністю» [1, 95], «есхатологічними ескалаторами» [1, 95], «підземними потягами із темряви» [1, 95]. Неминучість долі та есхатологічний кінець пророкує сам герой, коли з його вуст зривається відчайдушний крик про те, що «видертися з дна московського тунелю метро майже неможливо» [1, 97]. Про міфологічний та біблійний образ пекла (що символізує також тоталітарну радянську систему), який невідступно супроводжує кожен топос Москви наголошує і дослідник Пер-Арне Будін: «Наратив роману побудований як «подорож» крізь пекло, зображене спочатку у вигляді пивного бару, а вже потім і Москви в цілому. Найнижчий рівень пекла – метрополітен Москви з каналізацією та велетенськими щурами. «Подорож» – це мандри до царства смерті, але не з наміром вивести когось звідти, а саме для того, щоб зобразити огидність цього місця, що й відповідає підзаголовку «роман жахів» [3, 65]. Есха-

тологічні очікування справджуються, і Отто фон Ф. стає інструментом загибелі імперії і Москви також, яка «перестала існувати», захоплена «всесвітнім потопом» [1, 150].

Варто зазначити, що подібні настрої викладені українським поетом у його черговому «зізнанні» такими словами: «Зрівняти Москву, за винятком, можливо, декількох церков та монастирів, із землею, а на її місці створити зелений заповідник для кисню, світла та рекреацій» [1, 63]. Отож, попри пияцтво, розпусту, бездіяльність, що захопили Москву та її жителів залишилися ще місця аксіологічно та автентично святі – це столичні церкви та монастирі. Вони виступають останнім оплотом духовності та надією на відновлення та «рекреації». Примітно, що у творчості М. Цветаєвої (яка вирізнялась з-поміж своїх сучасників особливою любов'ю до рідного міста) опис Москви неможливий без храмів, монастирів, церков, які мають дуже велике значення для духовного життя мешканців та створюють «обличчя» столиці: «Облака – вокруг, / Купола – вокруг, // Надо всей Москвой / Сколько хватит рук!» [9, 70].

Таким чином, розглянуті топоси літературної географічної карти, створеної Ю. Андруховичем у творі «Московіада», підпорядковані авторським установкам та інтенціям. Це конкретно існуючі місця, зображені у нелегкий для країни час розпаду СРСР, що звичайно накладає відбиток на сприйняття та інтерпретацію художнього простору роману. Отже, низка культових та всім відомих московських топосів знаходить своє відображення в «Московіаді» – це літературний гуртожиток, Останкінська телевежа, пивбар на Фонвізіна, «Закусочная», «Дитячий світ», переходи метрополітену; та не згадані у даній статті (але які «промайнули» у рядках твору) – Мавзолей, Кремль, храм Василя Блаженного, Красна площа, Новий Арбат, Бульварне кільце, Савьоловський вокзал, Бутирська «тюряга» та перелік багатьох зупинок метрополітену. Кожне з цих місць якимось чином пов'язане з розквітом, силою, могутністю та величчю СРСР та є символами тоталітарного режиму. Але на порозі важливих та доленосних змін у житті всіх республік, український поет вбачає в цьому відновлюючий та рекреаційний процес для кожної нації. Москву і всі зображені місця він сприймає «чужими» в опозиції «українське (своє) – чуже».

Слід зазначити, що довгий час в українській літературній традиції місто як таке сприймалося та втілювалося як ворожа, агресивна та неаутентична територія. Це деякою мірою програмує установки автора твору, ніби береться «в квадрат» відторгнення Москви. Але проаналізовані топоси, представлені очима українця (з його експліцитно негативною думкою), дозволяють зробити висновок, що автор свідомо використав специфічні та культові «знаки» Москви (які зустрічаються у творах багатьох митців), адже кожне місце має доленосне значення, багато в чому програмуючи дії та вчинки героя. Москва виступає у «Московіаді» «живим організмом», суб'єктом, актантом, з яким у міфологічному дусі бореться український поет (бо місто – антагоніст, втілення Хаосу, семиголове чудовисько).

Подібні підсумки дають змогу говорити про те, що топографія столиці, яка представлена у творі, вписується в знаково-символічний код Москви, з якого і складається «московський текст». Виявлення та експлікація подібних літературних явищ є актуальним для подальших розвідок, а також «вплітається» у сучасний постмодерністичний дискурс української літератури, даючи змогу прогнозувати та інтерпретувати подальші шляхи розвитку літературного процесу у цілому.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жажів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
2. Баркова А. От короля Лира к товарищу Сухову. Судьба мифологического клише в художественном мышлении / А. Баркова // Человек. – 1998. – № 2. – С. 154-170
3. Будін Пер-Арне Кінець імперії: роман Ю. Андруховича «Московіада» / Пер-Арне Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62-66
4. Запорожченко Ю. Концепт подорожі в сучасному постмодерністському тексті (Ю. Андрухович, А. Стасюк) / Ю. Запорожченко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 11-18
5. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени / В. Маканин. – М. : Гелеос, 2008. – 608 с.
6. Москалець К. Незадоволення твором / К. Москалець // Урок української. – 2000. – № 4. – С. 54-57
7. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича / О. Севрук // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 70-80
8. Харчук Р. Юрій Андрухович не для дітей? / Р. Харчук // Дивослово. – 2006. – № 12. – С. 27-30
9. Цветаева М. Избранное / М. Цветаева. – М.: Просвещение, 1989. – 367 с.
10. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза / В. Шевчук. – Львів : ЛА «Піраміда». – 2007. – 416 с.

Summary. The article is devoted the postmodern originality of space and time characteristics in the novel «Moskoviada» by Y. Andrukhovich. There was selected and analyzed Moscow topography,

which is a part of a symbolic code of Moscow structure, which forms the «Moscow Text». Negative colored perception of a hero of the work based on the «native – alien» opposition and caused by some political and historical factors.

Keywords: postmodernism, chronotope, topography, city, sign, symbol, «Moscow Text».

Отримано: 21.06.2012 р.

УДК 811.111'373

Т.М. Петрова

АФІКСАЛЬНА ДЕРИВАЦІЯ ІМЕННИКІВ ДАВНЬОАНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У статті досліджено афіксальні моделі утворення іменників у давньоанглійській період. Розглянуто продуктивні суфікси та префікси, а також їх лексико-граматичне значення в процесі деривації.

Ключові слова: деривація, афіксація, основа, суфікс, префікс.

Афіксальне словотворення є одним з найбільш давніх в англійській мові продуктивних способів словотворення. Підвищений інтерес до нього є цілком закономірним: це пов'язано з тим, що, по-перше, дослідження похідних слів тривалий час будувалися тільки на матеріалі афіксальних утворень, і, по-друге, «в афіксації семантичні зміни, які зазнає словотвірна основа, є експліцитно вираженими і пов'язані із додаванням до неї формальних показників» [5, с. 77], що, поза сумнівом, полегшує вивчення.

Перш ніж перейти безпосередньо до розгляду конкретного матеріалу, необхідно розв'язати проблему розмежування афіксації і словоскладання. В деяких випадках вирішення питання про природу складників похідного слова (у широкому сенсі), зокрема, морфем, представляє певні труднощі. Це пов'язано з існуванням основ, які, на відміну від справжніх афіксів, що не мають самостійно і вільно функціонуючих корелятивів, співвідносяться за формою і за значенням із самостійними словами, «проявляють у своєму значенні, використанні і розподілі риси службових і неслужбових, кореневих і афіксальних морфем одночасно» [4, с. 133].

Вирішення питання про природу і спосіб творення слів з «напівафіксами» є важливим у зв'язку з існуванням в давньоанглійській мові слів типу *undercyning* «підлеглий правитель», *wīperfeohhtend* «супротивник», перші елементи яких мають кореляти серед прислівників (*under* «нижче, вниз, внизу», *wīper* «проти») і прийменників (*under* «під», *wīper* «проти»).

Відзначимо, проте, що визнання наявності «перехідної», «проміжної» зони між словоскладанням і афіксацією, існування якої зараз не викликає сумніву, відбулося не одразу. Деякі лінгвісти не визнавали правомірність виділення напівафіксів і розглядали їх або як афікси, що є генетично висхідними до компонентів складних слів, або як компоненти складних слів, що переживають лексичне спустошення і функціонально наближаються до афіксів, залишаючись при цьому основами.

Похідні з такими елементами займають особливе проміжне положення, зближуючись то з похідними афіксації, то із складними словами. З цієї причини їх можна описувати: 1) як особливі підтипи афіксальних утворень, оскільки морфема, про яку йдеться мова, відрізняються від повнозначних основ саме функціональною еквівалентністю чистим афіксам; або 2) як особливі підтипи складних слів; або 3) як моделі окремого, самостійного способу словотворення [2, с. 205].

Вирішення цієї проблеми ґрунтується на наступному положенні: «..кореневі морфема службових слів можуть ототожнюватися з морфемами афіксації; це зумовлено специфікою службових слів, які за своєю функцією схожі з афіксами» [4, с. 255]. Причина цього в тому, що для ономазіологічного і когнітивного аналізу важливими є не стільки форма й етимологія, скільки значення і функція словотворчого елементу.

З усіх видів афіксації суфіксація є одним з найбільш важливих і продуктивних способів словотворення. Найбільшу продуктивність має суфікс *-er(e)*. В давніх поетичних пам'ятках, наприклад, в «Беовульфі», він майже не зустрічається, зате є поширеним в прозаїчних пам'ятниках, причому проникає в усі прошарки мови, включаючи розмовно-експресивну лексику, наприклад: *drincere* «п'яниця», *etere* «ненажера» [7, с. 287]. Похідні з цим суфіксом утворюються від основ інфінітива сильних (наприклад, *writere* «письменник», *bindere* «той, хто зв'язує; палітурник», *delfere* «землекоп») і слабких дієслів (*cwellere* «вбивця, кат», *licettere* «облудник, лицемір», *wendere* «перекладач»), а також від іменників (*bōcere* «книжник», *fidelere* «скрипаль», *tunglere* «астролог, астроном»).

Питання про значення цього суфікса по-різному вирішується різними дослідниками. Більшість дослідників протиставляють його значення сучасному значенню *-er*. Вони вважають, що в давньо-

англійській мові похідні на *-er(e)* позначали тільки людей, а значення неживого предмета набули в середньоанглійській або ранньоніованглійській період. Н. М. Амосова, П. М. Каращук та низка інших дослідників відносять появу у *-er(e)* інструментного значення до ранньоніованглійського періоду і пов'язують це з тим, що «з розвитком техніки ціла низка пристосувань, інструментів, приладів і т. п. стали виконувати ту роботу, яку раніше доводилося робити людині» [1, с. 156]. Кастовський Д. вказує, що «спочатку деривати, утворені за допомогою суфікса *-er*, означали тільки діячів-осіб, але пізніше, починаючи приблизно з XVI ст., з'являються номінації, що позначали інших виконавців дії і ще пізніше – недіячів» [7, с. 302].

Проте згідно з даними писемних пам'яток у давньоанглійській мові існували іменники на *-er(e)*, що позначали неживі предмети. Однак, в цьому випадку, в основному, цей суфікс зустрічається в запозиченнях з латинської мови, і, власне, такі утворення представлені одиничними прикладами: *wangere* «подушка».

Практично рівнозначною продуктивністю характеризується і суфікс *-nd*. З його допомогою оформляються похідні іменники чоловічого роду як від слабких (*cwellend* «вбивця», *dēmend* «суддя», *hælend* «цілитель»), так і від сильних дієслів (*berend* «носильник», *helpend* «помічник», *rīdend* «вершник»); крім того, зафіксовані два похідних від претерито-презентних дієслів (*āgend* «власник» від *āgan* «мати, володіти» і *unnend* «дарувальник» від *unnan* «дарувати»).

Еквівалентом *-er(e)* на позначення осіб жіночої статі є суфікс *-estr(e)*. З його допомогою утворюються іменники жіночого роду зі значенням виконавця дії: від дієслів (*byrdestre* «вишивальниця» від *byrdan* «вишивати», *hoppestre* «танцівниця» від *hoppian* «стрибати, танцювати», *witegestre* «віщунка» від *witegian* «проорокувати») і від іменників (*fiðelestre* «скрипаль» від *fiðele* «скрипка», *lybbestre* «чаклунка» від *lybb* «ліки, отрута», *sēamestre* «швачка» від *sēam* «шов»).

Необхідно відзначити, що вже в давньоанглійській мові похідні з *-estr(e)* могли вживатися і на позначення осіб чоловічої статі, наприклад: *wæscestre* «мийник», *bacistre* «пекар». Це явище по-різному тлумачиться різними лінгвістами. Згідно інтерпретації О. Есперсена, суфікс *-estr(e)* спочатку не мав ніяких родових відмінностей і міг однаково використовуватися на позначення осіб як жіночої, так і чоловічої статі [6, с. 130]. Більшість дослідників, проте, виражають незгоду з таким поглядом і пропонують інше пояснення. Згідно іншої думки, випадки використання похідних із суфіксом *-estr(e)* на позначення осіб чоловічої статі пов'язані з тим, що деякі види робіт (шиття, ткацтво, випікання хліба) виконувалися спочатку жінками, а пізніше стали виконуватися і чоловіками, і жінками. Потім, під впливом аналогії, могли з'являтися похідні з цим суфіксом, що означають професії, які не пов'язані за походженням з жіночою працею.

Найбільш переконливим видається статистичний аргумент. Згідно з даними, 38 зафіксованих слів на *-estr(e)* використовуються виключно на позначення осіб жіночої статі і тільки 3 вживаються на позначення осіб і жіночої, і чоловічої статі [6].

Для утворення найменувань осіб жіночої статі, що співвідносяться з найменуваннями осіб чоловічої статі, в давньоанглійській мові використовується суфікс *-en(e)*. Генетично він сходить до суфікса **-in*, тому в основному поєднується з варіантом кореневої голосної (*i*-умлаут), наприклад: *gyden* «богиня» (від *god* «бог»), *men(n)en* «служниця» (від *man(n)* «людина, слуга»), *fixen* «лисиця» (від *fox* «лис»), і без умлауту: *cāsern* «імператриця» (від *cāsere* «імператор»), *nefene* «племінниця» (від *nefa* «племінник»), *βēðwen* «служниця» (від *βēðw* «слуга»). Це малопродуктивний суфікс; переважання похідних з результатом кореневої зміни дозволяє зробити висновок про давність більшості утворених з його допомогою похідних слів. У сучасній англійській мові збереглося лише одне слово з цим суфіксом: *vixen*.

Суфікс *-ing/-ling* викликає, мабуть, найбільшу розбіжність в описах. Проблема виникає вже при виділенні цього суфікса: чи вважати *-ing* і *-ling* різними суфіксами або двома варіантами одного суфікса. Р. Квірк і К. Л. Ренн вважають *-ing* і *-ling* різними суфіксами: з допомогою *-ing* утворюються конкретні похідні чоловічого роду зі значенням «людина, що походить від/з» або «людина, що асоціюється з», а з допомогою *-ling* – конкретні похідні чоловічого роду зі значенням димінутивності [8, с. 117]. Проте більшість дослідників вважають, що *-ling* є розширенням суфікса *-ing*, що відбулося, швидше за все, в результаті помилкового аналізу структури похідних з *-ing*, основа яких закінчувалася на *-l*, наприклад: *æðeling* «благородна людина» від *æðele* «благородний», *lytling* «дитина, малюк» від *lytel* «маленька».

Усі дослідники відзначають широку сполучуваність суфікса *-ing/-ling* (з прикметниками, наприклад: *geongling* «хлопець» від *geong* «молодий, юний»; з іменниками, наприклад: *Lēving* «син Левія» від *Lēvi* «Левій»; з дієсловами, наприклад: *flyming* «утікач, вигнанець» від *flyman* «втікати») і різноманітність смислових сфер, до яких належать утворені з його допомогою слова. Такі похідні включають назви осіб чоловічої статі, що характеризуються певними якостями, патроніміку, імена зі значенням димінутивності, назви тварин, птахів і рослин. Більшість дослідників включають сюди найменування неживих предметів з великим діапазоном значень: назви грошових одиниць (*cāsering* «монета із зображенням імператора»), їжі (*beorfling* «прісний хліб»), одягу і взуття (*hemming* «чоботи зі шкіри»), конкретних предметів (*īðeling* «дрібничка») і т.д. Для неживих іменників цей суфікс може мати також варіант *-(l) ung*.

Залишками зниклої вже до давньоанглійського періоду моделі є відіменникові похідні чоловічого роду з *-en*, що представлені одиничними прикладами: *bēōden* «начальник», *dryhten* «повелитель, пан» [1].

Агентивні іменники чоловічого роду утворювалися в давньоанглійській від дієслів і за допомогою суфікса *-el*, наприклад: *býdel* «посланець». Усі дослідники відзначають також здатність цього суфікса утворювати неживі похідні. За допомогою цього суфікса утворюється також значна кількість неживих похідних чоловічого роду як від сильних, так і від слабких дієслів, наприклад: *býtel* «кувалда, молоток», *slegel* «пристосування для гри на арфі». Д. Кастовський виділяє похідні зі значенням об'єкту дії (*scytel* «стріла; те, чим стріляють»), інструменту (*spinel* «веретено»), місця (*smysel* «нора») [7, с. 292].

Продуктивним є варіант германського суфікса *-sl-* з метатезою, тобто *-els*, за допомогою якого утворюються назви неживих предметів від сильних дієслів (часто з *i*-умлаутом) і від слабких, наприклад: *pricels* «стимул», *wæfels* «обмотування, плащ».

Н. М. Амосова виділяє іменний результативний суфікс *-d*. Віддієслівні похідні з ним мали значення «продукту дії, що виражена в корені», наприклад: *brēād* «нитка» від *brāwan* «тягнути», *brēōd* «хліб» від *brēōwan* «заквашувати». Вже в давньоанглійській мові цей суфікс був непродуктивним [1, с. 50].

До різних смислових сфер належать віддієслівні неживі похідні з *-en*: найменування інструментів (*hlæden* «відро, черпак»), місця дії (*hengen* «хрест, шибениця»).

Префіксація в утворенні іменників грає помітно меншу роль, ніж суфіксація. Використовується вона тільки при утворенні іменників від іменників; в інших випадках префікс у складі іменника вказує лише на те, що слово було утворене від похідної (префіксальної) основи. Таким чином, тут йдеться про префіксні основи, які вже в готовому вигляді, подібно до простих основ, оформляються суфіксами. Префікси змінюють значення слова, «додають певний семантичний відтінок» [3, с. 27], але, на відміну від суфіксів, в більшості випадків не вносять ніяких змін до приналежності основи до тієї або іншої частини мови, не відіграють класифікуючої ролі; префіксні моделі можуть бути тільки нетранспонуючими.

Розглядаючи схеми префіксальних іменників, дослідники виділяють три основні дериваційні моделі. За першою схемою – «префікс + іменник» – за допомогою існуючих префіксів утворюється більшість похідних префіксних іменників, наприклад: *unwine* «недруг, ворог» від *wine* «друг», *onmearcung* «напис; щось, написане поверх, на чому-небудь» від *mearcung* «знак, позначка», *foredūru* «передні двері, ганок» від *dūru* «двері».

Значення конкретних префіксів не викликають розбіжностей у різних дослідників. При описі префіксів, що утворилися з прийменників або прислівників, традиційно відзначається, що вони, зберігаючи просторові значення, можуть розвивати «шляхом узагальнення і абстракції» й інші значення. Наприклад, *ofer-*, зберігаючи просторове значення прийменника «над, поверх» (*oferbræw* «брова» від *bræw* «повіка, вія»), розвиває значення надмірності (*ofermæcga* «видатна людина» від *mæcga* «людина») [8]. *Under-* з просторовим значенням «нижче за певний рівень» в найменуваннях особи набуває значення «нижчий за рангом».

Дві інші схеми в давньоанглійській мові пов'язані тільки з префіксом *ge-*, що походить від основи прислівника зі значенням «разом», що етимологічно відповідає латинському *cum*. За германською моделлю «префікс + основа іменника + основоутворюючий суфікс *-ja*» зі значенням збірності, множинності, колективності, утворювалися іменники і в давньоанглійській мові, наприклад: *gebrōdor* «брати, братія» від *brōdor* «брат», *gedōhtra* «дочки» від *dōhtor* «дочка».

Практично не описаною в літературі залишається давньоанглійська модель, за якою утворюються імена дійової особи зі значенням співучасті, спільності дії типу *gefera* «товариш, супутник» від *feran* «подорожувати», *gelonda* «співвітчизник» від *lond* «країна, район». Вона розглядається її як узагальнююча германські префіксально-суфіксальні моделі «*ge-* + основа іменника + основоутворюючий суфікс *-jan*» і «*ge-* + основа іменника + основоутворюючий суфікс *-an*» модель з основоутворюючим суфіксом *-an*.

Проте, таке пояснення є неприйнятним у зв'язку з відсутністю в основоутворюючих суфіксах словотворчої функції.

Список використаних джерел

1. Амосова Н.Н. Этимологические основы словарного состава современного английского языка / Н.Н. Амосова. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956. – 218 с.
2. Гухман М.М. Морфологическая структура слова в древних германских языках // Сравнительная грамматика германских языков / Гл. ред. М.М. Гухман. – Т. 3. – М.: Издательство АН СССР, 1963. – С. 7-38.
3. Каращук П.М. Аффиксальное словообразование в английском языке / П.М. Каращук. – М.: Высшая школа, 1965. – 173 с.

4. Кубрякова Е.С. Основы морфологического анализа (на материале германских языков) / Е.С. Кубрякова. – М.: Наука, 1974. – 319 с.
5. Харитончик З.А. Проблемы словообразования в современном английском языке / З.А. Харитончик. – Минск: МГПИИЯ, 1983. – 118 с.
6. Jespersen O. The ending –estre / O. Jespersen // The Modern Language Review. – Vol. 22. – 1927. – # 2. – P. 129-136.
7. Kastovsky D. The Old English suffix –er(e) / D. Kastovsky // Anglia. – 1971. – V. 89. – Н. 3. – P. 285-325.
8. Quirk R., Wrenn C.L. An Old English Grammar / R. Quirk, C.L. Wrenn. – London: Methuen Co. Ltd., 1976. – 166 p.

Summary. The article deals with the affixational word-formation of nouns in Old English. The most productive affixes and their lexico-grammatical meanings in the process of derivation have been analyzed.

Key words: derivation, affixation, stem, suffix, prefix.

Отримано: 29.07.2012 р.

УДК 821.161.1 – 1 «19/20»

Ю.В. Поддубко

ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ А. КУШНЕРА «РИМСКИЙ УЗОР»

Статтю присвячено аналізу циклу Олександра Кушнера «Римський візерунок». Показано, що змістоутворюючими мотивами, які визначили цілісність циклу, стали мотиви пам'яті, слави, влади, людської гідності, любові. Кушнер уявляє історію людства як єдиний потік, тому епоха Римської імперії не відокремлена від майбутнього часу, а співіснує в свідомості ліричного героя циклу з сучасністю. Кожна людина є відповідальною за збереження справжніх цінностей.

Ключові слова: цикл, мотив, образ, сюжет, ліричний герой, культура, історія.

Александр Кушнер вошел в историю русской литературы, прежде всего, своими стихотворениями, собранными в отдельных поэтических сборниках, а также статьями о русской литературе. В книгах стихов Кушнер чаще всего располагает произведения по разделам. Однако до последнего времени поэт практически не обращался к такому жанрообразованию, как лирический цикл. Исключением стал опубликованный в 2006 году на страницах журнала «Новый берег» (№12) цикл стихотворений «Римский узор». Все шесть произведений, включенные самим автором в этот цикл, уже печатались ранее в различных сборниках поэта – «Таврический сад» (1984), «Дневные сны» (1986), «Живая изгородь» (1988). Но в журнальном варианте они были осмыслены поэтом как некое смысловое единство. Можно было бы предположить, что все шесть стихотворений связаны лишь единой тематикой, обращением к римским ассоциациям, что, несомненно, отражает круг интересов А. Кушнера. Но, думается, что единство этой группы стихотворений обусловлено значительно более сложными причинами. Сам автор в предисловии к публикации цикла проводит параллель двух империй – Римской и советской. По мысли поэта, все империи имеют общие типологические черты: «то же представление о могуществе и величии, то же приношение частной жизни в жертву государству, то же стремление частного человека к обретению «тайной свободы», та же обреченность этой власти и государства на крушение и гибель» [3]. Конкретно советское государство представляется поэту прямым наследником Российской империи: «военная сила, подавление личности, стремление к славе, высокое предназначение литературы, любовь как прибежище и защита от тяжелого морока официальной идеологии – все это родовые, общие черты...» [3].

В своем лирическом цикле Александр Кушнер размышляет и о природе власти, значимости славы, смысле бессмертия, и о таких непреходящих человеческих ценностях, как любовь, мужество. По признанию самого поэта, в том порядке, в котором расположены написанные ранее стихотворения, они обретает «некий смысл» [3].

Опираясь на труды таких известных ученых о жанре цикла в русской поэзии, как В.А. Сапогов, М.Н. Дарвин, Л.В. Спроге, И.В. Фоменко, Л.Е. Ляпина [1; 4; 5; 6], мы ставим целью данной статьи рассмотреть стихотворения «Римского узора» как циклическое единство. В.А. Сапогов определял лирический цикл как «новый жанр, стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой» [5, 90]. Жанровыми чертами лирического цикла Сапогов считал на-

личие «лирического сюжета» и целостность текста: «Лирический цикл – это целостный текст («большое стихотворение», «лирическая поэма»), где каждое стихотворение, условно говоря, – часть, строфа» [6, 90]. М.Н. Дарвин в монографии «Русский лирический цикл», детально исследовав истоки зарождения и изучения проблемы цикла, акцентировал внимание на необходимости такого качества поэтического мышления, как «циклический способ изображения мира» [1, 121]. Впоследствии Л.Е. Ляпина поддержала эту мысль, отметив как характерное для XX века «явление литературной циклизации, т.е. объединения групп самостоятельных произведений в новые многокомпонентные художественные единства – циклы...» [4, 170].

«Римский узор» А. Кушнера до сих пор не был предметом специального изучения. Мы попытаемся восполнить этот пробел. Стихотворения, объединенные под этим заголовком, с нашей точки зрения, могут быть рассмотрены не только как некое тематическое единство, но и как жанровое образование. Их связывает общая проблематика, единый лирический герой, сквозной мотивно-образный ряд.

Цикл открывается стихотворением «Перед статуей», посвященным императору Гальбе. Став после свержения Нерона правителем Рима, Гальба недолго находился у кормила власти. Хотя он и проявил себя как мужественный воин, но не сумел закрепить свой успех, нажил множество врагов и был убит. Не случайно Тацит утверждал, что при чужом правлении Гальба был счастливее, чем при своем собственном. Характеризуя общую атмосферу и настрой эпохи его правления, древнеримский историк отмечал, что современники высоко оценивали этого воина и политика, когда он был частным лицом, и возлагали надежды на его правление до тех пор, пока он не стал императором [7, 156]. Свержение Нерона и недолгое правление Гальбы повлекло крах надежд на расцвет Римской империи.

Кушнер видит в этом деятеле древнего Рима неудачника: «Только год он и царствовал бедный, / Подозрительный...» [3]. Бюст императора наводит поэта на размышления о феномене человеческой памяти. И.А. Кудрявцева справедливо заметила, что «для героя А. Кушнера бессмертие ассоциируется с образом статуи» [2, 53]. По мнению поэта, короткое правление Гальбы было столь невыразительным, что недостойно долгой памяти. Стоя перед статуей Гальбы, лирический герой стихотворения размышляет о том, «что такое бессмертие, память, удачливость, власть...» [3]. Эта цепь понятий взаимосвязана. Человечество редко вспоминает о неудачливых, в памяти сохраняются мгновения жизни счастливых. Размышляя о судьбе Гальбы, герой опасается заразительности самой неудачи, сопутствовавшей императору. Мотив забвения находит развитие в образе застойной воды, скопившейся в складках каменной тоги Гальбы. Застойная вода символизирует равнодушное отношение потомков к судьбе императора. Забытая где-то в чужой стране скульптура, которой суждено было после смерти «оказаться в суровой, размытой дождями стране, / Где и собственных цезарей помнят едва ли...» [3], напоминает о горькой участи правителя. Забытый, никому не нужный на чужбине постамент олицетворяет последствия кратковременного правления хорошего человека, не прошедшего одно из самых сложных испытаний – власть. Достойный воин Гальба не стал таким же достойным императором для современников и потомков. Так, заброшенная статуя заставляет задуматься о смысле человеческой жизни и значимости его деятельности. Может быть, не всегда благодарна человеческая память, и «счастлив тот, кого сразу забыли»?

Между тем узор истории человечества пестрит разными фигурами, среди которых достойные и недостойные выполняют одну общую функцию – составляют единый рисунок. Второе стихотворение цикла – «Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон...» – открывало подраздел «Развернутый узор» в сборнике А. Кушнера «Дневные сны». Вместе с двумя другими стихотворениями, которые впоследствии Кушнер включил в анализируемый нами цикл, это произведение развивало мысль о развернутости истории в обе стороны – в прошлое и в будущее, о едином узоре развития человеческого бытия. В цикле «Римский узор» это стихотворение наполняет мотив памяти дополнительным смыслом. Первая строка задает возвышенный тон, словно демонстрируя шествие великих героев человеческой истории. Поэт продолжает размышлять над проблемой бессмертия. Лирический герой ощущает себя частью цепи мировых событий, участником происходящего. Такое восприятие времени характерно для поэтического мироощущения Кушнера. Поэт всегда подчеркивает единство человеческой культуры. Размещая себя в одном историческом ряду с римскими правителями, герой его стихотворения как бы примеряет возможность сосуществования с ними. Но цепочка имен римских императоров, которую «ни порвать, ни разбить, ни местами нельзя поменять» [3], позволяет задуматься о способах достижения власти. Перечисляя имена знаменитых римских императоров, герой радуется тому, что отделен от их времени длинной дистанцией: «Преимущество наше огромно, в две тысячи лет» [3]. Такое отдаление позволяет ему не опасаться реалий эпохи Римской империи, которые грозили людям того времени: «На таком расстоянии и я никого не боюсь. / Ни навету меня не достать, ни хуле, ни посулу» [3]. В развитии «мирового сюжета» лирический герой чувствует себя забежавшим вперед, в новое более безопасное для простого человека время.

Третье стихотворение цикла – «Перевалив через Альпы, варварский городок» – продолжает разговор о природе власти и человеческой славы. Стихотворение разделяется на две части, в которых в качестве действующих лиц выступают римский консул, проезжающий через небольшой провинциальный городок, и современный человек, лирический герой, посещающий те же места. Известное речение Цезаря о том, что лучше быть первым в захолустье, чем вторым в Риме, позволяет поразмыслить о неизменности человеческой природы. Жизненная позиция честолюбивого человека проявляется в желании властвовать. Лирический герой думает, что по прошествии множества веков этот афоризм должен был бы утратить свою актуальность. Но вопрос, задаваемый случайному попутчику, – «Как ты думаешь, изменился / Человек или он все тот же, словно пиния и самшит?» [3] – так и остается безответным.

Следующее стихотворение цикла – «На выбор смерть ему предложена была» – строится на противопоставлении двух жизненных позиций: «У греков – жизнь любить, у римлян – умирать» [3]. Перед ним два начала – созидательное и разрушительное: греки – ценители жизни, созерцающие красоту, любящие прекрасное, римляне – воинствующий народ, научившийся бесстрашно умирать. Что же составляет истинную ценность человеческого бытия – умение ценить дарованное богами богатство жизни или стремление преодолеть страх смерти и научиться умирать, не утратив достоинства? В разных культурах разное восприятие жизни. Так, греки предпочитают «звук тянуть на флейте, на цевнице», «торс лепить». Бесспорно, такое отношение к жизни близко самому поэту. Кушнер тяготеет к созиданию прекрасного, к простым радостям жизни. Но и позиция римлян, на наш взгляд, вызывает у поэта уважение. С детства римские воины были приучены воевать, у них можно «умирать с достоинством учиться» [3]. Мотив смерти выполняет сюжетобразующую функцию в этом стихотворении. Человек, готовящийся к смерти, «Цезаря благодарил за милость». Этой милостью стала возможность выбора способа ухода из жизни. Смерть «могла кинжалом быть, петлюю быть могла», но подданный Цезаря выбрал яд. Однако и такая смерть остается насильственной. Скупое и уважительно констатирует лирический герой стихотворения то мужество и достоинство, с которым римлянин уходит из жизни: «Он отдал плащ рабу и свет велел гасить» [3].

Тема смерти находит свое продолжение и в стихотворении «Какой, Октавия, сегодня ветер сильный!». Оно было опубликовано в сборнике «Таврический сад» (1984). Центральный образ стихотворения – несчастная жена Нерона Октавия. Жестоко убитая по приказанию мужа, она вошла в историю как символ невинной жертвы и олицетворение жестокости нравов римского общества времен Нерона. Незабываемое описание страшных мучений молодой женщины дал Тацит в своем историческом труде. Несчастную судьбу женщины и ее «злую смерть» лирическому герою напоминает увиденный «куст истерзаный»: «Как будто Тацита читала эта крона / И вот заламывает ветви в вышине» [3]. «Заламываемые ветви» ассоциируются с жестами страдающей женщины. Поэт использует в описании событий усиливающие и придающие напряженность стихотворению образы природы: грузные тучи, остров, стынущий среди пустынных вод, чей «блеск несносный, стальной, пронзительный» не дает отвести взгляд. Природа словно сопереживает страданиям героини, не случайно упоминается Тирренское море и остров, на который, как известно, была сослана Октавия накануне казни. Ее судьба, безусловно, волнует душу героя, хотя он и пытается отрешиться от столь давней истории: «Мне есть, Октавия, о ком жалеть (и поздно, / И дело давнее), кроме тебя, прости» [3]. Но эти финальные строчки на фоне трагической эмоциональной атмосферы всего стихотворения утрачивают свою убедительность. Для лирического героя Кушнера характерно ощущение единой цепи времен, в которой каждое звено неразрывно связано с остальными. Событие, произошедшее множество столетий назад, остается фактом судьбы и современного человека.

Последнее стихотворение цикла «Римский узор» – «Как писал Катулл...» – включает новый смысловой регистр. Оно венчает размышления поэта над природой человеческих страстей. Ни слава, ни власть, ни даже смерть не вершат судьбы человечества. Истинной ценностью, достойной сохранения в веках, является только любовь. Размышляя над мотивами памяти, удачливости, сопереживания, поэт заканчивает цикл перекличкой со стихотворением Катулла «Кажется мне тот богоравным...», приводя строки из него «Звон и шум, – писал ты, – в ушах заглохших, / И затмились очи ночью тенью...» [3]. Лирический герой последнего стихотворения кушнеровского цикла соглашается с известным древнеримским поэтом относительно состояния влюбленного человека: «Отлетает слух, изменяет зренья / Рядом с той, чья речь и волшебный образ / Так и этак тешат нас в отдаленье» [3]. Это чувство влюбленности не чуждо герою: «Помню, помню томление это, склонность / Видеть все в искаженном, слепящем свете» [3]. Однако в противовес Катуллу лирический герой именуется подобное состояние души влюбленностью: «Не любовь, Катулл, это, а влюбленность» [3]. При этом возникает параллель с поэзией XX века. Кушнер упоминает сборник любовной лирики М. Кузмина «Сети» («Наш поэт даже книгу назвал так: «Сети»), намекая на то, что человек часто попадает в зависимость от этого чувства. Но все же важнейшей целью челове-

ческой жизни он признает именно любовь: «О, дожить до любви! До великих новшеств! / Пищу слуху давать и работу – зренью» [3].

В таком порядке стихотворения Кушнера приобретают особое звучание. Общий мотивный ряд определяет их смысловое единство. Размышления о человеческой памяти, цене славы, судьбе отдельно взятого человека в эпоху культа личности выносятся на первый план. Поэт стремится привести читателя к мысли, что, несмотря на все перемены, неизменными остаются вечные ценности, такие как достоинство, любовь, мужество.

Список использованных источников

9. Дарвин М. Н. Русский лирический цикл : проблемы истории и теории / М. Н. Дарвин. – Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1988. – 144 с.
1. Кудрявцева И. А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера : дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / И. А. Кудрявцева – Череповец, 2004. – 184 с.
2. Кушнер А. С. Римский узор [Электронный ресурс] / А. Кушнер // Новый берег. – 2006. – № 12. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/bereg/2006/12/ku8.html>
3. Ляпина Л. Е. Литературная циклизация (к истории изучения) / Л. Е. Ляпина // Русская литература. – 1998. – № 1. – С. 170–177.
4. Сапогов В. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения : тезисы докладов. – М., 1966. – С. 90–91.
5. Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле / В. А. Сапогов // Сюжетосложение в русской литературе : сборник статей. – Даугавпилс, 1980. – С. 90–97.
6. Федорова Е. В. Люди императорского Рима / Е. В. Федорова. – М. : Издательство МГУ, 1990. – 366 с.

Summary. This article is devoted to the analysis of Alexandr Kushner's cycle «Roman pattern». It is shown that senseforming motives which define the integrity of this cycle are the motives of memory, glory, power, human dignity, love. Kushner imagines the history of humanity as a common line therefore the epoch of the Roman Empire isn't separated from future but coexists with its present time in the lyric hero's consciousness. Every person is responsible for keeping genuine values.

Key words: cycle, motif, image, plot, lyric hero, culture, history.

Отримано: 2.07.2012 р.

УДК: 007:070

О.І. Почапська-Красуцька

ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ У ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ МИСЛЕННІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПОЛІТИЧНИХ КОМЕНТАРІВ У ГАЗЕТІ «POSTPOSTUP»)

У статті мова йде про особливості та етапи еволюції публіцистичного мислення Юрія Винничука. Автор звертає увагу на особливості виявлення феномену національної самоідентифікації у політичних коментарях письменника, опублікованих у газеті «PostPostup».

Ключові слова: політичний коментар, публіцистичне мислення, національна самоідентифікація, мас-медіа.

Остання чверть ХХ століття і більшою мірою вже ХХІ ознаменувалися масштабністю та всеохопністю світових глобалізаційних та глокалізаційних процесів і, водночас, різким відмежуванням особистості від соціального простору. В свою чергу, глобалізаційні процеси та швидкий науково-технічний прогрес (НТП) спричинили пришвидшення світових інформаційних потоків і, як наслідок, – надмірну інформатизацію суспільства, що виявилася одним із факторів інтелектуалізації особистості.

Звичайно, ЗМІ, як найоперативніший засіб і найзручніша форма передачі інформації, не могли залишитися осторонь від особистісного відмежування, – з'явилися так звані «конвергентні», або «нові медіа», особливістю яких є поєднання властивостей відео-, аудіо- та друкованих видань. Окрім того, у них з'явився ще один ресурс, за допомогою якого читачі можуть створювати влас-

ний медійний простір, – платформи для веблогів та моблогів. Обидва ресурси мають структури звичайних щоденникових записів з тією лише різницею, що доступ до моблогів можливий зі звичайних мобільних телефонів, що підтримують функцію GPRS, – тобто аудиторія має можливість брати участь у творенні власного інформпростору.

Початок XXI століття (особливо від часу так званої Помаранчевої революції) спричинив неабиякий інтерес до політичних комунікацій.

Це призвело до того, що відбулася так звана медієвізація політики, коли засоби масової комунікації створюють усі умови для символічної діяльності політиків, що проявляється через такий феномен поведінки, як гра на публіку. Основною функцією політиків у такому випадку є творення і вчасне (!) оприлюднення політичних міфів за усіма законами драматургії. А отже, політичні діячі перетворюються на акторів, котрі тісно співпрацюють із іміджмейкерами, соціологами, політтехнологами, але не із народом, котрий сподівається на адекватну поведінку політичних лідерів після завершення передвиборних кампаній.

За таких умов свобода слова, декларована Конституцією України, успішно перетворюється на профанацію і стає категорією бізнесу: одні комунікаційні канали позбавляються ліцензій, тоді як інші (нібито більш опозиційні) залишаються як «свідчення» демократичного розвитку суспільства.

Такий стан речей призвів до неймовірного тематичного і жанрового розмаїття газетних публікацій: наявні матеріали, які можна віднести до різних напрямів, – рецептурного, аналітичного (вихваляючого та дискредитуючого), критичного та ін. Можливо саме тому сьогодні спостерігається тенденція перетікання одних жанрів у інші.

Жанр політичного коментарю, з яким працює Ю. Винничук на сторінках газети «PostПоступ», зберігає усі зазначені вище характеристики і тенденції.

Загалом, коментар – це аналітичний жанр, метою якого є ознайомлення читача з перебігом подій за тривалий проміжок часу або низкою однорідних подій чи фактів за стислий хронологічний період із власне авторської точки зору, що передбачає глибокий аналіз політичних подій крізь призму авторського сприйняття дійсності. Цей жанр вимагає глибоких знань і вміння аналітично зіставляти факти, робити адекватні висновки. Політичний коментар як один із найпопулярніших жанрів сучасних мас-медіа, аби уникнути одноманітності та повторюваності явищ і дійових осіб, змушений відволікатися від постійного вживання офіційних понять. Автори газетних публікацій використовують ключові мовні ідеологеми. Роблячи їх пізнавальними знаками певної політичної лінії.

У нашому дослідженні ми маємо на меті розглянути феномен національної самоідентифікації у публіцистичному мисленні Юрія Винничука. Дослідженням феномену національної самоідентифікації у вітчизняному журналістикознавстві займається В. Буряк [1-2], серед зарубіжних вчених варто відзначити А. Маслоу [5] та ін. Проте усі вони залишають поза увагою існування так званої «радикальної» періодики, яка у відсотковому співвідношенні займає мало не 50% у структурі національного мислення.

У нашому дослідженні ми відштовхуватимемося від твердження В. Буряка про те, що «ефективність публіцистичного мислення залежить від того, наскільки воно чітко синхронізується з новими філософсько-естетичними, історично-психологічними параметрами доби» [2, 154], тобто в основі ефективного публіцистичного мислення лежить, насамперед, його взаємозв'язок із об'єктивною реальністю. Вищим рівнем публіцистичного (міфологічно-художнього) мислення є так зване концептуальне мислення, що передбачає відтворення фактів навколишньої дійсності через концепти.

«Публіцистичний момент у відображенні факту на рівні реального відображення існує як стильова, а не домінантна ознака, оскільки модель у мисленні відображеного факту не тотожна факту реальному, а існує як самостійна система, що має свою структуру» [1, 155]. Проте далі дослідник підводить до думки, що це твердження стосується аналітичних та художньо-публіцистичних жанрів, оскільки вони дають можливість на певний вияв суб'єктивізму. Проте дослідник залишає поза увагою так звану «народну» сатиричну журналістику, яка, в принципі, визначає сутність сучасної журналістики, і на яку претендує Ю. Винничук, позиціонує газету «PostПоступ» як «голос народу».

Самоідентифікація особистості відбувається у межах певної культурно-мовної та суспільно-політичної традиції, що склалася в певному соціумі й одночасно виходить за межі цього соціуму в глобальний соціокультурний простір, завдяки мові, втілений в інформації, що репрезентує та ретранслює безліч цінностей, норм, рольових і поведінкових настанов, які значною мірою впливають на цей процес.

У такому випадку національна самоідентифікація – це одна із форм творчості людини, яка здійснюється через самопізнання, само становлення, реалізацію свого «Я», пошук свого національного призначення.

Одним із національно самоідентифікуючих факторів особистості є її мислення, що нерозривно пов'язане з тими умовами, в яких вона живе і розвивається. В свою чергу, мислення найповільніше проявляється через творчість. Відштовхуючись від особливостей творчості, мислення поділяють на художнє, основане на уяві (фантазії), та публіцистичне, що базується на реальних фактах.

Основними складовими національної самоідентифікації є, по-перше, усвідомлене використання національної мови у всіх сферах життя особистості; по-друге, почуття національної гідності; по-третє, почуття патріотизму.

Глобалізаційні процеси останньої чверті ХХ століття спричинили водночас певне нівелювання національного колориту (щоправда, в Україні така нівеляція була остаточно започаткована комуністичною ідеологією ще у 1921 році, після остаточної перемоги більшовицької партії), а також явище своєрідної «націєобраності». У зв'язку з цим почали розвиватися національні кордони між представниками різних держав і, водночас, почали зростати культурно-етнічні бар'єри (останні виникають не лише між різними державами, але й між різними етносами, що проживають на території однієї держави).

Так історично склалося, що Україна практично весь час територіально була (і залишається) поділена між кількома державами по лінії Дніпра, причому, на її території весь час проживали різні народності. Саме тому найважливішою складовою національної самоідентифікації є мова. Статистика твердить, що в сучасних ЗМІ мовне питання порушується в середньому двічі на день на теле- і радіоканалах і тричі – в періодичних друках та інтернет-виданнях. Причому, у кризових для країни ситуаціях частота ця зростає до 10 разів на день у нетематичних ЗМІ і до 13-14 разів на день у ЗМІ, що спеціалізуються на висвітленні політичних питань.

Не є винятком і газета «PostPostup». Мовне питання (починаючи від можливості співіснування на державному рівні кількох мов, завершуючи вмінням адекватно і грамотно послуговуватися власною) піднімається Ю. Винничуком мало не в кожному номері. Відповідно, мовне питання у Ю. Винничука складається із таких позицій: українська – єдина державна мова в Україні; відповідно, українська мова мусить лунати з уст усіх українських політиків, причому, кожен українець, який поважає себе, повинен вміти грамотно і адекватно послуговуватися українською мовою.

Наприклад, ведучи мову про черговий мовний «реверанс» Інни Богословської, Ю. Винничук згадає її критику закону про подання наукових праць на здобуття наукового ступеня українською мовою: *«Еті недаумкі даже не панімают, что терміналогії нет українскай савременнай!»*

Як можна писати наукові праці українською, обурюється Інна, коли українських технічних (в іншому варіанті – технологічних) словників не існує! А останній словник, який видано, – це словник Вернадського у... Тут маємо три варіанти: а) «в первой палавіне ХХ века», б) «даже в первой палавіне 20-х ХХ века» і в) «у 1924 році» [4, 5].

Далі письменник веде мову про те, що, по-перше, такого словника немає, а по-друге до 90% мов світу успішно послуговуються латинською або грецькою термінологією. Окрім того Ю. Винничук наголошує на тому, що *«російську наукову термінологію, як і усі абстрактні поняття, творили українські вчені, яких Петро Перший стягнув до Москви. А творили вони цю термінологію просто і дохідливо за латинськими та німецькими зразками» [4, 5].*

Неабияк обурює Ю. Винничука і ставлення Інни Богословської (яка позиціонує себе українським політиком) до українських перекладів російських письменників: *«Ви подумайте! – волає Інна. – Ані же даже Пушкіна переводять на українській язык! І діти (тут драматизм її голосу нагадує плач Ярославни на валу) ізучаюч на немислімом (!!!) українскама языке еті велікіє строкі!!!» ... Тобто цікава картина. Пушкін мордовською, чуваською, не кажу вж про польську, словацьку, македонську – це нормально, а українською – повний маразм...» [4, 5].*

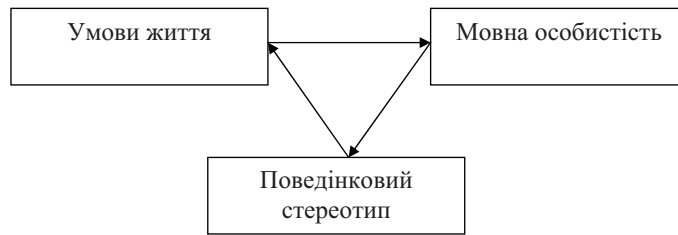
Щодо адекватного використання мови, то тут Ю. Винничук цитує «афоризми» В. Януковича та М. Азарова. Так, наприклад, про В. Януковича зазначає таке: *«Жінці з Білої Церкви обіцяв: «Завтра до вас прийдуть хлопці і зв'яжуть вас телефоном». Добре, що хоч стримався і не згадав про праску...» [6, 4].*

Свобода слова в Україні спричинила явище так званої «анархії ЗМІ». Скажімо, якщо, задля прикладу, в США ЗМІ зобов'язані розкривати одну і ту ж подію з різних позицій, то в Україні все залежить від того, чиї інтереси любіються у ЗМІ. Газета «PostPostup», позиціонуючи себе радикальним українським виданням, висвітлює мовну (як і будь-які інші проблеми) лише з однієї позиції. Навіть у службовій частині видання зазначається, зокрема, таке: *«Особистості, чия думка може вплинути на зміну редакційної політики: Михайло Горинь, Іван Дзюба, Ліна Костенко, Семен Глузман, Євген Захаров, Леонід Фінберг, Мирослав Маринович, Євген Сверстюк, Zbigniew Brzezinski, Vaclav Havel, Сергей Ковалёв, Adam Michnik» [3-4, 6-7, с. 24].*

Фактично, якщо розглядати газету «PostPostup» на лінгвофілософському рівні, то ми стикаємося вже не тільки з таким фактором національної самоідентифікації як мова, але із ширшим та впливовішим фактором, що має назву «мовна особистість».

Взагалі, мовна особистість – це особистість, охарактеризована з точки зору впливу належної їй мовної культури на її особистісні якості та соціально-культурну ефективність її діяльності як суб'єкта суспільних відносин.

Мовна особистість Ю. Винничука розвивалась в умовах українськомовного патріотично налаштованого інтелектуального аналітичного середовища. Фактично, маємо справу із таким собі замкнутим колом: умови життя впливають на формування мовної особистості, а вже мовна особистість визначає поведінковий стереотип, що, в свою чергу, є основою формування умов життя:



Такий фактор як почуття національної гідності у публіцистичному мисленні Ю. Винничука виявляється через своєрідне «псевдо-приниження». Для газети сатиричного спрямування таке «псевдо-приниження» є ні чим іншим як одним із тропів та своєрідним стильовим ідентифікатором.

Надзвичайно гостро піднімає Юрій Винничук проблему можливості існування українського в Україні: *«Не знаю, як вам, а мені хочеться здорової порції націоналізму для нашого народу... У Київські кав'ярню не взяли дівчину на роботу тільки через те, що вона спілкується українською мовою! Анатолій Близньк послав хлопця «балакати українською в Івано-Франківськ» Фантастика! ... Наразі українці ще є. А от націоналісти – далєбі фантастика. Бо чому досі ще вікна у тієї київської забігайлівки цілі? Чому писок власника ще не напуцований до блиску? ... Не знаєте? А я вам скажу: бо нема у нас націоналістів...»* [3, 8].

Така радикальна налаштованість Ю. Винничука є ні чим іншим, як психологічним прийомом «підначування» – спонуканням українців до відстоювання своїх інтересів у своїй державі.

Неабияк обурює письменника і перекручування історичних фактів. Ведучи мову про Д. Табачника, Ю. Винничук пише: *«...хоч він й історик, але історик совєтської закваски. Тому фальшування історії для нього звична справа... Табачник натхненно розповідає, як мужні чекісти підкинули у гестапо документи, завдяки яким німці розстріляли кількасот оунівців. І знову історика підводить чуття міри, бо не було у Києві гестапо. Гестапо ніколи не діяло на окупованих територіях, а лише на тих, що були приєднані до Рейху...»* [7, 11].

І подібні перекручення фактів зустрічаються мало не в кожному випуску «PostПоступу».

Отже, національне «Я» Юрія Винничука має таку структуру: національне самоусвідомлення, вміння послуговатися українським у побуті (не на публіку, а на рівні автоматизму – «бо інакше не можна»), любов до України та її історії, інтелект і вміння критично мислити. Відповідно. У своїх публіцистичних виступах і добірці матеріалів до газети «PostПоступ» письменник формує стереотип патріота-інтелектуала, створюючи тим самим своєрідний еталон власного ідеального українця, який живе за принципом небайдужості до себе, своєї країни та місця у світі.

Список використаних джерел

1. Буряк В. Архетипно-інтелектуальний феномен національної свідомісної ідентифікації і публіцистичне мислення / В. Буряк // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. Випуск 25. – Львів, 2004. – С. 97-111.
2. Буряк В. Генеза концептуальності сучасного публіцистичного мислення у контексті свідомісної парадигми ХХІ століття / В. Буряк // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика. Випуск 21. – Львів, 2001. – С. 154-163.
3. Винничук Ю. Велике збирання українських земель / Юрій Винничук // PostПоступ. – 2011. – № 2 (53) березень. – С. 8.
4. Винничук Ю. Етап немислімий українській язык / Юрій Винничук // PostПоступ. – 2010. – № 1 (42) лютий. – С. 5.
5. Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику: учебное пособие / А. Ю. Маслова. – М.: ПП Брагин, 2007. – 152 с.
6. Обсерватор Ю. Одна палка, два струна / Юзьо Обсерватор // PostПоступ. – 2010. – № 1 (42) лютий. – С. 4.
7. Обсерватор Ю. Табачник – прахвесар / Юзьо Обсерватор // PostПоступ. – 2009. – № 8 (39) жовтень. – С. 11.
8. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 34-45.

Summary. The article deals with the features and stages of evolution of publicism thought by Yuriy Vinnichuk. The author pays attention on the feature of exposure of the phenomenon of national authentications in the political comments of writer, published in a newspaper «PostPostup».

Key words: political comment, publicism thought, national selfidentification, mass-media.

Отримано: 11.07.2012 р.

УДК 821.161.1-1.09

Т.П.Решетюк

АРХЕТИП СТРАННИКА-СКИТАЛЬЦА В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА КОНЦА 1880- НАЧ. 1890-Х ГОДОВ

У статті розглядаються особливості художнього втілення архетипу мандрювання-блукання в оповіданнях А.П. Чехова «В дорозі», «Вогні», «Чорний монах», «Студент» та ін. Вказується на витоки образів мандрівників та їх значення у художній структурі творів.

Ключові слова: А.П. Чехов, архетип, блукання, мандрювання, художня структура, мала проза.

Образы странников, скитальцев – людей, лишенных постоянного места жительства или внутренне настроенных на «кочевье», зараженных «охотой к перемене мест», занимают весьма значительное место в творчестве А.П. Чехова. На особое внимание писателя к такому человеческому типу и, в частности, на национально-культурные корни феномена странничества обращали внимание такие известные исследователи Чехова, как Ю Доманский [3], В. Катаев [4], А. Собенников [7], А. Чудаков [9]. Вместе с тем никто из них не характеризовал специфику образов чеховских «кочевников» с архетипными истоками его творчества. В настоящей статье ставится задача проследить архетипную природу странников и скитальцев в произведениях Чехова конца 1880-х – начала 1890-х годов как времени коренного перелома в творческой эволюции писателя и перехода к постановке экзистенциальных проблем человеческого бытия.

Базовым теоретико-методологическим понятием для данного исследования является категория архетипа. Хорошо известно, что в настоящее время разные сферы гуманитаристики широко используют это понятие, насыщая его богатыми смысловыми нюансами. Мы ориентируемся на комплексный подход к категории архетипа и учитываем научно-культурные версии К.Г. Юнга, Н. Фрая, М. Элиаде, Г. Башляра. О том, что научное открытие архетипа не может принадлежать одному человеку, неоднократно говорил К.Г. Юнг, признаваясь, что сам он заимствовал этот термин у Блаженного Августина [10, 31].

Применительно к литературе архетипы – это определенные образы и сюжеты, являющиеся художественной проекцией феноменов коллективного бессознательного и воплощающие общие, постоянно воспроизводимые модели человеческого мировосприятия, миромоделирования и поведения. Подытоживая многочисленные теории и трактовки архетипа, А. Большакова справедливо отмечает, что литературный архетип следует понимать «как сквозной образ с многоуровневой структурой – от элементарных образов отдельных произведений до целых литературных направлений и школ – пронизывающий всю мировую культуру и порой наделенный внутренней антиномичностью («рай утраченный» – «рай обретенный», идиллия – антиидиллия, и т.п.)...» [2, 314].

Образы странников-скитальцев отсылают прежде всего к одному из наиболее распространенных архетипов мировой культуры – архетипу дороги и связанных с ним мотивам путешествия, поиска, выполнения некоей задачи. В творческом наследии Чехова довольно большое количество рассказов, сюжет которых связан с передвижением, что непосредственно выведено в название («На пути», «На подводе», «Перекасти-поле. (Путевой набросок)», «По делам службы») или подчеркнуто указанием на пространственное место, связанное с движением («В море. (Рассказ матроса)», «На кладбище», «Драма на охоте», «На чужбине», «В Париж!», «На реке», «На мельнице», «В овраге», «Степь (История одной поездки)» и др.). Помимо рассказов, где есть такие прямые указания, во множестве рассказов, названных либо по имени героя, либо по его профессии или социальному статусу, они запечатлены автором в момент движения, поиска, вне дома-пристанища («Гусев», «Студент», «Каштанка», «Красавицы», «Беспокойный гость», «Случай из практики» и др.).

Рассмотрим, как воплощается мотив странничества-скитания в рассказе «На пути». Хотя название рассказа указывает на место сюжетного действия, в нем (в названии) присутствует и

метафорический смысл: жизнь как путь, «жизненная дорога» и даже «жизненная философия». Главный герой рассказа – Лихарев – раскрывает свою жизненную философию случайно встреченной на придорожном постоялом дворе княгине Иловайской. Вся его жизнь есть поиск глобального идеала, веры в некий Абсолют, разрешающий все сомнения и утверждающий подлинные ценности, и на каждом этапе этот идеал проверяется и опровергается жизненными обстоятельствами, т.е. фактически оказывается недостижимым. Образ Лихарева может быть возведен к известному архетипному образу Агасфера, обреченному, согласно легенде, за то, что отказал Христу в помощи во время его движения на Голгофу, на вечное бессмысленное и потому мучительное блуждание по миру.

В момент знакомства читателя с Лихаревым он пребывает в состоянии очередного духовного кризиса, смятения, поиска новой веры, которая стала бы для него ориентиром осмысленного существования. Дисгармоничное, «взвихренное» состояние Лихарева подчеркивается множеством предметных деталей, которые также вписываются в архетипическую парадигму сюжета. Это, прежде всего, пейзаж – описание бушующей за окном вьюги: «На дворе шумела непогода. Что-то бешеное, злобное, но глубоко несчастное с яростью зверя металось вокруг трактира и старалось ворваться вовнутрь... Во всем этом слышались и злобствующая тоска, и неудовлетворенная ненависть и оскорбленное бессилие того, кто когда-то привык к победам...» [8, т.5, 463]. Антропоморфный характер этого описания явно соотносится с душевным состоянием Лихарева, выявляя в нем чувства тоски и отчаяния, страданий и одиночества главного героя. В архетипической подоплеке пейзажных образов акцентируется психологическая функция.

Подобно легендарному образу Агасфера, в котором исследователи отмечают сложную и неоднозначную символику [6, 178-194], образ Лихарева также отмечен двойственностью. В своем смятенном поиске Лихарев, с одной стороны, неминуемо обрекает близких ему людей на страдания, но в то же время сам мучим одиночеством и неприкаянностью. Мученичество героя подчеркивается портретным описанием, завершающим рассказ: «Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега» [8, т.5, 477]. Смысловые коннотации описания рождают ассоциации с образами странствующих паломников, помогая читателю уяснить неизбежность страннической участи Лихарева, невозможность длительной остановки на его трагическом пути. И это описание создает дополнительные предпосылки для соотнесения образа Лихарева с архетипом Агасфера. Помимо собственно легендарного архетипического источника данного образа, можно соотносить его и с библейскими архетипами. Известный литературовед и религиовед С.С. Аверинцев подчеркивает связь легенды об Агасфере с Ветхим Заветом: «в легенде можно видеть реминисценцию ветхозаветного мотива проклятия Каину, которого Яхве обрекает на скитания, но запрещает лишать его жизни»; и указывает также на специфику воплощения данного сюжета в фольклоре: «В фольклорной традиции Агасфер оказывается в отношениях взаимозаменяемости с другими фигурами скитальцев (Дикий охотник и др.) ...; как и они, он необходимо выступает (по самой структуре мотива) то жутким и опасным, то готовым на помощь и добрым» [1, 18].

К легенде об Агасфере восходят и другие чеховские образы – Черного монаха из одноименного рассказа, Александра Ивановича из рассказа «Перекасти-поле» (Путевой набросок), Соломона из повести «Степь». В частности, об архетипической природе образа Черного монаха убедительно говорит польский ученый Р.-Д. Клуге [5]. Но можно пойти и дальше, усматривая, подобно С.С. Аверинцеву, в архетипе Агасфера (как и в архетипах Хама, Блудного сына) воплощение более древнего библейского пра-архетипа первородного грехопадения человека со всеми его трагическими последствиями.

Бесприютным скитальцем предстает и герой рассказа «Шампанское (Рассказ проходимца)». В поведенной им самим истории своей «беспутной» жизни (показательно, что это смысловое определение этимологически восходит к пространственному образу – «без пути», т.е. без определенного направления, без смысла) актуализирован восходящий к библейско-псаломному образу «праха, возметаемого ветром» (Пс 1,4) мотив жизненного вихря: «всё полетело к черту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тётю, и мою силу...» [8, т.6, 96].

Примером весьма сложного, опосредованного преломления архетипа странничества является рассказ «Студент». На первый взгляд, его героя – студента духовной семинарии Ивана Великопольского трудно отнести к данному типу. Судя по всему, он ведет «оседлый» образ жизни, у него есть определенный род занятий, родители, к которым он приехал на пасхальные каникулы. Однако духовное и душевное состояние, в котором он предстает перед читателем, дает все основания предположить, что герой на распутье, в ситуации напряженных поисков жизненных ориентиров. Уже одно то, что он в преддверие великого христианского праздника, в Страстную Пятницу решается идти на охоту (в тексте сказано «возвращался с тяги»), вызывает сомнения в

его благочестии. Духовный кризис персонажа оттеняется, как это часто бывает у Чехова, природными описаниями: «Погода вначале была хорошая, тихая... Но когда стемнело в лесу, некстати подул с востока холодный пронизывающий ветер, всё смолкло... Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно...» [8, т. 8, 306]. Далее следует череда весьма пессимистических мыслей студента, завершающаяся опять-таки далеко не благочестивым выводом: «все эти ужасы были, есть и будут» [8, т. 8, 306]. Сам того не осознавая, Иван Великопольский отрекается от того, «что происходило девятнадцать веков назад», отказывается «помочь Христу» на его пути к просветлению человечества. Здесь ощущаются скрытые аллюзии и на притчу о блудном сыне, и на легенду об Агасфере. Иван Великопольский – «охотник», а по одной из версий Агасфер именуется «диким охотником» (ср., например, интерпретацию образа Агасфера в рассказе Ф. Кафки «Охотник Гракх»). Все это еще больше усугубляет читательское ощущение «грехопадения» героя.

Однако дальше Чехов разворачивает сюжет таким образом, что пессимистическое мировосприятие героя переходит в ситуации пересказа евангельской истории о трехкратном отречении апостола Петра через ряд стадий – «откровения», «сострадания», «очищения» – к чуду постижения благодати мира, созданного творцом. Мотивируется такое превращение реакцией двух слушательниц студента – простых крестьянок вдов Василисы и Лукерьи. Именно с их помощью Ивану дано пережить катарсис и увидеть мир новыми глазами.

Опосредованно проявляется архетип странничества и в рассказе «Огни». Показательно, что все персонажи этого произведения отмечены «бездомностью». Сюжетно она мотивирована уже тем, что они строят железные дороги и тем самым вынуждены передвигаться с места на место. Главный герой рассказа (по отведенному ему месту в сюжетном действии) инженер Ананьев, хоть и исповедует «оптимистический» взгляд на жизнь и имеет где-то «домашний очаг», в основном сюжете и в рассказанной им истории, предстает, скорее, «вечным бродягой». Его оппонент, студент фон Штенберг, не признает прогресса и не верит в «положительность» человека. Он, хоть и «студент», но не видит в этом особого проку для себя, равнодушен к жизни и людям, его «ничего не касается» и он, по сути, лишен пути как смысла жизни. Когда Ананьев и фон Штенберг одновременно смотрят на насыпь с уходящими вдоль нее вдаль огнями, видят они совершенно разное: Ананьев связывает «огни» с «жизнью, цивилизацией», а у фон Штенберга возникает «представление о чем-то давно умершем» [8, т. 7, 107].

«Бездомности» как общей для всех участников сюжета жизненной ситуации не лишен и рассказчик основной истории (рассказчик первого уровня). Подчеркивается, что он оказался в бараке случайно, заблудившись по дороге: «Поздно вечером я возвращался верхом с ярмарки к помещику, у которого гостил, попал в потемках не на ту дорогу и заблудился. Кружась около линии и видя, как густеет темная ночь, я вспомнил о «босоногой чугунке», подстерегающей пешего и конного, струсил и постучался в первый попавшийся барак...» [8, т. 7, 108]. Тут особенно значимым является слово «кружась». Как потом выясняется, в состоянии кружения пребывают все герои рассказа, и образ кружения-блуждания становится центральным архетипическим символом жизненной цикличности, бесконечного круговорота, который человеку следует наполнить бытийно и этически значимым содержанием.

Таким образом, архетип странника-скитальца в рассказах А.П. Чехова рубежа 1880-1890-х годов, воплощающийся в символических образах и мотивах дороги, многовариантности жизненного пути, блуждания и круговращения, имеет амбивалентную семантику: с одной стороны, он открывает человеку перспективы удовлетворения жизненных устремлений, поиска ценностных идеалов, с другой стороны, странничество лишает даже сильных чеховских героев чувства прочности жизни, обрекает на страдания и одиночество и самих героев, и близких им людей.

Список использованных источников

1. Аверинцев С. С. Агасфер / С.С. Аверинцев // Мифологический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 18.
2. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. / А. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX века / Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. – М. : Наука, 2003. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол. Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – 2003. – С. 284–319.
3. Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. – Тверь : Твер.гос.ун-т, 2001. – 95 с.
4. Катаев В. Б. Сложность простоты : Рассказы и пьесы Чехова. – 2-е изд. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 108, [2] с.
5. Клуге Р.-Д. Загадка «Черного монаха» // Философия Чехова: Материалы Международной научной конференции (Иркутск, 27 июня – 2 июля 2006 г.) / Под ред. А. С. Собенникова. – Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2008. – С. 102-110.

6. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [Монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
7. Собенников А.С. Чехов и христианство // http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/sobennikov/
8. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. / А. П. Чехов – М. : Наука, 1983 – 1986.
9. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
10. Юнг К.Г. Аналитическая психология. – М. : Мартис, 1994. – 136 с.

Summary. The peculiarities of the artistical transformation of the archetype of wandering in A.P. Chehov's short stories («On the Way», «The Lights», «The Black Monk», «The Student» etc.) have been analysed in the paper. The role of the archetype of wandering in the artistical structure of the works has been cleared.

Key words: A.P. Chehov, archetype, wandering, travelling, artistical structure, short story.

Отримано: 14.07.2012 р.

УДК 821.133.1-2/3 Гюго: 82.09

В.М.Романець

ЖАНРОВЕ НОВАТОРСТВО ТА КАТЕГОРІЯ ТРАГІЧНОГО В ПРОЗІ В.ГЮГО («ЗНЕДОЛЕНІ», «СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ»)

У статті розглядаються питання про особливості жанрового новаторства Віктора Гюго, яке виявилось у романах «Знедолені» та «Собор Паризької Богоматері» і визначення впливу цих жанрових форм на подальші процеси в літературі. Проведене дослідження підтвердило вихідну гіпотезу про яскраво-виражений підхід письменника до створення жанру соціального-морального та історичного романів,

Ключові слова: роман-епопея, художня свідомість перехідного часу, ліризм, історизм.

Романи В. Гюго – особлива літературна форма, у своєму роді довершена, особливий жанр, створений письменником у повній відповідності з особливостями його особистого обдарування і з вимогами нового часу. По-перше це – роман-поема, роман – грандіозна епопея в прозі, просякнута ліризмом, яка найкраще від усіх інших форм відображує і підносить буремні та героїчні епохи життя людства. По-друге, це історичні романи В. Гюго і в тому числі «Собор Паризької Богоматері» – знедолені його попередниками, були Р. Шатобріан та А. де Вінї. Р. Шатобріан, який написав «Мучеників» епопею в майже ритмічній, вишуканій прозі, дещо середнє між романом та поемою з грандіозним сюжетом зіткнення християнства з язичництвом, з героями, які відіграють власне другорядну роль у творі, роль символічних фігур, у житті яких здійснюється боротьба двох світів. Але «Martyrs» Шатобріана тільки натяк на епос ХІХ ст. Часи чудес та релігійної фантастики – і античної, і християнської – минули; поема-роман Шатобріана тільки втрачає від запровадження цього елемента. Щодо А. де Вінї, то саме він першим у французькій літературі написав історичний роман «Сен-Мар».

Романи В. Гюго мають певну кількість недоліків. Це гріхи реалістичного мотивування, іноді невтриманість та блідість характерів, ходульність дії, нескінченні відступи тощо. Але ці твори не можна вимірювати мірою звичайного роману: вони дещо зовсім інше, вони – колосальні поеми у прозі; тому всі докори відпадають.

Поклавши в основу романів досвід відомих попередників, Гюго пристосував його до своїх потреб, йдучи тим же шляхом романтиків. Він запозичив із дескриптивної поеми її великі статичні відступи-описи і її логічне розгортання тем. Але і у нього, як в нових поемах романтиків, основою твору, на якій тримається все, є фабула, причому оповідь та опис тематично гармонують. Сама дія у нього так само напружена, так само переповнена ефектами розповідається так само уривча-

сто й примхливо, такою ж піднесеною мовою, як і в ліро-епічних поемах романтизму. В одному відношенні він ухилився від їх шляху: він не скоротив, а збільшив обсяг твору, доводячи свої романи до значних розмірів.

У межах жанру «роман-епопея» Гюго почував себе досить вільно і міг здійснити свій ідеал: «все у всьому». Що було б недоречним в епопеї, те виявилось на місці в романі з його психологічними та реалістичними задачами; що випало б з тону роману, те мало як раз величаво епічний характер. Ліризм позалітературного відступу філософського характеру, ідилія та мелодрама – все вливалось сюди і все приймалось і об'єднувалось всеосяжною, щасливо винайденою формою. Зберігши урочистий тон героїчної епопеї, Гюго приділив багато місця гротеску. У «Знедолених» письменник змішав всі тони, всі теми, всі жанри літератури. Тут знаходяться частини історичного роману: Ватерлоо, Париж у 1832 році, барикади тощо. У цілому це роман філософський та історичний. Насамперед, це поема гуманістична й демократична: перед лицем буржуазії, егоїстичної та задоволеної, поставлено народ, пригноблений, оманутий, який страждає, вмирає, вічно переможений... Це ліричний роман, в якому знайшли своє місце всі ідеї мислителя, всі роздуми поета, всі захоплення, ненависті, зацікавленість й відчуття людини... Нарешті, у «Знедолених» є глави роману реалістичного: там знаходяться описи буржуазного та народного середовища, вульгарної або нищої моралі, сімейні й вуличні сцени, які відрізняються могутнім реалізмом. «Происхождение Золя гораздо скорее следует искать в «Отверженных», чем в «Мадам Бовари» (Флобера)» [7, 125].

Потрібно звернути увагу на те, як чергуються тут терміни «роман» і «поема»; для позначення цілого ми безумовно надаємо перевагу другому, тому що епопея панує і забарвлює у свій тон і глави, що належать до роману. Форма соціальних романів Гюго і його прийоми виявились настільки вдалимими і неминучими, що їх у значному ступені засвоїв його антагоніст і злий критик Еміль Золя для своєї дванадцятитомної натуралістичної епопеї, сумної поеми другої імперії, яка починалась злочинном і закінчувалась ганьбою («Ругон-Маккари»).

Глава французького натуралізму затято боровся в сімдесятих роках проти Гюго, його літературного вилу, його нечисленних учнів. У «Паризьких листах», які друкувались у російському перекладі у «Віснику Європи», Еміль Золя наносить уразливі удари і виносить різкі вирок.

Через надзвичайну схожість прийомів та ясних вказівок самого Золя не можна сумніватися, що він був під сильним впливом манери письма Гюго, то відтворюючи її, то відштовхуючись від неї. Але нас цікавить зовсім не особиста залежність письменників, а те, що вироблені Гюго романтичні форми соціального роману епопеї виявились настільки вдалимими, що повторюються в творах інших шкіл, іншого світоспоглядання, інших епох, особливо тоді, коли задачею є художнє зображення героїчною.

Роман, який постійно збільшувався за рахунок великих історичних, публіцистичних, філософських відступів, стає й справжнім поліфонічним твором з багатьма темами, ідейними та естетичними задумами. Основу «Знедолених» становить ідея морального прогресу, до якої Гюго постійно звертається в зрілій творчості. «Знедолені» задумані як книга, в основі якої лежить ідея братерства, і вінчає її ідеал, – писав він Ламартіну в 1862 р.

Свій роман він назвав «епосом душі», припускаючи моральне удосконалення головного героя Жана Вальжана. Як і в інших творах, Гюго розумів світ як постійний рух від зла до добра, так і в «Знедолених» він прагнув показати його розвиток, завчасно оговорюючи перемогу добра. У передмові до першого варіанта роману Гюго стверджував, що це книга від початку і до кінця в цілому і в подробицях становить рух від зла до добра, від несправедливого до справедливого, від хибного до істинного, «від мороку до світла». І хоча Гюго вважав, що людина повинна змінитися самостійно, і тоді зміняться суспільні умови, зникне соціальне зло, йому, як великому художнику, не вдалося уникнути соціальних проблем свого часу, які він бачить у пригнобленні чоловіка, який належить до класу пролетаріату, падінні жінки внаслідок голоду, змарнінні дитини внаслідок темряви неосвіченості. Реальна дійсність показала вигляд і історії основних героїв роману. Це доведені до крайнього зубожіння й голоду Жан Вальжан, головний герой «Знедолених» (він змушений вкрати хліб, щоб нагодувати дітей сестри), і працівниця Фантіна, яка померла заради дитини, і маленька Козетта, яка стала з юних років прислугою у шинкаря Тенардье, і справедливий, веселий безпритульний Гаврош, який героїчно загинув на барикаді 1832 року у битві за республіку. Всі ці герої трагічно і дуже співчутливо зображені.

Присвячуючи свій роман усім знедоленим, Гюго виступає невтомним викривальником буржуазного світу, його бездушшя, жорстокості і бере під захист людину пригноблену та страждаючу. У «Знедолених» Гюго намагався вирішити подвійну задачу: викрити соціальне зло і вказати шлях до його подолання. Про це кажуть численні варіанти передмови до роману: «Общество, которое не хотело чтобы его критиковали, походило бы на больного, который не дает себя лечить» (1851). «Зобразити піднесення душі і, використовуючи випадок, показати у всій трагічній

реальності соціально дно, з якого вона підіймається, щоб суспільство віддало собі звіт у тому, що пекло є йому основою, і щоб зрозуміло нарешті, що час запалити зорю над цим мороком, попередити, що є найбільш скромною формою відповіді, – мета цієї книги» [6, 139].

У час підготовки революції 1789 року, в епоху Просвітництва література відкривала «третій стан», який боровся за свої права. В. Гюго прекрасно розумів, на яку височину підняло цивілізацію XIX століття. І ця височина досягнута насамперед тим, що революція «вінчала на царство народ». У таких словах Гюго полягає властиве йому перебільшення народного характеру буржуазної за своєю суттю революції, але в них. дуже точна оцінка сутності історичного процесу. Сучасна. Франція для Гюго – це «її народ, який став Францією», а внаслідок цього «на Європу перетворився», щоб «стати Людством» [4, 302]. Народ, його соціальне становище, його права та інтереси стають для Гюго критерієм оцінки суспільних устроїв, що змінюють один одного. Він писав про знедолених як про головних героїв, головну тему мистецтва.

Роман «Знедолені» – це й є історія, яка пишеться «заново», відповідно до погляду на історію, що змінився, у зв'язку з історією, що змінилася, головним протагоністом якої став народ. Історія відтепер, за переконанням Гюго це Жан Вальжан, Фантіна, Козетта, Гаврош, знедолені, убогі, сироти, люди без роду і племені, пряма протилежність звичним героям цієї історії, яка відігравала роль «царедворця» «Знедолені» – безсумнівно, захоплюючий пригодницький роман, який своїм авторитетом закріпив жанр авантюрного роману, що склався в надрах французького романтизму і дав знамениті романи Дюма та Жюль Верна [5, 181]. Роман Віктора Гюго – це втеча і переслідування, таємничі зникнення і загадкові виникнення (головний герой, Жан Вальжан, весь час з'являється у вигляді чергового незнайомця), чудесні врятування. Увесь арсенал романтичних засобів використовується для створення самих трагічних, ефектних ситуацій, в яких тільки і можуть себе виявити, себе розкрити винятково романтичні характери, їх незвичайні долі, які підвладні всезнаючому фатуму. Але і тут фатум – закономірність, суть суспільства, пізнання якого здійснює Гюго у своєму романі.

Але «Знедолених» не можна читати як роман пригодницький, у ньому не потрібно бачити ранній зразок детективу. Так, сищик йде слідами злочинця але Гюго створює черговий парадокс, за допомогою якого показує справжню ціну речей: насправді, зло переслідує добро, карає невинного в ім'я нелюдяного закону. Зробивши свого героя каторжником, Гюго надав йому таку оманливу зовнішність, маску, яку становлять собою потворні та трагічні фігури Квазімодо та Гуінплена. Створений великим французьким письменником жанр соціально-героїчного роману-епопеї нового часу живий і до тепер, зберігає багато рис створених В. Гюго доповнюється новими жанровими характеристиками.

Відомо, що творці французького історичного роману А. де Він'ї, О. де Бальзак, П. Меріме, В. Гюго – в розумінні жанрових констант цієї епічної форми багато в чому розійшлися зі своїм попередником і вчителем В. Скоттом. Найбільш суттєвою, на наш погляд, є відмінність історичного роману у Франції в епоху романтизму від роману «вальтер-скоттівського» типу – конструювання в ньому світу переважно трагічного (відсутність у французькій традиції хеппі-ендів, звичний для автора Уеверлі», впадає в очі). Поетика трагічного в творах, що стали у Франції XIX століття вершинними проявами жанрової еволюції, ще не була предметом спеціального розгляду. При всьому тому ця проблема заслуговує на увагу дослідників. Саме трагізм як основна художня установка забезпечує цілісний естетичний і етичний вплив такого роману В. Гюго як «Собор Паризької Богоматері (1831 р.)». Основні мотиви трагічного – страждання, злочин, вина, загибель – традиційно – концентруються навколо особистості певного героя. У «Соборі» таким безсумнівно є Клод Фролло. Одностайно негативне ставлення до нього авторів нечисленних робіт про роман Гюго [1, 6], охоче відтворюване починаючими філологами в студентській аудиторії, потребує, на наш погляд, більш поглибленої аргументації та коригування, на думку літературознавця І. Тертерян, романтизм розмежовує два види зла і, відповідно, два типи персонажів, що втілюють зло, зло побутове, вульгарне, цілком належить емпіричному світу, воно ж зло буржуазне – і зло, що належить духовному світу і корениться в гордині розуму, волі, таланту». Важливо виявити типологічні риси, що визначають Клода Фролло як справді трагічного героя. На фабульному рівні трагічний статус персонажа виявляється при включенні його в рух від щастя до нещастя, такий рух представлено в романі. Фролло досягнуто непричетність «вульгарному, побутовому злу». Дуже важким було його сходження ступенями чесноти – сумління учнівство, турботи про виховання Жана, порятунок підкидька Квазімодо, ревностне служіння науці і Церкві. «Я був щасливий, дівчино! ... Гордовитістю, променистістю сяяло чоло моє!» [2, 315]. У той момент, до якого належить це самовизначення Фролло, вже виникла, мабуть, якась помилка в розумінні своєї власної реалізації, ведуча до відчуття неспівпадіння людини з самою собою – саме в точці цього неспівпадіння здійснюється справжнє життя особистості в світі трагічної художньої реальності. Фролло визнає, що в ньому виникла людина, яку він в собі не знав. В точку «неспівпадіння» проникає трагічна іронія – несуча конструкція атмосфери трагедійності в романі, конституююча

її як на фабульному, так і на світоглядному рівні. Трагічною іронією визначаються немаловажні фабульні перипетії: прокляття Гудули, адресовані через незнання власної доньки; трагічне незнання Квазімодо, – він з жорстокістю захищає Есмеральду від її потенційних рятівників; випадковий вигук дівчини: «Феб, рятуй мене, що розкриває останній притулок і перекреслює будь-яку надію на спасіння. Трагічною іронією забарвлене самопізнання Фроло. Незважаючи на гадане природне призначення духовного звання, неодноразово акцентоване в романі («він по природі був сумною, статечною, серйозною дитиною» [2, 46]; а по закінченні багатьох років «на його лисій голові сама природа виголила вічну тонзуру, начебто бажаючи цією ознакою відзначити неминучість духовного покликання [2, 273], ця ситуація обертається триваючим нерозумінням або недосконалістю людського розуміння природи в людині, його задумів у ній. Підсумок вглядання в себе для Фроло позбавлений якоїсь втішності: «Людина, створена так, як він, ставши священиком, стає демоном» [2, 189]. Трагічна симфонія звучить в початому героєм пошуку абсолюту знання через алхімічний міф – вичерпавши всі *fas* і проникнувши в *nefas* Фроло бачить, як його нові знання висвітлюють все нові безодні незнання. Пошук досягнення повноти життя виливається в пристрасть до циганської танцюристки, але «всі ласки, якими мріяв її обдарувати, звелися до тортур» [2, 375] (як пам'ятаємо, для обох), цей пошук – абсолюту життя – обертається припиненням самого життя, загибеллю Есмеральди і самого Фроло. Трагічний герой у романі одночасно злочинець і жертва. Клод-жертва відчуває себе наздогнаним Долею. Це осмислення героєм в провіденціальному дусі своїх взаємин із всесвітом також рухається в руслі трагедійної художності. Клод бачить себе одночасно і павуком, і мухою: «На жаль, Клод, і ти павук. Але в той же час ти і муха!» [2, 288].

Згідно ноологічному вченню А.Ф. Лосева про трагедію і трагічне, можливо прийняти рок за якусь несвідомо наявну істину, яка завжди вище і сильніше будь-якого вагомого прагнення до неї. Саме тоді життя особистості та її найвище втілення – пізнання – можуть бути зрозумілі як трагедія. З нашої точки зору, таке розуміння наближає до правильної інтерпретації геніального роману В.Гюго.

Підсумовуючи вищенаведене, необхідно зазначити, що художня свідомість В.Гюго створила справжні шедеври, які в подальшому вплинули на розвиток світової літератури. Як роман «Знедолені» так і роман «Собор Паризької Богоматері» демонструють, що для письменника головним став синтез, як засіб створення нового на рівні жанрів.

Список використаних джерел

1. Евнина Е.М. Виктор Гюго / Е.М. Евнина. – М., Наука, 1976.
2. Гюго. В. Собор Парижской Богоматери // Собр. соч.: В 15 тт. – Т.2. – М., 1953. – 513 с.
3. Лосевские чтения. А.Ф.Лосев и культура XX века. – М.: Наука, 1991. – 210 с.
4. Balaude-Treihou Catherine. Hugo / Catherine Balaude-Treihou. – Edition Nathan, 1992. – 324 с.
5. Barrere J. V. Hugo / J. Barrere. – Hatier, 1984. – 190 с.
6. Eged Fernand. «Fes Miserables» de Victor Hugo. – Edition Nathan, 1991. – 229 с.
7. Goniv Yves. Victor Hugo / Yves Goniv. – Press Huniversitaire de France, 1987. – 250 с.

Summary. This paper is focused on the various instruments of the creative method of V. Hugo in his novels «The Miserables» and «Notre Dame». It aims investigating the impact of his genres forms on the development of world literature process literature. A close examination of these matters corroborates the author starting hypothesis about the particularities of V. Hugo's genres forms approach.

Keywords: novel epopee, artistic consciousness, time of transition, lyricism, historicism.

Отримано: 28.06.2012 р.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БИОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВЫХ МОДИФИКАЦИЙ БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

У статті розглядаються основні жанрові модифікації біографічної прози. Формулюються головні ознаки художньої біографії та її відмінність від роману в біографічній формі. На прикладі творів Андре Моруа ілюструються жанрові особливості художньої біографії.

Ключові слова: *біограф, біографічна проза, художня біографія, жанр, А. Моруа, роман.*

На протяжении XX века наблюдалось интенсивное развитие и качественное изменение биографической литературы. Эта тенденция сохраняется и в нынешнем столетии – утверждаются новые принципы соотношения документального и художественного начал в рамках одного произведения, появляются новые разновидности биографической прозы. Это связано со многими процессами, происходящими в общественном сознании и культуре последних десятилетий. Для осмысления своей причастности к всемирно-историческому процессу человек обращается к прошлому и, в частности, к судьбам реальных исторических лиц. Наибольший интерес вызывают люди незаурядные, талантливые, несущие в себе «мощный заряд всеобщего, социально и исторически характерного. Особенности же их индивидуальной психики воспринимаются как дифференциальные черты на фоне устойчивых типологических признаков» [3, 71].

Немаловажным фактором, способствующим развитию биографической литературы, является расширение в культуре XX–XXI веков сферы документалистики. Резко возросло требование точности, доказательности фактов, максимальной достоверности приводимых сведений, желание прибегнуть к реально происходившему типичны и закономерны. Вместе с тем осознается относительность факта, его фрагментарность, недоговоренность, возможность не только разной его интерпретации, но и фальсификации.

Популярность биографической литературы также обусловлена повышенным интересом к психологии индивида, потребностью определить извечные человеческие свойства, узнать подробности жизненного пути великого человека в связи с его временем. Судьба значительной исторической личности не ограничена хронологическими рамками человеческой жизни: она обращена к будущим поколениям, является для них нравственным и творческим уроком или предостережением. Поиск ответов на вечный вопрос «во имя чего и как живет человек», в чем смысл и цель его существования, с другой же стороны – анализ деятельности глубокого ума, процесса творчества, проникновение в сложнейшие процессы мышления и созидания – таковы основные задачи многих биографических произведений нового времени.

Вместе с тем, жанровая природа биографической литературы изучена еще недостаточно, на что указывают многие исследователи [см. об этом: 7], и является актуальной темой современных научных работ. Украинские литературоведы также проявляют интерес к биографической прозе, в частности ей посвящены диссертационные исследования конца 1990-х – 2000-х годов Г. Грегуль, И. Данильченко, А. Дацюка, Б. Мельничука, Л. Мороз; коллективная монография А. А. Галича, А. А. Дацюка и Л. В. Мороз «Художественная биография: проблемы теории и истории», монография И. Л. Савенко «Жанрово-стилевые особенности биографического романа-поиска» и ряд других.

Одним из наиболее дискуссионных в научной литературе о биографической прозе остается терминологический аспект [13, 192]. Например, и сегодня терминами-синонимами художественной биографии являются художественно-биографическая проза, биографический жанр, литературный портрет, роман-биография. Так, анализ античных мифологических образов в *художественной биографии* конца XX века проводится исследовательницей на материале романа (по ее собственному определению) Н. Дзюбенко «Андрей Первозванный», который «представляет собой интерпретацию легенды», и книги «Прерванное Евангелие» К. Петрова, для которой вообще не приводится жанрового определения (просто «*tvір*») [1].

Данная статья предлагает определенные критерии разграничения наиболее продуктивных и распространенных в современной литературе жанровых модификаций биографической прозы – биографии и романа в биографической форме.

Любое биографическое произведение по сути своей двуедино: в нем сочетаются с одной стороны – фактическая точность, следование за реально происшедшим и документально зафиксированным, с другой – определенная авторская установка, концепция эпохи и данной исторической личности, проявляющаяся в отборе и интерпретации фактов, неизбежной оценочности. Соотношение этих начал, степень их проявления весьма многообразны, но в любом варианте одно из них превалирует. Поэтому представляется целесообразным выделять в биографической прозе два

вида произведений: собственно биографии (документальная, научная, художественная, романизованная, научно-художественная и др.) и произведения художественной литературы (роман, повесть, поэма, драма и т. д.), использующие историю жизни реального исторического лица.

Решение проблемы жанрового разграничения биографии и художественной литературы осложняется наличием важного момента их общности. В любом биографическом тексте реальное историческое лицо выступает всегда опосредованно, как образ, как модель, созданная в результате взаимодействия с индивидуальностью творца, его жизненным опытом, талантом, мировосприятием, в двуедином акте познания и оценки. Каждое биографическое произведение пишется с определенных общественных позиций, каждое является отражением своего времени и мировоззрения автора, своеобразным автопортретом в портрете. В этом – общность; структурные же признаки произведений, их жанровые установки, функции, цели и используемые средства, принципы отбора и организации материала значительно различаются.

Так, в основе *научной биографии* – строгое изложение фактов жизни героя и установление связи между ними. Она невозможна без «исторического подхода к деятельности личности, без рассмотрения этой деятельности в точно выверенном социальном контексте» [6, 19]. Своеобразие такой биографии в документальности, строгой достоверности фактов, исключающих вымысел, хотя бы и правдоподобный, основанный на реальных исторических источниках. Конкретные факты излагаются объективно, документальные источники вводятся непосредственно в текст произведения; личность же автора-исследователя проявляется лишь в определении наиболее достоверных и аргументированных связей между известными историко-биографическими фактами, поиске внутренних закономерностей жизненного пути исторического протагониста. Близка научной биографии специальная монография, анализирующая жизненный путь и деятельность исторического лица.

Несколько отличается от этой разновидности *научно-художественная биография*. В ней осуществляется важнейшая социальная функция – популяризации академической науки. Благодаря этой разновидности биографии результаты последних научных поисков, открытий, концепций, споров становятся достоянием общества, а не только специалистов. Эти произведения основываются на достоверных фактах и обстоятельствах, авторская фантазия ограничена здесь жесткими рамками конкретной реальности. Однако эта реальность может быть передана в художественно-образной форме. Формообразующим принципом в научно-художественной биографии является документ, но вместе с тем повышено субъективно-авторское, «человековедческое» начало. Оно проявляется, в частности, в реконструкции внутреннего мира героя, психологической мотивации его деятельности, как правило, не документированной. Однако, по мнению С. Семанова, эта разновидность биографической литературы «требует от авторов определенного самоограничения. Здесь все субъективно-индивидуальное должно быть сознательно представлено как вторичное, как подчиненное» [12, 51].

Наиболее распространенными видами современной биографической прозы являются *художественная биография* и многочисленные жанровые разновидности *романа*, созданного на биографической основе (философский, социальный, психологический, исторический и др.). Поэтому проблема их соотношения, их жанровой дифференциации весьма актуальна. Различия между этими двумя видами биографической литературы могут быть прослежены в нескольких основных аспектах: авторская установка и ее отношение к объективной реальности; тип героя и критерии его выбора; принципы сюжетостроения; основные типы повествования.

Жанровая специфика *художественной биографии* видится в следующем. Биография исходит из самоценности жизни героя и ее описания. В самой природе жанра изначально заложено стремление раскрыть историческую правду, максимально приблизиться к реально происходившему. Все изображенное здесь – достоверно. Достоверность же событий означает их единичность и неповторимость, а ряд их образует оригинальный жизненный путь подлинной личности. Главное – дать возможно более достоверный ответ на вопрос, как и почему это происходило в реальности. В отличие от романиста биограф не создает новую, иную действительность, так как достоверность означает не просто сходство реальной и текстовой действительности, но тождественность их природы. Различие же чисто количественное, ибо биограф изображает не все перипетии жизни героя, а лишь те, которые считает характерными и определяющими. Биография не беспредельна, она не может вместить в себя всё, что известно о ее герое, но в принципе текстовая действительность стремится к совпадению с подлинной во всей ее полноте.

Критерием выбора героя художественной биографии является уникальность и значительность реальной исторической личности. Целью произведения становится воскрешение конкретной человеческой индивидуальности в ее исторической и личностной неповторимости, постижение сути характера и духовных возможностей реально жившего человека, исследование его психофизической природы во взаимосвязи с общественными, историческими, бытовыми условиями его существования. В решении этой главной задачи художественной биографии большую

роль играет соотношение личности автора и его героя. Их конгенитальность или «соизбранность» дает «глубину и интимность понимания, личный отзвук» [4, 401]. Реконструкция личности героя в художественной биографии осуществляется на основе анализа, сопоставления и осмысления автором реальных исторических фактов, сохранившихся документов и свидетельств. Биограф, в отличие от романиста, не может придумывать подходящие для него события и обстоятельства. Они ему даны, и ими определяется сюжет произведения. (Спор о бессюжетности или сюжетности биографии становится беспредметным, если исходить из понимания сюжета как специальной организации материала, принципов его отбора, компоновки и оценки). В художественной биографии сюжетом является само жизнеописание героя, именно события конкретной человеческой жизни становятся, по терминологии К. С. Станиславского, «сквозным действием». Развитие сюжета, как правило, однонаправлено и хронологически последовательно. На этом настаивал еще А. Моруа, советуя автору притворяться, что он не знает то, что ему, а то и читателю, хорошо известно. Однако авторы современных художественных биографий нередко используют различные виды анахронии, приемы проспекции и ретроспекции, так как повествование идет о реально завершённом прошлом, и биограф вправе акцентировать это [5]. Особенно продуктивны данные приемы при анализе причинно-следственного ряда событий и воссоздании психологического портрета героя.

Специфична в художественной биографии и манера повествования, обусловленная местом и ролью автора в самом тексте. Биограф занимает позицию не всеведущего повествователя (каковым является романист), а ищущего истину исследователя, воссоздающего события и личности путем анализа многочисленных документов, допускающего и взвешивающего различные версии спорного события или поступка героя. Установка на достоверность выражается и в художественной форме. Здесь явно ощутим план автора (его раздумья, анализ, оценка, эмоции) в соотношении с объективным, документальным планом, оцениваемым не только автором, но и самим читателем. Биограф предлагает гипотезы, сопоставляет версии, обозначает границы точно установленного, мотивирует свою реконструкцию недокументированных периодов жизни героя, а читатель становится участником и критиком исследования. Творческая лаборатория биографа открыта перед ним, автор оговаривает свое незнание, домысел, выбор того или иного документа. Поэтому биографическое повествование всегда открыто дистанцировано.

Указанные признаки художественной биографии четко прослеживаются в произведениях Андре Моруа – одного из создателей и теоретиков данной жанровой модификации биографической прозы. Осмысляя в конце жизни свой опыт писателя-биографа, он говорил: «Я в своих биографиях ничего и никогда не «беллетризирую», я не сочиняю ни ситуаций, ни разговоров. Я опираюсь на факты, которые нахожу в документах, письмах, газетах, воспоминаниях, я придерживаюсь фактов так же строго, как авторы университетских диссертаций и профессиональные эрудиты» [10, 46]. Действительно, биографии, созданные А. Моруа, насыщены документами. Уже в предисловиях автор называет свои документальные источники, в том числе до того не опубликованные: дневники, записные книжки, письма как героев биографий, так и их современников, публикации современной прессы, даже донесения полиции, а также биографические или литературно-критические изыскания позднейшего времени. Некоторые страницы его биографии «трех Дюма» даже напоминают комментированный эпистолярный, поскольку писатель приводит по несколько писем на странице [9, 83–84, 258–261, 303–304, 320–321]. В примечаниях Моруа указывает источник сведений о том или ином событии. Например, к 23-й главе биографии Байрона: «Эта глава написана по дневнику леди Байрон. Этот замечательный документ очень точен... Я привожу много новых выдержек, в частности об отношении Байрона к религии, но эти документы еще не опубликованы» [8, 405].

Примером транспонирования документа в текст художественной биографии А. Моруа может послужить фрагмент из 3-й главы этой же книги. Это эпизод, в котором маленький Джордж Гордон узнает, что стал шестым лордом Байроном. Моруа пишет: «Учитель, уведомленный, очевидно, миссис Байрон, позвал Его к себе, угостил пирожным и вином и сообщил, что Его дорогой дедушка скончался, и теперь он – лорд. Вино, пирожное и почтительный тон учителя – все это вызвало у мальчика необычайно высокое представление о своем новом положении. Вечером, вернувшись домой, он подбежал к зеркалу и спросил мать, находит ли она в нем какую-нибудь перемену, которой он сам, может быть, не замечает» [8, 35]. В примечаниях к этой главе Моруа указывает: «Как Байрон узнал о том, что он стал лордом, рассказано в записках Хобхауза: «Байрон сам рассказал мне, как учитель позвал его, угостил вином и пирожным и сказал, что его дорогой дедушка умер и теперь он лорд. Байрон прибавил, что это маленькое пиршество и почтительный тон учителя внушили ему высокое представление о его новом звании» [там же, 397]. Как видим, Моруа оставляет без изменений сам факт, но включает в рассказ два элемента домысла. Это предположение о том, что учитель, «очевидно», был уведомлен о произошедшем матерью Байрона, а также описание поведения мальчика, узнавшего о своем новом статусе, дома. И то, и другое контекстуально и психологически мотивировано.

Такого рода примеров в биографиях Моруа множество, и поэтому трудно согласиться с Жаком Нефом (несмотря на его высокий профессиональный статус профессора университета Париж-VIII), заметившим в беседе с С. Зенкиным, что Моруа писал «весьма поверхностные биографии», хотя «многие их ценят» [2, 274].

Одним из мастеров биографического жанра во Франции, по методу работы близким Моруа, был Андре Кастело (1911–2004). Любитель и популяризатор истории в 1950–90-е годы он создал более 60 биографий известных исторических личностей XVI–XIX веков – Генриха IV, Марии-Антуанетты, королевы Марго, Марии Медичи, Наполеона (в том числе, «Наполеон, рассказанный для детей», 1992) и др. Многие его произведения популярны у читателей на родине и за рубежом; русскоязычным читателям доступны переводы его биографий «Жозефина» (1994), «Королева Марго» (1999 и 2009, серия ЖЗЛ), «Сын Наполеона» (2007) и «Наполеон» (2010). Книги Кастело, как и биографии Моруа, благодаря богатой фактологической основе нередко функционируют как историко-биографические справочники. Так, например, в биографии Наполеона II он впервые использовал найденные на чердаке венского дома письма, адресованные матери «Орленка» – жене Наполеона I Марии-Луизе. В то же время это и другие произведения Кастело, несмотря на скрупулезность автора в использовании исторических фактов и документов, нельзя назвать научными биографиями, поскольку он не всегда остается беспристрастным по отношению к своим персонажам.

Сравнивая книги А. Кастело и А. Моруа, можно сказать, что в обоих случаях речь идет о художественных биографиях, но у Кастело доминирует исторический аспект, а у Моруа – личностный. Это обуславливает повышенное внимание первого автора к историческому антуражу, а второго – к становлению внутреннего мира его героя: писателя, человека искусства, к психологии его творчества. Вместе с тем художественные биографии А. Моруа и А. Кастело имеют очень важный момент общности: все их персонажи – личности «с биографией», т. е. люди, жизнь которых вполне пригодна для того, чтобы стать основой если не приключенческого романа, то, по крайней мере, остросюжетного повествования.

Итак, специфика рассмотренной жанровой разновидности биографической прозы в том, что документальная основа здесь не поглощается художественной организацией, а присутствует в тексте, занимая в нем свое, эстетически переосмысленное место. Художественная биография «наиболее ярко демонстрирует суть документальной литературы как особого вида освоения действительности, когда возможно наглядное обнаружение философской, эстетической значимости конкретных жизненных явлений» [11, 226]. Происходит это в результате соединения конкретной реальности (документ в произведении) и открыто выраженной авторской концепции личности героя. Наличие этих двух моментов дает читателю возможность не только воспринять авторскую концепцию, но и создать собственную.

Значительно отличается от художественной биографии по своим жанровым признакам *роман*, хотя обращение романного жанра в XX веке к *биографической форме* вполне закономерно. Являясь «эпосом частной жизни», в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности, на процессе становления и развития ее характера и самосознания, роман по своей природе ориентирован на жизнеописание. Он исследует взаимоотношения личности и мира, вскрывая в истории частной жизни ее общий, субстанциональный смысл. Косвенное доказательство биографической предрасположенности романа – развитие таких его разновидностей, как воспитательный, авантюрный, семейно-бытовой.

Вместе с тем, художественная действительность романа качественно отличается от документально-биографической: закон художественного творчества – постижение всеобщего в индивидуальном, процесс художественной типизации, а не реконструкция судьбы конкретной исторической личности.

Иной здесь и критерий выбора героя. Обращение писателя в романе к биографии реального исторического протагониста продиктовано соответствием его судьбы и типа личности авторской концепции данного исторического периода. Поэтому образу исторической личности, созданному художественной литературой, свойственна определенная психологическая приближенность к современности, что неправомерно в художественной биографии.

Жанровая специфика романа проявляется и в принципах сюжетостроения; одна из его постоянных внутренних тем – неадекватность герою его судьбы и его положения. Сюжету романа свойственна метафоричность, в особых случаях параболичность. «От биографии и мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность», – отмечает Л. Гинзбург [3, 65].

Роман в биографической форме отличается от художественной биографии и по манере изложения материала. Введенные в текст исторические свидетельства, письма, официальные документы интерпретируются как созданные героями романа и продуцируются как бы самой художественной действительностью произведения.

В конкретных произведениях названные отличительные признаки не всегда столь очевидны, но тенденция к разной ориентированности авторов биографии и романа во всех их многочисленных жанровых разновидностях прослеживается достаточно явно. Это дает основание для дальнейших исследований жанровых модификаций биографической литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акінішина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.01. «Українська література» [Електронний ресурс] / І. М. Акінішина. – Дніпропетровськ, 2005. – 19 с. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/3666.html>
2. Биографии и контрбиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 274–278.
3. Гинзбург Л. Я. О документальной литературе и принципах построения характера / Л. Я. Гинзбург // Вопр. лит., 1970. – № 7. – С. 62–91.
4. Гладков А. На полях книги Андре Моруа // Прометей: Историко-биографический альманах серии «ЖЗЛ» / А. Гладков. – М., 1968. – № 5. – С. 394–413.
5. Жуков Д. А. Биография биографии: Размышление о жанре / Д. А. Жуков. – М.: Сов. Россия, 1980. – 135 с.
6. Кумок Я. Биография и биограф / Я. Кумок // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 18–33.
7. Луков Вл. А. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. монография [Электронный ресурс] / Вл. А. Луков, Н. В. Соломатина. – М., 2007. – Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/monographs/Lukov&Solomatina_Wilde/
8. Моруа А. Байрон / Андре Моруа / Пер. с фр. М. Богословской; Вступ. ст. Т. Е. Комаровской. – Мн. : Полымя, 1986. – 414 с.
9. Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты / Пер. с фр. Л. Беспаловой и С. Шлапоберской / Андре Моруа. – М.: Правда, 1986. – 672 с.
10. Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни: сб. статей / А. Моруа. – М.: Прогресс, 1977. – 296 с.
11. Охотникова Г. П. О некоторых тенденциях развития современной биографической художественной литературы / Г. П. Охотникова // Проблемы метода, жанра и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX–XX веков. – Пермь, 1976. – Вып. 2(346). – С. 219–232.
12. Семанов С. Создать теорию жанра / С. Семанов // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 48–56.
13. Черкашина Т. Ю. Художня біографія: термінологічний аспект / Т. Ю. Черкашина // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (філологічні науки). – 2009. – № 1(164). – С. 191–199.

Summary. The paper examines the main genre modifications of the biographical prose. The general features of the fictional biography and its distinction from the novel in the biographical form are formulated. The genre peculiarities of the fictional biography are illustrated by the example of A. Maurois's works.

Key words: biographer, biographical prose, fictional biography, genre, A. Maurois, novel.

Отримано: 7.08.2012 р.

УДК 821.112.2-31.09

І.М.Салтанова

ДЕЯКІ СТРУКТУРНІ ОЗНАКИ ТВОРЧОЇ МАНЕРИ РЕМАРКА

Досліджуючи сюжетно-композиційну будову роману Е.М.Ремарка «Три товариші», автор статті робить спробу прояснити природу взаємодії в ньому ряду конструктивних планів: послідовність подій і ситуацій; поєднання різних динамічних вузлів; співвідношення сцен і епізодів, ліній й мотивів; структуру хронотопу.

Ключові слова: сюжет, композиція, діалог, монолог, сцена, епізод, мотив, лінія, хронотоп, оповідь, опис.

Дослідники творчості Ремарка (Д.Затонський, Л.Жуховицький, І.Фрадкін, Н.Павлова) визначають місце письменника в історико-літературному процесі не тільки тим, що він був носієм світобачення покоління першої світової і одночасно співцем загальнолюдських цінностей, «хто

не виказує себе» [3, 15]. У цього майстра німецької прози ХХ століття – досконала форма роману. Спробуємо це конкретизувати.

Як відомо, у «Трьох товаришах» відтворюється ситуація, з якої виростав третій рейх: багатолюдні демонстрації під різними прапорами, бурхливі політичні збори, близька економічна криза. Час втручається і в саму фабулу твору: одного з трьох головних героїв, людину лівих переконань, застрелено нацистом. Оповідь ведеться від першої особи. Роберт Локамп бачить світ і сприймає людей, майже як сам автор (що цілком логічно).

Через весь роман проходить одна основна сюжетна лінія (Роберт – Патріція) з багатьма розгалуженнями, ліричними відступами, вставними епізодами. За формою цей сюжет можна умовно назвати ступеневим (про це свідчить і перебіг подій, і розвиток характеру персонажів). Твір тяжіє до ліричної сповіді, де використовуються численні внутрішні монологи персонажа. Експозиційні дані зустрічаються в різних місцях роману, тобто мова йде про окремі деталі цієї частини сюжету (фронтowa дружба, колишня праця тощо).

Для прояснення логіки подій і характерів Ремарк обирає гострі положення і ситуації (періоди зламів і душевних потрясінь). Трагічна тональність оповіді вдало гармонує з іронічним фоном буденності, яка проходить в авторемонтній майстерні, нічних клубах, убогих кімнатах пансіону. Але інколи «життя перетворювалося на якусь нестримну мелодію – схлип, у вир шалених поривань, нестримних бажань, туги і надії – вирватися все ж із цього безглузкого запаморочення, із безтямною нудотою одноманітності» [6, 238].

Очікувана зав'язка розташована на початку роману. Вона стає поштовхом до розвитку подальших відносин і характерів героїв. У чоловічому товаристві з'являється «промінчик світла» – Патриція Гольман. Сцена зустрічі з нею стає початком розвитку головного конфлікту: «Взагалі, Готфрід коло дівчат раніше щебетав, а тепер стояв, мов пень...» [6, 204]. З цього моменту головні події починають обертатися навколо Пат.

Першу сходинку сюжетного розвитку визначили події, пов'язані з пансіоном пані Залевської, де проживав Роберт, та діловими справами. На перший погляд, перед нами постає перебіг буденних подій: робота, відпочинок, пошук додаткового заробітку. І, хоча колишні фронтовики ведуть тепер мирний спосіб життя, вони, все ж таки, тримають свою «лінію фронту». Тепер їхній бліндаж – це автомайстерня. Вони складають, ремонтують машини, готують їх до аукціонів, одним словом – чаклюють над ними. Цього разу на черзі був продаж «новоспеченого» кадилака. Оголошення починалося досить привабливо для покупців: «Відпустка на південному узбережжі в розкішному екіпажі...» [6, 218]. Воно було чимось середнім між віршем і піснею й звучало дуже романтично. І, взагалі, «автомобілі купують не для того, щоб укласти в щось гроші, а для того, щоб їх витратити; а тут вже й починається романтика, принаймні для ділової людини. А для більшості людей вона навіть на тому й кінчається» [6, 218].

На цьому етапі розвитку сюжету автор знайомить читача також з іншими, другорядними персонажами. Це жителі пансіону: пані Залевська, подружжя Гассе, секретарка Ерна Беніг, ротмістр граф Орлов і декілька дівчат. Вони жили веселим безтурботним життям, вмiли насолоджуватись тим проміжком часу, який нам дано від народження до смерті, не замислюючись над майбутнім і не заглядаючи в минуле (такі персонажі характерні більшості творів Ремарка).

Кафе «Інтернаціональ» стало осередком їхніх зустрічей (чимало епізодів), вони вживали спиртне, гадаючи, що це є розрадою й цінністю, яка наповнює життя сенсом, додає сили вистояти в цьому хисткому світі. «Коли його п'ють, то не думають про те, смачний він чи ні... Це не просто напій, а скоріше друг. Друг, з яким легше жити на світі. Друг, що змінює світ. Тому його й п'ють» [6, 226]. Так вважав Роберт, який був досить вправним у комерції, вмів пити, не знаючи сп'яніння, і відзначався стійкістю у бійках. Лише з жінками він ще не навчився поводитись відповідно, можливо, тому, що більше звик до чоловічого товариства. Але ось – «щасливий випадок, просто щастя, ота дівчина!» [6, 230]. Для того, щоб її отримати, Роберт повинен боротися, «грати найбанальнішу комедію». Хронотопу випадковості і надалі значною мірою підпорядковується вся оповідь про стійких особистостей з великим «багажем»: «Вони були суворі, вірили тільки найближчому товаришеві, тільки конкретним речам, що ніколи не зраджували, – небу, тютюну, деревам, хлібові й землі... Але що з цього вийшло? Все стало брехнею, забулося. А хто не зміг забути, тому лишилися тільки безсилля, розпач, байдужість і горілка. Часи великих мрій, мрій людських і навіть суто чоловічих, канули в небуття. Тріумфували заповзятливі. Корупція. Злидні...» [6, 238].

Друга сходинка сюжету – введення додаткових сюжетних ліній, пов'язаних з образами нових персонажів (пан Блюменталь, художник Фердинанд Грау та бармен Альфонс). Автор поглиблюється у їхній внутрішній світ, демонструє деталі зовнішнього портрету. Прийом майже натурального опису допомагає передати дух часу. Так, Фердинанд – духовно обізнана людина, яка вважає, що «побожність – це усвідомлення власної провини», яка ніколи не приведе до перемоги. В житті перемагає тільки дурень, а розумний бачить усілякі перешкоди, і поки ще до діла, а він

уже вагається. У скрутні часи наївність – найдорогоцінніший скарб, чарівна мантия, що приховує від тебе небезпеки, на які, наче загипнотизований, наражається надто розумний» [6, 250]. І тут він цілком правий. Альфонс ніколи не здається, він завжди дивиться на всі проблеми кризь «рожеві окуляри», а «на випадок ускладнених конфліктів під його прилавком завжди лежав молоток. Пивничка стояла на вигідному місці – поруч з лікарнею. Отож Альфонс заощаджував на транспортних видатках...» [6, 252]. Пан Блюменталь спокійний, але надто хитрий, і завжди чинить лише на свою користь. «Вони боролись з Робертом, наче тигр і удав» [6, 268]. Всі троє є своєрідним протиставленнями. Чесність, байдужість і хитрість ніколи не ладять між собою.

На третьому етапі сюжетного розвитку спалахують почуття (мотиви) кохання, ревнощів і, водночас, відчуття страху. Патриція стає центральною постаттю в колі чоловіків. Нарешті Роберт поборов свою невпевненість і запросив дівчину до себе в гості. І знову ж на заваді стає бідність, яка, на думку героя, заважає справжньому щастю. Він намагається, як може, причепурити свою кімнатку, але при цьому чудово розуміє, що це ніяк не змінить його соціального становища. «Ця дівчина взагалі мені не рівня, – говорить він. «Хто ж я такий? Злидень, що взяв на прокат «кадилак», жалюгідний п'яничка, та й годі. Такого можна придбати на кожному розі» [6, 280].

Друзі Роберта (Кестер і Ленц) також не байдужі до Пат. Можливо, він їх просто випередив. Під час вечери в нього Патриція мала надто великий успіх. Фердинанд Грау, побачивши її, «зовсім не зводив з неї очей. Він голосно декламував вірші, заявив, що намалює її портрет. І справді, сівши на якийсь ящик, почав малювати» [6, 286]. Ревнощам Роберта не було меж: «Я не побоювався, що хтось із них справді упадатиме за дівчиною; такого ми не допускали. Але я не мав такої впевненості щодо самої дівчини – а що, коли хтось із них раптом міг би їй дуже сподобатись...» [6, 294] Герої ще не були настільки знайомі, щоб не відчувати небезпеки за свої стосунки. Передчуття чогось справжнього здавалося незвичним: «Так якось чудно переплітаються спогади й пориви з тугою за цим усім, з бажанням обдарувати своє обмежене, темне, заплутане життя хоча б крихтою якогось блиску, щоб не втекло від мене це незабагнено прекрасне обличчя, ця несподівана надія, це розквітле щастя, якого я сам не був вартий. Потім, колись я сам усе поясню... потім, коли стану чимось більшим... коли все стане певнішим, але не тепер» [6, 299]. Використовуючи подібні внутрішні монологи персонажа, автор допомагає нам у розумінні «психології душі» Роберта.

Четверта сходинка сприймається як продовження попередньої. Але тут вже інший вимір: автор повертається у реальність. Перед нами знову сцени в майстерні, ділова атмосфера, ремонт машин. Роберт з колегами готується до аукціону. Як і раніше, в їхніх відносинах відчувається непорушність законів солдатського братерства. Вони допомагають один одному у скрутні і не сприймають чужу підступність. Випадок з таксистом додає розуміння ситуації. Людина змушена продавати свою машину, щоб віддати борги. Відчай таксиста поділяють колишні фронтовики і врятовують його від підступних аукціонних аферистів. «Аукціоніст, поглядаючи на присутніх, виголосив:

– Чотириста п'ятдесят марок – раз, чотириста п'ятдесят марок – два... Власник таксі стояв із застиглим поглядом, похнюплений, ніби чекав, що його вдарять ззаду по голові.

– Тисяча! – сказав Кестер. Я глянув на нього. – Вона варта трьох, – прошепотів він. – Не можу дивитись, як знущаються з людини» [6, 305].

Важливими моментами на цьому етапі є також епізоди першого візиту Роберта до Патриції Гольман та їхніх прогулянок: «Я хотів, щоб вона була для мене несподіваним дарунком щастя, дарунком, що дістався мені на якийсь час, а тоді зникне назавжди, – і тільки. Я не хотів навіть у думках припустити, що це щось більше, значніше. Я надто добре знав, що кожне кохання прагне бути вічним і в цьому його одвічна мука. Немає нічого сталого. Нічого... І чи варто взагалі прагнути до чогось сталого у своєму коротенькому житті? Однаково прийде день, коли велика невблаганна хвиля нарині і змиє все?» [6, 321], – запитував він самого себе.

За допомогою простих, буденних діалогів між товаришами автор піднімає важливі філософські проблеми, (про сутність людини, добро і зло, сенс життя тощо). Так, дискутуючи, хлопці згадують своє минуле і їм не хочеться вірити в те, що життя може бути таким швидкоплинним:

– «Найстрашніше, браття мої, це час! Авжеж час! Ота мить, в яку ми живемо, і якою ніколи не володіємо, – вважав Фердинанд.

– Найтяжча в світі хвороба – це мислити. Вона невиліковна, – засміявся Готфрід.

Фердинанд труснув своєю лев'ячою гривею.

– Життя – це недуга, і вмирання починається від дня народження.

Кожен віддих, кожне биття серця – це вже часточка вмирання, це вже наближення до могили» [6, 328].

Мотив вибору між коханою і товаришами ставить Роберта в скрутне становище. Він боїться втратити друзів. Але згодом починає розуміти, що одне не виключає інше. На цьому етапі з'являється ще одна постать – колишня подружка Локампа, з якою його поєднував лише випадок. І, порівнюючи Ліллі з Пат, Роберт усвідомлює, що його нова дівчина – це зовсім інше: «Раніше він ненавидів оте тваринне прагнення один до одного, бо вважав, що двоє повинні залишатися

кожен самим собою, а не ставати одним, що треба якнайчастіше розлучатися, щоб знов і знов мати радість від зустрічей. Тільки той, хто часто бував самотнім, знає, що таке щастя знайти рідну тобі душу. А що сильніше може розірвати магічну сферу самотності, як не вир почуттів, не підкорення душевному зворушенню, не сила стихії, не буря, ніч, музика... І кохання...» [6, 339].

П'ята сходинка сюжету водночас найромантичніша і найтрагічніша. Герої їдуть у відпустку, живуть на березі моря. Час, проведений тут, був для них дійсно надзвичайним. Оповідь про це також переповнена внутрішніми монологами героя: «...на якусь мить я відчув, що вона могутніша за все те криваве минуле... і ще сильніше відчув, що я існую, і що Пат існує, що я живу, що я вийшов живий з тих жахів війни, що в мене є очі і руки, що я думаю, що в моїх жилах тече гаряча кров, і що все це – якесь невимовне чудо...» [6, 373].

Саме на цій високій ноті перебіг подій, затримавшись ненадовго, починає свій рух донизу. Безумовно, за законами жанру, це і є кульмінацією в романі. Роберт, який нічого не знав про стан здоров'я Пат, помічає, що з нею коїться щось дивне. Щодня вона виглядає все більше втомленою через невиліковну хворобу. І знову за допомогою виразних, численних монологів автор готує нас до трагічного фіналу. «Пат лежала в кімнаті, аж, раптом, захрипіла, конвульсивно рвонулась, і з рота у неї хлинула кров. Вона дихала важко і жадібно стогнала, очі її були повні нелюдського жаху, вона захлинулась і кашляла, спливаючи кров'ю... Здавалося, усьому цьому не буде кінця. Потім вона геть знесилена впала горілиць» [6, 380].

На шостій сходинці сюжету відбувається так зване «гальмування» конфлікту. Пат вже чувається краще. Вони з Роббі повертаються додому. «Минулось, – подумав він. – Слава Богу, минулось! То був тільки сон. Страшний, проклятий сон» [6, 398]. Але, з другого боку, на даному етапі значної ваги набуває мотив тривоги за майбутнє, яка невпинно зростає. Роберт знав, що Пат має поїхати від нього, «але знав це так, як знаєш усе в житті: що роки минають, люди старішають і, що вічно жити неможливо... Він знав, що можна померти від рани, бо мав щодо цього великий досвід, але саме тому йому було важко повірити, що хвороба, з якою людина здається на вигляд здоровою, може бути небезпечна» [6, 455]. Ще одним прикладом внутрішнього розчарування і хвилювання є сцена прогулянки закоханих по місту. Тут Ремарк застосовує прийом віртуальної гри. Хоча в Роббі немає грошей, вони уявляють, що купують дорогі речі і отримують від цього задоволення. Вони були, наче діти, очі в них блищали і обличчя пожвавішали.

– «Якби я був героєм із кінофільму, то зразу зайшов би і вибрав тобі хутро, – сказав Роберт.

– А яке?

– Он те, – показав Роберт на хутро, що було на вигляд найтепліше...

– А ти знаєш, скільки може коштувати таке хутро, любий?

– Ні, – відповів він, – і не хочу знати. Я краще буду уявляти, ніби можу подарувати тобі, що захочу...» [6, 460].

Сьома сходинка забарвлена ще сумнішою тональністю. Патрицію відправляють на лікування в санаторій «Вальдорф-Фріден». Впевнившись, що про неї тут піклуватимуться, Роббі з чистою совістю повертається додому. Перед нами знову автомастерня. Його товаришам вже навіть не вистачає грошей, щоб сплатити податок. Ремарк показує, як деградують люди в бідності, навіть закінчують життя самогубством: «Гассе повісився на товстому плетеному шнурі з рожевого шовку. То був пояс від халата його дружини... Мабуть, він добре обдумав усе і, перш, ніж накласти на себе руки, дав лад своїм речам, бо кімната була чисто прибраною» [6, 465]. Герої роману знову знаходять розраду в алкоголі. Відповідні епізоди говорять самі за себе. «Вип'ємо хлопці за те, що ми живемо! За те, що ми дихаємо! За те, що ми так відчуваємо життя! Аж не знаємо, як скористатися з нього... Тільки нещасливий знає в житті, що таке щастя. Щасливий відчуває радість життя не більше, ніж манекен...» [6, 491].

Наступна, восьма сходинка сюжетного розвитку – довгоочікувана зустріч друзів з Пат. Отримавши телеграму, вони вирушили в дорогу. Автор описує все до найдрібнішої деталі, щоб повною мірою передати хвилювання Роберта: для нього це було невимовне щастя. І хоча Пат сяяла від радості, всі зрозуміли – їй стало гірше. Лікар пояснив ситуацію, але Роббі сподівався на чудо. «Пат була тут, вона жила, сміялась, – перед цим все інше відступило... Вона не може померти. Вона – саме щастя...» [6, 548]. Пат не могла цього не розуміти, але намагалася бути щасливою. Перед нами постає опис останніх мрій закоханих на порозі смерті. Життя обертається проти них. Герої Ремарка завжди втрачають найдорожче.

Відчуваючи відповідальність, друзі рятують дівчину, як можуть. Кестер навіть продає «Карла», про якого раніше казав, що «краще втратить руку, ніж машину». «...Карл був нам більше, ніж друг. Він був товаришем у борні! Ми були нерозлучні: Карл і Кестер, Карл і Ленц, Карл і Пат, – говорив Роббі. Ленц був мертвий, Карла ми втратили. А Пат... Невидючими очима я втупився в небо, в сіре, безкрає небо навіженого Бога, який видумав життя і смерть для власної розваги» [6, 550]. Вона вирішила скористатися останніми днями «на повну», гуляла на свіжому повітрі, ходила на вечірки, вживала алкоголь, і, здавалось, не зважала ні на що.

Дев'ята і остання сходинка сюжету пов'язана з вирішенням автором основного конфлікту. Помирає іспанка Рита, одна з пацієнтів пансіону. Роберт остаточно втрачає надію: «Хтось один завжди має померти першим, так завжди буває в житті... Але треба, щоб помирали тільки самотні. Або коли одне одного ненавидять, а не тоді, коли кохають» [6, 565].

Мотив страху і приреченості переслідував Пат, набираючи сили: «Вона боялася останньої години перед світанком, бо вірила, що наприкінці ночі невідомий струмінь життя слабне і майже згасає» [6, 567]. Тут з'являються внутрішні монологи, сповнені роздумів про життя і смерть, яких чимало у творі. Пат наче не боялася за себе, але шкодувала за тим, що залишає світ любові: «Коли ще хочеться жити, значить, є щось таке, що любиш, – говорила вона. Це важче, але й легше водночас... і тепер я вдячна, що в мене є ти. Адже я могла бути самотньою і нещасною. Тоді б я вмирала з охотою. Тепер мені тяжко, але я сповнена любові, як бджола меду...» [6, 569]. Останні хвилини життя дівчини безмежно напружені. Художній час і художній простір змінюють своє співвідношення. Вступає в силу прийом хронотопу. Її дратує навіть годинник, який стає символом відліку часу. Вона не хоче, щоб її бачили в такому стані, відхиляє будь-яку допомогу. Неминуча розв'язка ставить крапку на всьому. Роберт розбиває клятий годинник: «Отак, тепер він вже не цокає. Час зупинився... Тепер існуємо лише ми, тільки ми удвох...» [6, 572].

Безперечно, сюжетно-композиційна будова роману «Три товариші» є одним із свідоцтв художньої майстерності письменника, який підпорядковує кожний конструктивний прийом відповідним змістовим завданням. Перед нами – вдало згрупований матеріал, об'єднаний авторською концепцією світу і творчим почуттям міри художника, поезика прози якого дійсно невичерпна.

Список використаної літератури

1. Андреев Л. Г. Зарубежная литература XX века / Л. Г. Андреев. – М. : АCADEMIA, 2000. – 560 с.
2. Жуковицкий Л. Люди промежутка / Л. Жуковицкий // Ремарк Э.М. Черный обелиск. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 3–21.
3. Затонський Д. В. Перечитуючи Ремарка / Д. В. Затонський // Ремарк Е.М. Твори: в 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – С. 5–33.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М.: Наука, 1973. – 410 с.
5. Левітан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет и идея / Л. С. Левітан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – 277 с.
6. Ремарк Е.М. Три товариші / Е. М. Ремарк // Ремарк Е.М. Твори: в 2-х т. – Т. 1. – К., 1986. – 195 с.
7. Цвіркунов В. Сюжет / В. Цвіркунов. – К.: АН УРСР, 1973. – 239 с.

Summary. Investigating the plot and composition of novel «Three Comrades» by Remarque, the author of the article makes an attempt to clear up the nature of interrelation of several constructive plans in it: succession of events and situations; correlation of various dynamic knots; interrelation of scenes and episodes, lines and motives; chronotope structure.

Key words: plot, composition, dialogue, monologue, scene, episode, motive, line, chronotope, narration, description.

Отримано: 18.07.2012 р.

УДК 821.161.1

Х. Сасаяма

ОБРАЗ «РАДУЖНЫЙ ПОТОК» И МОНИСТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В СОЧИНЕНИЯХ В. О. ПЕЛЕВИНА

Відомо, що на твори сучасного російського письменника В.О. Пелевіна глибокий вплив справила східна філософія. Але недостатньо досліджено, який саме аспект східної думки глибоко пов'язаний з творчістю письменника. Отже, в цій статті, звертаючи увагу на зв'язок між «веселковим потоком», який з'являється у «Чапаяєві і Порожнечі» (1996) та «Священній книзі перевертня» (2004), і «веселковим тілом», важливим поняттям тибетського буддизму, розглядається еволюція моністичного світогляду Пелевіна, що ґрунтується на східній думці. «Веселковий потік» є символом абсолютної єдиності, яка об'єднує постмодерністський плюралізм»

тичний «шизофренічний» світ, породжений ідеологією СРСР та капіталістичною системою. У «Чапаєві і Порожнечі» цю єдиність створила і дала героєві трансцендентна особа Чапаєв, тому світогляд цього роману відхиляється від монізму в точному сенсі цього слова, тяжіючи до містичизму. Проте з іншого боку, в «Священній книзі перевертня» сама героїня знайде її в своєму тілі й знищить неправдивий світ власними силами. В «Ампірі V» (2006), наступному після «Священної книги перевертня» романі, письменник вважає мову творцем і розгортає моністичну думку, яка перебуває під впливом Вітгенштайна, котрий критикував західне традиційне поняття «свідомість» і утвердив, що «мова» являє собою світ. До цього роману в Пелевіна зустрічаються згадки про істину поза мовою, однак в «Ампірі V» він відходить від цього трактування східної філософії й еволюціонує в бік строгого монізму.

Ключові слова: Пелевін, східна філософія, тибетський буддизм, монізм, «веселкове тіло», «веселковий потік», «Чапаєв і Порожнеча», «Священна книга перевертня», «Ампір V».

Буддистские мотивы в произведениях современного русского писателя В.О. Пелевина привлекли внимание публики и критиков. Мнения, однако, разделились на два лагеря: одни считают их сущностью мысли Пелевина, другие же – поверхностным элементом. А. Генис, принадлежащий к числу первых, отмечает важность буддистских мотивов для понимания творчества Пелевина: «Буддизм в нем («Чапаев и Пустота». – Х. С.) не экзотическая система авторских взглядов, а неизбежный вывод из наблюдения за современностью» [2]. С другой стороны, существует немало критиков, полагающих, что писатель привносит в свои сочинения буддистскую окраску с целью завоевать популярность у молодого поколения и стать «гуру» молодежи. Так, А. Немзер пишет: «Характерна сама оговорочная стратегия. А обозреватель «Ex libris НГ» дальше пошел: дескать, прежде Пелевин весело лудил игрушки, а достигнув статуса бестселлера, вдруг подался в гуру» [4]. По этому поводу Е. Некрасов спросил самого Пелевина во время интервью: «Вы про себя кем себя считаете: гуру или беллетристом?». Пелевин ответил на этот вопрос следующим образом:

«Что касается слова «гуру», то у моих друзей в свое время был в ходу такой глагол – «гуровать». Гурование считалось одним из самых гнусных занятий в жизни. Надеюсь, что меня в этом нельзя обвинить. Беллетристом я себя тоже не считаю. У меня, сказать по правде, нет особой необходимости кем-то себя считать» [3].

В интервью американскому журналу «BOMB» Пелевин рассказал, почему он начал интересоваться буддизмом:

«Пожалуй, буддизм казался мне единственной религией, которая не напоминала проекцию советской власти на духовную территорию. Только гораздо позже я понял, что все было совсем наоборот: советская власть была попыткой распространить сомнительный райский порядок на всей земле. Буддизм находился совершенно вне этого порочного круга, и в нем существовало что-то странно непреодолимое и успокоительное для меня». (Well, Buddhism seemed to me to be the only religion that didn't resemble the projection of the Soviet power onto the domain of spirit. It was only much later that I understood that it was exactly the other way around – the Soviet power was an attempt to project the alleged heavenly order onto Earth. Well, Buddhism was totally out of this vicious circle and there was something so strangely compelling and soothing about it.) [14].

Эти слова указывают, что буддизм имеет непосредственное отношение к основной идее творчества Пелевина. В действительности, во многих его произведениях отражается монистическое мировоззрение, которое основывается на буддистской мысли. Ключ к пониманию мировоззрения Пелевина – понятие «радужного потока», которое появляется в «Чапаеве и Пустоте» (1996):

«То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность. Она простиралась вокруг нашего острова во все стороны насколько хватало зрения, но все же это было не море, а именно река, поток, потому что у него было явственно заметное течение. <...> Просто глядеть на эти постоянно возникающие разноцветные огни и искры было уже достаточно, потому что все, о чем я только мог подумать или мечтать, было частью этого радужного потока, а еще точнее – этот радужный поток и был всем тем, что только мог подумать или испытать, всем тем, что только могло быть или не быть – и он, я это знал наверное, не был чем-то отличным от меня. Он был мною, а я был им. Я всегда был им, и больше ничем» [10, 413-414].

В заключительной части романа Чапаев создает «радужный поток» при посредстве мизинца легендарного будды Анагамы. Этот мизинец имеет силу прояснять природу вещи, и вещи, на которые он укажет, исчезают, потому что природа всех вещей – «пустота». Таким образом, суть «радужного потока» также есть «пустота». Герой романа Петр Пустота бросился в это радужное сияние, добился «полного катарсиса» [10, 416] и смог выписаться из психиатрической больницы.

По словам Тимура Тимуровича, лечащего врача Петра Пустоты, Петр принадлежит «к тому поколению, которое было запрограммировано на жизнь в одной социально-культурной парадигме, а оказалось в совершенно другой» [10, 48]. Не в состоянии переключиться с коммунистической парадигмы на капиталистическую, Петр заболел шизофренией. Самая важная проблема

«Чапаева и Пустоты» заключается в том, как лечить «шизофрению», от которой мучаются русские люди периода распада СССР.

Для того, чтобы понять, почему «радужный поток» излечивает Петра, следует обратиться к другой «радуге» в романе «Числа» (2003). Чеченцы Иса и Муса, бандит, служащий «крышей» для банкира Степы, героя романа, разговаривают в машине о «радужном теле»:

– Не позорь наш род, брат. Ты чечен, какой дзогчен? Нюхай их кокаин, порти их женщин, вали их мужчин. Но не ищи ничего в их душах, им туда шайтан насрал. Чего тебе в исламе не хватает?

– Говорят, – ответил Муса, – в конце этого пути можно стать радугой. А в конце твоего пути, Иса, становишься просто трупом. Ни один суфий не научит тебя стать радугой.

– Ай, радуга! – воскликнул Иса. – Я все про это знаю. Почему ты думаешь, что твой брат такой дурак? Чтобы стать радугой, надо всю жизнь сидеть в вонючей пещере. И то неизвестно, получится у тебя или нет – никто не видел ни одного человека, у которого это получилось, все видели только радугу. Ты говоришь, в исламе нет радужного тела. Это так, да. Я тебя больше скажу. В исламе нет астрального тела, нет ментального тела, нет эфирного, нет кефирного, профсоюзного и так далее [8, 39].

По словам «дзогчен» и «радужное тело» ясно, что разговор идет о догмах тибетского буддизма. Дзогчен означает «великое совершенство». Когда практик достиг дзогчена, его тело исчезает и возвращается в основной элемент мира – пятицветную радугу. Тогда практик соединяется с окружающим миром, и разница объекта и субъекта исчезает. В этом проявляется монистическое мировоззрение тибетского буддизма¹.

В «Чапаеве и Пустоте», кроме послереволюционной России и послесоветской России, в которых Петр играет центральную роль, параллельно существуют еще три мира, созданные дикими фантазиями трех пациентов в психиатрической больнице. Таким образом, всего пять миров создают постмодернистское, то есть относительное, плюралистическое мировоззрение. Однако, как нам представляется, такая структура романа не дает оснований считать Пелевина «постмодернистом». О. Богданова пишет, что «во внешней форме» самая близкая к Пелевину школа литературы – постмодернизм, однако в действительности он отрицательно относится к постмодернистскому «нигилизму» и интересуется более гуманистическими и экзистенциальными вопросами².

Судя по тому, что главной сценой романа является психиатрическая больница, для Пелевина существование многих параллельных миров – доказательство дисгармонии человеческой психики. Таким же образом он, по-видимому, считает вредом для человечества постмодернистские относительность и плюрализм. Здесь писатель заимствует из тибетского буддизма образ «радуги» как символ соединения. Для человека, ставшего «радугой», разница между «я» и окружающим миром, «субъектом» и «объектом» уже не существует, и мир является единым. Подобное мировоззрение отличается от философии, основанной на декартовском понимании «сознания». Более того, если разница между субъектом и объектом исчезнет, значит, исчезнет и «сознание» в европейском понимании.

Тогда появится необходимость объяснять сущность человека с помощью слова «ничто» или «пустота». Петр мучился тем, что он является «пустотой», но в разговоре с Чапаевым он понял, что эта самая пустота представляет собой природу человеческого существования (правильнее говоря, «несуществования») и смог обрести душевное спокойствие:

Петька! – позвал из-за двери голос Чапаева, – ты где?

Нигде! – пробормотал я в ответ [10, 194].

В «Чапаеве и Пустоте» Пелевин призывает русских читателей, переживающих самое большое политическое событие конца XX века, то есть распад Советского Союза и накрывшую вслед за тем Россию волну западного капитализма, к бегству из притворного мира в абсолютный мир пустоты – «внутреннюю Монголию».

Образ «радужного потока», ссылающийся на догмы тибетского буддизма, вновь появляется в романе «Священная книга оборотня» (2004). Однако в этой книге монистическое мировоззрение Пелевина претерпевает изменения – здесь отношение к распаду СССР в «Чапаеве и Пустоте» перестает быть главной темой.

На первый взгляд может показаться, что в романе нет никакого раскола, или конфликта, который необходимо разрешить с помощью «радужного потока»: спустя десять лет после распада СССР Россия стала уже единой капиталистической страной. Кроме того, героиня романа А Хули не так мучительно переживает приход капиталистического общества, как Петр в «Чапаеве и Пустоте». Раскол, однако, находится в самой капиталистической системе.

В отличие от «Чапаева и Пустоты», сцена романов «Generation «П»» (1999), «Числа» (2003) и «Священная книга оборотня» – современная Москва, и суть этих романов заключается в критике русского общества, крепко связанного с капиталистической системой.

В этих романах появляются герои, являющиеся воплощением капиталистического образа мышления: в «Generation «П» это копирайтер, в «Числах» – банкир, а в «Священной книге оборотня» – проститутка.

Герой «Generation «П» Вавилен Татарский начал работать копирайтером с помощью друга. Его талант постепенно раскрывается, и он успешно поднимается вверх по иерархической лестнице рекламного мира. Однако призраки Че Гевары и дракона Сирруфа сообщают Татарскому, что капиталистическое потребительское общество по существу является системой эксплуатации человечества. В заключительной части романа Татарский узнает, что все русские политики – компьютерная графика, сделанная рекламной фирмой «Институт пчеловодства», и вступает в должность президента этой фирмы, женившись на богине Иштар.

У успешного банкира Степы, героя романа «Числа», в детстве возникла навязчивая идея о числе «34». Он верит в число «34», как в Бога, и живет, делая все выборы по созданным им самим правилам чисел. Повстречав Мюс, которая верит в число «66», Степа решает, что это судьба (поскольку числа «34» и «66» складываются в число «100»), влюбляется в нее и решает жениться, однако Мюс, в конце концов, изменяет ему. В конце романа Степа становится банкротом.

В этих романах можно проследить авторское послание, состоящее в том, что построенное на капиталистической логике русское общество на самом деле едва держится на знаках – рекламе, числах (деньги), не обладая субстанцией. Однако в двух вышеописанных романах писатель не помогает героям найти такой выход из показного мира, какой он дал Петру – в виде «радужного потока» в «Чапаеве и Пустоте». Герои этих романов навсегда остаются в ложном мире.

«Священная книга оборотня» наследует тему брэнности русского общества. В этом романе Пелевин рассматривает проблему «пола», о котором прежде активно не писал, и делает вывод, что капитализм превращает даже пол, неразрывно связанный с природой человека, в симуляционную модель, у которой отсутствует субстанция. Лисица-оборотень А Хули из «Священной книги оборотня» живет в женском облике в Москве, работая проституткой из необходимости постоянно получать половую энергию для поддержания жизненных сил и молодости. Однако А Хули не имеет прямого физического контакта с клиентом, а лишь с помощью своих магических сил создает иллюзию, получая одновременно возможность высасывать энергию. Для этого лисица-оборотня человек (мужчина) – нечто вроде скота.

Та же идея отношений эксплуататора и эксплуатируемого появляется в рассказе «Акико» (2003). В этом сочинении Пелевин рисует образ мужчины, который не в состоянии отказаться от сексуальной связи с виртуальной японской девушкой, покупая этот продукт компьютерной графики.

В обоих произведениях мужчина эксплуатируется за счет его желания обладать в мире виртуальной реальности (эксплуататор получает энергию и деньги), в котором он лишен возможности реальной физической связи с женщиной. С помощью схемы «А Хули = Акико = проститутка» видно, что образ проститутки, подобно рекламе и политике компьютерной графики в «Generation «П», воплощает притворство русского капиталистического общества.

В 2003 году Пелевин в интервью Юлии Шагаревой так говорит о своем понимании профессии проститутки:

«Теперь, при семейном капитализме, мы стали проститутками (я не вкладываю в это слово ругательного смысла). Проститутки обычно склонны к более ироничному и циничному восприятию действительности, для них главным является материальный расчет» [13].

Употребляя слово «мы», Пелевин намекает на то, что все люди, живущие в капиталистическом обществе, независимо от пола, являются «проститутками». Таким образом, все без исключения члены капиталистического общества оказываются одновременно в положении и эксплуататора, и эксплуатируемого.

Если проститутка (женское начало) есть символ капитализма-эксплуататора, то клиент (мужское начало) – это не символ пострадавшего, а энергия,двигающая капиталистическую систему: «Закончив осмотр, я подошла к стеклянной двери на крышу. Вид отсюда открывался красивый. Внизу темнели дыры дореволюционных дворов, облагороженных реставрацией. Над ними торчало несколько новых зданий фаллической архитектуры – их попытались ввести в исторический ландшафт плавно и мягко, и в результате они казались навазелиненными» [9, 140]. Здесь Пелевин, уподобляя небоскреб мужскому органу, выражает стремление к высшей ступени в капиталистическом обществе как проявление «мужской» энергии, мужского начала.

В этой связи главную тему романа «Generation «П» можно трактовать как стремление к высшему месту. В этом романе описывается легенда о мужчинах, поднимающихся на «зиккурат» с целью жениться на богине Иштар «через сексуальный союз с золотым идолом богини» [11, 47].

Совпадение сюжета этой легенды с сюжетом романа, где развитие идет по пути к успеху героя в рекламном бизнесе, показывает суть капиталистической системы, строящейся на «сексуальной эксплуатации»³ мужской энергии,двигающей этот механизм.

Таким образом, понятие «пола», являющееся частью сущности человека, уничтожается и становится частью симуляционной системы «эксплуататор / эксплуатируемый». В этом контексте «радужный поток» как символ соединения действительной и виртуальной реальности получает новый смысл.

А Хули слышала о «радужном потоке» и «сверхоборотне» от бонзы Желтого Господина в Китае две тысячи лет назад. По словам этого бонзы, «радужный поток» является целью, к которой должен стремиться оборотень: чтобы стать сверхоборотнем, он должен броситься в «радужный поток». Такой рассказ монаха звучал для А Хули как очередной дзэн-буддийский коан, и «радужный поток» она считала просто иллюзией.

Как мы уже писали, «радужный поток» – символ абсолютного единства, исключаящего и различие объекта и субъекта, и сознание с окружающим миром в западной философии. Вероятно, понятие «сверхоборотень» имеет свои корни в ницшеанском «сверхчеловеке»: Пелевин упоминает анекдот о бароне Мюнхгаузене, появляющемся в сочинении «По ту сторону добра и зла»⁴. Ницше – философ, критиковавший европейскую традиционную метафизику и пытавшийся понять человечество с помощью монистической модели «воли к власти». Таким образом, введение понятия «сверхоборотень» также доказывает стремление Пелевина к монизму.

Вопрос о том, как проститутка А Хули убежит из капиталистического плюралистического мира и бросится в «радужный поток», Пелевин разрешает с помощью весьма классического ответа: через любовь. А Хули во время медитации узнает, что ключом от «радужного потока» является любовь к верволку Александру. На первый взгляд, такое разрешение вопроса выглядит слишком романтическим. Однако стать сверхоборотнем в таком случае может не любимый человек (Александр), а любящий (А Хули). А Хули привлекала Александра исключительно с сексуальной точки зрения. Узнав о ее действительном возрасте и поняв, что она вовсе не так молода, как выглядит, он бросает ее. Несмотря на это, А Хули находит «радужный поток» внутри себя и превращается в сверхоборотня.

Если воспринимать проститутку А Хули как символ капитализма, то можно считать, что сама система капитализма перестает быть «капиталистической», поскольку А Хули отдает себя другому. Таким образом, А Хули удается сбежать из ложного мира.

Если сравнивать «Священную книгу оборотня» с «Чапаевым и Пустотой», можно отметить изменения в характере понятия «радужный поток». В «Чапаеве и Пустоте» его создал и дал Петру Чапаев, обладающий трансцендентной силой, что можно считать отклонением от монизма и склонностью к мистицизму.

С другой стороны, в «Священной книге оборотня» «радужный поток» создает сама героиня без посредства каких-либо дьявольских сил. В отличие от Чапаева, Желтый Господин только намекнул на существование «радужного потока». Несмотря на наличие таких фантастических персонажей, как лиса-оборотень или верволк, «Священная книга оборотня» отходит от мистицизма и приближается к точному монизму.

Разумеется, монизм Пелевина находится под влиянием не только тибетского буддизма. Так, в рассказе «Девятый сон Веры Павловны» (1992) Пелевин цитирует слова Витгенштейна: «Здесь мы можем видеть, что солипсизм совпадает с чистым реализмом, если он строго продуман» [7, 48]. Привязанность писателя к теме «языка» неизменно присутствует от самых ранних работ до последних. Так, в «Ампире V» (2006) Пелевин приходит к выводу, что именно язык почва для существования мира, то есть Бог. Приведя в пример слова Желтого Господина из «Священной книги оборотня» («Слова подобны якорям – кажется, что они позволяют надежно укрепиться в истине, но на деле они лишь держат ум в плену» [9, 351]), можно сказать, что благодаря этой идее о языке Пелевин смог отойти от мистицизма.

Увлечение восточной философией – в частности, Лао Цзы, дзэн-буддийской мыслью, тибетским направлением буддизма – было свойственно многим людям в 1990-е годы, пытавшимся искать истину в мистицизме, находящуюся вне языка. Однако в произведениях начала XXI века Пелевину с помощью более точного понимания восточной мысли и философии Ницше и Витгенштейна, критиковавших западную традиционную дуалистическую метафизику, удается развить свою монистическую мысль.

Примечания

¹Более подробное толкование «Радужного тела»: «Радужное Тело – в момент смерти практика, который благодаря практике *дзогчен тогал* достиг исчерпания всех двойственных привязанностей, пять грубых элементов, составляющих материальное тело, растворяются, возвращаясь в свою сущность – пятицветный свет. Иногда от тела остаются только волосы и ногти <...>» [12, 437].

²«Определяя место Пелевина в современном литературном процессе, критика относит его к «fantasy» («первичный имидж»), и к сатире, и к «интеллектуальной попсе» (А.Архангельский), и к «другой» прозе, и к «концептуалистам», и к представителям «постсоветского сюрреализма»,

и к «эдакому киберпанковому стилю» (А.Наринская), и к постструктурализму, и к постмодернизму. Однако ни к одному из них Пелевин по существу (и всецело) не принадлежит. Из всех определений ближе всего может оказаться последнее, но сходится Пелевин с постмодернизмом, может быть, только «во внешней форме» и в том тотальном неприятии социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах, которое декларируют «новые» писатели. Если постмодернисты, главным образом, удовлетворяются осознанием «нигилизма», деконструкции внешнего мира, то Пелевин возводит свой мир. Если постмодернисты, говоря о разрушении внешнего мира, одновременно имеют в виду и полное уничтожение внутреннего мира, то Пелевин не приемлет отрицания некой позитивной сущности человека, внутренней психологической осмысленности субъекта (будь то человек, животное, насекомое, растение, солнечный луч или пылин-ка)» [1, 300-301].

³Подруга А Хули Е Хули, живущая в Таиланде, говорит ей, сравнивая женщину с рабочей пчелой: «Ваша Россия для нас, кстати, такой же точно секс-эксплуататор, и то, что она теперь просто сырьевой придаток развитых стран, ничуть не снимает с нее моральной вины» [9, 98].

⁴В «Священной книге оборотня» А Хули спрашивает водителя такси: «Вы знаете историю про барона Мюнхгаузена, который поднял себя за волосы из болота?» [9, 43]. Вероятно, Пелевин нашел эту историю в работе Ницше «По ту сторону добра и зла»: «Желание «свободы воли» в том метафизическом, суперлативном смысле, который, к сожалению, все еще царит в головах недоучек, желание самому нести всю без изъятия ответственность за свои поступки, сняв с Бога, с мира, с предков, со случая, с общества, – есть не что иное, как желание быть той самой Causa sui и с более чем мюнхгаузенской смелостью вытащить самого себя за волосы в бытие из болота Ничто» [5, 579].

Список использованных источников

1. Богданова О.В. Субъективный мир Виктора Пелевина / О.В. Богданова // Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб. : Филол. ф-т С-Петерб. гос. ун-та, 2004. – С. 298 – 378.
2. Генис А. Феномен Пелевина [Электронный ресурс] / Александр Генис. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html>
3. Некрасов Е. Интервью с Виктором Пелевиным [Электронный ресурс] / Евгений Некрасов. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-nekr/1.html>
4. Немзер А. Как бы типа по жизни. Generation II как зеркало отечественного нифинтилизма [Электронный ресурс] / Андрей Немзер. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html>
5. Ницше Ф. По ту сторону добора и зла / Фридрих Ницше // По ту сторону добора и зла: [Сочинения]. – М. : Эксмо; Харьков : Фолио, 2010. – С. 557 – 748. – (Антлогия мысли)
6. Пелевин В.О. Амфир V (Вампир) / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2010. – 416 с. – (Новый Пелевин).
7. Пелевин В.О. Все рассказы / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2010. – 512 с.
8. Пелевин В.О. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: [Избранные произведения] / Виктор Пелевин – М. : Эксмо, 2008. – 352 с.
9. Пелевин В.О. Священная книга оборотня: [Роман] / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2008. – 384 с.
10. Пелевин В.О. Чапаев и Пустота: [Роман] / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2008. – 448 с.
11. Пелевин В.О. Generation «П»: [Роман] / Виктор Пелевин – М.: Эксмо, 2008. – 352 с.
12. Ургьен Тулку Римпоче. Блистательное величие. Воспоминания йогина дзогчен Тулку Ургьена Римпоче / Тулку Ургьена Римпоче [Составители: Эрик Пема Кунсанг и Марсия Биндер Шмидт; пер с англ. Ф. Маликова]. – М. : Ганга, 2011. – 480 с. (Самадхи).
13. Шигарева Ю. При семейном капитализме, мы стали проститутками... [Электронный ресурс] / Юлия Шигарева. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/interview/o-shig/1.html>
14. Kropuwiansky L. BOMBSITE THE ARTIST'S VOICE SINCE 1981 Victor Pelevin by Leo Kropuwiansky BOMB 79/Spring 2002, LITERATURE (Interview, Fiction) [Электронный ресурс] / Leo Kropuwiansky. – Режим доступа: <http://bombsite.com/issues/79/articles/2481>

Summary. It is widely known that Russian contemporary writer Victor Pelevin is strongly influenced by oriental thought. But it's not enough researched which an aspect of the oriental thought is deeply related with the creation of Pelevin. In this paper the monistic thought of Pelevin is mainly investigated that is based on the oriental thought and is gradually developing year by year, and then we will pay attention to a motif «The Stream of the Rainbow» in «Chapayev and Void» (1996) and «The Sacred Book of the Werewolf» (2004) which is concerned with the notion «The Body of the Rainbow» in Tibetan Buddhism. «The Stream of the Rainbow» is a symbol of the absolute unity that unifies the

postmodernistic «schizophrenic» world that was born because of the ideology of Soviet Union and the capitalistic structure. In «Chapayev and Void» transcendental man Chapayev makes and gives a hero «The Stream of the Rainbow», therefore the view of this story deviates from correct monism. On the other hand, in «The Sacred Book of the Werewolf» a heroine finds it out in her body and breaks a fake world by herself. In «The Empire V» (2006), Pelevin thinks of «language» as the Creator and develops the monistic thought that is influenced by Wittgenstein who criticized the European traditional notion «consciousness» and insisted that language is the world. Pelevin sometimes has referred to the truth out of the language until he writes «The Empire V», but in this novel his thought broke away from the mysticism and got nearer to the correct monism.

Key words: Pelevin, oriental thought, Tibetan Buddhism, monism, «The Body of the Rainbow», «The Stream of the Rainbow», «Chapayev and Void», «The Sacred Book of the Werewolf», «The Empire V»

Отримано: 21.06.2012 р.

УДК 811.111-31(73).09

Зера Сафарова

«ПОРТРЕТ» И «КАРТИНА» В СИСТЕМЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ПОЭТИКИ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

У статті аналізуються особливості поетики Генрі Джеймса, що ґрунтуються на екфразистичній візуалізації, уподібненню зображуваної дійсності і зовнішності персонажів творам образотворчого мистецтва, переважно живопису. Робиться висновок про вплив візуалізованих образів на формування оригінальної просторової поетики автора.

Ключові слова: поетика, художній простір, просторова форма, екфразис, портрет у літературному творі, пейзаж.

Современные исследователи творчества Генри Джеймса отмечают, что в его поэтике важную роль играют пространственные образы. Об этом писали Ф. О. Матисен [5], М. Торговник [7], О. Ю. Анцыферова [1], Е. В. Душинина [3]. Говоря о значимости визуальных искусств в художественном мире писателя, ученые вместе с тем не уделяют достаточного внимания тому, как визуализированные образы влияют на общие свойства художественного пространства его произведений и как это в целом преломляется в поэтике автора.

В настоящей статье ставится задача выяснить, как осуществляет автор романа «Женский портрет» уподобление изображаемой действительности и внешности персонажей произведениям изобразительного искусства, как соотносятся «картина» и «портрет» как категории живописи с их аналогами в литературно-художественном тексте.

В автопредисловии к роману «Женский портрет» Джеймс говорит о том, что в основе замысла романа лежало «представление о некоем характере, характере и облике привлекательной девушки, одной-единственной, вокруг которой предстояло выстроить все обычные элементы «сюжета» и, разумеется, фона...» [2, 482]. Из этого признания становится очевидным, что выбор названия произведения был глубоко мотивирован его «живописно-изобразительной» доминантой.

Название романа («The Portret of a Lady») несет в себе ощутимую семантическая многозначность: с одной стороны, оно настраивает на историю об определенном артефакте – произведении живописи в жанре портрета («The Portret»), на котором изображена «какая-то леди» («A Lady»). В то же время «портрет» в широком смысле слова имеет значение общей характеристики, совокупности существенных черт какого-либо человека. Нельзя не учитывать и литературно-литературоведческий контекст данного слова – портрет как разновидность литературного жанра, предполагающего более или менее развернутое вербальное описание жизни и деятельности определенной личности. Объединяя все эти семантические нюансы и соотнося их с идейно-художественным содержанием всего романа, в особенности, с тем фактом, что его героиня наделена «живописной», т.е. выразительной, внешностью, можно сделать вывод о том, что автор указывает названием на специфику своего повествования как ориентированного на изобразительные принципы.

В современном литературоведении такого рода художественная парадигма часто описывается в категориях «визуальности» и «экфразиса». Не имея возможности в рамках данной статьи подробно останавливаться на теоретических нюансах и трактовках этих категорий, ограничимся их определениями, которые приводятся в «словаре актуальных терминов и понятий» под названием «Поэтика». Визуальное в литературе здесь характеризуется как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдель-

ные зрительные ассоциации *читателя*, так и на конкретизацию «предметно-видовых» уровней (Р. Ингарден) «внутреннего мира» произведения в целом...» [4, 37]. Экфразис, в свою очередь, определяется как «риторическая *фигура*, означающая описание визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства...» [4, 301].

Применительно к творчеству Генри Джеймса прежде всего необходимо отметить, что и картина как общее понятие живописи, и портрет как жанр изобразительного искусства – неотъемлемая принадлежность художественного мира его произведений. Уже во время знакомства с главной героиней романа «Женский портрет» повествователь подчеркивает, что «ей нравились людские толпы и бескрайние просторы, книги о войнах и революциях, картины на исторические сюжеты – картины, которым, сознательно идя на этот грех, прощала плохую живопись ради их содержания...» [2, 28]. Приезжая из Америки в Англию и затем путешествуя по Европе, Изабелла Арчер пристально вглядывается в произведения изобразительного искусства, которыми был столь богат Старый Свет. Она тщательно осматривает и восторженно оценивает картины из галереи Тачитов в Гарденкорте, посещает картинные галереи в Лондоне, во Флоренции, в Риме, увлеченно слушает рассказы Гилберта Озмонта о шедеврах из его коллекции. Сцены, связанные с восприятием Изабеллой и другими персонажами произведений искусства, занимают много места в пространстве текста. Они выполняют как сугубо изобразительную функцию, способствуя созданию богатого деталями, красками, нюансами и полутонами мира искусства как части самой действительности, так и имеют психологическую направленность, выявляя важнейшие черты характеров персонажей. Например, для того чтобы подчеркнуть желание мадам Мерль произвести впечатление на своих собеседников и в целом такое качество ее личности, как стремление выглядеть во всем совершенной (то, о чем Ральф Тачит говорит, что достоинства мадам Мерль «преувеличены», у нее «всё слишком» [2, 203], она «свободна от пятен» [2, 204]), повествователь отмечает, что «ей ничего не стоило вспомнить правый угол большого полотна Перуджино и описать, как держит руки Святая Елизавета на картине, висящей рядом с ним...» [2, 199].

Через отношение к произведениям искусства характеризуются многие персонажи. Ральф Тачит и Гилберт Озмонт предстают скрытыми оппонентами, полными противоположностями в первую очередь вследствие роли искусства в их жизни и отношения к нему. Если для Озмонта жизнь не представляет собой никакого интереса – в ней значимы только артефакты, то Ральф Тачит, при всей своей любви к искусству и безупречном вкусе, всегда отдает предпочтение жизни. Это наглядно демонстрирует его восприятие Изабеллы: ««Что может быть прекраснее, – рассуждал он сам с собой, – чем наблюдать такой характер, такую поистине пламенную душу! Это прекраснее, чем созерцание прекраснейшего произведения искусства – греческого барельефа, картины Тициана, готического собора...» [2, 50].

Сравнение человека с произведением искусства, акцентированное в этом фрагменте, является повторяющимся мотивом всего романа «Женский портрет». Прежде всего это относится к Изабелле. Так, во время осмотра галереи в Гарденкорте Ральф смотрит не столько на картины, сколько наблюдает за Изабеллой, при этом повествователь сопровождает его взгляд таким комментарием: «По правде говоря, он ничего не терял, обращая взор в эту сторону – его кузина могла заменить многие произведения искусства...» [2, 37]. Далее следует описание внешности самой Изабеллы, которое воспринимается как опосредованный экфразис – в том смысле, что ее словесный портрет напоминает воспроизведение средствами литературы живописного произведения: «Она, несомненно, была тонка, бесспорно воздушна и, безусловно, высока. Недаром знакомые, сравнивая младшую мисс Арчер с сестрами, всегда добавляли слово «тростинка». Ее темные, почти черные волосы вызывали зависть многих женщин, а светло-серые глаза, которые иногда, в минуты сосредоточенности, выражали, быть может, чрезмерную твердость, пленяли всеми оттенками мягкости...» [2, 37].

Оценки и характеристики людей через сравнение с живописью особенно характерны для Гилберта Озмонта как человека, заменившего для себя живую жизнь искусством. Так, о мисс Тачит он говорит, что «у нее лицо точь-в-точь как на старинных портретах: маленькое, сухое, резко очерченное; необычайно выразительное лицо, хотя и не меняющее выражения. Право, я мог бы показать вам ее портрет на одной из фресок Гирландайо...» [2, 209]. Самого Озмонта повествователь сравнивает в первый момент появления этого персонажа в тексте, после подробного его описания, с портретами XVI века [2, 185]. Знаменательно, что когда Изабелла впервые видит своего будущего мужа, у нее тоже возникает ассоциация с портретом из галереи Уффици [2, 200].

В дальнейшем Озмонт не только характеризуется через отношение к артефактам, заменившим для него самую жизнь, но и в речи его отмечается пристрастие к живописанию. Рассказывая Изабелле о пребывании своей дочери в монастыре, «Озмонт рассуждал неторопливо, обстоятельно, все так же склонив голову набок, словно любуясь корзиной цветов. Тон его, однако, говорил не столько о желании что-либо объяснить, сколько о желании все это описать, даже, если угодно,

живописать, чтобы самому посмотреть, какая получится картина. Некоторое время он рассматривал нарисованную им картину и остался, как видно, весьма ею доволен...» [2, 339].

Такое же впечатление производит и дочь Озмонда Пэнси на своего неудачливого поклонника Эдуарда Розьера: «эта тоненькая серьезная барышня в накрахмаленном платье напоминает инфанту Веласкеса...» [2, 301].

К экфрастическим сопоставлениям прибегает и Изабелла. Когда Каспер Гудвуд в очередной раз пытается привлечь ее на свою сторону, она размышляет о том, почему отдельные его положительные качества не складываются для нее в целом в привлекательную картину: «Изабелла видела все его свойства по отдельности, как в музеях и на портретах видела отдельные, хотя и плотно пригнанные части рыцарских доспехов – броня из стальных, искусно инкрустированных золотом пластин...» [2, 94]. В таком же духе Изабелла думает и о своем пребывании в Риме: «эти слишком недолгие дни в Риме, которые она мысленно могла бы уподобить портрету какой-нибудь маленькой принцессы в парадном облачении былых времен, затерявшейся в своей царственной мантии, влачащей за собой шлейф, в чьих складках способны были не запутаться лишь пажи и историки ...» [2, 250].

Слово «портрет» в тексте романа часто оказывается синонимом внешнего облика персонажа, а вместе с этим и его характера. Таким предстает лорд Уотерборн в представлении Изабеллы во время очередной встречи с ним: «зачем он так старается и чего мнит добиться, доказывая ей высшую меру своей искренности. Если он полагал растопить лед ее сердца, демонстрируя, какой он славный малый, то тратил время зря. Она и без того знала, что он обладает всем в высшей мере, и ему нет нужды усердствовать, чтобы дорисовать ей свой портрет» [2, 238].

По этому фрагменту видно, что слово «портрет» выходит за рамки своего буквального значения. Вместе с тем трудно говорить, что здесь имеет место метафорическое словоупотребление, поскольку «портрет» как внешность человека принадлежит сфере общезыковой метафорики.

В таком же стерто метафорическом смысле часто используется и слово «картина» (picture). В самом начале романа в описании важнейшего места будущего действия своей истории, повествователь настойчиво повторяет именно это слово: «вокруг было разлито ощущение предстоящего покоя, что, пожалуй, и составляет особенную прелесть такой картины в такой час... Дом этот, высившийся в конце лужайки, и в самом деле заслуживал внимания – он был самой колоритной деталью той сугубо английской картины, которую я попытался набросать...» [2, 5]. В дальнейшем в тексте романа нечто увиденное в самой реальности, часто воспринимается как аналог произведения изобразительного искусства. Так, для Изабеллы «дом Тачитов казался ей ожившей картиной; ни одна мелочь его изысканного комфорта не ускользнула от ее взгляда; и в своем прекрасном совершенстве Гарденкорт открывал целый мир, удовлетворяя в то же время всем потребностям...» [2, 43].

Во время путешествия Изабеллы по Европе множество ее впечатлений повествователь оформляет при помощи категорий изобразительного искусства, хотя и не вписывает их в размышления самой героини; ср.: «Если бы мысли ее обратились вспять, вместо того чтобы трепетать взволнованно крыльями по поводу предстоящего, они оживили бы в ее памяти множество примечательных картин. Это были бы и ландшафты, и портреты, причем преобладали бы, несомненно, портреты. С иными лицами, которые могли бы появиться на этом полотне, мы уже знакомы...» [2, 259]. Здесь для нас важнее всего то, что среди картин окружающей действительности для Изабеллы важнее всего именно «портреты», т.е. прежде всего люди, воплощающие для нее живую жизнь, в которую и сама она органически вливается.

Более подчеркнутый метафорический смысл употребления слова «картина» угадывается в тех случаях когда как «картина» предстает нечто воображаемое, увиденное внутренним зрением персонажа, либо некая реальность, трансформированная работой воображения. Изабелла Арчер еще в преддверие своей поездки в Европу воспринимает ее как знаменательный поворот в своей жизни, и мысленный взгляд ее обращен как в будущее, так и в прошлое: «Теперь, когда она знала, что стоит на пороге больших перемен, картины той жизни, которую она покидала, обступили ее со всех сторон...» [2, 26]. В другом месте, после того как Генриетта Стэкпол, узнав о полученном Изабеллой неожиданном наследстве, говорит о том, какие несчастья ждут ее вследствие этого, повествователь сопровождает реакцию героини такой репликой: «Изабелла расширившимися глазами мысленно взирала на эту зловещую картину...» [2, 175].

Нередко развернутые внутренним зрением героини «картины» превращаются в своего рода видения. Именно это слово является ключевым в сцене, когда Изабелла ночью после разговора с мужем о возможном замужестве Пэнси с лордом Уотерборном, вся во власти воспоминаний, подзрений и сомнений относительно скрытой до сих пор для нее подоплеку собственного замужества, осознает роль в ней мадам Мерль: «она замерла на месте и стояла, вглядываясь в неожиданно возникшее перед ней еще одно видение: ее муж и мадам Мерль, так безотчетно и так тесно связанные» [2, 355].

Впоследствии, окончательно удостоверившись в неблагоприятном участии мадам Мерль в ее судьбе и после тяжелых раздумий об этом, Изабелла встречается ее в монастыре, где находится Пэнси, и испытывает впечатление, как будто перед ней появляется оживший портрет: «Впечатление было поразительное: мадам Мерль все время стояла у нее перед глазами, и теперь, когда она появилась во плоти, это было равносильно тому, что, оледенев от ужаса, внезапно увидеть, как двигался нарисованный портрет...» [2, 447].

Таким образом, уподобление в романе «Женский портрет» изображаемой действительности и внешности персонажей произведениям живописного искусства, является определяющим фактором поэтики Генри Джеймса; визуализированные образы служат важнейшим средством формирования оригинальной пространственной поэтики автора.

Список использованных источников

1. Анцыферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса : дисс. ... доктора филол. н. / О.Ю. Анцыферова / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2002. – 400 с.
2. Джеймс, Генри. Женский портрет : [роман]. – М. : Наука, 1981. – 592 с. (Серия «Литературные памятники»).
3. Душинина Е.В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса : дисс. ... канд. филол. н. / Е.В. Душинина / Ивановский гос. ун-т. – Иваново, 2010. – 205 с.
4. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
5. Matthiessen F.O. James and the Plastic Arts // Kenyon Review, V. (Autumn 1943). – P. 533-550.
6. Tintner A. Henry James and the lust of the eyes: thirteen artists in his work. – Louisiana State University Press, 1993. – 265 p.
7. Torgovnick M. The visual arts, pictorialism, and the novel: James, Lawrence, Woolf. – Princeton, 1985. – Pp. xii + 267.

Summary. The paper identifies the peculiarities of Henry James' poetics based on ecphrasis and visualization (imaging), likening reality and appearance of characters to works of visual arts. It's concluded that visual images have the main influence on formation of the author's original space poetics.

Key words: poetics, artistic space, spatial form, ecphrasis, portret in literary work, landscape.

Отримано: 24.07.2012 р.

УДК 811.111'42:821.111(73)-3.К1|7.08

І.А. Свідер

ОСОБЛИВОСТІ ЕМОТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ОПОВІДАННІ МЕРІ ФЛАННЕРІ О'КОННОР «ОДКРОВЕННЯ»

Стаття присвячена дослідженню емоційного у мові та мовленні. Розглянуто основні аспекти виникнення емотивної комунікації в оповіданні Ф. О'Коннор «Одкровення», автор звертається також до проблеми гендерної специфіки вираження емоцій у творі.

Ключові слова: емоція, емотивність, комунікація, вербалізація, потенція.

Відомо, що емоції можуть виражатися, передаватися та зберігатися за допомогою мови, формувати мовну картину світу. Емоції людини складають частину об'єктивної дійсності. Стан своєї свідомості, відчуття, почуття та емоції людина відтворює у мові та у тексті. Емоції, як вираження суб'єктивного та ідеального, відображаються у мові за допомогою знаків. Емотивність актуалізується в художньому тексті за допомогою сукупності текстових компонентів – показників емотивності, вплетених в емоційне навантаження слова, фрази, речення тощо [1, 4]. Науковці довгий час не приділяли належної уваги вираженню емоцій у мові. Лише з другої половини ХХ століття почалися комплексні дослідження цієї проблеми, започатковані статтею І. Торсуєвої, де авторка наголосила на відсутності систематизації мовних засобів вираження емоцій [10, 228]. Поступово зростає кількість досліджень проблеми емотивності як вітчизняних, так і зарубіжних лінгвістів. Серед них В. Болотов, Е. Вольф, В. Гак, М. Городнікова, Ю. Малінович, Ю. Сорокін, В. Шаховський, А. Вежбіцкая, Ю. Осіпов, В. Мокієнко, Л. Бабенко, М. Гамзюк, F. Danes, E. Кнеер-

kens, E. Cassirer, R. Zwaan та ін. Зараз існує окрема галузь лінгвістики – емотіологія, наука про «вербалізацію, акумуляцію, структуралізацію та міжпоколінну трансляцію знань про емоції» [11, 13]. Основною її категорією виступає емотивність – «мовне вираження емоцій» [3, 37].

Вірно зазначено, що «лінгвістика, орієнтуючись на особистість людини в першу чергу, повинна використовувати загальний дослідницький принцип про те, що наукові об'єкти мають вивчатися перш за все відповідно до ролі, яку вони відіграють для людини, до міри їх важливості у її життєдіяльності, їх функцій для розвитку людської особистості та її існування [7, 108]. Зрозуміло, що вивчення будь-якого лінгвістичного аспекту, чи то семантичного, прагматичного або граматичного, не може бути повним без врахування емоційного фактору. І, дійсно, у випадку його ігнорування, як влучно відмітив Ернст Кассієр від «первісного конкретного концептуального та емоційного змісту, від його живого тіла залишається тільки скелет» [6, 41].

Відомі підходи до вирішення проблеми співвідношення раціонального та емоційного у мові та мовленні, до шляхів вербалізації емоцій часто суперечать один одному. Однією із причин цього явища можна вважати відсутність єдиної психологічної концепції емоцій, на яку б орієнтувалися лінгвістичні дослідження. Багато питань, пов'язаних із вивченням емотивного значення слів, емотивної валентності, емотивної комунікації та прагматики залишаються невирішеними та малодослідженими.

У нашій статті ми зосередимося на проблемі емотивної комунікації, оскільки безперечно важливою є роль емоційної потенції, що спонукає людину до мовленнєвої діяльності. Емоції, будучи свідомо вираженими мовцем, концептуалізуються, вербалізуються та семантизуються мовою у процесі комунікації. А здатність людини керувати словесним вираженням емоцій відповідно до ситуації, соціальних та моральних норм, коли однакові емоції можуть знаходити різні лексично-семантичні вираження, вказує на інтелектуальність комунікативної емотивності.

Незважаючи на той факт, що у мові наявні досить широкі можливості для вираження емоційного стану людини, у реальній комунікації для реалізації різноманітних інтенцій, як правило, використовується невеликий обсяг емотивної лексики. Це зумовлено типовими ситуаціями виникнення емоцій та досить схожим вибором емотивних мовних засобів, який, стаючи автоматичним, набуває вигляду: стимул – реакція.

Причиною емотивної комунікації є, як правило, натиск почуттів комунікантів, її об'єкт – конкретний одержувач або емоційний стимул-винуватець. Н. Арутюнова пояснює, що «у певних випадках причина роздвоюється на особу-винуватця та явище-причину, а поняття особи-винуватця перетворюється у свою чергу у поняття об'єкта почуттів – тієї мішені, яка приймає на себе рикошет емоцій, які називаються подразником подій» [2, 23]. У випадку емотивної комунікації і стимул, і інтенції та реакції є емоційними. Метою такої комунікації є або емоційне самовираження, або емоційні відносини мовця до когось, або чогось, або ж емоційний вплив на реципієнта. Основним процесом тут виступає процес вираження, а не процес номінації. Д. Дьюї дав таке пояснення процесу зародження емотивної комунікації: «сліпий імпульс перетворюється у інтерес, у план дії у тій мірі, в якій він реалізує запас значення у досвіді. Відбувається процес трансформації енергії імпульсів у пронизану думкою дію...» [5, 4].

Проаналізуємо оповідання Ф. О'Коннор «Одкровення» (Revelation), насичене негативною емотивністю, де показано зародження та вияв емоцій гніву у дівчини Мері до місис Терпін, які знаходилися в один час у приймальні лікаря. Об'єкт негативних емоцій – місис Терпін, набридлива та пихата дама із явними ознаками ненависті до людства та расистськими нахилами. Чого вартують деякі із її висловлювань («You can be white-trash or a nigger or ugly», «She was not white trash, just common», «It's good weather for cotton if you can get the niggers to pick it» [12] та ін.). Явище-причина емоцій гніву – зайва балакучість місис Терпін та її надмірна цікавість до життя Мері Грейс, яка і є суб'єктом негативних емоцій. Варто додати, що у інших пацієнтів, які разом із основними героями очікували на лікаря, слова місис Терпін такої зовнішньої реакції не викликали, тому можна припустити, що дівчина виявилася емоційно-нестійкою та нездатною контролювати себе.

Накопичення негативних емоцій у Мері було поступовим та виражалося у певних невербальних реакціях під час спілкування місис Терпін з іншими пацієнтами, а саме: «The daughter slammed her book shut», «then (she) looked directly at Mrs. Turpin and smirked again», «the ugly girl turned her lips inside out», «Her eyes were fixed like two drills on Mrs. Turpin», «the raw-complexioned girl snapped her teeth together», «The girl's eyes seemed lit all of a sudden with a peculiar light, an unnatural light like night road signs give» [12].

Кульмінація вираження її емоцій проявилася вербально і кінетично: вона жбурнула книгу в обличчя місис Терпін і поцілила їй в ліве око, потім, скрикнувши, кинулась на неї та вчепилася нігтями у шию. Дівчина адресувала місис Терпін емоцію гніву та ненависті, усім своїм виглядом випромінювала її: ««Go back to hell where you came from, you old wart hog,» she whispered. Her voice was low but clear. Her eyes burned for a moment as if she saw with pleasure that her message had

struck its target» [12, 188]. Але, спалах емоцій був швидкоплинним: «After a moment the girl's eyes closed and she turned her head wearily to the side» [12, 188]. Звичайно, реакція місіс Терпін також була емоційною: «'I'm not», she said tearfully, «a wart hog, from hell». The tears dried. Her eyes began to burn instead with wrath» [12,190]. На відміну від Мері вона довго та емоційно переживала цю ситуацію, не могла заснути вночі, і навіть пішла на ферму, щоб впевнитися, що вона зовсім не схожа на свиню: «How am I a hog? Exactly how I as like them?» [12, 196]. Але почуття гніву на дівчину не відступало, продукуючи яскраво виражені негативні емоції, а разом із тим і почуття того, що вона не заслужила такого ставлення до себе, та намагання розібратися у собі: «A final surge of fury shook her and she roared, «Who do you think you are?»... The question carried over the pasture and across the highway and the cotton field and returned to her clearly, like an answer from beyond the wood» [12, 197]. Отже, як бачимо, місіс Терпін постраждала не так від фізичного болю, як від душевного.

Тут можна погодитися із думкою Н. Арутюнової про причини емотивної комунікації. У оповіданні Ф. О'Коннор «Одкровення» можна спостерігати усі етапи виникнення емотивного вербального та невербального вчинку та його емоційну рамку: об'єкт та суб'єкт емоцій, зародження мотиву, формування інтенції, вербальна та невербальна реалізація емоцій, емоційна фонація та просодія. До речі, у розповіді чітко простежується передача емоцій за допомогою звуків, артикуляції, тону, інтонації, що посилює емотивну комунікацію та робить її виразнішою. Наведемо ряд прикладів: «The girl made a loud ugly noise through her teeth», «the raw face came crashing across the table toward her, howling», «The girl fell with a thud», «suffocated voice», «she asked hoarsely and held her breath, waiting», «the only sounds in the room were the tremulous moans of the girl's mother» [12].

Здається, дарма у творі емотивна комунікація виникає саме між жінками. Тут доцільно згадати про гендерну специфіку комунікативного стилю, де основною ознакою жіночого мовлення, на відміну від чоловічого є м'якість, поступливість й емоційність. Також жінки легко відволікаються, люблять розвивати побічні теми, маніпулювати мовленням, інтонаційно забарвлювати його для досягнення своїх цілей.

Можна погодитися із твердженням про те, що «жіноча мова реалізується через конкретні лінгвістичні засоби: оцінні слова й модальні дієслова; перевагу окличних, спонукальних, а також питальних речень – у порівнянні з чоловічою мовою, насиченою стверджувальними висловами» [4, 345]. Емоція пронизує мовний самовияв жінки і поширюється на весь її словник через інтонацію та експресивний синтаксис. Жінка може сказати про кілька речей одним реченням, будуючи його за принципом «розрваного» синтаксису, що зближує жіночий дискурс із стилістикою поетичної мови. У словнику жінки переважають емоційні слова, гіпертрофовані оцінки, надзвичайно активні зменшувально-пестливі та збільшувані імена [9, 32].

У жіночому дискурсі оповідання, яке аналізується, мова жінок досить експресивна, із використанням вигуків типу «Oh», «Ooooo», «Nooo», «Heu», «Naw», «Hallelujah», «My!», «Goodness!», модальних дієслів can, could, may, might (найчастіше вживане), must, ought, значної кількості окличних та питальних речень, а виразником гіпертрофованої оцінки можуть служити слова Мері про те, що місіс Терпін – свиня (you old wart hog).

Н. Пушкарьова відзначає, що жінки частіше в порівнянні з чоловіками використовують інверсії, <...> детальні й експресивні речення і тексти. Окремі речення і тексти чоловіків лаконічні, предметні і менш динамічні [8, 32].

Ми знайшли у тексті оповідання приклади інверсій, які підкреслюють наполегливість однієї із учасниць комунікації, яка сперечалася із місіс Терпін: «One thang I don't want», «Two thangs I ain't going to do: love no niggers or scoot down no hog with no hose» [12, 182]. А місіс Терпін, жаліючись на дівчину трьом чорношкірим жінкам, вдається до детального та експресивного опису ситуації, явно очікуючи на співчуття та підтримку: «We were in town at the doctor's office for where the cow kicked Mr. Turpin», Mrs. Turpin said in a flat tone that indicated they could leave off their foolishness. «And there was this girl there. A big fat girl with her face all broke out <...>. And me and her mama were just talking and going along and all of a sudden WHAM! She throws this big book she was reading at me and ...» «Naw!» the old woman cried out. «And then she jumps over the table and commences to choke me.» «Naw!» they all exclaimed, «Hi come she do that?» the old woman asked. «What ail her?». Mrs. Turpin only glared in front of her. «They carried her off in an ambulance,» Mrs. Turpin continued, «but before she went she was rolling on the floor and they were trying to hold her down to give her a shot and she said something to me». She paused. «You know what she said to me?» «What she say,» they asked. «She said,» Mrs. Turpin began, and stopped, her face very dark and heavy <...> «that I was an old wart hog from hell» [12, 191–192].

Як бачимо, основні ознаки жіночого мовлення є досить вираженими у даному оповіданні, розвиток та кульмінація емотивної комунікації детально та експресивно описані, авторці вдалося передати атмосферу напруження, скандалу та депресії.

Зрозуміло, що з точки зору психолінгвістики, фактор емотивності в процесі мовленнєвої комунікації займає важливе місце, адже емоційна потенція є однією з стартових ланок мовленнєвої діяльності людини.

Емотивний компонент – це результат відбиття емоцій у слові, у процесі їх вербалізації та семантизації та невід’ємна складова процесу комунікації крізь призму суб’єктивного пізнання оточуючого світу. Будучи соціально обумовленим, емотивний фактор слугує для індивідуального висловлення емоційної оцінки об’єктів, його реалізація відбувається в емоційних ситуаціях спілкування. Зважаючи на емоційність як психологічний феномен, який притаманний людині у її когнітивній діяльності, фактор емотивності та його оказіональний характер матиме подальший розвиток у мові та мовленні і потребуватиме постійної уваги прагмалінгвістів. І тому питання, які викликають значний інтерес у дослідників, а зокрема, проблема емотивної комунікації, процес мовленнєвої реалізації усіх видів емотивності, вербальне та невербальне втілення емоцій, гендерна специфіка відображення емоцій у мові, безперечно, є перспективними для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Андрійченко Ю.В. Особливості вираження емотивності в художніх творах на матеріалі творів Габрієля Гарсія Маркеса / Ю. В. Андрійченко // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: [зб. наук. пр.; відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К.: Логос, 2005. – Вип. 6. – С. 3–5.
2. Арутюнова Н. Д. Наивные размышления о наивной картине языка / Н. Д. Арутюнова // Язык о языке. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 7–23.
3. Гамзюк М. В. Емотивний компонент значення у процесі створення фразеологічних одиниць / М.В. Гамзюк. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 256 с.
4. Гендерний розвиток у суспільстві: (конспекти лекцій). – 2-е вид. – К.: Фоліант, 2005. – 351 с.
5. Дьюи Дж. Реконструкція в філософії. Проблеми человека / Джон Дьюи / Пер. с англ., послесл. и примеч. Л. Е. Павловой. – М.: Республика, 2003. – 736 с.
6. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 33–43.
7. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. – М.: Университетская книга, 2002. – 950 с.
8. Пушкарева Н. Л. Гендерная лингвистика и исторические науки / Н. Л. Пушкарева // Этнографическое обозрение. – 2001. – № 2. – С. 31–40.
9. Ставицька Л. Мова і стать / Л. Ставицька // Критика. – 2003. – № 6. – С. 29–34.
10. Торсуева И. Г. Эмоциональность в речи / И. Г. Торсуева // Смысловое осприятие речевого сообщения. – М.: Наука, 1976. – С. 228–233.
11. Шаховский В. И. Эмоции и их реализация в различных лингвокультурных концептах / В. И. Шаховский // Русистика. – Вып. 1. – К.: ИПЦ «Киевський університет», 2001. – С. 13–19.
12. O'Connor Revelation / O'Connor. – New York: University of Missouri Press, 2007. – 492p.

Summary. The article is devoted to the investigation of emotional in language and speech. The main aspects of appearing emotive communication in a short story by Flannery O'Connor «Revelation» are examined; the author refers also to the problem of gender specificity of the expression of emotions in the story.

Key words: emotion, emotivity, communication, verbalization, potency.

Отримано: 23.07.2012 р.

УДК 821. 111-31-09

Р.М.Семелюк

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАНЬ ЗБІРКИ ДЖ. ДЖОЙСА «ДУБЛІНЦІ»

У статті аналізується жанрова специфіка оповідань Дж. Джойса на матеріалі збірки «Дублінці». Вказується, зокрема, на суперечливість у розрізненні понять «новела» та «оповідання», а також на зміни, що відбулися в жанрі оповідання у Джойса.

Ключові слова: мала проза, типологія, суб’єктивізація літератури, стиль «scrupulous meanness», підтекст.

На рубежі XIX-XX ст. як у літературі загалом, так і в окремих жанрах відбуваються істотні зміни. Новела на цей момент набула досить сталих формальних ознак, до яких відносили стислість і лаконізм форми, зведення сюжету до одного нетривіального епізоду чи події; хронологічно послідовний, хоча й фрагментарний розвиток дії, що відзначався напруженим конфліктом, динамікою сюжетних змін і несподіваним кульмінаційним поворотом чи кінцівкою. Традиційною стала і психологічна домінанта новели. Водночас характерною тенденцією еволюції новели стає переосмислення ролі сюжетності і місця автора-розповідача в художній системі твору. Саме наприкінці XIX століття – у переломний момент культурно-історичних процесів доби – європейська новела переживає сутнісні зміни. Вони зумовлювалися переоцінкою людської особистості, відкриттям нових розповідальних принципів, що відбиваються у загальній стилістиці творів. Суб'єктивізація літератури як явище глибокого проникнення у внутрішній світ персонажа через його наближення до читача призводить до кризи гостросюжетної малої прози. Однак і сама по собі «суб'єктивізація» набуває нових форм.

Саме поняття фабули в оповіданнях кінця століття й загалом в епічних творах цього періоду переосмислюється. Сюжетний рух в оповіданнях все частіше визначається не зовнішніми процесами, а внутрішньою дією, зміною внутрішнього стану героїв. Письменники звертаються до приватного життя людини, сфери повсякденного, щоб виразити глибинне й загальне. Відображаючи у своїх оповіданнях внутрішній світ героїв, їхні настрої і водночас уникаючи прямих оцінок, Джойс іде в руслі літературних шукань епохи, у пошуках нових жанрових форм, але його «психологізм» кардинально відрізняється від тих його форм, які домінували у тогочасній літературі.

Уже в новелах попередників Джойса Г. Джеймса, Р.Л. Стівенсона, Дж. Мура, А. Беннета, акценти переносяться з зовнішнього на внутрішнє, на психологію різноманітних героїв. Джойс іде ще далі, життя його героя стає «розповіддю без подій». Жанр оповідання, у якому ослаблена традиційна фабульність, відповідав завданню Джойса показати «духовну історію нації» зсередини. Життя Дубліна, яким воно бачилося Джойсу, перебуває в стані «паралічу». У цьому світі немає руху: він розпався на фрагменти, його сприйняття позбавлене цілісності. Особлива атмосфера й колорит «паралічу», створювані автором, визначили особливості сюжетної побудови оповідань. Зміни, що відбуваються в оповіданнях Джойса, – насамперед зміни емоційного, внутрішнього стану героїв, хоча зовнішня подія завжди є прихованим поштовхом до цих змін. Зустріч друзів («Хмарина»), похорони священика («Сестри»), конфлікт «маленької» людини – службовця дрібної контори – зі своїм начальником ось ті події, які спричиняють зміни внутрішніх станів героя. На перший погляд, в оповіданнях Джойса є та сама увага до психології звичайної, так званої «маленької» людини, до її внутрішнього світу, глибокий, але завжди прихований за об'єктивним стилем розповіді ліризм, які характеризують «психологічний» тип оповідання кінця XIX – початку XX століття, але водночас тут очевидним є прагнення вийти з-під влади усталених композиційних і фабульних схем. Так звана «бесфабульність» оповідань Джойса визнана підкреслити відсутність яскравих значних подій, нерухомість і одноманітність описуваного письменником життя. Завдання зображення «духовної історії нації» вимагало своєрідної зупинки стрімкого розвитку дії, що характеризує класичну новелу. В оповіданнях Джойса дія все більше мінімізується, ослаблюється сюжетна «новелістична напруга». Відмова від домінування фабульного чинника, музикальність композиції (лейтмотивність, ритміко-інтонаційне багатство), підтекстова деталь – характерні стильові риси «Дублінців», про які детальніше йтиметься нижче.

Знаковим явищем новелістики Джойса стає насамперед підтекст, коли за очевидним встає інший шар, не виражений прямим авторським словом. Оповідання письменника були принципово новими як з погляду змісту, так і у формальній організації. Першими читачами збірки «Дублінці» сприймалися як щось незвичайне за формою й композиційними принципами. В одних критичних відгуках визнавався «геній» Джойса, лейтмотивом інших було – «жахливо», «незрозуміло», «важко». Найчастіше критика не знала, як реагувати на «двозначність», складність, граничну стислість і разом з тим «аморфність» оповідань. Ослаблення фабульного початку в оповіданнях Джойса, що мало виразити статичність і «мертвотність» життя Ірландії того часу, сприймалася як «невизначеність», завуальованість авторських оцінок, як відсутність чіткої етико-естетичної позиції.

Зізнання Джойса в листах періоду написання «Дублінців» дозволяють зробити висновок про те, що він заперечує необхідність цікавої інтриги, називаючи традиційну фабульність «безформенною», що не підходить для зображення складного життя Ірландії: «...в оповіданнях Гарді характер підкоряється вимогам інтриги. Невже Гарді так уявляв собі життя? О, мої бідні діти, бідний Ігнаціус Галахер!...» (мається на увазі герой оповідання «Хмаринка». – Р.С.) [196, 114]. Ще одна принципова вимога, яку він висуває до «нової» прози, щоб вона відповідала істині, – розповідний принцип «тут і зараз».

Зміни, що відбулися в жанрі оповідання у Джойса, звичайно, не виникали ні з чого. Можна говорити, що Джойс виступає у своїй малій прозі як послідовник так званої нової «французької

школи», представленій головним чином творчістю Флобера і Мопассана. Насамперед тут мається на увазі нове співвідношення «суб'єктивності» і «об'єктивності», поворот до нового типу «психологічної» новели, коли в ній «внутрішнє» знаходить численні опосередковано-зовнішні вияви.

Важливим проявом новаторства Джойса-новеліста стали принципи циклізації окремих творів малого жанру і об'єднання їх у художньо цілісну збірку. Як відомо, «Дублінці» включають у себе п'ятнадцять оповідань, які разом складають загальну картату картину життя міста. Водночас різні герої і сюжети мають спільний внутрішньо-поетичний стрижень. Сукупний образ міста, представлений його мешканцями, подається в становленні-розкладі: дитинство, юність, сімейна й суспільна активність, згасання-хвороба, смерть. Збірник демонструє нові якості творчої еволюції Джойса, що розпочалася поетичною книгою «Камерна музика», тут реалізується другий діалектичний щабель творчості. Так само, як і в «Камерній музиці», працює модель замкнутого простору, але із протилежним знаком мінус. Будинки з мерцями, порожні кімнати, розбита чаша без святих дарунків, провали, зяяння, діри оформляють дискретно-роздрібнений космос книги. І хоча проза «Дублінців» надзвичайно музична, це зовсім не «камерна музика». В останньому оповіданні є адекватний термін на позначення цього явища — *distantmusic*. Дистантна музика — ключова формула книги. Її численні мотиви взято з першого поетичного збірника. Своєрідним відсиланням до його поезики виявляється сам музичний код, що організує оповідання в найбільш відповідальні, напружені моменти. Саме тоді герой чує або згадує мелодію, звучання інструмента, спів. Сам текст переймається музикою. Музично-поетичний лад прози Джойса, про який зазвичай говорять у зв'язку з романом «Улісс», відчувається вже в «Дублінцях».

Перші три оповідання майбутньої збірки — «Сестри», «Евелін», «Після гонок» — вийшли в 1904 р. у Дубліні під багатозначним псевдонімом Стефан Дедалус. Викривальний настрій оповідань привів до закриття журналу, що їх опублікував. Уже у вигнанні, у Триєсті, в 1905 році Джойс переробив написане й значно розширив збірник. «Сестри», «Зустріч», «Аравія» вибудовують світ дитинства й отроцтва, що ламається під тиском вульгарного нечутливого світу дорослих. «Евелін», «Після перегонів», «Два лицарі», «Пансіон» розповідають про загублену юність і упущені можливості. «Маленька хмарина», «Двійники», «Пансіон» розкривають приватне сімейне життя вже дорослих, трагічно самотніх героїв. «День плюща», «Мати», «Милість Божа», «Мертві» виводять життя у суспільну сферу, у корисливий і порожній світ зовнішньої активності персонажів.

У процесі розгортання циклу відбувається не тільки перерозподіл, але й чисто кількісне, «проблемне» зростання оповідань. Якщо в перших — не більше 7-10 сторінок, то в передостанньому му 21, а в останньому вже 40 сторінок.

Єдність збірника досягається переважно засобами архетипно-міфологічними й поетичними. Архетипи (мотиви будинку й анти-будинку, тобто порожнього лиховісного простору; привабливо-притягального «зарубіжжя» — Аравія, Персія, Буенос-Айрес; хронотопі комплекси «шлях-вулиця-міст», «поріг-вікно-двері», порочного «старця» — невинної «дитини») ведуть і контролюють оповідання із самого початку. Надзвичайно важливою і стійкою є парадигма жертвопринесення. Міфологічну природу має й модель замкнутого, породжуючого простору, що працює на всіх рівнях: дія завжди обмежена межами Дубліна, дуже часто — межами задньої, віддаленої, порожньої темної кімнати; та й сам текст, незважаючи на збірний, складовий характер, цілком описується в термінах єдиного замкнутого простору. Повтор значимих лейтмотивів (паралічу, смерті) і слів, «ситуаційне» підхоплення заголовків контекстами наступних і попередніх оповідань, ключових співзвучностей — все це створює відчуття внутрішньо-динамічної замкнутої єдності.

Перше й останнє оповідання — «Сестри» і «Мертві» — пов'язані між собою особливо міцно й органічно, утворюють своєрідну рамку. Сама природа зв'язків є переважно лінгвопоетичною, вона дає можливість говорити про існування замкнутого простору Слова.

Таким ключовим словом перш за все є «параліч». Слово виникає на першій же сторінці в оточенні цілої низки взаємодзеркалюваних, взаємодоповнюючих, актуальних для всієї книги слів грецького (тобто іноземного, чужого, віддаленого) походження. Ключовим дієсловом є *break* — дієслово пошкодження, руйнування.

Окремі слова й словосполучення з самого початку контролюють текст, ведуть оповідання, стають гравітаційними центрами семантичних і фонетичних силових полів. «Мерзенність запус-тіння», що панує в уявлюваному просторі Дубліна-світу, переставляє акцент із зовнішнього на внутрішнє, з реального світу на свідомість розповідача, із сюжетного ходу на хід психологічний і поетичний, зі словникового значення слова на його внутрішню форму. Чаша для причастя порожня й розколота (*broken, chalice, empty, idle*), переломлений хліб (*brokenbread*) сприймається героїнею як хліб скришений; натомість сакралізується саме слово. Словесні скріпи є найбільш надійними й продуктивними у Джойса. Слово й породжує, і кладе межі, обмежує, не пускає в зовнішній світ. Слово є справжнім «будинком Буття», згідно з визначенням М. Хайдеггера. Це

дуже важливо, якщо згадати, що всі реальні будинки в збірнику Джойса ненадійні, майже ворожі для більшості персонажів.

Джойс, дотримуючись заклику молодості, поетичного й політичного (громадянського) таланту атакує саму «душу паралічу» (thesoulofParalysis) — рідне місто Дублін, модель Всесвіту — збіркою оповідань. При цьому він пориває не тільки з рідною Ірландією, відправляючись у вигнання, але й з органічною для нього «єлизаветинською» (баладною) поетичною формою, прибігаючи до прозового жанру короткого оповідання і стилю «scrupulousmeanness» — чужого й нового для ірландської літератури. Жанровий вибір — збірка коротких оповідань — представляється особливо вдалим для розкриття теми паралітичної роздрібненості, ізольованості, відчуженості й фрагментарності. Кожне оповідання органічно входить у загальне мозаїчне, розчленоване ціле. Водночас роздрібненість має не тільки негативний (хворобливо-мертвотний), але й позитивний в художньо-естетичному сенсі зміст. Складається нова, «дискретна» картина світу; лакуни, тріщини, провали, фрагменти оформляють нове, «гротескне тіло» всесвіту ХХ століття. Розпад зовнішніх, мертвих форм, схем, покровів відбувається на тлі переважної активності й енергійності внутрішньої форми.

Внутрішня, мікроскопічна точка зору обумовлює увагу до дрібної деталі, фрагменту світу, слова й тексту, активізує роботу самої фактури. Це дозволяє говорити про новий, так званий фонетичний хід сюжету в прозі, про формування особливого звуко-буквенного, словесного, мовного простору, що має власну гравітацію й логіку самопородження («породжуючий простір тексту»). Параліч, дистанціювання внутрішнього й зовнішнього, пустота і виродження зовнішніх видимих форм, виявляються продуктивними в художньому сенсі. За найменшим фрагментом встає ціле, космос, міф. Зруйнований, розчленований і розчленовуючий міф-текст — готова модель для нових релігійних і культурних осмислень. Дискретно-фрагментарний хід є новаторським і одночасно праісторичним, архаїчним, долучаючи до самих початків Буття й смислу.

Як бачимо, Джойс виступає у своїй малій прозі як послідовник так званої нової «французької школи», представлені головним чином творчістю Флобера і Мопассана, яка передбачала нове співвідношення «суб'єктивності» і «об'єктивності», поворот до нового типу «психологічної» новели, коли в ній «внутрішнє» знаходить численні опосередковано-зовнішні вияви.

Список використаних джерел

1. Бурцев А.А. К вопросу о поэтикеранногоДжойса : (на материалесб. «Дублинцы») / А.А. Бурцев // Стилистическиеисследованияхудожественноготекста. – Якутск, 1986. – С. 35–45.
2. Бурцев А.А. Английский рассказ конца XIX – начала XX века. Проблемы типологии и поэтики / АнатолийАлексеевичБурцев. – Иркутск:Изд-воИркутскогоун-та, 1991. – 335с.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учеб.пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец]. – М. :Высш. шк.; Издательский центр «Академия», 1999. – 556 с.
4. Гениева Е.Ю.Художественная проза Джеймса Джойса : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / ЕкатеринаЮрьевнаГениева. – М., 1972. – 393 с.
5. Гончаренко Э.П. «Дублинцы» Джеймса Джойса : классика модернистской новеллы / ЭллаПетровнаГончаренко. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 76 с.
6. Киселева И.В. Проблематика и поэтикеранногоДжойса: сборникрассказов «Дублинцы» : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / ИринаВикторовнаКиселева. – Л., 1984. – 214 с.
7. Brannigan J. Dubliners: Notes / J. Brannigan. – New York : Longman, 1998. – 128 p.
8. Burgess A. Joysprick. An introduction to the language of James Joyce / AntonyBurgess.– London : Andre Deutsch, 1973. – 187 p.
9. Ellmann R. The Consciousness of Joyce / RichardEllmann. – Toronto – New York : Oxford University Press, 1977. – 150 p.
10. GhiselinB. The Unity of Dubliners // James Joyce Dubliners&A Portrait of the Artist as a Young Man : A Selection of Critical Essays / Ed.by Morris Beja. –London-Basingstoke :Macmillan, 1973. – P. 100–117.
11. Joyce J. Dubliners/ James Joyce. – L. : Flamingo, 1994.– 262 p.
12. Selected Letters of James Joyce / Ed.by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975.

Summary. The peculiarities of the genre specific in short stories by J. Joyce have been traced in the paper. It is admitted on the contradiction in distinction of concepts «short story» and «story», and also on changes that took place in the genre of story for Joyce.

Key words: short story, typology, subjectification of literature, style «scrupulous meanness», subtext.

Отримано: 11.07.2012 р.

**«БОЛЬШОЕ ВИДИТСЯ НА РАССТОЯНЬИ...»
(К 85-ЛЕТИЮ ВЫХОДА СТАТЬИ Н.И. БУХАРИНА «ЗЛЫЕ ЗАМЕТКИ»)**

Матеріал присвячений 85-річчю публікації статті М. Бухаріна «Злі нотатки», спрямованої проти так званої «есенінщини». Саме завдяки їй ім'я та творчість великого російського поета були на три десятиліття вилучені з радянського духовно-культурного простору, а Єсенін став фактично забороненим у СРСР поетом. Проте історико-літературне значення статті значно ширше: вона стала граничною подією у культурній ситуації 1920-х рр., зазначивши перехід від моделі культурного плюралізму до моделі партійно-ідеологічного диктату та культурно-естетичної одноманітності.

Ключові слова: М.І. Бухарін, С.О. Єсенін, «есенінщина», творчий спадок.

12 января 1927 года в центральном органе большевистской печати газете «Правда» была опубликована статья «Злые заметки» – одно из наиболее известных и ярких литературно-публицистических произведений Н.И.Бухарина (в то время главного редактора газеты), сыгравшего роковую роль в посмертной судьбе творческого наследия Сергея Есенина.

Автор статьи не скрывает того, что в оценке поэзии С.Есенина перед ним стоят текущие общественно-идеологические задачи; со всей большевистской прямоотой формулирует он и идеологическую сверхзадачу работы: «По есенинщине нужно дать хорошенкый залп» [1].

«Залп» был дан незамедлительно и по всем направлениям. В обстановке резко усилившейся после публикации статьи Бухарина антиесенинской пропаганды уже в феврале-марте 1927 года в секции литературы и искусства Коммунистической академии прошли слушания на тему: «Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина», на которых с основным докладом выступил нарком просвещения А.Луначарский, заявивший, что талантливый крестьянский поэт «не смог осознать действительную сущность пролетарской революции. Осознать эту сущность он мог только путем чрезвычайно усиленной работы над собой. Но он этого не сделал. Город захлестнул его мутной кабацкой волной» [11, 34-35]. Во исполнение основных положений своего доклада Луначарский особым указом запретил изучение Есенина и его творческого наследия в школе. Следующим антиесенинским актом государственного масштаба стал указ ведавшего издательскими делами Л.Сосновского о запрете на издание произведений Есенина, сохранявший свою силу вплоть до второй половины 1950-х годов - начала так называемой «хрущовской оттепели». Был закрыт музей Есенина в Москве, созданный по инициативе его жены С. А. Толстой в 1926 году, а известный кинорежиссер С.Эйзенштейн, взяв за основу «Злые заметки» Бухарина, приступил к созданию кинофильма под названием «Против есенинщины». Официальную оценку творчества Есенина сформулировал в «Литературной энциклопедии», изданной в 1930 году, Б.Розенфельд: «Богема и принимавший все более острые формы наследственный алкоголизм (?! – А.С.) привели Есенина к гибели: под влиянием тяжелых психических заболеваний он окончил жизнь самоубийством» [8, т. 4, 80].

Совершенно очевидным представляется сегодня тот факт, что именно благодаря бухаринским «Злым заметкам» на целых три десятилетия Есенин был вычеркнут из советского духовно-культурного пространства и стал фактически запрещенным в СССР поэтом. «Трагичность судьбы Есенина, его неожиданная и преждевременная гибель в расцвете поэтического дарования и активной творческой и общественной деятельности не является только его личной трагедией, она связана с трагичностью судьбы России и русского народа, прежде всего его духовной элиты, – целиком справедливо утверждает профессор филологии из Твери Владимир Юдин. – В русской поэзии и литературе Есенин... неповторим и выходит за пределы установившегося понятия о гениальности. Есенина нельзя поставить в любой ряд деятелей культуры, он уникален в поэзии и трагической судьбе, как уникальны по-своему Пушкин, Лермонтов, Некрасов и Достоевский» [12]. К этим глубоким и проникновенным словам, сказанным в дни скорбной даты – 80-летия со дня трагической смерти великого поэта, трудно что-либо добавить.

Однако вернемся к статье-«юбилару».

Какой же смысл вкладывал Бухарин в изобретенное им хлесткое понятие «есенинщина»? «Идейно, – читаем в статье, – Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так называемого «национального характера»: мордобой, внутреннюю величайшую недисциплинированность, обожествление самых отсталых форм общественной жизни вообще». Фактически полная замена эстетических критериев оценки, к приоритетности которых еще совсем недавно - в процессе выработки основных положений известной резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925) – призывал сам Бухарин, политико-идеологиче-

скими приводят автора к закономерному («большому», по его собственным словам) выводу: «советские устремления... оказались совсем не по плечу Есенину, всеми своими эмоциональными корнями сосавшему совсем другие соки из окружающей жизни».

Какие же соки, по мнению Бухарина, следует сосать из окружающей жизни истинному поэту новой эпохи? Не трудно догадаться, какие. И об этом со всей большевистской прямоотой говорит сам автор. Оказывается, они, эти соки, должны быть «наварены по одному коммунистическому рецепту». «Это последнее, – продолжает далее Бухарин, – очень хорошо, и, вообще говоря, чем больше такое единство, тем лучше». Почему лучше, Бухарин при этом не объясняет, но для него это очевидно само собой: в условиях моноидеологии и жесткой однопартийной системы («*Мы так захватили позиции, что никто не сможет повернуть против нас!*») пресловутое единство неизбежно и предпочтительно во всех без исключения сферах общественной жизни. При этом, по Бухарину, важно лишь сохранить чувство меры, ибо можно ведь набить оскомину, кормя читателя «одним и тем же идейным материалом». Именно в этом упрекает он своих современников – пролетарских поэтов, которые превратились «в критиков, организаторов, политиков за счет изучения жизни, за счет работы над собой, за счет связи с массой, живым поэтическим голосом которой они должны быть». В отличие от пролетарских поэтов этим живым поэтическим голосом, вынужден признать Бухарин, в полной мере обладал С.Есенин, затронувший самые сокровенные струны человеческой души, и особенно душевные струны молодежи. Но это-то и страшно, это и недопустимо, ибо поэзия его «вредоносна по существу», т.е. вредоносна по главному и всеобъемлющему *идеологическому* императиву! «Нельзя нашу молодежь кормить в лошадиных дозах одним и тем же, – заявляет Бухарин. – Больше разнообразных вопросов! Больше внимания к живым людям с их особой психологией! Больше внимания к жизни со всей ее многоцветностью, многогранностью, причудливой сложностью! Поменьше не совсем доброкачественного штампованного материала, этого плода бюрократического идейного творчества!».

Таким образом, чутко уловив опасную тенденцию к обюрокращиванию современной пролетарской литературы как на уровне индивидуально-личностном, так и на уровне идейно-художественном, Бухарин, не вдаваясь в анализ глубинных причин этой тенденции, обусловившей явное отчуждение между официальной пролетарской литературой и ее молодым «потребителем», – пытается отыскать парадоксальный по своей сути и потому заведомо несостоятельный выход в некоем рациональном дозировании словесно-поэтического творчества в соответствии с единичными канонами коммунистической идеологии. Впрочем, что уж винить в нежелании углубленного анализа социально-нравственных первопричин «упадочничества» политика Бухарина, если не обнаруживали такого желанного и собрата Есенина по перу. Даже В.Маяковский, автор наиболее глубокого поэтического отклика на смерть Есенина, склонен был трактовать сложный социально-психологический феномен времени вполне в духе официальной пропаганды: «Пессимизм – признак разгромленности класса, и на беспартийную печаль мы ответим партийной тревогой!» [9, т. 13, 184].

Можно, очевидно, понять идейно-воспитательный пафос статьи (против «квасного патриотизма», бескультурья и хамства, дряблых и безвольных характеров в противовес характерам «энергичным и волевым»), но понять, а тем более принять узкоидеологический подход к оценке поэзии и творчества в целом, по существу вульгарно-социологическую оценку поэтического наследия С.Есенина никак нельзя. Одномерность критериев неизбежно порождает одномерность, а следовательно ошибочность оценок. Совершенно очевидно, что противопоставить плоду «бюрократического идейного творчества» плод ортодоксально-директивного творчества, пусть и рационально дозированного, – значит ни на йоту не приблизиться к истине – художественной и исторической.

Излишне говорить о том, что статья, вышедшая из-под пера руководящего партийца, была воспринята официальными литературными кругами как документ директивный и, следовательно, как руководство к непосредственному действию. Журнал «Октябрь» – орган ВАПП (Всероссийской ассоциации пролетарских писателей) – счел необходимым сопроводить публикацию «Злых заметок» статьей Ю.Либединского с красноречивым заглавием «Какие выводы должны сделать пролетарские писатели из статьи тов. Бухарина». Определяя две основные задачи борьбы с «есенинщиной» («самим быть в гуще строящейся жизни» и «непрестанная учеба и работа над самим собой»), Ю. Либединский как будто не замечает, что в своем главном выводе оказывается в курьезной роли литературного бюрократа, против которого в значительной мере и был направлен критический пафос «Злых заметок» Бухарина. «Выход в том, – пишет он, – чтобы построить организацию (имеется в виду ВАПП. – А.С.) так, чтобы в ней было строгое распределение труда между критиками и писателями, во-первых, а, во-вторых, чтобы организационная работа лежала бы не на писателях» [7, 141]. Нетрудно увидеть на этом примере, как далеко уже в 1927 году зашел процесс обюрокращивания пролетарской литературы, ее организационного окостенения и угодливого преклонения перед пролетарскими вождями.

Казалось бы, вульгарно-социологический подход в его крайних проявлениях давно и прочно преодолен нашим литературоведением, и знак фактического равенства между понятиями «Есенин» и «есенинщина» навсегда ушел в историю советской литературы как один из наиболее драматичных и прискорбных ее фактов. Между тем на поверку оказывается, что это далеко не так. Вот какой комментарий к событиям 1927 года, связанным с публикацией статьи Бухарина, находим в брошюре М. Савченко «Н.И.Бухарин и литература», вышедшей из печати уже в 1990-м, «перестроечном», году:

«Конечно, нужна была на «есенинщину» реакция такая, которая сразу же бы привлекла к себе внимание и определенным образом воздействовала бы на происходившие в связи с этим явления в стране, особенно среди молодежи. Это был своеобразный социальный заказ времени. Тут, как говорится, никуда не денешься. «Есенинщина» - факт состоявшийся, и с ней надо было бороться самым решительным образом. Вот почему и потребовалось выступление по тем временам на достаточно высоком уровне – главному идеологу партии» [11, 29]. Невероятно, но факт: автор работы в целиком благоприятной атмосфере реальной «гласности» фактически отказывается от научного, освобожденного от привычной завороченности «достаточно высоким уровнем», прочтения «Злых заметок», ограничиваясь в их оценке пространной цитатой из... статьи Ю. Либединского образца 1927 года!

Говоря сегодня о событиях 85-летней давности, следует особо подчеркнуть, что статья Бухарина с одинаковым удовлетворением была воспринята не только вапповской (правой), но и левовской (левой) критикой. «Эта же борьба (борьба против С.Есенина и его поэтического наследия. – А.С.) ведется на всем *левом* фронте искусств», – заявлял от имени последнего А.Крученых, разразившийся после смерти поэта целой серией «дурно пахнущих книжонок» (В.Маяковский)¹ под претенциозным общим заглавием «Все о Есенине» [5, 4].

Чем же было вызвано подобное единодушие? Исследования ученых новейшего времени позволяют утверждать, что такое смыкание правого и левого крыла советского искусства в борьбе с так называемой «есенинщиной» произошло на почве ультрареволюционной идеи, носителями которой являлись в конечном счете как правые, так и левые силы в литературе тех лет. На фоне такой идеи с ее генеральной установкой на мировой революционный пожар, сквозь «очистительное» пламя которого должно пройти, не считаясь с жертвами, человечество, – «революционность» Есенина была слишком гуманистичной, слишком совестливой и памятной, слишком национально окрашенной и, мы бы сказали, уникально-личностной. «Когда господствует сила, когда устанавливается сверхполяризация, нейтральному, индифферентному нет места, – справедливо утверждает немецкий исследователь Х.Гюнтер. – Поэтому непозволительной провокацией воспринимается независимое самоценное произведение искусства. Все пронизано до дна очень яркой метафорикой борьбы и уничтожения» [3, 32].

Нетрудно понять, что на фоне подобной метафорики конца 1920-х годов «революционность» Есенина превращалась как бы в свою противоположность - в антиреволюционность, в некое опасное для активно формировавшейся в стране тоталитарной системы магнетическое поле истинно талантливой личности, *не выпавшей из животворящей цепи культурно-исторической преемственности*. Именно это в имени и творчестве Сергея Есенина и стало подлинным камнем преткновения в борьбе идеологических и литературных сил накануне решительного разворота страны к казарменному сталинскому социализму. В этой связи логически целиком обоснованной представляется нам гипотеза писателя Ю. Семенова о том, что и сама статья Бухарина «Злые заметки» была инспирирована непосредственно генсеком, причем пресловутая «есенинщина» оказалась удобным жупелом в большой политической игре Сталина и Бухарина против Л.Троцкого, уже опального к тому времени политика, имевшего неосторожность заступиться в 1926 году за трагически ушедшего из жизни поэта.

Было бы неверно, однако, утверждать, что марксистская критика, переводя проблему «есенинщины» в сугубо идеологическое русло, была в этом целиком единодушна. В отличие от Бухарина, а также право- и леворадикальной марксистской критики, подходивших к оценке наследия Есенина с позиций пресловутого критерия «стопроцентной идеологической выдержанности» (Л. Авербах), критика «Перевала» попыталась осмыслить проблему «есенинщины» с позиций более глубокого и органичного проникновения в ее суть, с учетом не только идеологического, но и собственно эстетического и личностно-психологического аспектов, дав тем самым реальный образец «органической критики», стремившейся избежать «политического упрощенства» в оценке специфических явлений искусства.

Отметив, что Есенин «остался у нас не только недооцененным», но и «самый облик его остался непонятым», Д. Горбов, в частности, писал: «Оно (творчество Есенина. – А.С.) собрало воедино болезненные явления, которые были у нас в стране (и не могли не быть в силу особенностей переходного времени), выстрадало их и выставило на общественный показ с потрясающей и вместе с тем подытоживающей силой. Именно после Есенина возврат к «есенинщине» стал невозможным.

Он дал явлению внутренний образ изумительной четкости и тем самым указал обязательный выход из него. Суд, произнесенный над «есенинщиной» самим Есениным и заключенный в художественных образах поэта, по силе своей внутренней убедительности и практической обязательности превосходит все, что сумели сказать об этом явлении публицисты» [2, 223].

Выходит, были «пророки в своем отечестве»?.. Ответ на этот риторический вопрос становится вполне очевидным, если попросту поставить рядом два высказывания - современника тех драматических событий Д.Горбова и нашего современника – цитированного выше М.Савченко. Такое впечатление, что свидетели весьма отстоящих друг от друга эпох поменялись местами...

1928 – 1929 годы, круто изменившие внутренний общественно-политический курс страны, стали порубежными годами и в судьбе Бухарина. Выступив в этот период в числе оппозиционных по отношению к новой сталинской доктрине политических сил, Бухарин не только отныне попал в разряд врагов-оппозиционеров со всеми вытекавшими отсюда последствиями личностного характера², но и, надо полагать, впервые получил возможность осознать, к чему привела линия «твердой идеологии», рьяным проводником которой был на протяжении предшествующих лет он сам.

С трудом привыкая к своей новой роли и сильно пошатнувшись в глазах «правовверных» большевиков сталинского толка положению, Бухарин в конце 1920-х годов встал перед драматическим выбором: полное преклонение перед победившей в лице Сталина политической силой, либо открытое неповиновение и прямой вызов этой силе. Троцкий, как известно, выбрал для себя второй путь. Но это был неистовый трибун и стратег революции Троцкий, претендовавший только на первую роль в партийно-государственной иерархии страны послеленинского периода. Бухарин, хоть и был, по словам Ленина, законным любимцем всей партии, но вместе с тем, согласно характеристике того же Ленина, был «мягок, как воск» и «дьявольски неустойчив в политике». Очевидно, именно поэтому, в отличие от Троцкого, он и пытается отыскать некий третий, промежуточный путь идейно-политического лавирования и скрытого противостояния сталинскому курсу, словно забывая при этом одно из известных высказываний своего почившего тремя годами ранее учителя о невозможности и неизбежной пагубности для политика такого пути. Сталин, однако, отлично разгадает этот политический маневр Бухарина.

Как видим, Бухарин конца 1920-х гг. довольно существенно отошел от той либеральной позиции, которую он занимал в середине 20-х годов. Эволюция Бухарина как теоретика литературы свидетельствует об ужесточении его литературных взглядов, в которых на первое место к концу 20-х годов выступает жесткий классово-идеологический императив. Явной натяжкой в этой связи представляется обобщающее утверждение С. Лайне о том, что к анализу проблем художественной культуры Бухарин подходил «с позиций общечеловеческих ценностей, зачастую как бы высвобождаясь от узких и жестких рамок классового подхода» [6, 19]. К сожалению, Бухарину не только не удалось освободиться от этих «узких и жестких» рамок, но и вся его эволюция как одного из главных создателей литературной политики на протяжении второй половины 1920-х гг. свидетельствует скорее об обратном – о том, что он был одним из тех, кто наиболее активно и целеустремленно подстегивал советскую литературу идеологической плеткой, поторапливая ее и без того стремительное продвижение к 1934 году, году проведения Первого съезда советских писателей, окончательно закрепостившему литературу и идейно, и организационно. Тем самым им объективно закладывался один из краеугольных камней в идеологический фундамент сталинизма. «При всей существенной разнице путей Бухарина и Сталина, – целиком обоснованно замечает Г. Митин, – нельзя не заметить не менее существенной общности в их деятельности, т.е. Бухарин и Сталин, пусть в разной мере, представляют то, что мы ныне называем «сталинизмом» и за что, пусть тоже в разной мере, несут ответственность не только Сталин, но и Бухарин и ряд других тогда ведущих деятелей партии и государства» [10, 46].

Трудно заподозрить в неискренности американского советолога С. Коэна, когда он пишет: «Оглядываясь назад, видишь не только то, что 20-е гг. были золотой порой русской культуры, но и что культура нэпа, подобно культуре Веймарской республики, была одной из важнейших глав истории культуры XX века. Она вспыхнула творческим огнем, погибла трагически, но оставила неизгладимый след» [4, 333]. Приходится констатировать, что общим направлением своей теоретико-литературной и литературно-критической деятельности 1920-х гг., наглядным и концентрированным выражением которой стала статья «Злые заметки», Бухарин сделал немало для трагической гибели необычайного культурного феномена, о котором, как о ярчайшем факте мировой культуры, говорит американский ученый. Его выбор 20-х годов, *когда еще существовала реальная историческая альтернатива грядущему сталинизму*, оказался, как это косвенно признает своими работами 1930-х гг. («Гете и его историческое значение», «Гейне и коммунизм» и др.), но прежде всего своим смелым и неортодоксальным докладом на Первом съезде советских писателей сам Бухарин, ошибочным и – роковым, роковым для всей нашей новейшей литературы и для него самого.

Примечания

- ¹ Между тем «попустительством есенинщине» со стороны «редакторской критики» возмущался и сам Маяковский: «Две, три недели тому назад прозвучала статья Бухарина. А возьмите, посмотрите журнал «Красная нива». Первые четыре стихотворения – Есенина. Как будто среди наших поэтов нет достойных для помещения на первой странице журнала» [9, т. 12, 319]. Вполне в духе вапповской критики Маяковский противопоставлял «душеспасительную» лирику Есенина современной, революционной поэзии, являющейся «оружием класса, оружием классовой борьбы».
- ² На ноябрьском (1929 г.) Пленуме ЦК ВКП(б) Бухарин «как застрельщик и руководитель правых уклонистов» будет выведен из состава политбюро и снят с поста главного редактора газеты «Правда».

Список использованных источников

1. Бухарин Н.И. Злые заметки / Н.И. Бухарин // Правда, 1927, 12 января.
2. Горбов Д. У нас и за рубежом / Д. Горбов. – М., 1928.
3. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1.
4. Коэн С. Бухарин. Политическая биография. 1888 – 1938 / С. Коэн. – М., 1988.
5. Крученых А. О статье Бухарина против Есенина / А. Крученых. – М., 1927.
6. Лайне С. Ник. Бухарин – литературный критик / С. Лайне. – М., 1991.
7. Либединский Ю. Какие выводы должны сделать пролетарские писатели из статьи тов. Бухарина / Ю. Либединский // Октябрь. – 1927. – № 2.
8. Литературная энциклопедия: В 11-ти тт. – Т. 4. – М., 1930.
9. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти тт. – Тт. 12, 13. – М., 1957 – 1959.
10. Митин Г. За что отвечает марксизм? Ретроспективные заметки о «социалистическом реализме» / Г. Митин // Литература в школе. – 1990. – № 1.
11. Савченко М. Н.И. Бухарин и литература: Учебное пособие по спецкурсу / М. Савченко. – М., 1990.
12. Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина. – М., 1927.
13. Юдин В. «Гой ты, Русь моя родная!..» [Электронный ресурс] / В. Юдин. – Режим доступа: <http://www.rv.ru/content.php3?id=6048>

Summary. The article is timed to 85-th years of release «The angry notes» by Bukharin, which was created against so called «eseninshina». This is due to its tortuous act, the name and poetry of the Great Russian poet S. Yesenin has been almost cut out the Soviet spiritual-cultural space for thirty years, so that Yesenin became practically forbidden poet in the USSR. But, historical and literary value of the article is much wider: it became the crucial point in cultural situation in the 1920-th, having signed transition from a model of cultural pluralism to a model of Party's ideological dictate, cultural and aesthetic uniformity.

Key words: N.I. Bukharin, S.A. Yesenin, «eseninshina», creative legacy.

Отримано: 23.08.2012 р.

УДК 821.112.2(436)+821.161.1.091

В. И. Силантьева

РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)

Адресні елегії Рільке та Цветаєвої 1926 – початку 1927 рр. досліджуються в контексті європейського Модерну-Сецесіону. Компаративістський підхід в цьому випадку дозволив не тільки побачити зв'язки двох культур, але й візуалізувати образний ряд і стиль «Елегії для Марини» та вірша «Новорічне».

Ключові слова: компаративістика, модерн, сецесіон, візуальний ряд.

Их – Рильке и Цветаева – нечаянно, но и вполне закономерно как людей духовно и поэтически близких познакомил Б. Пастернак. «Эпистолярный роман», столь характерный и значимый в биографии Марины Цветаевой, на этот раз длился неполный 1926 год. Он до сих пор поражает пронзительным тоном как самой переписки двух равновеликих авторов, так и образным рядом, когда-то соединившим русский модерн с европейским сецессионом.

Уже воссоздана история знакомства Цветаевой и Рильке и участия в этом Пастернака. Благодаря усилиям К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак упоминания о самом факте общения и комментарии к нему опубликованы в литературоведческих и критических изданиях России конца 70-х; в 80-е гг. в журналах «Вопросы литературы» (1978, №4); «Дружба народов» (№№ 6–9). Но главным событием, имеющим отношение к эпистолярному и произведениям, созданным «в унисон» переписке, стала книга «Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года» [7].

Особое место в освещении этого двуединства «Рильке – Цветаева» занимает статья И. Бродского «Об одном стихотворении», посвященная прощанию Цветаевой с только что умершим немецким поэтом и датированное 1 января 1927 г. Это многостраничное исследование создавалось в 1981 г., Иосиф Александрович, по-видимому, знал тексты первых упомянутых нами публикаций, но не знал книги К. Азадовского, Е. Пастернака, Е. Пастернак. Статья поэта вошла в двухтомник «Форма времени», увидевший свет только в 1992 г. Странно, но опять же закономерно, что эти две публикации, дополняя одна другую, объясняют нам и характер переписки, и то поэтическое ощущение мира как «Сверх-» и «Над-» мирности, которое было так свойственно модернистам начала XX века [2].

Прорыв в «миры иные», четкое осознание поэтического мессианства и плач по ушедшей возможности высокого общения – все эти качества, отмеченные И. Бродским в «скорбной» элегии «Новогоднее», в первую очередь, характеризуют дух общения Рильке и Цветаевой. Но – одновременно – это и пролог к познанию космоса Модерна и Сецессиона как явления общеевропейского и заявившего о себе не только в литературе, но и в живописи. Наше стремление обозначить моменты их сосуществования в пространстве двух видов искусства и в контексте проблемы «Восток – Запад» представляется нам задачей *актуальной*.

Сначала – о переписке и поэтических подношениях двух авторов – *Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке*.

Он прислал ей «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». Чуть позднее посвятил ей «Элегию» – большое, сложное, художественно уникальное произведение, в котором слова «Вселенная», «звезды» и «Марина» стояли рядом. Он писал о великом Космосе поэтов, об их общей судьбе быть рядом с Богом и раствориться в Вечности. Произведение свидетельствовало о том, что Рильке уже прочел последние большие вещи Цветаевой и осознал близость собственного поэтического мышления цветаевскому. Он принял ее мир, и этот «русский мир» был понятен немцу. Рильке оказалась близкой и надмирность русской поэтессы, и ее «адамизм»: полновесность предметного мира, привносимого в стих, игра словом, стремление дробить его на микросоставляющие, желание найти первозданный, уже утраченный людьми смысл лексемы. Его теория «вещи» совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ее ощущением. Профессионально-интимная нота переписки возникла сразу же – в элегии, посвященной Марине Цветаевой, постоянно повторяются слова: «Мы, Марина...», «такие, как мы...», «подобные нам...». Это была «тайнопись», понятная уже только двоим или, как сказал сам Рильке, – «Zeichengeber, sonst nichts». Свидетельствует об этом и надпись, которую сделал Рильке на сборнике своих французских стихов «Сады». «Все ракушки своей души» он протягивал на ладони Марине (имя названо), ставшей для него олицетворением «равнин России».

Она писала о том, кем Рильке был в ее жизни. О его поэзии, которая ей всегда казалась божественной. О дочери Ариадне, которая спрашивала ее в очередном их нищем углу: «А ты будешь читать Рейнеке?» (так она слышала имя Райнера Рильке). О том, что русское «гнёзда» имеет одну достойную рифму – «звезды». Она подчеркивала и постоянно настаивала: Рильке для поэтессы Цветаевой «сама природа», «воплощенная поэзия», в общем – он «из послезавтра». Рационалисту и прагматику их строки могут показаться экзальтированными и в чем-то надуманными, но это были слова и строки поэтов, которые жили в своем особом мире. В письменном общении отстраненно-вежливому «Вы» они сразу же предпочли более интимное «Ты»; говоря друг с другом о жизни и литературе, часто использовали метонимию – то отдаленное сравнение, которым блестяще владел Пастернак и которое бывает прозрачно понятным только поэтам.

Антонимическая исключительность – свойство цветаевской лексики. Она любила необычное, контрастное членение фразы. В письмах к Рильке звучит: «Чего я от тебя хочу, Райнер? Ничего. Всего». В комментарии к «Орфею», цитируя Рильке «И дерево себя перерастало...», подчеркнула: «И как я это знаю! Дерево выше самого себя...». В письмах они говорят о значительности цифры 7 в их общем мире, о том, что у русских с этим числом связано множество сакральных значений («седьмое небо», «седмица», «семь бед – один ответ»). В течение небольшого времени Рильке становится ее «всемир», она пишет: «Райнер, вчера вечером я вышла из дома, чтобы снять белье, ибо надвигался дождь. И приняла в свои объятия весь ветер – нет! Весь Север. И это был ты (Завтра это будет Юг!)». В этом контексте признание Цветаевой: «Любимый, я хочу подарить тебе слово», – объясняет природу ее чувства. Это влечение не столько физическое, сколько экзаль-

тированное, подчеркивающее исключительность их близости и объясняющее строку Цветаевой: «Я всегда переводила тело в душу...». Можно сказать, что они делились друг с другом вещным миром, обыкновенными предметами, но в значении слов, понятных и близких только им. Только Цветаева могла сказать о своей преданности мужчине так, как она об этом написала Рильке: «Первая собака, которую ты погладишь, прочитав это письмо, *буду я*. Обрати внимание на ее взгляд» [7, 140 – 141].

Цветаева всегда была человеком страстей. Распахнуто-откровенная, не прячущая лица за строкой, не скрывающая многочисленных любовных пристрастий, она захотела «владеть Рильке». Это почувствовал Пастернак, с которым Цветаеву связывал многолетний эпистолярный роман. Наблюдая развивающиеся события 1926 г., Борис Леонидович был уязвлен, обижен. Марина Ивановна, напомнив ему уже сказанное: «Когда я неоднократно тебя спрашивала, что мы будем делать с тобой в жизни, ты однажды ответил: «Поедем к Рильке», – призналась, что она грешна в своих мыслях о немецком их «Боге».

А потом случилось недоразумение. Уже тяжело болел Рильке, но врачи не знали диагноза. Он молчал и просил писать ему, не дожидаясь ответа. Марина Ивановна обвинила его в равнодушии к ней. Сказала об этом Пастернаку. Последовало извиняющееся письмо Рильке, потом – бурный, покаянный ответ Цветаевой. Ее письма от 2 и 14 августа 1926 г. однозначному комментарию не поддаются. В них присутствует страсть женщины, моменты откровенного эротизма и попытки как-то объяснить это горение. Цитируется французский источник: «...trop pure – provoquer un vent de dain» («...чрезмерная чистота вызывает ветер презрения»). Присутствует сугубо немецкий вариант противопоставления чувства и страсти: «Leidenschaft – Leibeigenschaft» («страсть делает рабом»). Следует откровенное признание: «Я хочу спать с тобой, засыпать и спать...». Есть многочисленное цитирование поэтов, как-то объясняющих подобный порыв (Данте и Беатриче), и уже не просьба, а требование о встрече. Конечно, ответ Рильке был положительным и по-мужски решительным: «Да, и еще раз да, Марина, всему, что ты хочешь и что ты есть...». Но это было его последнее письмо. Не получая больше вестей (она не знала, что у Рильке диагностирована лейкемия), 7 ноября 1926 г. Цветаева отправила ему открытку из трех предложений. Последнее из них: «...liebst Du mich noch?» («Ты меня еще любишь?..»).

Райнер Мария Рильке умер 29 декабря. Его смерть была ударом для Цветаевой: «Рильке был моей последней Германией. Моим любимым языком, моей любимой страной <...> тем же, чем была для меня Россия (волжский мир)». Цветаева напишет потом посмертное письмо, адресованное Рильке живому или вознѣшемуся, а стихотворение «Новогоднее», созданное под впечатлением известия о смерти Рильке, Бродский назовет «новейшей элегией-плачем» и проанализирует в большой уже названной нами статье [2]. Этой же трагической дате будет посвящена и более поздняя проза Цветаевой «Твоя смерть».

Поэтические миры Рильке и Марины Цветаевой. Когда говоришь о поэтах, то понимаешь: в их страстном желании быть рядом все-таки первенствует не природное и не исконное влечение мужчины и женщины, а родство духовного переживания момента и общее осознание мира, в котором есть место как божественному, так и земному. В поэтических мирах Рильке и Цветаевой есть своя двусторонняя близость и свои различия. Да, их влекло друг к другу, но главным все-таки оставался Космос духовный. Обоих – Рильке и Цветаеву – часто называли неоромантиками XX века. В этом определении была доля снисходительности – футуристы-авангардисты быстро заняли нишу нового пространства-времени, а утонченные неоромантики в коконе надмирности и откровенного эстетизма модерна отпугивали «непосвященных».

Философской основой лирики Рильке и Цветаевой стало их общее представление о мире как природно-духовном Космосе, в котором сосуществуют, дополняя друг друга, утилитарно-обыденное и духовно-вечное. Идеальным для этих поэтов было гармоническое единство непознаваемого и рационально узнаваемого. Они стремились к этой гармонии, не веря, что Бог не дал человеку права объяснить и узнать мир как целостную систему. В церковно-религиозном смысле их могли обвинить в «еретизме», но следует понять: не отказываясь от мысли о божественном происхождении мира, они требовали права на создание собственного поэтического космоса. Верили в силу искусства, способного преобразовать мир и дать отдохновение душам. Они мечтали об идеальной цельности мира (ее природно-национальный вариант проявления молодой Рильке увидел у славян). Желанной гармонии противостоял кровавый век, по-своему он отметился в судьбе Рильке, особенно страшно – в судьбе Цветаевой. Синдром одиночества становился показателем времени и, в конце концов, он определил судьбы обоих поэтов. Их поэзия отразила это индивидуально-авторски и, конечно, в элитарном эстетическом варианте.

Художественные тексты Рильке и Цветаевой уникальны. Обоим свойственна гибкая эвфония стиха, виртуозное владение ритмом: от архаики до экспериментов Аполлинера и Маяковского. Они чувствовали первозданную млечность слова и, владея несколькими европейскими языками, искали образ, а порой фонему, наиболее органичные избранной теме. Музыка отголосков,

ассонансы были их любимым художественным приемом. Рильке тяготел к языковой изысканности, его архаическая образность основана на лексической интертекстуальности. Цветаева, как и все модернисты любившая язык общекультурных ассоциаций, еще и «взрывала» традиционный поэтический синтаксис. Та же эвфония стиха, что и Рильке, в ее варианте реализовалась через «зияние тире». Этот прием был органичен Цветаевой, поэтому, когда Пастернак сказал ей, что читал «Поэму Конца» почти без знаков препинания, она ответила – знаки в ней не важны, лишь бы он чувствовал, где тире. Читая Цветаеву, это понимал и Рильке, Марина Ивановна буквально «сбивала» его с привычного ритма вежливого эпистолярия, он начинал разговаривать с ней ее же языком и, удивляясь себе, писал ей об этом.

Они оба захотели и сумели приспособить старые жанры к новому веку. Шедевр Рильке «Сонеты к Орфею» являет собой уникальный образец изысканной, но, может быть, и самой консервативной формы стиха, которая, как казалось, не могла выжить в литературе XX века. Значение Рильке как реформатора сонета можно сравнивать только с шекспировским экспериментом: ему свойственно то же стремление «вписать» здание готической архитектуры в современность способом культурной ретроспекции; то же предельно бережное отношение к «высокому» стилю итальянского первоисточника. Что касается поэмы, то Цветаева, так любившая модернистский сюжет-переживание (вместо традиционного сюжета-события) сделала это переживание объектом почти авангардного текста. Несколько иной, чем у Рильке, синтез реализован через фрагментарность, пульсирующую боль разорванного слова и строфы, графически воспроизводящие муку и надрыв человека, который остро осознает: он живет не в своем времени и обречен на одиночество.

Рильке и Цветаева не пренебрегали сиюминутным, особенно это характерно для Цветаевой – в парнасском витийстве она просто не замечена. Но осязаемый мир, реализованный в предельно узнаваемых предметах (морской песок, курьерский поезд, куст рябины, лестница и переулок), вплетался поэтами в вечность. Бытие и небытие в их стихах были единым актом жизни, цикличность времени-пространства вмещала в себя и мгновенье их земного существования («Прошлое еще впереди», – сказала Марина Ивановна). Формула космоса Рильке и Цветаевой, в общем, неизбывна, она будет притягивать всех и всегда. Хотя бы потому, что их мирозданье дает надежду на великую встречу душ, на отсутствие пустой (или чуждой человеку) Вселенной. И это – при всем ощущении трагедии века, в котором они жили. Земная «не-встреча» Цветаевой с Рильке, о которой она так драматично сказала в стихотворении «Новогоднее» (1927), в ее дальнейших раздумьях привела к констатации факта: но их духовная встреча состоялась, значит, она существует как факт.

О связи поэтического слова Рильке и Цветаевой с европейским модерном (сецессионом).

Исследователи неоднократно и справедливо указывали на тесную связь Рильке с группой немецких модернистов, возглавляемой Ст. Георге [6]. Эту близость просматривают в лирическом индивидуализме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении тематикой конкретной жизни, в тяготении к истокам примитивного искусства. Существенная роль в произведениях Рильке, указывают критики, принадлежит двум тематическим комплексам – «вещам» и «Богу», что очень напоминает платформу русских акмеистов и особенно адамистов. Под «вещью» («Ding») Рильке понимает и природные вещные явления (камни, горы, деревья), и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаги, витражи соборов), которые являют себя в его стихах живыми и одушевленными. Показательно, что в большой работе о Родене Рильке защищает такую индивидуально субъективированную ценность «вещей» [8].

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства и новые, преимущественно нереалистические, художественные направления и течения. Основным показателем культуры конца XIX – начала XX в. оказалось противоречие между искусством традиционным, восходящим к классике, и новым модернистским. Модернисты начинали свой путь не столько с утверждения дуальности мира, сколько, и это, по-видимому, главное, с желания облагородить и эстетизировать мир возвышенным видением связей вечного с сиюминутным. Этим обозначался их «новый романтизм», вызывавший улыбки многих скептиков, включая и тех, кому было по пути с футуристами, фовистами и авангардистами.

«Молодой, новый стиль» – «Югендстиль» («Jugendstil») немецкое название регионального течения модерна, аналогичного французскому Ар Нуво, в истории живописи ознаменовался обращением к орнаментальному и декоративному искусству, черпавшему силу в символике древнего примитива. Высокий эстетизм модерна проявлял себя в умении придать обыкновенной «вещи» художественную изысканность, приближавшую ее к произведениям искусства. В этом, в первую очередь, просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину обыденного предмета и тем самым сблизили его с явлениями «безусловно ценными». Приблизительно этим же отличался вещный мир Рильке и Цветаевой, поэтому их тема «предмета в вечности» органично прочитывается в контексте поисков модерна живописного.

Отметим также, что анализ модернистского мышления Рильке должен осуществляться с поправкой на австрийско-немецкий сецессион (от лат. *Secessio* – отход, отделение). Но, хотя ближе всего поэту был вариант Венского сецессионистского стиля, воздействие постулатов символично-импрессионистической эстетики Мюнхенского и Берлинского Модерна-Сецессиона также очевидно в его лирике. Итак, почти наугад выделенный нами фрагмент «Элегии для Марины» (1926), созданный Рильке:

О, эти потери Вселенной, Марина! Как падают звёзды!
Нам их не спасти, не восполнить, какой бы порыв ни вздымал нас
Ввысь. Всё смиренно, всё постоянно в космическом целом.
И наша внезапная гибель
Святого числа не уменьшит. Мы падаем в первоисточник
И, в нём исцеляясь, встаём. – (Перевод З. Миркина) [7, 128].

в ритмо-рифмопоэтическом смысле и образном ряде безусловно аналогичен строфе, которую сама Цветаева отправляет вдогонку уже отошедшему немецкому поэту-единомышленнику:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи
Не найдется – от тебя отвлекусь.
Каждый помысел, любой, Du Liber
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был
Толк... [7, 222]

Человек как корпускула вечного мира, способность поэта не только увидеть, но и «услышать» звёзды, пронизать собой Вселенную и осознать гибель как начало нового витка бытия, – это ощущение мира было единым в поэтическом мире Цветаевой и ее корреспондента. Конечно, в этом мировидении присутствует визуальность безусловно известных им Гюстава Моро и его последователей Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Бёрна Джонса, Арнольда Бёклина.

Главным созидающим постулатом нового искусства только что перечисленных авторов было утверждение превосходства интуиции над разумом. Человек здесь представлял «симфонию иррационального» (Гарри Мартинсон) и только из иррациональной сущности произрастал его гуманизм.

Западноевропейский модернизм в живописи начинался с тех, кого называли «Набидами» (т.е. пророками и одержимыми – теми, кто получает сигналы из мира иного и обременен поисками абсолюта). Истоки вдохновения эти первопроходцы стиля, покорившего XX век высоким эстетизмом, искали у постимпрессионистов и особенно у Гогена; литературные влияния определяются расширительным «Поль Верлен и декаденты», но главным ориентиром конца XIX века здесь оставался М. Метерлинк. Наиболее известные представители объединения – Пюви де Шаван, Морис Дени, Поль Серюзье, Эдуар Вюйяр. Их живописный язык определяли широкие плоскости локального цвета, декоративность, выразительность рваного контура, единое видение живого и неживого. Если перевести это на язык литературы, то «рваный» ритм и отдаленно асонирующая рифма должны были определять собой стихотворный пласт повествования. Он походил на лиризованную прозу, и поэзия здесь сочеталась с осязаемой грубостью вещной детали. Но она, эта «вещь», просматривалась в ирреальном мире как определенная потусторонность, которая возбуждает воображение и тревожит душу.

Всё то, что мы видим, – не наше. Мы только касаемся мира,
как трогаем свежий цветок,
Я видел на Ниле в Ком Омбо, как жертву приносят цари.
О, царственный мир отреченья!

.....
Если же, не устояв, кто-нибудь хочет схватить вещь и присвоить себе,
Вещь убивает его, мстя за себя.
Ибо смертельная сила, сокрытая в вещи [7, 129].

Безусловно, данный фрагмент элегии Рильке укладывается в визуальный ряд символично-мифологического сецессиона, предложенного Гюставом Моро и его учениками, Арнольдом Бёклиным в их числе. Если, обратившись к предсмертным стихам Рильке, соотнести их с элегией Цветаевой «Новогоднее», то связь одного и другого произведения с мироощущением Арнольда Бёклина очевидна. Фактически «Остров мертвых» в 5 вариантах его исполнения оказывается художественным образом «прощай» немецкого поэта, адресованного Цветаевой. Эта ассоциация не случайна: Бёклин был очень популярен в Европе, а что касается России, то – «На рубеже XIX–XX века Арнольд Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Утверждая это, Б. И. Асвариц приводит высказывания Л. Андреева, М. Волошина, С. Рахманинова, В. Серова и даже строки Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В. Серова

«Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, 91] помогает осознать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...», столь поразившего художника. Что касается музыкальности этого образа, то напомним: «волнующий аккорд» «сумеречной темы» и «белого человека-пятна» в лодке Харона заставил С. Рахманинова написать симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909), отметив при этом, что его волновали «массивность» (овеществленного острова упокоения) и, одновременно, «мистический сюжет» этого образа [5].

Итак – неземное спокойствие застывших вод, соединяясь с темнеющим пространством неба, повествуют о вечном покое. Огромной глыбой из вод вырастает загадочный остров. Кипарисы и гробницы, геометрически четко и ритмически повторяя рисунок скал, определяют собой вход в пространство упокоения. И – небольшим белым пятном в лодке – человек, приближающийся к этим вратам и смиренно принимающий свой предел. Философия жизни и смерти, реализованная в любви к жизни и смирении перед неотвратимостью конца, – все это, присутствующее у Бёклина, есть и в стихотворении Цветаевой «Новогоднее», которым русская поэтесса прощается с Рильке.

Сбивчивый речитатив скорби. Аскетическая сухость строк. Тяжелая вещность земного мира, перенесенная в мир иной «как Эолова пустая башня» и в пространство, где «быть Зевесовым не значит лучшим». Ее еще пока земной быт и нечаянно – из газет – узнанная новость о смерти Рильке:

- В Новостях и Днях. – Статью дадите?
- Где? – В горах. (Окно в еловых ветках. Простыня.) Не видите газет ведь?..
-
- В санатории. (В раю наемном.)
- День? – Вчера, позавчера, не помню... [7, 221].

А далее – тот зауспокойный бабий русский крик, который, как никто, умела передать читателю Цветаева в русле модерна (и русского, и сецессиона одновременно):

Каждый помысел, любой, Du Lieber,
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был
Толк (пусть русского родней немецкий
Мне, всех ангельский родней!) – как места
Несть, где нет тебя, нет есть: могила.
Всё как не было и всё как было [7, 222].
Либо:
Новый Год в дверях. За что, с кем чокнусь
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты
Клок. Зачем?..
Что мне делать в новогоднем шуме
С этой внутреннею рифмой: Райнер – умер [7, 223].

Но вот, переселяясь в Надмирность, лирическая героиня дарит другу Райнеру иную жизнь и другое видение, сказав:

Вот и спрашиваю не без грусти:
Уж не спрашиваешь, как по-русски
– Nest? Единственная, и все гнёзда
Покрывающая рифма: звёзды [7, 222].

А далее, еще напомнив, что они стирают грани между «жизнью-смертью», пусть тоскуя и стеная, Марина благословляет новый виток бытия Рильке:

С Новым годом – светом – краем – кровом!
.....
– До свиданья! До знакомства!
Свидимся – не знаю, но – споемся!
С мне-самой неведомой землею –
С целым морем, Райнер, целой мною!
.....
– Чтоб не залили, держу ладонью. –
Поверх Роны и поверх Rarogn'a,
Поверх явной и сплошной разлуки
Райнеру – Мариа – Рильке – в руки [7, 225].

««Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – писал И. Бродский [2]. Не единож-

ды подтвердив правоту поэта, все-таки решимся на поправку. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только русскому модерну – и то, в зрелый период его осуществления. Но, поставив рядом имена Рильке и Цветаевой, еще раз убеждаемся: эстетизация жанра (в том числе эпистолярного) была свойственна им обоим; вещный и вечный миры, не противореча друг другу, уносили их в какой-то третий мир, знакомый еще и Венским сецессионистам. Например, Бертрану-Жану Редону в варианте «Колесницы Аполлона», олицетворившей собой «тайну Редона», доступную только избранным. Например, Пюви де Шаванну с его картиной «Сон», сочетающей земное и вечное так пронзительно и лирично. Например, Гюставу Моро, который своей «Ледой» предрекает целую галерею интертекстуальных переосмыслений древнего сюжета в живописи XX века [4]. Но, глядя на Лебеда и Леду в их узнаваемом, но изысканно вознесенном эротическом изломе, вспоминаешь и последнюю песнь Рильке и Цветаевой. В этом контексте «Элегия для Марины» Райнера Рильке и элегия «Новогоднее» Марины Цветаевой прочитываются в особой и очевидной близости образов и стилистических решений.

Список использованных источников

1. Асвариц Б.И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных [Электронный ресурс] / Б.И. Асвариц. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan_34.html
2. Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы : в 2-х т. – Т. 2 [Электронный ресурс] / Составил В. И. Уфлянд. – Минск : Эридан, 1992. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/tsvetaeva.txt>
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2-х т. – Т. 1. / Сост. И. С. Зильберштейн. – Л. : Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. – Ч. 14. – К. : ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. – 32 с.
5. Дьяков Лев. Мелодии Арнольда Бёклина [Электронный ресурс] / Лев Дьяков. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Грете. Расцвет «Югендстиля» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nordinform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. – М. : Книга, 1990. – 256 с.
8. Рильке Р.-М. Ворпведе, Огюст Роден. Письма. Стихи. – М. : Искусство, 1971. – 456 с.

Summary. Rilke and Tsvetaeva's elegies written with specific addressees in mind in 1926 – beginning of 1927 are investigated here within the context European Secession Art Nouveau. Resorting to the comparative approach made it possible not only to see the connections between the two cultures, but also to visualize the series of images and the style of «Elegy for Marina» and the «New Year's» poem.

Key words: comparative studies, art nouveau, secession, visual series

Отримано: 20.08.2012 р.

УДК 821.161.2-22 Мамот. 1/7.08: 7.048.1

Л.І. Синявська

ГРОТЕСКНА УМОВНІСТЬ ВІЗІЇ СВІТУ У ТРАГІКОМЕДІЇ Я. МАМОНТОВА «БАТАЛЬЙОН МЕРТВІХ»

У статті аналізується п'єса Я. Мамонтова «Батальйон мертвих» з точки зору гротескної візії зображення дійсності, яка реалізує авторську позицію через персонажі-маски, маріонетки, мовні висловлювання персонажів.

Ключові слова: гротеск, авторська картина світу, персонаж-маска, маріонетка.

До жанру трагікомедії Я. Мамонтов звертається цілком свідомо. У статті «Трагікомедія – жанр нашого часу» він спробував обґрунтувати своє розуміння суті й значення цього жанру для

драматургії того часу: «...драматичний процес – єдиний по своїй суті, і в трагіка відбувається в той же самий спосіб, що і в коміка. А тому – немає жодних принципових заперечень для трагікомедії, як окремого, серйозного жанру. ...А по соціальній суті – що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива, контрастна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно – на другому?» [2, 5]. У листі до режисера Одеської держдрами В.Василька, Я. Мамонтов відстоював жанрове віднесення «Республіки на колесах» до трагікомедії. «Дуже радий, що Ви не будете трактувати п'єсу як веселий «пустячок». На мій погляд, з таким же правом можна назвати (і називали) «пустячком» і «Ревізора» М. Гоголя, а сам автор бачив у ньому навіть релігійно-містичну концепцію. Поставте п'єсу так, щоб глядач, наредготавшись до кольок у животі, подумав: а все ж таки – скільки треба енергії, розуму, витривалості, щоб довести якусь Бузанівку до Дніпрельстану! Щоб глядач повірив у Дніпрельстан так щиро, безпосередньо й зворушливо, як вірять Завірюха і Максим. Тільки серйозна трактовка п'єси дасть Вам можливість розкрити соціальний зміст таких персонажів, як Кудалов, Фенька, Люся... Отже – йдіть накресленим шляхом, – автор буде з Вами» [2, 4].

У трагікомедії спостерігаємо відокремлення явища від його матеріально-образного оформлення, тому у ній втрачається характер реальності дії, порушуються принципи мімізису, що в свою чергу веде до гротескного зображення світу. Дійсність постає розчленованою на ту, якою вона є у художній картині світу в уяві автора і так чи інакше є пародією реальної дійсності, соціальних явищ і морально-психологічних відношень, і якою, на думку автора, вона повинна бути. Важливою при цьому буде ступінь відходу реальної дійсності від її ідеалу, ідеального зразка (еталону), що веде до театралізації ідеального прообразу, який, маскуючись за гротеском, стає то комічним, то трагічним.

Саме до такого очуднення дійсності вдається автор у трагікомедії «Батальйон мертвих». П'єса складається з 4 дій, кожна з яких має свою назву. На початку п'єси окреслюється її хронотоп: місце – театр військових подій, час – наш. Як бачимо, таке широке окреслення просторово-часових координат робить п'єсу актуальною і цікавою для багатьох часів. Крім того, якщо в основу трагікомедії «Республіка на колесах» покладено анекдотичну, іронічну ситуацію, то тут маємо ситуацію трагічну: на війні вирішується доля народу, держави. У І дії постають ті генерали, імператор, від яких, здавалося б, ця доля залежить. Продовження війни – це абсурд і безглузддя, але начальник Генерального Штабу генерал Бург, стукаючи кулаком по столу, запевняє, що не допустить капітуляції.

«Залишмо зайві розмови про капітуляцію: по двох роках війни, колосальних жертвах і коштах – капітуляція абсолютно неможлива! Це був би шах і мат не тільки імператорові, а всій нашій державній системі, всьому нашому добробуту» [1, 8].

Ці розмірковування про майбутнє держави з трагічно-агресивного тону змінюються до піднесено-патетичного доведення необхідності продовження війни: «Це не одчай, а математичний розрахунок. Капітуляція – наша загибель. Неминуча, як фізичний закон! Народ не пробачить нам своїх жертв, коли ми будемо під ногами наших ворогів. Разом з нами загине наша державність!» [1].

Генерал Бург, нагнітаючи страх перед капітуляцією, доводить необхідність продовження війни й імператорові, лякаючи його революцією. Безглуздими й страшними здаються його аргументи про рух якщо не вперед, то назад, тільки б не «не висиджувати революцію».

«Тільки не це! Капітуляція, контрибуція, генеральний бій, – що хочете, тільки не революція!» – підсумовує імператор [1, 14].

Отже, маємо картину дійсності, яка подається через сприйняття генералів Генерального штабу, нав'язується імператорові, всьому війську. «Хіба солдатів питають, чи хочать вони йти в наступ, чи не хочать? Їм наказують і більше нічого! Вони повинні йти на смерть, як на військовий парад!» [1, 11]. Тому можемо констатувати, що порушується мімізис, натомість створюється враження гіперреальності.

Для імітації реалістичного фактажу, відтворення картин дійсності, автор вдається до епічності, відтворюючи масштаби національної трагедії у вигляді діаграм і таблиць, які демонструють кількість дезертирів, померлих од чуми, розстріляних польовими судами протягом трьох місяців. Діаграма й таблиці демонструються на екранах, отже автор вводить елементи кіномонтажу у п'єсу. Ця кіномонтажність, епічність відтворення подій у п'єсі підкреслює трагічність конфлікту, масштабність народних страждань. Автор присутній як умовний наратор – режисер чи кінооператор, а персонажі в п'єсі виступають як маріонетки в руках автора. Однією з таких маріонеток є генерал Бург, який веде себе за принципом «суб'єктивної» свободи, складається враження, що він намагається перебороти фатум, сам ніби стає творцем долі держави. Але він все одно не в змозі керувати долею, підкорити її собі, тому як не парадоксально це виглядає, але фатум тяжіє і над ним. Тому й сприймається ситуація наступу не як трагічна,

а псевдотрагічна, адже генерал своїм безглуздим планом вступає в конфлікт з армією, народом, чим себе компрометує.

Ця псевдотрагічність, що переходить у комічність є апофеозом у репліці імператора: «Ви робите з моєї держави якусь-то «Генералобургію» [1, 15].

Завдяки амбівалентності функції трагічного, трагічне викликає у глядача не тільки співчуття і страх, а стає гротескно-трагічним. Саме у такому гротескно-трагічному плані постає перед глядачами візія реальності.

Гротескність використовується автором не тільки для зображення картини світу, реальності, вона проявляється й у мовленні персонажів. Штучний світ, створений у світі лексем, лексично, а не існуючий насправді, репрезентується у гротескному способі формування висловлювання. Гротесковий характер ведення дії, звичайно, наклав свій відбиток на загальну атмосферу п'єси, на її мовну тональність. Але при ряді типових, характерних ознак, все ж таки персонажі відрізняються не індивідуальним мовленням.

Мовлення є штучним відчуженням від дійсності, події відбуваються поза завісою, про них ми дізнаємось із реплік персонажів, тобто вони передаються, сприймаються крізь призму іншого чужого мовлення, тому є суб'єктивними.

П'єса Я. Мамонтова «Батальйон мертвих» складається з чотирьох дій, кожна з яких має свою назву, але не ділиться на одміни. Кожна дія має свою назву, свій початок і логічне завершення, що дає право розглядати їх як самостійні тексти, сцени, що веде до фрагментарності тексту, відсутності лінійного конфлікту – тому що він виникає в уяві читача чи глядача, що є особливістю гротескного стилю.

Автор вдається до підміни понять, намагається своєрідно показати вихолощення морально-етичних цінностей, що на війні неминучі.

Патріотизм і екзальтація, відданість імператорові – відмінні риси характеру капітана Герда, який керує найкращим батальйоном імператорського війська. Тому саме цей батальйон відправляють в «Долину семи рік». Як бачимо, автор створює зовні трагічну, а по суті – комічну ситуацію. Наймужніших і найвірніших посилають на вірну смерть, але комізм полягає в тому, що ця атака – фальшива, вона ніби наперед визначає, що ні мужність, ні відданість, ні патріотизм тут ні до чого. Та саме цими поняттями прикривається генерал Бург, від чого план наступу здається ще безглуздішим і абсурднішим.

«Ваша-ж гідність і ваша мужність не дозволяють мені зав'язувати вам очі навіть в такому... виключному становищі. Річ у тім, капітане Герде, що ваша атака буде... фальшивою» [1, 18].

Фальшивість, підміна поняття, – коли дійсність підміняється світом слів – ось ті риси, які характеризують уяву про дійсність генерала Бурга, тому трагічне сприйняття нівелюється, театралізується, що дає право говорити про його перехід у фарс.

Фарсовість всієї першої дії посилюють слова імператора, звернені до генерала Бурга: «Ви робите з моєї держави якусь-то «Генералобургію» [1, 15]. Таке перебільшення, викривлення дійсності можливе тільки при гротескному зображенні, коли трагічне стає комічним.

При гротескному способі освоєння дійсності заперечується й однозначне трактування морально-етичних цінностей. Саме гротеск розвінчує демагогічне й показне проголошення морально-етичних цінностей, які прикривають аморальні дії генералів, Бурга, імператора. Гротеск в такий спосіб набуває етичної значимості в своїй функціональній гостроті та ефективності розкрити вади, гіперболізуючи їх.

Таке гротескне зіткнення морально-етичних цінностей маємо у 2 дії «Сестра Маріет», де автор розглядає два протилежні погляди на систему моральних цінностей: імператорсько-монархічний та пролетарсько-революційний.

Цікаво, що ця друга дія обрамлена церемоніальним маршем: на початку дії Лука, денщик капітана Герда, робить військові вправи під марш, а в кінці дії під звуки оркестру гусари його величності виступають на бойовище. Така кільцева організація другої дії робить її цілком самостійно завершеним фрагментом п'єси, а рамкове обрамлення надає їй епічної масштабності, всеохоплюючої об'ємності.

Уже на початку дії закладена комічно-інверсійна зміна позицій, про що свідчать слова Луки: «... сьогодні я чищу чоботи, а завтра, може, мені будуть чистити» [1, 28]. Звичайно, що йдеться про умовність, відносність ставлення до людини.

Патріотично-гіпертрофований романтизм, який піддається іронії, зображено в образі капітана Герда, адже «щирий монархіст і любить імператора» [1, 28]. Ці риси його вдачі Маріет пояснює родовими традиціями та вихованням, вона щиро вірить, що її любов змінить Герда, він прийме її переконання, революцію. В сцені освідчення Маріет та Герда вагомими є авторські ремарки: Герд на колінах стоїть і жагуче обнімає Маріет, а вона впивається в нього руками. Слова між ними спалахують електроіскрами. При цьому Маріет зізнається, що сестра Маріет – це лише її маска. Але маска сестри Маріет є більш людяною, ніж поведінка Ольги, яка теж є маріонеткою в руках драматурга. Маріет, яка праг-

не змінити переконання Герда, скидає маску, розповідаючи капітану про революціонерів. В цій сцені освідчення і Герд, і Ольга, колишня сестра Маріет, викликають у глядачів не співчуття, а усмішку. Зіткнення морально-етичних орієнтирів призводить до диспропорції та нагнітання невідповідностей, що уподібнюється функції маски, оскільки подібне викривлення парадоксально натякає на ідеал (ідеальний еталон), який можливий тільки в уяві персонажів, адже кожен із них не здатен поступитися своїми цінностями, при цьому чітко бачить облудність позиції іншого.

Для Герда захист батьківщини – це обов'язок, тому Ольга для нього зрадник, який женеється за фантомом. «Людство! Де воно ваше людство? Я бачу лише лави озброєних націй» [1, 34], – каже капітан. І те, що для капітана зрада і горе, для Ольги – гордість і радість, бо вона ворог його величності і це справа всього її життя. «А кому ти віддаєш себе? Генералові Бургові? Цьому вампірові, що до безтями упивається кров'ю народів! Чи може його величності? Цьому нікчемному неврастенікові! Буфонові з короною на голові!» [1, 34].

На перший погляд, це зіткнення двох взаємовиключних морально-етичних систем цінностей, веде до неоднозначності уявлень про реальність. Але за авторською концепцією, саме у поєднанні таких взаємовиключних положень через гротескне зображення постає справжня система духовних орієнтирів особистості. При повній відмінності двох світоглядних позицій, кожна репліка дає можливість показати неповноту кожного персонажа. Тільки зображення з діаметрально-протилежних точок зору уможливило повноту і всеосяжність відтворення дійсності в п'єсі.

У цій дії автор пародіює погляд на людину як об'єкт для експериментів. Адже революціонер Бунок розглядає капітана Герда як «цікавий екземпляр для експериментів, коли не соціологічних, то біологічних» [1, 27].

Такий підхід до людини як до експериментального екземпляра засуджується автором, але не в категорично заперечній формі, а пародійній, адже перед нами не що інше, як маніпуляція поведінкою людини, і не лише в соціальному сенсі, а й у художньо-естетичному.

З дія «Сигнальний вибух» представлена у вигляді сцен-картин: розмова Бунока з солдатами; лист Бунока приват-доценту Дукеру, розмова Маріет з Лукою, який передає їй листа від Герда, мовчання командирів перед боєм, підбурювання солдат і їхній напад на Генеральний штаб, побачення Герда з Маріет, розстріл батальйону капітана Герда гусарами.

У цій сцені досить багато епічних елементів, де трагічне і комічне то інтегровано, то дистанційовано.

Так, лист Бунока до приват-доцента Дукера – це «історія війни», яка дасть йому докторат, а аудиторії – «повне розуміння історичних подій». Однак деталі, які виділяє Бунок (папіроси «Зефір» і бородавка на його лівій нозі), переводять висловлювання з плану правдиво-реалістичного в гротескно-пародійний, що призводить до пародії тлумачення історії.

Мелодраматичною за формою є сцена зустрічі Герда й Маріет. Якщо відкинути зовнішні атрибути цієї сцени (військові події та належність обох до ворожих таборів), то ситуація складається цілком мелодраматична. Маріет затримує Герда, без його згоди на побачення, а в цей час капітан Бунок організовує бунт в батальйоні і веде солдат на штурм Генерального штабу. Така затримка рятує життя капітана Герда, але мимоволі робить відступником, зрадником. Трагічну по суті ситуацію завдяки гротеску автор зводить до рівня мелодраматичної фабули, що підкреслює комічність, іронічністю висловлювань та поведінки героїв. Капітан Герд з одчаєм хапається за голову, несамовито кричить, називаючи Маріет облудницею та проклинає її. Дещо іронічно видається репліка Маріет, яка переконує Герда: «Радій, Едварде! Ти – вільний! Ти будеш жити!» [1, 56]. Іронічною, тому що капітан Герд кидається в сторону вибухів. Виходить, що він менше цінить своє життя, ніж Маріет. Ця сцена, завдяки мелодраматичній суті, змінює трагічну тональність, доповнює її комедійною тональністю.

У цій сцені автор вдається ще до одного прийому художньої умовності організації тексту. Дію, видовищність він замінює мовчанням, метерлінківським прийомом. Тут – це прийом гротеску (мертві мовчать, про мертвих йдеться як про живих). Які слова можуть передати відчай людини, яка наперед знає, що приречена на смерть? З розмови командирів ми дізнаємося, що роти мовчали, навіть ніхто не лаявся. «Вони й зараз мовчать. Ніби готуються до вічного мовчання» [1, 50].

Далі це мовчання, що є фактично смертю батальйону, передається двома авторськими ремарками і переходить в напружене мовчання. Вдаючись до прийому мовчання, автор передає таким чином настрої солдат, передчуття смерті.

Дія 4 одноіменна з назвою твору. Батальйону вже немає, він розстріляний кулеметами за наказом капітана Бурга. Про події тієї ночі дізнаємося з розмови Луки з Адель та тяжко пораненого капітана Герда з Маріет. Подієвість як така, відсутня у цій дії, вона відтворюється в репліках персонажів, які намагаються збагнути та пояснити ці події. Капітан Герд сприймає розстріл батальйону не просто як подію життя, а намагається відсторонитися і найточніше виразити, передати – просто збагнути те, що з ним відбулося. Перед нами постає суб'єктивна версія вчинку і події, яку ніхто не може ні підтвердити, ні спростувати. Тому драматичний персонаж капітана Герда є

не тільки об'єктом дії, але й суб'єктом власної рефлексії. Він намагається, як дійова особа, словом себе виразити, відчутти і передати те індивідуальне, що є його сутністю. Його розмова з Маріет – це спроба самовизначення, хоча б у словах знайти і пояснити себе, сповідь перед фізичною смертю, тому що духовно – він мертвий. І тут автор вдається до гіперболізації, синекдохи, адже капітан Герд говорить не про себе і за себе, а за весь батальйон; тому він «тисячу разів мертвий», їх була тисяча! Серед них не було жакхляків» [1, 66], «Ні, тисяча душ забилося в мені й закричало диким, смертельним криком!» [1, 66], «тисячоголовий рев моїх солдатів», «цілий батальйон мертвих! Ні! Засуджених на смерть! Живими похоронених» [1, 67], «тисяча трупів на моїм ліжкові...» [1, 67].

Втративши сенс життя, віру в життя, капітан Герд не може прийняти нагороди імператора, бо її він сприймає як глум «наді мною... над моїм покаліченим трупом... (шпурляє медальйон). О-о! Поганець! Як він смів?» [1, 69]. Але й берегів визволення, до яких закликає його Маріет, він теж не бачить. Що революція, що монархія – вони не дають капітану Герду надії, віри в еволюцію людства. Тому й залишається для нього питання: «Куди гонить людство червоно-чорний жах?» [1, 67] невіршеним. Потрібно зауважити, що червоно-чорний жах – це не просто метафора в п'єсі, це експресіоністично відтворений узагальнений образ влади (неважливо якої), поданої у гротескно-символічній формі, який відтворюється різними пародійними ходами.

Цікавим у п'єсі є образ Луки, денщика капітана Герда. У п'єсі немає поділу на головних та другорядних персонажів, бо кожен з них є важливим для відтворення палітри життя. Свідченням цього може бути образ Луки, який є концептуальним у п'єсі. Він звичайна «маленька людина», елемент системи, однак він втілює в собі прагматично-народну мудрість, яка допомагає йому вижити. Він філософськи сприймає життя, бо сьогодні він чистить чоботи, а завтра, може, йому будуть чистити. Таке передчуття змін, породжує в ньому відчуття в собі людини. Саме він протягом усієї п'єси намагається знайти відповідь на онтологічні питання людини, як-от: хто така людина, в чому її призначення? Характер цього персонажа подано також в гротескному плані, адже діапазон морально-етичних засад, якими керується Лука, досить широкий. Цей образ є явним пародіюванням однойменного персонажа з п'єси М. Горького «На дні».

У М. Горького Лука визнає за собою право називатись людиною і промовляє це піднесено-патетичним тоном. Пародійною у п'єсі Я.Мамонтова є аналогічна сцена, коли п'яний Лука промовляє слово людина по складах, переводячи таким чином зміст висловлювання у знижено-комічний план.

В образі Луки утверджується, раціонально-прагматичне сприйняття життя. Тому іронічно-трагічними є його слова, якими окреслюється розуміння людини: «Людей нищать, як хробаків! А воно-ж таки людина! Образ божий! Ех, життя наше мотузьяне» [1, 60]. Як бачимо, драматург, у своєму творі виводить на сцену другорядного персонажа, малоосвіченого денщика, який філософськи сприймає життя, ким він є, прагне реалізувати себе як особистість. Тому філософсько-двозначною є його остання репліка в п'єсі: «Хороший був капітан... А за що загинув!..» [1, 71].

Таким чином, можна допустити, що розв'язка конфлікту в п'єсі свідчить, що реалізація людської суб'єктивності, на думку Я. Мамонтова, в тогочасних життєвих обставинах неможлива. Такий відкритий фінал наближає трагікомедію «Батальйон мертвих» до епічної драми Б. Шоу, залучаючи читачів, глядачів до продовження дискусії.

Отже, гротесковий характер дії в трагікомедії Я. Мамонтова «Б.М.» проявляється в жанровій специфіці твору, мовній стихії висловлювання та характері висловлювань персонажів, що надає змогу створити не характери, а персонажі-маски, маріонетки, які репрезентують авторську картину світу. Гротескний образ світу, поданого в трагікомедії характеризується проникненням трагічного в комічне і навпаки, або їхнім взаємодоповненням. Таке викривлення мімізису призводить до гротескної картини світу, яка передбачає діалектично двояке сприйняття дійсності та призводить до неоднозначності трактування та використання системи морально-етичних цінностей.

Список використаних джерел

1. Мамонтів Я. Батальйон мертвих / Я. Мамонтів. – К.: Книгоспілка, 1926. – 71 с.
2. Мамонтів Я. Трагікомедія – жанр нашого часу / Я. Мамонтів // Нове мистецтво. – 1929. – № 4. – С. 4-5.

Summary. In this article the play «Battalion of the dead» by Y.Mamontov is analysed from the point of view of the author's world-perception, which is given in the grotesque way. This is expressed through mask-characters, puppets, combination of tragic and comic.

Key-words: grotesque, mask-character, puppet, tragicomedy.

Отримано: 25.07.2012 р.

X-PHEMISMS AND INTENTIONALITY

У статті аналізується роль інтенціональності в інтерпретації евфемістичних та дисфемістичних висловлювань та доводиться, що екс-фемістичне значення висловлювань не обумовлюється семантичним значенням слів та виразів, а повністю залежить від інтенцій, що стоять за їх використанням. Робиться висновок відносно того, що цей тип інтенціональної комунікації можливо найкращим чином пояснити з позицій теорії релевантності Спербера та Уільсон.

Ключові слова: інтенціональність, когнітивна прагматика, теорія релевантності, евфемізми.

The debate around figurative language processing touches upon one of the fundamental questions in linguistics and philosophy of language: do words have meaning independent of speakers' intention in using them? For instance, if someone is charged with using a racist language, can that person accuse the critics of «reading meanings in» by denying the intention to be racist and offend anyone by that kind of language? Is it indeed possible not to be racist if one preempts a discourse string by a disclaimer «I'm not a racist, but...»?

Processing both literal and figurative language can be a risky undertaking since intentions in uttering some discourse string, which make all the difference in what meaning a speaker puts into his/her utterances, are of the implicit nature, known only to the speaker, sometimes only in retrospect or «post-dicto», and need to be guessed/recognized by the addressees in the process of online interpretation of utterances.

Sometimes hearers may not have the background information, which would provide necessary tools for recognizing the true intentions behind speaker's utterances as in the following example from where the University President is saying that Dr. Sheldon Cooper (who happens to be a workaholic theoretical physicist) is obligated to take a vacation:

Sheldon: But if I don't come in to work, what am I supposed to do with myself?

University President: Read, rest, travel. I hear Afghanistan is nice this time of year.

Sheldon (turning to his friends): Sarcasm?

Howard: No, you should go!

(attested: «The Big Bang Theory» Season 05 Episode 16)

Here Sheldon is unsure whether to recognize President's utterance about Afghanistan as sarcastic or literally intended, since he has no frame of reference for what Afghanistan is like at that point as he spends most of his time doing research work in the laboratory and is oblivious to the ongoing war in that part of the world.

Both euphemisms and their axiological opposites, dysphemisms can be used for economy of expression as 'codes' and sometimes it is very difficult to establish the exact x-phemistic value of the expression with any degree of objectivity without taking sides. In order to assess the x-phemistic value of an expression (or rather its utterance), Allan & Burrige [1: 21] suggest the hypothetical context of being «polite to a casual acquaintance of the opposite sex in a formal situation in a middle class environment» as one in which a euphemism is likely to be used in place of a 'dispreferred' alternative. In naming the middle class politeness criterion(MCPC)as the one that establishes a default condition for assessing the x-phemistic value of an expression, Allan and Burrige view context as a situation-specific set of socio-cultural extra-linguistic factors.

Allan and Burrige's MCPC stems from the view of context as an objective social variable (along with such variables as social status, gender or age of speakers). Senichkina [6: 21] similarly takes into consideration the importance of socio-cultural variables in suggesting that it is possible to test whether a given linguistic unit is a euphemism by applying the following appropriateness conditions: imagining resorting to it while conversing with an interlocutor of a higher social status. It follows that if a unit is appropriate to use under certain circumstances, fulfills a softening (hedging) function and ameliorates the denotation, then the unit in question is a euphemism. We believe, however that when context is viewed from such a static perspective, an objective evaluation of an x-phemistic value or status of a linguistic unit becomes quite problematic as often judgments regarding what may or may not be appropriate in certain situations are individual and differ from person to person, let alone culture to culture or different periods of time.

This point can be illustrated by the example of a «politically charged» expression *anchor baby*, which according to the Double-Tongued Dictionary, is as a pejorative substitute for a lengthy «a child born of an immigrant in the United States, said to be a device by which a family can find legal foothold

in the US, since those children are automatically allowed to choose United States citizenship.» The term is generally demeaning to both children and their parents as such «nicknaming» is based on a dehumanizing metaphor ascribing human children functions of inanimate anchors, which is a derogatory reference to the supposed role of the child. It is interesting to note that the fifth edition of the New American Heritage Dictionary initially defined this term, considered to be a racist and deliberate effort to dehumanize immigrant children by many, as neutral:

Anchor Baby, n. A child born to a noncitizen mother in a country that grants automatic citizenship to children born on its soil, especially a child born to parents seeking to secure eventual citizenship for themselves and often other members of their family.

This sparked controversy in the media and later the label «offensive» was added to the entry in the online version of the dictionary by its editors to show that in uttering this expression speakers can and often do show their negative attitude to this phenomenon.

The role of intentionality (often referred to as ‘context’) in the interpretation of x-phemistic utterances is also debated outside of linguistic research literature, as seen from the following statement made by the US Supreme Court Justice John Roberts: «People understand <...> that the context matters. People understand that, including children, when they hear a bad word when someone hits their thumb with a hammer, they understand that’s different than having an adult stand in normal conversation and use the words.» (attested: The Daily Show 26.01.2012)

To paraphrase this point using technical vocabulary adopted in linguistic research literature, the locution (the linguistic form of words uttered) can be at variance with the reference and illocutionary point of the utterance (i.e. what the speaker is doing in making the utterance). Allan and Burrdige [1], for instance, show that there are utterances (locutions), which are dysphemistic while the illocutionary point is euphemistic or ‘dysphemistic euphemisms’, e.g. calling a good friend an *old bastard*.

Similarly, research by Mateo and Yus [3] demonstrated that the use of dysphemisms can be motivated by several various types of intentionality ranging from offense- to interaction- to praise-centered. The act of swearing, or using the so-called «four-letter words», by itself is usually perceived to be dysphemistic and therefore tabooed; but by using an expression that is not intrinsically offensive, a speaker’s dysphemistic intention can be accomplished euphemistically. The opposite is also possible – a euphemistic locution can turn out to have a dysphemistic illocutionary point as can be seen from the following example in which US President Barack Obama tells Jay Leno during his appearance on the «Tonight Show» (19.03.09) that he is a decent bowler and that he bowled a 129 score. Jay Leno sarcastically says: «That’s very good, Mr. President.» At that comment by Leno, President Obama laughs and says: «it’s like the Special Olympics or something.»

Here *Special Olympics* is a euphemism for *Olympic games for the physically handicapped* so Obama is actually saying that he bowled like an *invalid* by covering it up with an allegedly euphemistic *special Olympics*. However, in this case this particular expression will function as a dysphemistic euphemism since by using the euphemistic form, the speaker expresses a dysphemistic illocution (attitude):

Obama: *I have been practicing bowling*

Leno: *Really*

Obama: *I bowled a 129*

Leno: *That’s ‘very good’, Mr. President!*

Obama: *That’s like Special Olympics or something. No, listen, I’m making progress on the bowling...*

(attested: <http://www.youtube.com/watch?v=ZXcgpZwsBPY>)

The use of x-phemisms appears to be intentional in the sense that they are part of conscious linguistic behavior performed for special pragmatic purpose and one can’t be x-phemistic by accident. In order for these strategic conscious communicative practices to work, the specific euphemistic intentionality/attitude underlying their use must be recognized and ascribed to speakers/writers by hearers/readers¹. In order for a discourse string to give rise to the euphemistic effect, its addressees must recognize that a different, stronger and contextually inappropriate word or expressions could have been used instead of the one actually uttered, but was not due to considerations of saving face.

According to Gibbs [2: 109], there is no empirical evidence to support the claim that in the process of online interpretation hearers typically recognize any type of figurative language as some special type of discourse: «Thus, people do not unconsciously, or otherwise, label utterances as being «metaphoric», «idiomatic», «metonymic», «sarcastic» or otherwise as part of their fast-acting unconscious comprehension processes.» Gibbs [2: 110] quotes experimental studies that demonstrate that people may be greatly influenced by the figurative nature of certain arguments when making decisions, but have little conscious awareness, even when asked, of the type of language that shaped their thinking. Considering this, it is probably safe to assume that the same applies to euphemistic discourse: it does not normally come with the label «euphemistic» unless otherwise explicitly marked or «pre-empted» by such disclaimers as «euphemistically speaking», «diplomatically speaking» or «to be politically correct».

Thus, on the one hand, speakers' utterances can give rise to the «hedged/not saying it all» cognitive effects without being recognized and labeled as «euphemistic» by the hearers, while on the other, speakers can themselves signal that they have intentionally resorted to an x-phemistic expressions as specific type of linguistic devices in order to produce these cognitive effects.

While Rawson [4: 3] notes that euphemisms may be used unconsciously, according to him, instances of such a use include mainly linguistic units that were developed as euphemisms so long ago that hardly anyone remembers the original motivation. Rawson exemplifies this category by such now standard terms as *cemetery* (from the Greek word for 'sleeping place'), which replaced the more deathly *graveyard*.

It appears that any utterance is potentially open to interpretation and/or re-interpretation as euphemistic. Normally, the choice between alternatives depends entirely on context and intentionality, i.e. whether the speaker means the term to be euphemistic, and the hearer interprets it in that light as see from the following example from the show *Desperate Housewives* (Season 6 Episode 15):

Kathryn: Those two pigs confirmed what I've been thinking for a while now. I think it's time for me to give up on men.

Robyn: Oh, Amen, sister!

Kathryn: It's official. My dating days are over.

Robyn: *I mean you don't have to take it that far. You can always just do what I did and explore other options.*

K: *What do you mean?*

R: *Cast a wider net? Expand the pool? Date chicks...*

K: *Oh, so you're a ...*

R: *Yep.*

Explore other options, *cast a wider net* and *expand the pool* are used here as euphemisms for *become a lesbian*. Neither of these expressions is listed as a euphemism in dictionaries, let alone the silent placeholder '...' in the 'Oh, so you're a ...', yet all of them are immediately understood by the hearer by taking linguistic clues only as input to inferential processes responsible for recognition of the specific relevant speaker-intended meaning in this context.

The above view of x-phemistic communication can be summarized by saying that as the context in which utterances are interpreted makes all the difference, it would be more accurate to talk about euphemistic and dysphemistic interpretations rather than about this type of communication. Unlike certain grammatical classes, there is no natural class or category of linguistic units, which can be categorized as euphemisms or dysphemisms just like there are no intrinsically polite or impolite linguistic forms.

The erroneous view that there are intrinsically x-phemistic or (im)polite forms stems from the so-called code model of communication according to which speakers encode their messages into signals and the task of the hearer is to decode them. Considered from the perspective of online cognitive-pragmatic processing of utterances, politeness inheres not in forms, but in the attribution of polite intentions, and linguistic forms are only part of the evidence interlocutors use to interpret utterances and infer polite intentions. There is nothing intrinsically polite about any linguistic form as any linguistic device can express different meaning in different contexts.

From the cognitive-pragmatic point of view, words and expressions acquire meanings in certain contexts as part of hearers' recognition of the intentionality underlying what the speakers say. Since being euphemistic means behaving intentionally, such verbal behavior can be explained within the framework offered by Sperber and Wilson's [5] cognitive-pragmatic model of ostensive inferential communication known as Relevance Theory. According to Relevance Theory, coded semantic meanings of words are considered to be only inputs or clues to inferential processes which take into consideration relevance-driven recognition of speaker's intentions along with available or «manifest» contextual assumptions to yield fully propositional speaker meanings.

Unlike politeness assessments, during online processing of utterances containing lexical units capable of triggering x-phemistic interpretations, non-linguists or language users not familiar with the concept EUPHEMISM do not infer information about euphemistic status of an utterance as words and expressions do not carry a 'This is a euphemism' label in discourse. Rather, guided by the presumption of optimal relevance carried by all ostensive stimuli and utterances in particular, hearers will infer the underlying expression, which the euphemism is a substitute for, during online processing of utterances containing these linguistic units.

Thus, we suggest that in order to ascribe some discourse string the status of a euphemism, it is necessary to identify the tabooed referent behind the interpreted word or expression as well as inferentially meta-represent the salient dispreferred alternative the euphemism was coined to replace, otherwise the euphemism will not be recognized as such. In order to be considered euphemistic, an

utterance must generate a specific ‘cushioned blow’ effect leading to the hearer holding assumptions about speaker’s intentional evasiveness and evoking the feeling of ‘not saying it all’.

Footnote

- ¹ Euphemisms can be used with a humorous/ironic attitude to what is said, for instance one can produce an ironic understatement «He is only a little tipsy» about someone who is completely drunk. On the issue of irony and intentionality see Gibbs [2: 104-115]

References

1. Allan K. *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language* / K. Allan, K. Burridge. – Cambridge / New York: Cambridge University Press, 2006. – 303 p.
2. Gibbs Raymond. Are ironic acts deliberate? / Raymond Gibbs // *Journal of Pragmatics*. – 2012. – № 44. – P. 104-115.
3. Mateo J. Insults: A relevance-theoretic taxonomical approach to their translation / J. Mateo, F. Yus // *International Journal of Translation*. – 2000. – №12 (1). – P. 97-130.
4. Rawson, H. *A dictionary of euphemisms and other double talk* / H. Rawson. – New York: Crown Publishers, Inc., 1981. – 312 p.
5. Sperber, D. *Relevance: communication and cognition* / D. Sperber, D. Wilson. – Oxford: Blackwell, 1995. – 326 p.
6. Сеничкина Е.П. Эвфемизмы русского языка: Спецкурс: Учебное пособие / Е.П.Сеничкина. – М.: Высшая школа, 2006. – 151 с.

Summary. The article discusses the role of intentionality in the interpretation of *x-phemistic* utterances and argues that the *x-phemistic* value of utterances is not a property of the linguistic units used, but entirely depends on intentions underlying their use. A conclusion is made to the effect that this type of intentional communication can be best explained within the framework of Sperber and Wilson’s *Relevance Theory*.

Key words: euphemisms, dysphemisms, intentionality, cognitive pragmatics, *Relevance Theory*.

Отримано: 27.06.2012 р.

УДК 811.111'37

Н.В. Ситник

THE LANGUAGE BEHIND TOLKIEN’S MYTHOLOGY

У статті робиться спроба встановити зв’язки між творами британського письменника-міфотворця Д.Р.Р. Толкіна та його академічною роботою як професора давньоанглійської мови. Доводиться, що в інтерпретації творів автора, в літературознавчому чи перекладознавчому аспектах, слід керуватися тим, що Толкін був перш за все лінгвістом, а потім письменником, відтак, лише знання витоків творчості автора та ретельний лінгвістичний аналіз його текстів може бути основою для можливих інтерпретацій та перекладів.

Ключові слова: джерела, лінгвістичний аналіз, інтерпретація, адекватний переклад.

What should one know before he/she attempts to translate J.R.R. Tolkiens creative works? The first thing to remember is that there were not two Tolkiens, one an academic and the other a writer. They were the same man, and the two sides of him overlapped so that they were indistinguishable. So if one is going to understand anything about his work as a writer he/she should spend some time examining Tolkien’s scholarship.

Both Tolkien’s academic career and his literary production are inseparable from his love of language and philology. He specialized in English philology at university and in 1915 graduated with Old Norse as special subject. He worked for the **Oxford English Dictionary** from 1918 and is credited with having worked on a number of words starting with the letter **W**, including **walrus**, over which he struggled mightily. In 1920, he became Reader in English Language at the University of Leeds. He gave courses in Old English heroic verse, history of English, various Old English and Middle English texts, Old and Middle English philology, introductory Germanic philology, Gothic, Old Icelandic, and Medieval Welsh. When in 1925, aged thirty-three, Tolkien applied for the Rawlinson and Bosworth Professorship of Anglo-Saxon at Pembroke College, Oxford, he boasted that his students of Germanic philology in Leeds had even formed a «Viking Club». He also had a certain, if imperfect, knowledge of Finnish.

The first thing to understand is why he liked languages. The fact that he was **excited** by the Welsh names on coal-trucks, by the 'surface glitter' of Greek, by the strange forms of the Gothic words in the book he acquired by accident, and by the Finnish of the **Kalevala**, shows that he had a most unusual sensitivity to the sound and appearance of words. They filled for him the place that music has in many people's lives. Indeed the response that words awakened in him was almost entirely emotional.

But why should he choose to specialize in early English? Someone so fond of strange words would be more likely to have concentrated his attention on foreign languages. The answer is again to be found in his capacity for **excitement**. We know already of his emotional response to Finnish, Welsh, and Gothic, and we ought to understand that something equally exciting happened when he first realized that a large proportion of the poetry and prose of Anglo-Saxon and early medieval England was written in the dialect that had been spoken by his mother's ancestors. In other words it was remote, but at the same time intensely personal to him.

Tolkien was deeply attached to the West Midlands because of their associations with his mother. Her family had come from the town of Evesham, and he believed that this West Midland borough and its surrounding county of Worcestershire had been the home of that family, the Suffields, for countless generations. He himself had also spent much of his childhood at Sarehole, a West Midland hamlet. That part of the English countryside had in consequence a strong emotional attraction for him; and as a result so did its language.

He once wrote to W.H. Auden: 'I am a West-midlander by blood, and took to early West-midland Middle English as to a known tongue as soon as I set eyes on it.' [1, 137]. A **known tongue**: something that already seemed familiar to him. One might dismiss this as a ludicrous exaggeration, for how could he 'recognize' a language that was seven hundred and fifty years old? Yet this was what he really believed, that he had inherited some faint ancestral memory of the tongue spoken by distant generations of Suffields. And once this idea had occurred to him, it was inevitable that he should study the language closely and make it the centre of his life's work as a scholar.

This is not to say that he only studied the early English of the West Midlands. He became well versed in all dialects of Anglo-Saxon and Middle English and (as we have seen) he also read widely in Icelandic. Moreover during 1919 and 1920 when he was working on **the Oxford Dictionary** he made himself acquainted with a number of other early Germanic languages. In consequence by the time he began work at Leeds University in 1920 he had a remarkably wide range of linguistic knowledge.

Tolkien never lost his literary soul. His philological writings invariably reflect the richness of his mind. He brought to even the most intricate aspects of his subject a grace of expression and a sense of the larger significance of the matter. Nowhere is this demonstrated to better advantage than in his article (published in 1929) on the **Ancrene Wisse**, a medieval book of instruction for a group of anchorites, which probably originated in the West Midlands. By a remarkable and subtle piece of scholarship, Tolkien showed that the language of two important manuscripts of the text (one in a Cambridge college, the other in the Bodleian Library at Oxford) was no mere unpolished dialect, but a literary language, with an unbroken literary tradition going back to before the Conquest. He expressed this conclusion in vivid terms – and it should be appreciated that he is here really talking about his beloved West Midland dialect as a whole: «It is not a language long relegated to the «uplands» struggling once more for expression in apologetic emulation of its betters or out of compassion for the lewd, but rather one that has never fallen back into «lewdness», and has contrived in troublous times to maintain the air of a gentleman, if a country gentleman. It has traditions and some acquaintance with books and the pen, but it is also in close touch with a good living speech – a soil somewhere in England» [5, 374].

This kind of writing, forceful in its imagery, characterized all his articles and lectures, however abstruse or unpromising the subject might seem. In this respect he almost founded a new school of philology; certainly there had been no one before him who brought such humanity, one might say such emotion, to the subject; and it was an approach which influenced many of his most able pupils who themselves became philologists of distinction.

It ought also to be said that he was immensely painstaking. Broad and powerful statements such as that quoted above may have characterized his work, yet they were no mere assertions, but the product of countless hours of research into the minutiae of the subject. Even by the usual scrupulous standards of comparative philology, Tolkien was extraordinary in this respect. His concern for accuracy cannot be overemphasized, and it was doubly valuable because it was coupled with a flair for detecting patterns and relations. 'Detecting' is a good word, for it is not too great a flight of fancy to picture him as a linguistic Sherlock Holmes, presenting himself with an apparently disconnected series of facts and deducing from them the truth about some major matter. He also demonstrated his ability to 'detect' on a simpler level, for when discussing a word or phrase with a pupil he would cite a wide range of comparable forms and expressions in other languages. Similarly in casual conversation he delighted in producing unexpected remarks about names, such as his observation that the name 'Waugh' is historically the singular of 'Wales'.

Besides being responsible for teaching and administration, professors at Oxford as elsewhere are expected to devote much of their time to original research. Tolkien's contemporaries had high hopes of him in this respect, for his glossary to **Sisam's book**, his edition with E.V. Gordon of **Sir Gawain and the Green Knight**, and his article on the **Ancrene Wisse** manuscripts demonstrated that he had an unrivalled mastery of the early Middle English of the West Midlands; and it was expected that he would continue to contribute important work in this field. He himself had every intention of doing so: he promised an edition of the Cambridge manuscript of the **Ancrene Wisse to the Early English Text Society**, and he did a great deal of research into this branch of early medieval English, this language 'with the air of a gentleman, if a country gentleman' which he loved so much [1]. But the edition was not completed for many years, while the greater part of his research work never reached print. Lack of time was one cause. He had chosen to devote the major part of his working life at Oxford to teaching, and this in itself limited what he could do in the matter of original research. But besides this there was the matter of his perfectionism.

Parallel to Tolkien's professional work as a philologist, and sometimes overshadowing this work, to the effect that his academic output remained rather thin, was his affection for constructing languages. The most developed of these are **Quenya** and **Sindarin**, the etymological connection between which formed the core of much of Tolkien's **legendarium**. Language and grammar for Tolkien was a matter of aesthetics and euphony, and **Quenya** in particular was designed from «phonaesthetic» considerations; it was intended as an «Elvenlatin», and was phonologically based on Latin, with ingredients from Finnish, Welsh, English, and Greek. A notable addition came in late 1945 with **Adúnaic or Númenórean**, a language of a «faintly Semitic flavour», connected with Tolkien's Atlantis legend, which by **The Notion Club Papers** ties directly into his ideas about inability of language to be inherited, and via the «Second Age» and the story of Eärendil was grounded in the **legendarium**, thereby providing a link of Tolkien's 20th-century «real primary world» with the legendary past of his Middle-earth.

Tolkien considered languages inseparable from the mythology associated with them, and he consequently took a dim view of auxiliary languages: in 1930 a congress of Esperantists were told as much by him, in his lecture **A Secret Vice**, «Your language construction will breed a mythology», but by 1956 he had concluded that «Volapük, Esperanto, Ido, Novial, &c are dead, far deader than ancient unused languages, because their authors never invented any Esperanto legends» [5, 235].

The popularity of Tolkien's books has had a small but lasting effect on the use of language in fantasy literature in particular, and even on mainstream dictionaries, which today commonly accept Tolkien's idiosyncratic spellings **dwarves** and **dwarvish** (alongside **dwarfs** and **dwarfish**), which had been little used since the mid-19th century and earlier. (In fact, according to Tolkien, had the Old English plural survived, it would have been **dwerrow**.) He also coined the term **eucatastrophe**, though it remains mainly used in connection with his own work.

Tolkien had a passion for perfection in written work of any kind, whether it be philology or stories. This grew from his emotional commitment to his work, which did not permit him to treat it in any manner other than the deeply serious.

This fact should be kept in mind by anyone who attempts to interpret Tolkien's works. If the author chose a definite word for something, there must have been a reason for that. Tolkien used words meaningfully, thoroughly picking them out of all possible synonyms, «tasting» the way they collocate and sound. The interpreters should take the same approach, which is possible under two conditions: 1) the interpreter should «feel» the language the same way Tolkien did; 2) the interpreter should have the same philological background the author had.

What I am going to suggest now might need some argumentations. Before one starts interpreting or translating Tolkien's works, he or she should read what Tolkien read before creating the Middle-Earth. This challenging task might take a life time of work, but this the only way to recognize in the texts the author's intentions and not to lose or distort them in one's own translations.

References

7. Carpenter Humphrey. J.R.R. Tolkien. A Biography / Humphrey Carpenter. – London: Harper Collins Publishers, 1995. – 288 p.
8. Day David. A Guide to Tolkien / David Day. – London, Chancellor Press, 2001. – 272 p.
9. Drout Michael D.C. Tom Shippey's «J.R.R. Tolkien: Author of the Century» and a look back at Tolkien criticism since 1982 / Michael D.C. Drout, Hilary Wynne // Envoi. – 2000. – Vol. 9, № 2. – P. 101-134.
10. J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment / [ed. by Michael D.C. Drout]. – New York: Routledge, 2007. – 774 p.
11. Letters of J.R.R. Tolkien: A Selection / [edited by Humphrey Carpenter, with the assistance of Christopher Tolkien]. – London: George Allen & Unwin, 1981. – 463 p.

12. Shippey T.A. J.R.R. Tolkien: Author of the Century / Thomas Alan Shippey. – New York: Houghton Mifflin Company, 2002. – 347 p.
13. Shippey T.A. The Road to Middle-Earth / Thomas Alan Shippey. – New York: Houghton Mifflin Company, 2003. – 398 p.
14. Tolkien J.R.R. On Fairy Stories / J.R.R. Tolkien // The Monsters and the Critics and other Essays / [ed. by Christopher Tolkien]. – London: Allen and Unwin, 1983. – P. 109-161.

Summary. The article attempts to connect J.R.R Tolkien's mythological works with his academic activities as a professor of Old English. We argue that the interpretation of his heritage, both literary-theoretic and linguistic, should be guided by the fact that for Tolkien, the linguistic aspect always took priority over the literary aspect. Therefore, an adequate interpretation and translation of his texts will only be possible if they are based on the knowledge of the sources of this author's creativity and a thorough linguistic analysis of his texts.

Key words: sources, linguistic analysis, interpretation, adequate translation.

Отримано: 9.06.2012 р.

УДК 821.111-3.09

А.С. Сімаковська

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ХРОНОТОПУ В ОПОВІДАННЯХ РЕД'ЯРДА КІПЛІНГА «МІСТО СТРАШНОЇ НОЧІ» ТА «САІС МІС ЙОЛ»

Статтю присвячено дослідженню умов формування специфічного кіплінгівського хронотопу та принципів його художнього втілення. Проводиться аналіз основних мотивів та лейтмотивів у малій прозі Кіплінга, їх вплив на формування художнього простору і часу оповідань письменника.

Ключові слова: Р. Кіплінг, художній простір, художній час, хронотоп, мотив, лейтмотив.

Одним з найчастіше цитованих письменників у постмодерністському мистецтві Західної Європи і, особливо, Північної Америки, залишається Джозеф Редьярд Кіплінг – славетний співець Британської імперії, що одним з перших побачив початок її кінця, лауреат Нобелівської премії 1907 року.

Перше знайомство з Ред'ярдом Кіплінгом, одним із найвідоміших письменників Англії, відбувається у дитинстві, коли ми читаємо пригоди Мауглі та інші дивовижні казки. Але літературна спадщина Р. Кіплінга не вичерпується «Книгами Джунглів» та дитячими історіями. Насамперед письменник відомий світу як новеліст, автор нарисів та романів, поет.

Як зазначає М. Стріха: ««Феномен Кіплінга» цікавить і досі багатьох дослідників. Тривалі спроби пояснити його популярність загальноприступністю, екзотичністю, політичною заангажованістю ні на йоту не наближають нас до розуміння літературного явища, яке звалось «Редьярдом Кіплінгом» (чи «залізним Редьярдом» – як казали і друзі, й недоброзичливці, вкладаючи в ці слова зовсім різний зміст). Бо в особі зовні дуже простого Кіплінга маємо-таки одного з найбільших митців слова, творчість якого слід аналізувати за її власними законами» [6, 108].

Період творчості автора припадає на межу століть, на переломний період не лише в літературі, а й у суспільному житті. Відштовхуючись від тверджень В.Я. Гречньова [2], М.П. Утехіна [7] та інших дослідників, які вважають, що особливого розвитку набувають малі жанри саме у зламні епохи, ми звертаємось у своєму дослідженні до специфіки малої прози Р. Кіплінга.

Проте складність вирішення цього питання полягає не лише в аналізі та узагальненні досить різноманітного і великого літературного матеріалу, але і у визначенні особливостей поетики малої прози письменника. Просторово-часова організація художнього твору є важливим аспектом вивчення типу його цілісності. Сучасне літературознавство все частіше звертається до нього як до суттєвого елемента поетики жанру. Необхідність враховувати просторово-часову організацію твору при його аналізі переконливо доведена у працях М.М. Бахтіна [1], Д.С. Лихачова [3], Ю.М. Лотмана [4] та ін.

У зарубіжному та вітчизняному літературознавстві немає праць, у яких дослідження просторово-часової організації твору проводилося б на матеріалі малої прози Р. Кіплінга.

Основним завданням статті є аналіз поетики простору і часу в оповіданні Р. Кіплінга «Місто страшної ночі».

Як зазначає Ф.М. Скляр, один із дослідників творчості Р. Кіплінга, ««Город страшной ночи» – это зарисовка, также расцвеченная живой художественной импровизацией писателя. Это рассказ, способный вызвать у читателя «эффект присутствия», настолько достоверна любая деталь» [5, 58]. Оповідь ведеться від першої особи, у зв'язку з чим ми віримо оповідачу, оскільки він розповідає побачене власними очима. «Каждая строка является результатом больших профессиональных усилий, где все предусмотрено, заранее найдено и определено. Создается ощущение, что все действительно «именно так», точно и достоверно» [5, 58].

Оповідання «Місто Страшної ночі» є певною мірою безсюжетним, яке виникло з кореспонденції з місця подій. Спочатку з'явився репортаж «A Real Live City» (2 березня 1885 р.). У ньому з приголомшливою силою показаний типовий нічний побут одного з індійських міст. Жінки, чоловіки, діти, поліцейський, муедзини, життя, смерть, хвилинка свіжості повітря і суцільна триклята задуха; земляні дахи, низка сонних верблюдів.

Через деякий час після появи кіплінгівської замальовки в «Civil and Military» письменник прочитав поему Джеймса Томсона «Місто страшной ночи». Ця поема воскресила в пам'яті письменника усе, що було пов'язане з репортажем з опівнічної Лахори. Кіплінг скористався назвою томсонівського твору для заголовку свого оповідання «Місто страшной ночи». «Поэма Д. Томсона «Город страшной ночи» – венец пессимистические настроений поэта – возникла в период одиночества, страданий, печальных лет поэта, когда он, покинутый друзьями, бродил по ночным улицам Лондона» [5, 58].

Художній час і простір в цьому оповіданні визначений досить чітко. Сам оповідач нам говорить: «The scene – a main approach to Lahore city, and the night a warm one in August» [8]. (Місце і час дії – головні ворота в місто Лахор і ніч, одна з найтепліших ночей у серпні (тут і далі переклад наш. – А.С.)). Час і простір у художньому творі виступають у єдності і взаємозалежності. Автор розповідає про одну ніч у спекотному місті, він не виходить за межі простору і часу, а просто характеризує і описує побачене: «More corpses; more stretches of moonlit, white road, a string of sleeping camels at rest by the wayside; ekka-ponies asleep – the harness still on their backs, and the brass-studded country carts, winking in the moonlight – and again more corpses» [9]. (Багато тіл людських; багато місячного світла, біла дорога, ціла низка сонних верблюдів, які відпочивають на обочині; сонні поні, які стоять в упряжці, що виблискуює при місячному світлі – і знову людські тіла).

Мотив мечеті в оповіданні виступає символом святості та упокоєння людської душі. Вночі, коли всі ще сплять, стомлені працею та спекою, муедзин підіймається у мінарет і починає молитву. І що відбувається: «Every Muezzin in the city is in full cry, and some men on the roof-tops are beginning to kneel [9]. (Кожен муедзин у місті молиться, і деякі люди на дахах будинків починають ставати на коліна). Молитва підіймає всіх від сну,

Лейтмотив оповідання Кіплінга – місяць, який постійно присутній під час нарації: «it pointed directly down the moonlit road», «overhead blazed the unwinking eye of the Moon», «the witchery of the moonlight was everywhere», «a bar of moonlight falls across the forehead and eyes of the sleeper», «a small cloud passes over the face of the Moon», і т. д. [9]. (Вона вказала прямо на місячну доріжку», «над головою промигнув пильний погляд місяця», «чари місяця були усюди», «місячний промінь впав на чоло та очі сонного чоловіка», «маленька хмарка промайнула перед обличчям місяця»).

Як відомо, мотив місяця тісно пов'язаний з мотивом дзеркала. І цей зв'язок не є випадковим. Образ місяця характеризується оманливістю, зв'язком зі смертю, з потойбічним світом. Останнє показує схожість місяця із дзеркалом в плані просторових співвідношень, тому що місяць повернутий до землі одним боком, а, за повір'ями, місце чистих душ знаходиться з іншого боку місяця, який нам не видно, так само, як і інший бік дзеркала. Але з іншого боку, місяць бере на себе болі й страждання смертних, щоб полегшити останнім життя. І ось тепер «The east grows gray, and presently saffron... the City of Dreadful Night rises from its bed and turns its face towards the dawning day» [9]. (Починає світати, поступово заливається яскравим заревом... Місто страшной ночи встає зі свого ліжка і повертається обличчям до нового дня). З цих рядків зрозуміло, що місяць зняв втому з людей, наповнив їх новими силами і вони готові до нових звершень. Але ж ось і другий бік місяця: «She died at midnight from the heat» [9]. (Вона померла опівночі від спеки). Жінка не витримала муки спеки і пішла в інший простір, дзеркальний простір місяця, місце чистих душ.

Як бачимо, хронотоп оповідання є чітко визначеним, автор описує події однієї ночі в одному місті, в одному просторі. Але час оповіді сповільнюється, коли описується місто вночі, спека, сонні жителі. Хронотоп є побутовим, циклічним, після ночі настає світанок і життя мешканців міста продовжується.

Оповідання «Саїс міс Йол» будується на одній-єдиній події, яка відбувається в певний відрізок часу і характеризується не трагічністю чи катастрофічністю події, а її неймовірністю.

Вперше ця історія була опублікована у «Громадянській та військової газеті» («Civil and Military Gazette») 25 квітня 1887 року, а згодом як оповідання увійшла до збірки «Прості оповідання з гір» («Plain Tales from the Hills») у 1888 році. Стрікленд, англієць, офіцер поліції, досить обізнаний у житті індусів, закохується у міс Йол, але його зовсім не сприймають її батьки та відмовляють їм в одруженні. Саме тому він вирішує прикинутись туземцем та влаштовується працювати саїсом (прислугою) в сім'ю Йолів, щоб бути у курсі всіх справ. Але одного разу, коли він почув, як до його коханої заграє сам генерал, втрутився у їх розмову і почав захищати дівчину, чим і видав самого себе. Міс Йол розповіла генералу, хто насправді її слуга, а генерал був так збентежений цією подією, так захоплений вчинком Стрікленда, що замовив слівце за нього перед батьками дівчини. І Стрікленда прийняли у сім'ю, ця історія закінчилась щасливо.

В оповіданні є певна композиційна «рама», передакція та післяакція. Спочатку розповідається про історію життя Стрікленда, його роботу: «Strickland was in the Police, and people did not understand him; so they said he was a doubtful sort of man and passed by on the other side. Strickland had himself to thank for this. He held the extraordinary theory that a Policeman in India should try to know as much about the natives as the natives themselves» [8]. (Стрікленд був поліцейським, та люди його не розуміли; тому вони говорили, що він був сумнівною особистістю і обходили його стороною. Цим Стрікленд був зобов'язаний самому собі. Він притримувався тієї незвичайної теорії, що в Індії поліцейський повинен намагатися дізнатися про туземців стільки, скільки вони самі про себе знають). А наприкінці оповіді також говориться про його роботу та характер: «but he fills in his Departmental returns beautifully» [8]. (Але він відмінно складає звіти для свого відомства). Таким чином, його вчинок, про який розповідається, характеризує своєрідний «викид» героя з його звичайного побутового життя.

Хронотоп оповідання життєподібний, описує події життя героя в просторі міста Лахор. Але для опису життєвих подій Стрікленда до та після цієї авантюри, автор за допомогою ремінісценції дає короткий опис його, який складається зі шматків коротких авантурних хронотопів: «he was initiated into the Sat Bhai at Allahabad once, when he was on leave» [8] (одного разу його посвятили у Сат-Бхаї в Аллахабаді, коли він був у від'їзді); «his crowning achievement was spending eleven days as a faquir in the gardens of Baba Atal at Amritsar, and there picking up the threads of the great Nasiban Murder Case» [8] (його найвищим досягненням було проведення одинадцяти днів під виглядом факіра у амрітських садах Баба-Атала, де він розпитував нитки крупної кримінальної справи про вбивство Насибана). Для опису цих подій автор використовує часові скорочення, щоб лише просто показати читачу характер героя за допомогою подій, які з ним траплялися. А для переказу події, яка є суттю всієї оповіді, використовується сповільнення темпу. Тому можна зазначити, що потік часу в оповіданні є різномасштабним.

Р.Кіплінг уміло володіє сюжетом, активно використовує різні способи зображення подій у творі, використовує оповідь від першої особи, щоб передати читачу впевненість у зображуваних подіях. Для моделювання художнього часо-простору в межах малих прозаїчних жанрів письменник активно використовує дискретні сюжетно-композиційні моделі, сповідальність мовлення та фрагментарність оповіді.

Аналіз поетики хронотопу малої прози Кіплінга дозволяє зрозуміти естетичну природу та художню цінність цієї прози, її місце у системі художнього світу письменника та і взагалі у літературі того періоду.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Гречнёв В.Я. Категория времени в литературном произведении / В.Я. Гречнёв // Анализ литературного произведения. – Л. : Наука, 1976. – С. 126-144.
3. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 370 с.
4. Лотман Ю. Заметки о художественном пространстве / Юрий Лотман // Учёные записки Тартуского университета. – Вып. 720. – Тарту : Тартуский ун-т, 1986. – С. 25-43.
5. Скляр Ф.М. Р. Киплинг-новелист: от репортажа к рассказу / Ф.М. Скляр // Вопросы зарубежн. лит. : Сб. научн. трудов. – Томск : Томский ун-т, 1979. – № 603. – С. 53-63.
6. Стріха М. Кіплінг реальний і вигаданий / Максим Стріха // Всесвіт. – 1989. – № 5. – С. 108-110.
7. Утехин И.П. Жанры эпической прозы / И.П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.
8. Kipling Rudyard. Plain Tales from the Hills [Електронний ресурс] / Rudyard Kipling. – Режим доступу: <http://-ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/plain/chapter4.html>
9. Kipling Rudyard. The City of Dreadful Night [Електронний ресурс] / Rudyard Kipling. – Режим доступу: <http://-www.readbookonline.net/readOnLine/2429/>

Summary. This article is devoted to the peculiarities of modeling of specific Kipling's chronotope and the principles of its artistic embodiment. There is made the analysis of the main motives and leitmotives of the Kipling's small prose, its influence on forming artistic space and time of writer's short stories.

Key words: R. Kipling, artistic time, artistic space, chronotope, motive, leitmotive.

Отримано: 5.08.2012 р.

УДК 821. 161. 2 – 3. 091

Г.С. Скуртул

ПЕРФОРМАТИВ В ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРІВ (ЗА СУЧАСНОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ ЕМІГРАЦІЙНОГО ДИСКУРСУ)

У статті порушується проблема перформативності сучасного еміграційного дискурсу. Запропонований аналіз новітньої української перформативної прози крізь призму її жанрової організації.

Ключові слова: перформатив, література еміграційного дискурсу, жанр.

Висунута в 50-ті роки минулого століття концепція перформатива (теорія мовних актів) Дж. Л. Остіна [13] отримала відгук у західному теоретичному середовищі. «Головна думка, що лежить в основі поняття мовного акту, полягає в тому, що крім вираження власне сенсу, речення може також робити певну дію: воно може стверджувати щось, запитувати про що-небудь, наказувати, попереджати, обіцяти тощо – все це суть акти...» (переклад наш. – Г.С.) [9, 346]. Як відомо, надалі основні положення цієї концепції багато в чому визначили формування як наукових або філософських стратегій (Ж. Делез, Ж. Дерріда, П. де Ман, Ю. Хабермас та ін.), так і явищ соціокультурного або політичного значення (проблема статі, сексуальна революція, відносини інтелектуального співтовариства і влади). Сьогодні, наприклад, важко уявити розвиток європейської літературної теорії та критики без аналізу, посилань або навіть простої згадки про ідеї англійського філософа – особливо, коли мова йде про нову якість сучасного мистецтва, зокрема письмових текстів. Так, розмірковуючи про перформативність художніх творів, дослідники приходять до думки, що перформатив – це така «саморепрезентація» (за Ю. Хабермасом [16]), що «висуває на перший план мовну практику, яка раніше вважалася периферійною (це активне використання мови, що набуває схожості з мовою літератури) і яка допомагає нам сприймати літературний твір як акт чи подію» (переклад наш. – Г.С.) [8, 110].

Навпаки, вітчизняні теоретики літератури з цілого ряду причин не перейнялися належною і, вважаємо, цілком заслуженою увагою до праць Дж. Л. Остіна та його послідовників. При тому, що в деяких статтях (Н. Зборовська [7], З. Левченко [10], М. Сорока [14], Ю. Шевельов [17]) – переважно літературно-критичного змісту – можна було б простежити якщо не вплив, то, можливо, опосередковане, непряме «віяння» ідеології перформатива. Між тим, літературний процес, що постійно ускладнюється (нівелювання колись традиційної топіки щодо усталених жанрових модифікацій стає в літературній практиці нормою, такою ж, як і поява абсолютно нових, підкреслено прагматичних, письмових практик) змушує говорити про докорінну зміну художніх тенденцій, які вимагають звернення до теорії перформатива.

Саме ця обставина і визначила основну мету нашої статті: в аспекті вищезазначеного та індивідуального дослідницького розуміння перформатива і його історичних витоків представити такі зразки сучасної української прози еміграційної топіки, що безпосередньо або опосередковано якщо не обумовлені, то, щонайменше, співставні з новаторськими ідеями Дж. Л. Остіна.

В контексті новаторства наукового вираження перформатива, зауважимо, що вихідний посыл перформатива «слово як дія» – начало релігійного, культурного і власне художнього ужитку «всіх часів» – начало, яке детерміноване до того ж і подіями планетарного масштабу останнього часу (війнами, голодом, ядерною загрозою та ін.). У такому розумінні концепція перформатива в контексті його художньо-літературної програми має особливий статус. Цей статус і його значення визначається, на наш погляд, двома тенденціями: релігійно-культурного та історико-політичного масштабу. Якщо говорити про релігійно-культурні основи перформатива, варто

звернутися до аспектів глобального масштабу. Тут досить згадати про те, що Біблія у своєму первісному, давньоарамійському вигляді являє собою звід ритмічно організованих афоризмів зі співзвучно перетікаючим звукорядом, у якому склади, слова, словосполучення в своїй вимові та вихідному сакральному сенсі – не тільки Писання, але Писання, звернене до людини, що впливає на її свідомість, психіку, поведінку, релігійні почуття (див. дет. С. Аверінцев [2]). Також звертає на себе увагу і властивий середньовічному мисленню мотив, за яким Христос і його кров, трактувалася як чорнило – таємного значення письменна, що зводяться до єдиного онтологічного начала. Звідси, як зазначає С. Аверінцев (говорячи про епоху раннього християнства): «книжне «тіло» сприймалося як святиня і як матеріалізація таємничих сил» (переклад наш. – Г.С.) [2, 194] – матеріалізація, яка перетворювала людину. В цілому, саме цей світоглядний модус визначає глибину і силу біблійного виразу Слова як справи. Ось чому, як зауважує Ю. Грязнова, до «Нового часу питання про перформативність тексту не могло виникнути: це розумілось само собою. Біблія – головна книга – перформативна, перформативні молитовні тексти, богословські праці ченців: у них те, що сказано сказане про здійснені дії і про дію, якій наказано бути, нарешті, вони – сама дія» (переклад наш. – Г.С.) [5].

Виступаючи, як правило, вже сформованим і замкнутим у собі семіотичним цілим, релігійно-ритуальний текст, який не отримав «емансипації від побутового або ритуального контексту» (переклад наш. – Г.С.) [1] становить перформативний базис художнього вираження, у тому числі і його жанрової приналежності. Тому цілком закономірно, що в еволюції письмового висловлювання і жанрів помітний слід залишили такі його форми, що у своєму спочатку оформленому «дорефлексивному традиціоналізмі» [1] залишилися якщо не колишніми, то органічно інкорпорованими у розповідну тканину, надаючи їй надлітературного, ритуального звучання. Якщо так то до них передусім слід віднести т.зв. релігійний міф, на що вказував А. Лосев, підкреслюючи, що цей міф у його художньому переломленні за своєю природою надлітературний, оскільки він «є відповідною організацією самого життя і тому завжди магічний і містеріальний» (переклад наш. – Г.С.) [11].

Щодо історико-політичного підґрунтя перформатива, то звертає увагу той факт, що концепція Дж. Л. Остіна з'явилася після Другої світової війни – часу нечуваних раніше лих, коли людство опинилося в ситуації «за межею». Ця не стільки прикордонна ситуація, скільки в найширшому сенсі – етичному, фізіологічному, інтелектуальному, екзистенціальному, соціальному та ін. – ситуація позамежного: після кривавої бійні і геноциду народів раптом з'ясувалось щось нове, раптом прийшло осяяння – щоб висловитись і бути зрозумілим традиційні художні прийоми вже не дієві. Це одкровення викликало переосмислення самих можливостей і функцій мовних засобів і, ймовірно, викликало з глибин колективного минулого ритуально-магічні способи впливу мови на реципієнта. Чи можна створювати ліричні твори в руслі минулих часів після газових камер або концтаборів – це питання, яке сформулював німецький філософ Т. Адорно, вже не здавалося риторичним, і вимагало відповіді. Такою стала поява нових концепцій художнього письма – концепцій, що передбачали появу т.зв. «нової прози», відкриття таких мовних засобів, які б могли перетворювати людське начало і світ. Зазначимо, що ці пошуки і основний їх посыл («писати кров'ю») корелюють з ранньохристиянським уявленням про письмовий матеріал через Христа, його кров (чорнила) і його рани (письмена). Звичайно, на такому ґрунті і в такому обсязі поява ідей перформатива не стільки органічна і передбачувана, скільки – конче необхідна.

Їх упровадження у літературний ужиток поступово, аж до сьогодні, докорінно змінили і сам статус літератури як «мистецтва слова» і сформовану жанрову систему. Зауважимо, що в аспекті теорії Дж. Л. Остіна проза нового часу все більше конститує в собі «мистецтво справи». Не виняток і сучасний український міграційний дискурс: т.зв. заробітчанська проза, а також твори В. Буженка та Е. Андіївської.

Звернемось до прози О. Драчковської і Г. Тарасюк. З одного боку, обидві авторки художньо переконливі в межах заробітчанської топіки. Однак, з іншого боку, обсяг і модель художнього світу в них різні. Якщо О. Драчковської в «Няньці-неньці. Зі щоденника заробітчани» доступними їй художніми засобами передається власний досвід перебування на заробітках в Іспанії, то Г. Тарасюк, у таких новелах як «Янгол з України», «Острів зимового мовчання», «Тіні заблудлих нащадків» та ін., навпаки, професійний художній інтерес переносить на ґрунт заробітчання в усіх представлених нею – соціально-економічних, психологічних, екзистенціальних, історичних – вимірах. Тут заробітчання, на нашу думку, представлене в двох ракурсах: у внутрішньому (достовірному і деталізованому) і в зовнішньому (споглядальному і поетизованому). Саме деталь, подробиця і практицизм визначає об'єм «Няньки-неньки». І в цьому (в аспекті концепції перформатива) – твір О. Драчковської успішний, оскільки являє собою таку парадигму висловлювань, що явно або імпліцитно містить у собі інтенцію допомоги і передачі знання. Між тим, художній об'єм творів Г. Тарасюк обрамлений установкою естетично-споглядального інтересу і психологізованих рефлексій на предмет заробітчання.

Саме у цьому ракурсі виростає можливість жанрової ідентифікації за принципом віддаленості та співвідношення з перформативом. Тому, не вдаючись у довільні дефініції, як це запропоновано в анотації до тексту О. Драчківської (документальна повість, журналістська стаття, розширена до розмірів сучасного роману, емоційна психологічна проза) запропонуємо наступне визначення: «Нянька-ненька. Зі щоденника заробітчанки» – повість-перформатив як жанровий різновид художнього путівника по Іспанії. Таке базисне визначення приймаємо як першооснову, яка відкрита для виявлення конкретної жанрової модифікації. У нашому випадку, вважаємо, що текст О. Драчківської відповідає критеріям жіночої повісті, оскільки і стилістично, і психологічно, і фізіологічно, і прагматично передає саме жіночий заробітчанський досвід.

Якщо певний масив заробітчанської прози, повний корисних порад і детальних настанов – умовно кажучи, прагматичний модус перформатива в літературі, то твори, що органічні саме в євангельській риторичі і символіці, представляють протилежний полюс перформатива – релігійний. Найяскравіший приклад – повість для молоді «Пустельник на Зеленому Кліні» В. Буженка. Молитви, псалми, витяги зі Святої книги, коментарі до того чи іншого релігійного канону, пасторські настанови, вираження причетності до вищих онтологічних начал – це і багато іншого становить смислове ядро тексту, який звернено, що показово, до молодого читача. Розповідь про насильницьке виселення українців до Сибіру та їх існування в умовах терору і тотальних репресій складає такий побутовий фон, що виростає до масштабів вселенського зла. Однак, цей есхатологічний дискурс розгорнуто в контексті абсолютного Слова. Більше того, художнє відтворення розгулу темних сил не стільки контрастує, скільки підкреслює беззастережну перемогу Світла; морок не відтіняє, не пригнічує, але, навпаки, малює, наче виявляє Його всемогутність та милість. Тут, вважаємо, художнє письмо отримує керований, ілюстративний статус і видається апологетикою, що додається до Святого письма, тоді як Новий Заповіт, вплетений в оповідь, набуває домінуючого перформативного статусу: «заспокоївся (курсив наш. – Г.С.) аж на молитві, коли заспівав ірмос: «Не ридай моя Мати, бачачи у гробі Сина, що Його в утробі пречистий зачала єси. Бо воскресну Я і прославлюся, і прославлятиму безперестанку, як Бог, тих, хто з вірою і любов'ю Тебе величатимуть!..» [4, 90]. Тут Слово Боже – Дія, яка співвідносна з поняттями дива і порятунку. Повість-перформатив «Пустельник на Зеленому Кліні» представляє релігійно-онтологічний модус українського еміграційного дискурсу.

Однак, якщо в заробітчанському форматі ми говорили про опосередковану дію письма, то тут мова йде про безпосередню, пряму співвіднесеність слова і викликані ним дії.

Міркування про принципи і прийоми втілення слова в дію в аспекті появи якісно іншого художнього вираження переконливо ілюструє проза Е. Андіївської. У її генезисі – інтенція перетворення і, як беззаперечний імператив, боротьба із злом і утвердження добра. Звернемось до «Роману про людське призначення», який переконує у тому, що проза Е. Андіївської у прямому сенсі – творчість, але в буквальному розумінні – творіння. Адже авторка не просто артикулює життєбудівний посил і не тільки наділяє слово енергією дії, але практично здійснює цільний, логічно завершений і ефективний метод впливу та перетворення свідомості і тіла. У цьому сенсі показовою є одна з численних рецензій на «Роман про людське призначення», авторка якої так описує природу свого сприйняття твору і викликані ним психофізіологічні зміни: «Концентрація і насиченість, вир подій і несподівані повороти думок і вступів героїв створюють при читанні таку психологічну напругу, що часом не витримуєш <...>. Не знаю, як у кого, але після прочитання цієї книжки у мене було таке відчуття, як після перегляду фільму «Тіні забутих предків»: спочатку якесь подразнення і незрозумілий неспокій, навіть злість... <...>. Вся книжка, як і той фільм, кілком стирчить у мозку і щось у тобі змінилось (курсив наш. – Г.С.): ти уважно дивишся на зустрічних і сама в себе запитуєш, а може то йде диво?» [10, 171]. Настільки промовисте підтвердження саме перформативної парадигматики твору Е. Андіївської мимоволі викликає цілком закономірне питання: якими засобами і яким способом досягається сила впливу. Зупинимось на найбільш очевидному, що становить основу перформатива «Роману про людське призначення».

Насамперед варто відзначити повну тотожність перетворювальних інтенцій суб'єкту мови (авторки) і суб'єктів оповіді (головних героїв), за якої сама оповідна тканина у своєму стилі, композиції, сюжеті, ідеології проявляється вираженням загальної «мислительної енергії», що спрямована на подолання соціального і космічного зла. Текст у цьому сенсі – шлях і тіло – проект життя і колективна праця. Щоправда, всі ці досить довільні узагальнення ще не є доказом на користь перформативності «Роману...» Е. Андіївської, але виступають ідеологемою, що вміщує перформатив. Сам же перформатив як засіб впливу і, взагалі кажучи, як сама дія полягає, на нашу думку, в наступному: по-перше, стильова і насамперед синтаксична організація тексту особлива у побудові ритму, який наче «заговорює» свідомість і створюється «поток» пропозицій-історій, кожна з яких – мікророман і метаісторія як частини, що формують ціле. Причому, цей «потік» побудований за принципом логічного зв'язку, з одного боку, і всіляких посилань, відступів і несподіваних переходів з одного розповідного поля на інше, – з другого. По-друге, число імен.

Тут два моменти: міфологія й синергетика. Міфологічний момент – у номінації, адже, «Міф і ім'я безпосередньо пов'язані за своєю природою. У відомому сенсі вони взаємовизначені, одне зводиться до іншого: міф персональний, ім'я – міфологічне. <...> система власних імен утворює не тільки категоріальну сферу природної мови, але й особливий міфологічний шар. У ряді мовних ситуацій поведінка власних імен настільки відмінна від відповідної поведінки слів інших мовних категорій, що це мимоволі нашоухує на думку про те, що перед нами інкорпорована у товщу природної мови дещо інша, інакше влаштована мова» (переклад наш. – Г.С.) [12].

У Е. Андіївської ця «інакше влаштована мова», це, здавалося б, безмірне номінативне поле речей та людей, яке створює потрібний ефект впливу на психіку реципієнта за допомогою своєрідного поєднання, коли «...міфологічний пласт закріплюється в свідомості (і в мові), роблячи його гетерогенним і створюючи в кінцевому результаті *напругу* (курсив наш. – Г.С.) між полюсами міфологічного і неміфологічного сприйняття» [12]. І якщо додати, що найменування та перейменування, як це демонструють Ю. Лотман та Б. Успенський, є актами творіння і переродження, то різні форми номінації можна представити як перформатив міфологічного плану. Досить пригадати не тільки «кавалькаду» власних імен в «Романі...», але і наділення диво-предметів (по суті предметів, що не мають визначення) різними поліваріантними назвами: «Це не барабан. І не виварка. А скриня. Власного виробу. Чи коли волієте: сплющена сфера з ручкою» [3, 129].

Висока концентрація імен, складні (безпосередні та далеко опосередковані) взаємини персонажів, парадоксальна їх причетність до світу речей і планет (мікро і макросвітам) – все це енергія, яка перетворює людину і світ, приймає амбівалентний – то позитивний, то негативний прояв. Тому, на нашу думку, номінативна концентричність і переважання позитивних героїв у тексті – в аспекті близької авторці ідеї про «мислячу енергію» – крім власне міфологічної основи, згідно чого «акт номінації тотожний акту пізнання» [12], видається відповідно і способом концентрації саме позитивної, активно дієвої енергії. У цьому контексті такі герої як Федір Безручка, Славко, Дзіндра, професор Федоренко та ін. – збірна енергетика добра, спрямована, за авторським, ймовірно, задумом – в неординарному художньому вираженні – «вселитися» у свідомість реципієнта. Тут утілена збірна енергія – акумуляція добра, що доставляється до читача перформативними каналами.

Ці канали виявляються не стільки у своєрідності поетики, як, наприклад, в особливостях синтаксису, в фонічній та ритмічній побудові або в поєднанні дескриптивних описів з міфологічними, але насамперед у тому, що у своєму таємничому та провіденціальному началі «завдяки вищому недогляду, чи особливій ласці Провидіння» [3, 159] надає вражаючого впливу. Це – «движущі гімни Всевишньому, на життєносних ядрах яких тримається світобудова» [3, 159]. Так, у слові й у всьому тому, що доноситься і впроваджується за межами його семантики, в людині проявляють себе трансцендентні підвалини, які направляють її на протистояння злу. Ці підвалини вищого онтологічного порядку. У зв'язку з цим можна говорити про індивідуально-авторське розуміння релігійного канону в аспекті його життєбудівних потенцій, в аспекті «надприродного», як у Славка, дару: «...вистачає йому пальцем доторкнутися своїх грудей, і та *внутрішня сліпуча сила ... вдарить з нутра його у нутро іншого* (курсив наш. – Г.С.), знехтувавши уповільненими способами людського порозуміння» [3, 159]. Зазначимо, що тут релігійна риторика в контексті її перформативного звучання розгорнута у Е. Андіївської в руслі вираження її невербальними засобами, що сходять, очевидно, до древньої традиції табування, заборони називання всього істинно ціннісного, сакрального.

Проте, сам аксіологічний ряд, складаючись у досить струнку систему, передбачає не просто безвідносний абсолют боротьби добра зі злом і торжества вищого морального порядку, але й абсолют, що безпосередньо співвідноситься з національною історією і національними цінностями, з одного боку, і з есхатологічною перспективою сучасного світу, з іншого. При цьому, есхатологія у Е. Андіївської детермінована серед іншого і українською національною історією зовсім недавнього періоду; знищення національної самосвідомості і фізичне винищення народу – процеси всесвітнього масштабу: «... коли до ноги вирубають будь-який народ (а його вирубають, Господи, як же його вирубають!), загниває душа всесвіту і розлітаються на друзки сонячні системи, і тоді на порозі Судний день, і знову до нуля повертаються всі галактики...» [3, 144]. В той же час набуття Україною самостійності – «мікроскопічний вселенський зсув» [3, 169] на шляху подолання сил тьми. Так національна міфологема, узята в релігійно-есхатологічній перспективі «кінця історії», виступає у авторки «Роману про людське призначення» домінуючим і категоричним спонуканням до дії, в тому числі і за допомогою словесного вираження.

І навіть у усвідомленні цього кінця історії парадигма людського призначення розкривається через слово і думку як знаряддя протидії злу – у тому розумінні, що «кожному віділено незнищений голос, хоч людина проте переважно, затуркана буденщиною, і не здогадується, повіривши диявольському шохвилинному навіюванню, ніби вона безголоса і без'язика, бо сатани найстрашніше, коли людина довідається про своє призначення...» [3, 158]. У тому ж світі слово,

його художня рефлексія, переходить межі повсякденності і мистецтва, і в органічності вираження автора і стилю, отримують переконливі ознаки безпосередньої (і, як показує рецепція, успішної) дії, що у результаті і дозволяє говорити про таку модифікацію роману як метаісторичний роман-перформатив. Його метаісторичність, уточнюємо, полягає в тому, що твір з початку до кінця пронизаний есхатологічною ідеєю апокаліптичного звучання, адже апокаліптика, як знаємо – «вибух історії та її перехід в метаісторію, остання битва добра і зла...» (переклад наш. – Г.С.) [2, 99].

Не випадково поява такої незвичайної жанрової модифікації викликає безліч питань, при тому, що ці питання аніскільки не спростовують припущення, що у своїх творах Е. Андієвська виступає, за визначенням М. Сороки «як Творець світу» [14, 173], що її тексти «пронизує новоромантична віра у новоромантичну «думальну матерію», котра спрямовує основу живого життя в цілому» [7, 124], нарешті, що «Роман про людське призначення» в аспекті високої концентрації героїв і подій – «роман-омнібус» або «роман-річка» [17, 174], а також і «роман реалістично-сатиричний, роман антироман, роман сюрреалістично-казковий. Філософсько-релігійний, але також і наскрізь іронічний. Іронічний з дійових осіб, з читача, а може й з тривання всесвіту, а може й з самої себе. ... Іншими словами – це дитячоокий роман не для дітей. (Хай вибачать мені антицитату)» [17, 178]. Як бачимо, таке вільне поводження з жанровими визначеннями текстів Е. Андієвської тільки підтверджує неоднозначність їх жанрової характеристики.

Отже, український міграційний дискурс демонструє різноманітні форми перформатива – від суто прагматичного призначення до релігійно-онтологічного і метаісторичного. І всі ці форми націлені на перевлаштування існуючого порядку речей і перетворення особистості. Характер перформатива утворюється по-перше, у застосуванні релігійних, обрядових і «периферійних» практик вираження, по-друге, в концентрації специфічних прийомів активації читацького сприйняття і, по-третє, у поєднанні різноструктурних текстів всередині літературного цілого. Все це потребує, безсумнівно, спеціального, більш розгорнутого аналізу, у тому числі і в аспекті виявлення своєрідності перформативних модифікацій жанрів. Окреслені проблеми не вичерпуються однією статтею і мають перспективу для подальшого вивчення в напрямку розширення теоретико-методологічної бази теорії Дж. Л. Остіна та вдосконалення перформативного аналізу художніх текстів.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации [Электронный ресурс] / С. Аверинцев. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/g-2/Genre.html>
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
3. Андієвська Е. Роман про людське призначення / Емма Андієвська. – К. : Орії, 1992. – 454 с.
4. Буженко В. Пустельник на Зеленому Кліні / Володар Буженко. – Львів : Місіонер, 1996. – 129 с.
5. Грязнова Ю. Анализ перформативного текста [Электронный ресурс] / Ю. Грязнова. – Режим доступа : http://www.sbiblio.com/biblio/archive/grjasnova_analis/
6. Драчковська О. Нянька-Ненька. Зі щоденника заробітчани / О. Драчковська. – Львів : Кальварія, 2009. – 192 с.
7. Зборовська Н. Прозові рефлексії над мисленням (За «Романом про добру людину» Е. Андієвської / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 9. – С. 117–124.
8. Каллер Дж. Теория литературы : Краткое введение / Джонатан Каллер. – М. : Астрель: АСТ. – 2006. – 158 с.
9. Левин С. Прагматическое отклонение высказывания / Сэмюэль Левин // Теория метафоры : [Сборник]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 342–357.
10. Левченко З. Рецензія ... через 9 місяців (Е. Андієвська «Роман про людське призначення») / З. Левченко // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 9. – С. 170–172.
11. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство [Электронный ресурс] / А. Лосев. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/index.php
12. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/mif_im.php
13. Остин Дж. Л. Слово как действие / Джон Остин // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 17 : Теория речевых актов. – М. : Прогресс, 1986. – С. 22–130.
14. Сорока М. Експериментальна проза Емми Андієвської / М. Сорока // Березіль. – 1999. – № 7–8. – С. 169–175.
15. Тарасюк Г. Янгол з України. Маленькі романи, новели / Галина Тарасюк. – К. : Либідь, 2006. – 432 с.
16. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 35–40.

17. Шевельов Ю. Слово про лавреатів 1983 року / Юрій Шевельов // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 178. – С. 173–178.

Summary. The article raises the issue of performativeness of modern Ukrainian emigrational discourse literature. The analysis of the newest Ukrainian performative prose in the light of its genre organization is presented.

Key words: performative, emigrational discourse literature, genre, performative prose.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 811.111'25

Т. В. Сосніна

СПОСОБИ ВІДТВОРЕННЯ КВАЗІРЕАЛІЙ У ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ ДЖ. ОРУЕЛА «1984»

У даній статті розглядаються квазіреалії соціально-політичної оказіональної лексики в англійській мові та особливості їх перекладу німецькою та російською мовами у творі Дж. Оруела «1984» з погляду семантико-стилістичної функції. Зокрема, аналізується специфіка перекладу німецькою та російською мовами соціально-політичних оказіоналізмів, утворених за прикладом ідеологізмів тоталітарних суспільств.

Ключові слова: квазіреалія, оказіоналізм, переклад, антиутопія, калька, «новомова», складноскорочене слово.

Починаючи з середини ХХ століття, перекладацька діяльність у всіх своїх різновидах набула небаченого раніше розмаху завдяки все більшій інтенсивності міжнародних контактів і процесам глобалізації. Переклад – це завжди сплав двох культур, двох мовних традицій, двох літературних основ. Особливого теоретичного і практичного інтересу в перекладознавстві набуває проблема реалій. Вони щільно пов'язані зі специфікою вираження національної, культурної, історичної, соціальної та політичної форм у перекладі. Їх переклад лежить біля самих витоків людської культури і невід'ємно пов'язаний з розвитком національних мов і літератур. Адже між культурами різних народів і епох є ґрунтовні, зумовлені різноманітними чинниками розбіжності, які необхідно враховувати в процесі перекладу. Саме реалії безпосередньо пов'язані з регіональністю в художньому зображенні [2, 41].

Даним мовним одиницям приділено достатню увагу як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками. Можна назвати таких вчених, як С. І. Влахов і С. П. Флорін, Л. Н. Соболев, Г. В. Чернов, Г. В. Шатков, А. Є. Супрун тощо. С. І. Влахов та С. П. Флорін звернули увагу на ці «неперекладні» елементи ще всередині ХХ століття (у 1960 році було опубліковано їхню статтю «Реалії»). Пізніше вийшла друком їхня книга «Неперекладне в перекладі», в якій було представлено повну характеристику, класифікацію та способи перекладу реалій. У підручниках з теорії перекладу Л. С. Бархударова, В. М. Комісарова, В. М. Крупнова, Т. Р. Левицької, А. М. Фітерман, А. Лілової, О. В. Федорова також представлена інформація про культурно-марковані слова. Проблеми співвідношення мови та культури розглядалися М. Верещагінін та В. Г. Костомаровим. Ролі слів-реалій у художньому творі приділяють увагу Н. І. Паморозька та В. С. Віноградов. Серед досліджень з даної теми можна назвати роботи таких зарубіжних авторів, як Дж. Ліч, Є. Найда, Дж. Хант, К. Саявар, Б. Стріт та ін.

Як вже було сказано, з теорії та практики перекладу написано чимало, в тому числі й щодо перекладу реалій. Однак реалії, пов'язані з тематикою науково-фантастичних та антиутопічних текстів, з описом теоретично можливих, але не здійснених на сьогодні рішень наукових або технічних проблем, з описом елементів оточуючого середовища вигаданого світу, – названі терміном «квазіреалії» [5] – вивчені недостатньо, що зумовлює активний інтерес сучасних дослідників. Вони є невід'ємною частиною таких літературних жанрів, як фантастика й антиутопія, які на сьогодні є дуже популярними серед читачів, а отже, до творів саме цих жанрів часто звертаються сучасні перекладачі. Одним з найбільш відомих романів жанру антиутопії, в якому активно функціонують квазіреалії, є роман Дж. Оруела «1984». Створена письменником оригінальна «но-

вомова» («Newspeak») вже більше 60 років викликає інтерес дослідників і породжує нові версії перекладів багатьма мовами світу. З огляду на окреслену проблематику, в даній статті ми розглядаємо квазіреалії соціально-політичної сфери у контексті роману Дж. Оруела та проблему їх адаптації до німецькомовної та російськомовної культур.

На сучасному етапі розвитку філологічної науки типологічні дослідження виявляють необхідність перекладацького підходу до антиутопії в різноманітних мовних та історико-культурних середовищах і набувають особливої актуальності.

Антиутопічний текст характеризується рядом особливостей, зокрема й у плані використання певних лексико-стилістичних засобів, зумовлених його специфікою: новоутворень, оказіональних слів, квазіреалій.

Антиутопія критикує зміст утопічної ідеї, в тому числі використовуючи її форму, тобто оперуючи словником утопії, одним із завдань якого є маркування простору сприятливого, позитивного, але такого, що ніде не існує. Текстовими маркерами простору утопії / антиутопії є квазіреалії, виражені за допомогою оказіональної лексики, які «імітують неіснуючі, фантастичні реалії вигаданого світу» [4, 10]. Їх функції (когнітивна, прогностична, нормативна, символічна) набувають полярної оцінності залежно від типу контексту.

Квазіреалії можна класифікувати як орієнтовані на 1) технократичний концепт; 2) соціально-політичний концепт; 3) етико-естетичний концепт. Тексти антиутопії можна розрізнити відповідно до такого поділу «за типами втіленого в них ідеалу» [5]. Таким чином, очевидним стає зв'язок мікро- та макрорівнів контекстуального аналізу. Передача жанрово-стилістичної домінанти тексту оригіналу прямо залежить від збереження оцінності, експресивності та символічної значимості оказіональної лексики в тексті перекладу. Оказіональна лексика вбирає у себе особливості культури, історії й менталітету носіїв даної мови.

У перекладі художніх творів, написаних у жанрі антиутопії, специфікою яких є вживання значної кількості оказіоналізмів з порушенням граматичних та смислових зв'язків, дотримання всіх граматичних, семантичних і функціональних особливостей вихідного тексту одночасно практично неможливе. Іноді прямиий переклад зберігає імпліцитну інтенцію автора, але в більшості випадків проблема вираження пресупозиційних знань автора та їх зв'язку з текстом перекладу також актуальна; залишається необхідність підшукувати варіант інтенції мовою перекладу, який підходить для даного випадку і не обтяжений пресупозиціями вихідного тексту.

Оказіоналізми, як різновид квазіреалій, виконують у тексті твору-антиутопії такі функції: вказують на уявлення авторів про тенденції розвитку тих чи інших соціально значимих об'єктів; задають певні «правила гри», будучи наслідком та умовою розвитку змісту антиутопічного тексту.

Дані оказіоналізми (квазіреалії) містять «реальний» та «вигаданий» елементи. Перекладач антиутопічного твору має відчутти та досягнути обидва ці елементи, виявити місце і функцію оказіоналізмів у тексті та відтворити ці слова і словосполучення засобами ПМ (мови перекладу) так, щоб їх сприйняття читачем було максимально наближене до того, що хотів передати автор.

Мова як система смислопозначення, тобто безпосередньо лінгвістичний контекст, в антиутопії стає об'єктом художнього опису як авторська інтенція. Таким чином, автори ставлять проблему співвідношення мови і змісту, моделюючи штучну мову. «Езотерична» мова антиутопії має спростовувати утопічну свідомість як «ідеальну модель», руйнуючи властиві їй норми природної мови.

Поняття «новомова», створене Дж. Оруелом у романі «1984», зазвичай розуміють як позначення тоталітарної мови, тобто мови суспільства, в якому всі сфери соціального та духовного життя підлягають ідеологізації. У визначенні найбільш важливих рис «новомови» ми дотримуємось позиції Е. А. Земської: «високий ступінь клішованості, евфемістичність, порушення основних постулатів спілкування, застосовуваного з метою лінгвістичного маніпулювання, ритуалізоване використання мови, десемантизація не лише окремих слів, а й великих фрагментів дискурсу. Кліше новомови, як правило, орієнтовані або на абстрактний, умовний референт, або на референт, відсутній у дійсності» [1, 23].

Носіями тоталітарної (наприклад, комуністичної або фашистської) ідеології в національному мовному менталітеті є елементи соціально-політичної лексики (такі як пролетар, буржуй, клас-гегемон, гестапо, наці), які витісняють у мовній картині світу попередні позначення духовних цінностей з позиції вищого авторитету.

Соціально-політична лексика при цьому використовується не у своєму прямому загально-мовному значенні, а в якості ідеолексикона, тобто терміни часто інгерентно експресивні як слова з сильними політичними конотаціями, соціальним колоритом [2, 60].

У сфері масової свідомості в міру закріплення позицій новомови поступово відбувається «підміна понять», доведена до крайньої межі, коли буквальне значення слова стає прямо протилежним контекстуальному. Так, наприклад, каторжний табір у новомові має назву «радлаг» (англ. *joycamp*), табір радості, таку ж закономірність бачимо у позначенні міністерств і департа-

ментів: *Minipax* (англ.) – *Minipax* (нім.) – *Минимир* (рос.): *Министерство мира*, тобто *воєнне міністерство* – *the Ministry of Peace* – *Ministerium fuer Frieden*; *Thought Police* – *Gedankenpolizei* – *Полиция Мысли*; *Ficdep* – *Romab* – *limo* (*the Fiction Department* – *die Roman-Abteilung* – *Художественный отдел*).

В ідеолексиконі актуалізується недиференційована ціннісна конотація, елімінується загальнономовна денотативно-сигніфікативна віднесеність. Оцінна функція ідеолексикона настільки посилюється, що в масовій свідомості він набуває негативної семантики, зокрема, великої кількості складноскорочених слів (*unperson* – *Unpersonen* – *неличність*; *facecrime* – *Blickdel* – *преступник*; *prolefeed* – *Prolesstoff* – *рабкорм*).

Новомова була спеціально вироблена відповідно до ідеологічних потреб Ангсоцу – Англійського Соціалізму [3], у романі Оруела вона утворена з англійської мови шляхом суттєвого скорочення і спрощення її словника і граматичних правил.

Важливою характеристикою новомови є поділ лексики на три словники відповідно до галузі вживання: А-лексикон, Б-лексикон і В-лексикон.

А-лексикон включає лише ті слова, вживання яких є необхідним у повсякденному житті. Він майже повністю складається зі звичайних слів англійської мови, очищених від неясностей і смислових відтінків.

Б-лексикон складається зі слів, спеціально сконструйованих для вираження політичних чи етичних понять. Саме в цьому словнику найбільш яскраво проявляються всі основні принципи новомови.

В-лексикон є допоміжним, він містить лише наукові та технічні терміни, які побутують серед фахівців. Зміст цих термінів також очищений від небажаних значень, вони практично не перетинаються з лексемами інших словників.

Грамматика новомови має дві характерні особливості. Перша з них – майже повна взаємозамінність різних частин мови (наприклад, слово *think* є дієсловом та іменником). Кожному слову можна надати протилежного значення за допомогою додавання заперечного префікса *un-*, щоб посилити значення – додати префікс *plus-*, а для ще більшого посилення – *doubleplus-*, наприклад: *warm* – *unwarm* – *pluswarm* – *doublepluswarm* (*теплый* – *холодный* – *очень теплый* – *горячий*). Другою відмінною рисою граматики новомови є її нормативність, будь-які зміни форми слова підлягають єдиному правилу, тобто, прибираються всі винятки.

Щодо квазіреалій, то саме в Б-лексиконі, метою якого було навіювати бажані ідеї тому, хто цей лексикон вживає, переважає величезна кількість соціально-політичних okazіоналізмів, які передбачають амбівалентний смисл, маючи значення «гарний» (*good* – *gut* – *хорош*) стовно Партії та «поганий» (*bad* – *schlecht* – *плох*) стосовно її ворогів, наприклад: *Goodsex* – *Gutsex* – *добросекс*; *Goodthink* – *Gutdenk* – *добродум*. Або слово *duckspeak* – *Quarksprech* – *розкрякатися*, яке стосовно ворогів має негативне значення, а стосовно друзів – позитивне.

Також ми зустрічаємо багато слів, які на перший погляд виглядають просто складеними і набувають ідеологічного забарвлення не стільки від думки, скільки від власної структури, наприклад: *Recdep* – *Dokab* – *Истод*; *Teledep* – *Telab* – *Теленпрогр*. У результаті це призводить до звуження і певної зміни значення через ліквідацію асоціативних зв'язків, які в іншому випадку з'явилися б. Слова мають по два-три склади, причому перший та останній склади рівнонаголошені, що спричинює ефект «бурмотіння», уривчастого й монотонного стилю мовлення. Мета такого прийому полягає в тому, щоб мовлення людей, особливо з тем ідеологічно не нейтральних, максимально відокремлювалось від свідомості.

Для того щоб максимально точно передати (зберегти) всі ці особливості квазіреалій у текстах перекладу, перекладач повинен використовувати такі способи перейменування, які допоможуть зберегти авторські інтенції.

Існує декілька способів трансляційного перейменування для міжмовної передачі реалій: транскрипція (транслітерація); гіперонімічне перейменування; дескриптивний перифраз; комбінована реномінація; калькування, повне і часткове; міжмовна транспозиція на конотативному рівні; метод уподібнення (субституція); віднайдення ситуативного відповідника (контекстуальний переклад); контекстуальне розтлумачення (інтерпретація). Але для соціально-політичної лексики найбільш характерним є спосіб калькування.

Калькування – особливий вид запозичення, коли структурно-семантичні моделі мови джерела відтворюються поелементно матеріальними засобами мови-сприймача [2, 128]. Калькування пов'язане з активізацією національних мовних засобів у процесі створення власних перекладних відповідників для іноземних понять, воно стимулює виявлення і повніше використання прихованих потенцій рідної мови. Калькування своєрідно відображає суть перекладу як процесу біполярного: адже мета перекладу – пере-створити цільовою мовою оригінальний текст. Така ж і суть калькування. Цей метод, що передбачає відтворення внутрішньої форми слова, а разом з нею – структури образного переносу значень, активізує словотворчі засоби, дає поштовх до утворення

семантично містких неологізмів. Властива їм експресивність і часто образність стимулюють їхню появу в лексико-семантичній системі мови-сприймача.

Розрізняють повне і часткове калькування. При повному (точному) калькуванні слова або словосполучення перекладаються буквально. Наприклад: *the Junior Anti-Sex Liga – Die Junioren Anti-Sex Liga – Молодежная Антисексуальная лига*; *the Big Brother – der Grosse Bruder – Большой Брат*, *the Fiction Department – die Roman-Abteilung – Художественный отдел*; *The Ministry of Truth – Das Ministerium fuer Wahrheit – Министерство Правды*, *The Two Minutes Hate – der Zwei-Minuten-Hass – две минуты ненависти*. З прикладів видно, що перекладачі як німецькою, так і російською дослівно переклали ці квазіреалії, зберігаючи форму словосполучення. Однак необхідно зауважити, що для німецької мови характерною формою словотвору є словоскладання, тому воно переважає в німецькому перекладі, наприклад: *Youth League – Jugendliga – Молодежная Лига*, *Thought Police – Gedankenpolizei – Полиция Мысли*, *speakwrite – Sprechschreiber – диктофон*. Є випадки, коли перекладач пом'якшує значення квазіреалії, так, наприклад, у російському перекладі квазіреалія *the Spies* (шпигуни) перекладається як «дитяча організація Сищиків». Натомість у німецькому варіанті перекладач дає більш негативну конотацію в перекладі – *Spitzel* (шпики).

Калька в лексичному і семантичному відношеннях повністю збігається з відповідником у мові-джерелі. Оскільки калька потенційно розглядається як okazionalizm, що з часом, за певних умов, може стати одиницею словникового складу цільової мови, вона повинна бути оформлена згідно з чинними в мові граматичними нормами (*the Inner Party – Die Inneren Partei – Внутренняя партия, proles – die Proles – пролы*).

При частковому (змішаному модифікованому) калькуванні вислови частково перекладають, а частково будують з іншомовного матеріалу чи за іншомовним зразком. Так, наприклад, слово *prolefeed*, утворене з двох слів, у німецькому перекладі *die Prolesstoff* – перекладається перше слово, а друге замінюється на *die Stoff* (речовина), а в російському перекладі замінено обидва слова, і утворено складноскорочене слово *рабкорм*. З прикладу видно, що словосполучення або складні слова оригіналу перекладачі замінюють на складноскорочені слова шляхом усічення закінчень, які не характерні для англійської мови, але є невід'ємною частиною німецької та російської мов, наприклад: *The Physical Jerks* в німецькому перекладі – *die Morgengymnastik*, в російському – *физзарядка*, *Bellyfeel* в німецькому – *unbauchfuell*, у російському – *брюхчувств*.

Проаналізувавши переклад квазіреалій, пов'язаних із соціально-політичною okazionalnoю лексикою, німецькою та російською мовами за допомогою калькування, можемо зробити висновок, переважає спосіб повного калькування, при цьому дуже вдало відтворюється оцінність, експресивність та символічність значимості okazionalnoї лексики тексту-оригіналу і при частковому калькуванні. Тобто, авторська інтенція у перекладах зберігається.

Переважна кількість квазіреалій має форму складноскорочених слів, що в процесі перекладу не призводить до порушення мовних норм, тому що з точки зору соціально-політичної конотації їх семантико-стилістична функція адекватно реалізується в текстах перекладу, і пов'язане це насамперед з тим, що в обох мовах закріплені досвід існування в умовах тоталітарного суспільства (епоха Третього Рейху та Культу особи Сталіна) і наявна значна кількість пов'язаних із цим досвідом ідеологізмів, у словотворенні яких переважає словоскладання.

Список використаних джерел

1. Земская Е. А. Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества [Електронний ресурс] / Е. А. Земская // Вопросы языкознания. – 1996. – № 3. – Режим доступу : <http://www.proza.ru/2002/12/19-12>.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англійських перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
3. Оруэлл Дж. 1984 : [роман]; Скотный двор : [сказка] / Джорж Оруэлл ; [пер. с англ. Д. Иванова, В. Недошивина]. – Том 1. – Пермь : Изд-во «КАПИК», 1992. – 304 с.
4. Сабина О. Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30-50-х годов XX века : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук / О. Б. Сабина. – М., 1989. – 20 с.
5. Чернигина Ю. Е. Лексико-стилистические проблемы перевода научно-фантастического текста: на материале переводов произведений Рэя Брэдли «451° по Фаренгейту», «Август 1999: Земляне», «Февраль 1999: Илла» и «Август 2026: Будет ласковый дождь» на русский язык [Електронний ресурс] / Юлия Евгеньевна Чернигина. – Режим доступу :
6. <http://www.dissercat.com/content/leksiko-stilisticheskie-problemy-perevoda-nauchno-fantasticheskogo-teksta-na-materiale-perev>.
7. Orwell G. 1984 : [Roman] / George Orwell ; [Uebersetzt von Michael Walter herausgegeben ; Nachwort von Herbert W. Franke]. – Ullstein, 2006. – 383 S.

8. Orwell G. 1984 / George Orwell ; [an afterword by Erich Fromm]. – New York : NAL PENGUIN, 1981. – 271 p.

Summary. In this article we review quasirealia of socio-political occasional words in the English language and their peculiarities in the German and Russian languages according to semantic and stylistic functions in the novel «1984» by G. Orwell.

Peculiarities of German and Russian translations are analyzed taking into consideration of socio-political occasional words which are formed as ideologisms of totalitarian society.

Key-words: quasirealia, occasionalism, translation, anti-utopia, loan translation, «Newspeak», abbreviated words.

Отримано: 11.06.2012 р.

УДК 82. 02

К.А. Титянин

О ПРИЦИПАХ РЕАЛИЗМА В СТАТЬЯХ «ВИКИПЕДИИ»

Автор статті подає опис та аналіз поняття «реалізм», представлене в електронній Вікіпедії. Вихідним положенням для автора статті було розуміння реалізму як аналізу, який спрямований (в принципі) на «все».

Ключові слова: реалізм, Вікіпедія.

Статьи в «Википедии» о реализме в литературе – упрощенное отражение научных представлений об этом явлении. Но в них поневоле проступает именно основной принцип явления, пусть даже с примесью околонучной и даже массовой идеологии. Проанализировать их в этом плане – значит подготовить почву для ответственного выполнения работы по составлению энциклопедической статьи о реализме. В этом мы и видим задачу данного доклада.

Рассматриваемые нами статьи относятся к разным национальным секторам интернета (соответственно: культурам, научным традициям), но абсолютное большинство определений реализма (всего 24 статьи) содержит такое ключевое положение: реализм – изображение жизни как она есть, без романтизации и идеализации. Исключение составляет определение реализма в итальянской Википедии, которое опирается на читательскую реакцию и этим как бы переводит все определение в условный план: реализм в ней – «такой способ словесного изображения ситуаций, окружающей жизни, при котором читатель может считать их реальными, или воспринимать контекст описываемого как реальный» [14]. Но итальянская статья только этим определением и ограничивается, не давая ни описания реалистической поэтики, ни ссылок на научную литературу. А первое, приведенное нами, положение, хотя строится, по сути, только на отрицательных признаках (отсутствие идеализации и романтизации), может очень существенно корректироваться, во-первых, описанием основных черт поэтики, во-вторых, отсылкой к научной литературе. Из этих корректировок, в частности, становится понятным, что реалист, строго говоря, не может избежать идеализации и романтизации уже потому, что он каким-либо образом осмысляет описываемое. А это означает, что формулировка «жизнь как она есть, без романтизации и идеализации» – сознательное упрощение (уступка массовым представлениям о реализме?); и отнести это мы должны прежде всего к английской версии определения «литературный реализм», дающей самый обширный список литературы.

Заметим, что по степени соотнесенности с научным литературоведческим аппаратом статьи неравноценны: они могут содержать обширный список литературы, на которую ссылаются (английская, немецкая версии), краткий список (испанская, хорватская, словенская, русская), ссылки на национальные словари (таковы польская, французская и шведская статьи; украинская статья дает ссылку на учебное пособие) и вовсе не давать научных ссылок (их большая часть).

Упомянем также о выборе содержательных элементов, на основе которых составляется определение принципа реализма. Все статьи указывают на эстетико-идеологический принцип реализма, на отношение к реальности и на место в хронологическом историко-литературном ряду; комплекс черт поэтики приводится в чешской, немецкой, греческой, испанской, французской, хорватской, норвежской, польской, русской и украинской статьях.

В основной, англоязычной, дефиниции реализма сообщается, что «литературный реализм чаще всего относят к тенденции <...> изображения (заметим, что тут выбран наиболее нейтральный термин «тенденция», то есть речь идет не о типе художественного сознания, не о литератур-

ном направлении, не о методе, а о наименее определенном в этом ряду понятии «тенденция»; на наш взгляд, предпочтительнее в этом случае немецкий термин «тип сознания», Geisteshaltung) современной жизни и общества «такими, какими они были» (на самом деле) («as they were») [10]. Далее сообщается: «в духе «общего реализма»» (т.е., не философского или научного, а реализма в искусстве, на который указывает гиперссылка в статье и который понимают как объективистскую позицию восприятия «от третьего лица»), реалистические авторы выбирают изображение бытовой и повседневной деятельности и опыта, а не романтизированных или стилизованных представлений. Сообщается также, что Х.Л. Борхес ранней формой реализма считал исландские саги («Скандинавские судьбы») [10].

Тут принцип изображения не объясняется объективностью, а, по сути, просто обозначается понятием «объективность», понять значение которого можно из гиперссылок. В ссылке на «общий реализм» об этом говорится так: речь должна идти о том, что «считают объективной реальностью». В самой статье о реализме в литературе это никак не комментируется, и такое истолкование «объективности» возможно только при учете ссылок на обширную научную литературу об американском и английском реализме и реализме вообще.

Из этого списка укажем тут лишь на некоторые работы, признаваемые авторитетными большинством этих исследователей. Часто ссылаются, например, на ставшую почти классической в западном литературоведении работу Яна Уатта 1957 года, считавшего, что реализм конвенционален, как и любое другое представление реальности [16]. Опираясь на это положение, современный автор Брук Томас из Калифорнийского университета в Беркли уверенно отводит «обычный упрек реалистам» в том, что они стремятся «представить саму реальность» [15, 14]. По его мнению, реалистический подход напоминает скорее «Darstellung», и этот немецкий термин он переводит как «театральное представление» [15, 14]. Такое понимание реализма – одна из причин его восприятия в качестве культурного языка (в широком смысле). А отсюда – в списке литературы к английской статье «Реализм в литературе» множество работ, использующих материал реалистических произведений для трактовки расовых, правовых, национальных представлений об общественной жизни.

Подразумевается, что такие трактовки характеризуют и сам реалистический подход писателя. При этом позицию автора реалистического произведения чаще всего считают пассивно (бессознательно) отражательной, что и становится основой для исследователя культурного языка; реже – подчеркивают функцию активного поиска у автора-реалиста. Показательной для первой тенденции (преобладающей) можно считать недавнюю книгу Филиппа Дэвиса о викторианской реалистической литературе. Его исследование имеет почти академический характер: это часть оксфордской многотомной истории английской литературы, восьмой том которой как раз и посвящен реализму. Ф. Дэвис отмечает во «Вступлении», что реализму свойственна «серьезность запросов», имея в виду «вопросы о соотношении общества и личности, о противоречивости требований рынка и морали, о формах и функциях демократии, и, прежде всего, о наличии или отсутствии Бога и цели человеческой жизни», но главной темой своей работы он считает исследование «потенциально ложного вторичного индивидуального сознания, возникающего в результате тревожной социальной необходимости «пребывать» в современной ситуации» [6, 9-10].

Такой подход – своеобразный вариант основного для советских литературоведов положения о зависимости сознания писателя от социальной структуры общества, но английский ученый смещает акцент на характер познания и ориентируется в данном случае именно на «индивидуальное сознание». А поэтому считает принципиально допустимым ставить в один ряд вымышленный Мидлмарч у Джордж Элиот, Уэссекс у Томаса Гарди с гротескным изображением Лондона у Диккенса и фантазиями Алисы в стране чудес. Такой ход мысли хотя и оправдан в том смысле, что всякое словесное произведение – результат работы мысли (абстрагирования, обобщения), однако эпистемологическую и эстетическую специфику реализма он вряд ли проясняет.

Это осознается в английской же литературоведческой среде. Так, видный английский ученый Морис Дикштейн пытается нейтрализовать недостатки подхода к проблеме, используемого Дэвисом. Дикштейн вполне признает правомерность постструктуралистского положения о зависимости реалистов от культурного языка эпохи, которая делает их «орудием идеологии, сформировавшей и искажившей их личную точку зрения» [7, 13]. Но он понимает, что столь же правомерна иная позиция, позволяющая спросить: почему собственно эта субъективность писателя (реалиста) недостаток? Разве она не «составляет большую часть их исторической и литературной ценности» [7, 14]? По Дикштейну, «это никакое не искажение, а важнейшая часть непосредственного исторического опыта» [7, 13].

В более общем и более осторожном плане о познавательной, аналитической самостоятельности реалиста говорит автор многих работ о реализме Д. Ливайн. Он утверждает, что реализм «не был солидным самоуверенным [solidly self-satisfied] видением, основанным на мнимой объективности и уверенности в возможности представить мир, он был весьма скромной [highly self-conscious] попыткой исследовать или создать новую реальность» [9, 3].

Немецкоязычная Википедия дает такое определение: «реализмом в истории литературы называют тип сознания (состояние ума, *Geisteshaltung*; ср. с принятым в украинском и русском литературоведении термином «тип творчества») в 19 веке. Реализм стремится к объективному наблюдению материального мира. При этом автор или рассказчик не должны быть видны (узнаваемы). Реалист не ограничивается простым описанием реальности, но стремится дать художественную картину. Наиболее значительный теоретик немецкого реализма Юлиан Шмид (конец 19 века) указывал на то, что при описании действительности художник должен исходить из метафизических положений, уделяя внимание поэзии реальности, но не уродливым социальным вопросам.

Это определение нуждается в таких оговорках. Утверждение о том, что автор, рассказчик не должны быть видны (узнаваемы) вряд ли оправдано, так как рассказчик (автор) в реалистическом произведении может быть существенно открыт в своих оценках. Но, как можно понять из контекста, речь тут идет о требовании объективности в самом общем смысле. Не смешивать этот общий смысл с истолкованием ряда конкретных проявлений автора и рассказчика позволяет то, что последнее в немецком литературоведении как раз особенно хорошо изучено (Ф.Штанцель, В.Шмид).

В целом, за немецкой статьей ощутимы основательные исследования Стефана Коля [8], Гуго Ауста [5] и многих других немецких ученых об эстетической природе реализма, о природе «объективизма» в искусстве вообще и собственно в реализме. В свете этого противопоставление «поэзии реальности» и «уродливых социальных вопросов» следует понимать именно как требование осторожного объективизма, дающего место саморазвитию явления.

Уточним в связи с этим и еще одно из положений С.Коля. Указывая на познавательную направленность реализма, С.Коль подчеркивает, что ему присуща «уверенность в осмысленности мира, в упорядоченности реальности» [8, 230]. Однако правильнее в этом случае говорить только о наличии у реалиста своеобразного «здорового смысла», позволяющего не сомневаться лишь в самом существовании мира, но не в его смысле.

Французская Википедия дает не только определение реализма, но и описывает его методы. Реализм – культурное течение (а, например, классицизм – течение литературное, романтизм – художественное), которое строится на отношении художника к действительности. Реалистическая литература стремится представить повседневное, обыденное возможно более точно и объективно. Изображать реальность реалист стремится такой, как она есть (*telle qu'elle est*), без искусственности и идеализации.

В числе методов (техники) реализма отмечены такие: рассказчик – представитель автора в истории; реальность дана глазами персонажа, который ограничен характером своего видения, что ведет к правдоподобию; подробно описываются детали (имеются в виду объекты, персонажи, места); используется язык (в лингвистическом и в широком смысле как культурные представления) той среды, которая изображается; реалист стремится к объективности ученого, но уже Флобер понимал, что реализм в этом смысле – утопия, что писатель создает текст, а не реальность. Именно поэтому реализм не художественная «школа», как, например, символизм или сюрреализм, а «культурное течение».

Как видим, принципиальной условности реализма (условности его претензий художественно определиться через отношение к реальности) во французской Википедии уделяется значительное внимание. И это понятно: сам принцип «*telle qu'elle est*» никем так подробно не разработан, как членами кружка «Тель кель», показавшими как раз меру условности принципа «так как есть» (в основном средствами аналитической философии). Названию журнала «*Tel Quel*», («Такой, какой есть») отражает одно из ключевых положений теоретической программы его редакции — сближение смысла означающего и означаемого, то есть понимание «означаемого» не как «предмета», а как результата работы мысли, что существенно смещает его в сферу «означающих». В этой связи достаточно указать на наиболее известную работу Р. Барта «Эффект реальности», посвященной природе художественной иллюзии в реализме [1].

Чешская Википедия дает такое определение реализма – это «художественное движение, идущее на смену романтизму во 2-й половине девятнадцатого века. Оно было ответом на то искусство, которое «описывало в основном жизнь богатых и счастливых людей, вымышленных или исторических лиц» [13]. Первым шагом реализма можно считать литературу эпохи Возрождения.

Характерные черты реализма таковы: «всеобъемлющий, правдивый и верный захват реальности». Те же признаки (плюс «точность») относится к внутренней жизни человека, обществу, повседневной жизни; реалист не использует стилизацию, и непосредственно не вмешивается в изображаемое (в более привычной нам формулировке, он заинтересован в саморазвитии персонажей и явлений; при этом развитие героя исторически и социально обусловлено; «реалист изучает общество»); при этом он «выбирает героев из среды», а это значит, что его объективность условна,

она – способ «изобразить (разыграть) объективную позицию»; художник-реалист уже не тот, кто ставит задачу «постижения красоты»; основные жанры реализма – роман, рассказ, драма. Далее – содержательные и тематические характеристики: интерес к типичным чертам у индивидуальных героев; демократичность при выборе персонажей («бедные в их собственной среде»); изображение «среднего человека» в реалистическом романе мыслится «зеркалом общества, хроникой его морали»; предпочтение отдают изображению настоящего, а не прошлого [13].

Этот весьма содержательный комплекс черт реализма (в нашем случае приводится как образцовый, сравнимый по охвату поэтических черт и аналитической основательности только с польской и хорватской статьями) нуждается, на наш взгляд, в таких принципиальных уточнениях: «всеобъемлющий» охват реальности должен быть понят как сверхзадача реализма (неисполнимая), которая вполне уясняется лишь из историко-литературного опыта, то есть, когда реализм перестает быть наиболее распространенным (преимущественно в Европе) типом художественного сознания своего времени. А просто оговорка о том, что «всеобъемлющий» охват не свидетельствует об объективности реалиста, недостаточна: во-первых, потому, что «объективной» кажется реальность любой культуре (В.Руднев,), а во вторых, «всеобъемлющий охват реальности» свидетельствует еще и о новом понимании «целого» в реализме (этот культурный феномен связан с позитивистским отношением ко «всему», «целому» и требует детальной разработки, здесь же мы просто указываем на его значимость).

Русская статья как бы избегая сложные теоретические аспекты, связанные с эпистемологией, поэтикой реализма, историей его истолкования в советское и постсоветское время) ограничилась изложением точки зрения В.Г. Белинского и ссылкой на статью А.Г. Горнфельда из энциклопедии Брокгауза и Ефрона.

Украинская статья в рассматриваемом нами комплексе дана под заголовком «Критический реализм». В ней представлен удовлетворительный, на наш взгляд, историко-литературный обзор европейского и украинского реализма, но комплекс его поэтических черт в свете современных литературоведческих требований описан почти nepозволительно скупо («правдивость деталей, типичных характеров и обстоятельств» [2]). При этом характер познания в реализме обоснован вполне современно: указывается на постпозитивистский принцип фаллибилизма, по которому всякое знание принципиально не является окончательным (У.Куайн).

Таковы основные особенности понимания реализма в сегодняшней электронной энциклопедии. Пестрота этих взглядов (от многоаспектной характеристики условности реализма у Я.Ватта, С. Коля, Р. Барта и др. до весьма сомнительного суждения в белорусской статье о том, что «история реализма совпадает с историей искусства» [3]) требует от их исследователя точной и выверенной позиции.

Мы исходили из того, что реализм – тип художественного сознания, опирающийся на анализ, в пределе направленный на «все». То есть речь в этом случае идет об осознанном стремлении к полноте учитываемых факторов. При этом внимание к природной, социально-исторической, психологической обусловленности явления – только часть этой полноты, хотя обычно эти факторы считали конститутивными для реализма. Стремление к полноте учитываемых факторов по необходимости влечет за собой также и освобождение от каких-либо запретов на анализ (внешних и более важных – внутренних), а в пределе – охват «целого» этим анализом. Такой анализ не единственное, а наиболее уместное в средстве художественного овладения «бесконечностью» в позитивистскую эпоху. Конечно, при этом существует опасность развития анализа по линии дурной бесконечности «углубления» или «расширения» и потери при этом художественности. Но сопротивляется этому сама природа анализа, которая неотделима от синтеза в научном и тем более в художественном планах. Реалистический художественный синтез стремится к использованию не экстенсивного анализа, а основанного на неисчерпаемости подходов и измерений по отношению к явлению. Причем художественная целостность не может как-либо ограничить анализ, не исказив при этом и своей эстетической сущности. Неполнота (неправильность) анализа – даже при том, что логическая правильность лишь пассивное условие эстетического (Г.Г. Шпет) – проявится в конце концов как нехудожественность. На уровне художественной практики реалистический анализ осуществляется в форме истории (в нарратологическом смысле), имеющей установку на охват всех обуславливающих ее содержание факторов; «полнота» такой истории, невозможная в прямом смысле, возможна как осознанное отношение ко всему неотбранному и неохваченному анализом (точнее, оно начинает более остро переживаться реалистом, что ощутимо, например, у Бальзака, беспокорно старавшегося охватить жизнь всей Франции). При таких условиях все специфически художественные формы анализа соотносительны с анализом общенаучным, то есть, такое соотношение становится допустимым в принципе.

Таковы, конечно, лишь основные положения, на которые мы опирались при оценке статей о реализме.

Список использованной литературы

1. Барт Р. Эффект реальности / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 392-400. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94f.htm>
2. Критичний реалізм [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC
3. Реалізм (література) [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: [http://be-x-old.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8D%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_\(%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\)](http://be-x-old.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8D%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC_(%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0))
4. Реализм (литература) [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC_\(%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC_(%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0))
5. Aust H. Literatur des Realismus.- Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler, 2000. – 175 s.
6. Davis P. The Victorians // The Oxford English Literary History. – Volume 8: 1830-1880. – New York : Oxford University Press, 2002. – 648 p.
7. Dickstein M. A Mirror in the Roadway: literature and the real word. – Princeton, Oxford: Princeton university press, 2005. – XV + 280 p.
8. Kohl S. Realismus: Theorie und Geschichte. München, 1977. – 270 s.
9. Levin G. The Realist imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley. – Chicago: U of Chicago P, 1981. – 220 p.
10. Literary realism [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism
11. Realisme (litterature) [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_\(litt%C3%A9rature\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9alisme_(litt%C3%A9rature))
12. Realismus_(Literatur) [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: [http://de.wikipedia.org/wiki/Realismus_\(Literatur\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Realismus_(Literatur))
13. Realismus (literatura) [Електронний ресурс] // // Wikipedia. – Режим доступа: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Realismus_\(literatura\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Realismus_(literatura))
14. Realismo (letteratura) [Електронний ресурс] // Wikipedia. – Режим доступа: [http://it.wikipedia.org/wiki/Realismo_\(letteratura\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Realismo_(letteratura))
15. Thomas B. American Literary Realism and the Failed Promise of Contract. Berkeley: U of California Press , 1997. – 359 p.
16. Watt I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. – Berkeley: University of California Press, 1957. – 330 p.

Summary. The article describes and analyzes the concept of «realism» in Wikipedia. The reference point in this case – the concept of «realism – an analysis that covers «everything»».

Key words: realism, Wikipedia.

Отримано: 17.08.2012 р.

УДК 811 111' 373. 23

С.М.Федірко

АНГЛІЙСЬКІ НАЗВИ ОСІБ У ЛЕКСИЧНІЙ СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

В статті розглядаються запозичені з англійської мови в українську слова, які характеризуються семантичною ознакою «особа». Дослідження доводять, що використання засобами масової інформації в Україні запозичених з англійської мови слів і понять не тільки не зменшується, а зростає.

Ключові слова: семантичні ознаки, спеціальні терміни, англійська назва особи, засоби масової інформації, лексико-семантичні процеси.

В останні десятиліття у зв'язку з посиленням політичних, економічних, культурних зв'язків України з зарубіжними, зокрема англійськими, країнами посилюється вплив на українську мову іншомовної, зокрема англійської, лексики. Особливо зростає кількість англіцизмів у зв'язку з політичними й економічними реформами в Україні, які викликали потребу в номінації нових явищ і процесів у новій державі. Складні процеси в українській лексико-семантичній системі, що відбуваються у зв'язку з інтенсивним припливом англіцизмів, потребують наукового аналізу й узагальнення.

Проблеми теоретичного осмислення семантичних і граматичних процесів, що виникають у ході запозичання чужомовних слів до лексичної системи української мови, були предметом дослідження багатьох фахівців: О.С. Ахманової, С.Г. Бережана, В.В. Виноградова, С.А. Ігнатової, В.М. Караулова, Л.А. Лисиченко, А.М. Поповського, С.В. Семчинського, Д.М. Шмельова та інших. Однак лексико-семантичні процеси, що відбуваються в лексичній системі української мови в умовах розвитку української державності, вимагають нових досліджень.

Людина в процесі свого буття має тісні відносини з іншими людьми, із суспільством, природою, довкіллям, світом у цілому. Ці відносини, матеріалізуючись у мові, зокрема в найменуваннях осіб, входять у лексичну систему. При цьому більшість найменувань осіб належить до споконвічного лексичного складу, хоч певну його частину в кожній з мов складають запозичення. При цьому запозичення з англійської мови в українській, як правило, є не поодинокими, а являють собою семантичні блоки, співвідносні з певною лексичною системою [8].

У складі лексики сучасної української мови мікросистема англійських найменувань осіб становить понад 350 лексичних одиниць, які формуються у наступні блоки:

- найменування осіб за типовими ознаками;
- найменування осіб, пов'язаних із суспільно-політичною сферою; (bodyguard – особиста охорона дипломатичної особи; gamer – гравець в політичні ігри; image-maker – фахівець з іміджу);
- найменування осіб, що займаються спортом; (provider – особа, яка робить популярними зірок естради та спорту);
- найменування осіб, що займаються бізнесом; (trader – продавець; tender – конкурс; top manager – головний керівник компанії, фірми);
- найменування осіб за їхніми спеціальностями; (bookmaker, за словником – особа, що збирає і записує застави від публіки на кінних або інших змаганнях.)
- найменування осіб, назв і посад.

Розряд запозичених з англійської мови слів, що характеризуються семантичною ознакою «особа», представляє розгалужену мікросистему [4]. У нього входять слова, що позначають людину з її різноманітними стосунками з іншими людьми, ставлення до суспільства і до «...його різноманітних інститутів, до всіх сфер розумової і практичної діяльності людини, етичних і моральних норм» [3].

Відомо, що контакти між людьми, в тому числі між представниками того чи іншого народу, починаються зі звертання один до одного і знайомства чи представлення одних іншим. Для звертання в кожній мові існують відповідні слова, що відносяться до назв осіб. В англійській мові таких слів чимало: sir, milady, milord, lady, miss, missis, baby. Зафіксовані ці слова давно, однак вживаються і читаються вони без перекладу лише в літературі і фільмах про англійську й американську дійсність, а також у випадку звертання до англійця чи американця. Українцями ж ці звертання у спілкуванні між собою можуть уживатися тільки іронічно. У літературі про українську дійсність їх не зустрінеш. Тому ці запозичення можна вважати неповними, такими, що не завжди використовуються, за винятком вже часто вживаного слова «lady», стосовно до дружин президентів.

Другу групу складають назви титулів, звань, посад. Це слова: gentleman, baron, lord, peer, jentry, sheriff, alderman, policeman, constable, congressman, mayor [11]. Донедавна всі ці запозичення так само, як і слова попередньої групи, вживалися в друкованій і розмовній мові тільки для позначення осіб англо-американської дійсності. Однак після перемоги в колишніх республіках СРСР демократичних сил англіцизм mayor (мер) став офіційною назвою виборного глави міста. В іронічному значенні застосовується іноді слово «gentleman». Таким чином, запозичені з англійської мови титули і звання виконують в українській мові подвійну роль. Вони складають парадигму, що має локальні і культурно-історичні семи, зумовлені приналежністю до англійської концептуальної і мовної картини світу, і окремі слова цієї парадигми сполучаються з власне слов'янськими і запозиченими з інших мов словами, маркованими історичною і локальною семами, властивими для лексичної системи української мови [3]. Далі потрібно відзначити, що найменування англійських титулів і звань мають форму тільки однини з єдиною логічною основою для носіїв як англійської, так і української мов. Але семантика цих слів, спільна для англійського слова і його еквівалента в українській мові, сама по собі є показником множинності,

тому говорити про відсутність форм множини в таких групах запозичених слів як про результати впливу мови – джерела можна лише стосовно окремих слів.

Ці слова в українській мові часто служили розмовними синонімами до слів англійців і англійка. У таких випадках у XIX сторіччі застосовували ці звертання і в множині: «інші пасажери були англійські купці, та ще дві англійські міски». Однак такі форми в українській мові не закріпилися. Категорія числа в невідмінюваних іменниках, що позначають осіб: леді, міледі, бебі виявляється синтаксично, тобто в контексті. Наприклад: «леді була чарівна» (тут в однині), «леді і джентльмени» (у множині). Значеннєве зближення зі словами хлопчик, дівчинка, дитя пояснює наявність трьох родів у слові «бебі» [1].

Часто впливають на запозичені слова різні екстралінгвальні фактори – соціальні, психологічні, історичні, фізіологічні. Причому, вживаючись вже як українське слово і зазнавши різних змін у внутрішній системі української мови, запозичене слово часто зберігає своє первісне немарковане значення. Порівняймо, наприклад, стилістичне маркування (іронічне) вживаних в українській мові слів, що позначають англійські титули і ввічливі звертання: *sir, lady, milady, lord, milord, miss, missis, gentleman* при збереженні немаркованих значень цих слів. Показовим щодо розвитку маркованих значень як в англійській, так і в українській мовах є слово *gentleman*, що проникло у XVIII сторіччі як екзотичне слово. Слова ці виступають з нетиповими для української мови закінченнями в однині називного відмінка, а також слова жіночого роду на твердий приголосний – *miss, missis, mistress*.

Регулярні синтагматичні зв'язки і відношення запозиченого слова з одвічними словами даної мови призводять до становлення його семантичної визначеності і самостійності, що виражається в розвитку його внутрішньої і зовнішньої лексичної валентності, тобто здатності вступати в різні синтаксичні, лексичні, фразеологічні сполучення, поєднуватися з граматичними, словотворчими морфемами, піддаватися процесу термінологізації. Якщо воно є регулярно вживаним, запозичене слово іноді настільки відходить від свого первісного значення, що опосередкована ланка – предметно-логічний зв'язок між «чужою» і «своєю» номінацією реалій, поняття може бути несуттєвим чи остаточно зникнути. Прикладом може бути розвиток сучасних значень у запозиченні «*pioneer*», що вперше було зафіксоване в словнику Яновського. Первісне значення поняття «*pioneer*» у нашій країні може слугувати підтвердженням того, що воно на початку XVII століття прийшло з французької мови, хоча англійське посередництво не виключалося. У ті часи це слово застосовувалося для назви солдатів інженерних військ (*sapper*) в Англії, Німеччині і до 30-х років XIX століття у Росії [2]. Потім ним стали називати осіб, що вперше проникли в невідому країну, територію, а потім узагалі зачинателів, новаторів. Ці значення слова «*pioneer*» виникли під впливом його нових значень, що проявилися в інших мовах і вдруге проникли в українську мову і зараз існують як омоніми.

Двічі запозичувалось в українську мову англійське слово «*digger*». Спочатку цим словом називалися учасники аграрного руху селянської і міської бідноти в Англії XVII століття. У 20-30-ті роки XX століття це слово запозичується знову, але в значенні «робітники на золотих і алмазних копальнях в Америці, в Африці» [5]. Розширення семантичної структури цього англіцизму в українській мові може бути пояснене як результат вторинного запозичення, як це було із словом *speaker*. Зараз так неофіційно називають керівника Верховної Ради (парламенту). Донедавна – це екзотизм, що тільки жартівливо асоціювався з відповідною особою нашої дійсності.

Узагалі ж екзотизми, тобто слова, уживані для створення «іноземного колориту», можуть бути давніми, формально освоєними запозиченнями. Деякі з них: *beatnik, girl, clerk*, мають досить високу частоту вживання у певних стилях сучасної мови. Багато з них настільки добре освоєні українською мовою, що утворили похідні, стали вживатися в порівняннях і метафорично: *Wall street, уолт-стрітовець, Ku Klux Klan – ку-клукс-кланівець* [10]. Іноді екзотизми виступають у ролі оказіональних синонімів до споконвічних слів: *boss* – начальник, шеф, у тому ж значенні, *speaker* – глава парламенту; *mayor* – міський голова тощо. Є слова, що за своєю семантикою тривалий час залишаються засобами номінації англійської дійсності, й через екстралінгвальні фактори неспіввідносні з українською дійсністю, наприклад, назви різних осіб чи угруповань осіб за релігійними, політичними, соціальними, професійними ознаками, що не знайшли собі повторень чи послідовників в українській дійсності: *квакери, полісмен, констебль, дигери, пуритани, торі, вігі, лейбористи, тред-юніоністи* та ін.

Останнім часом в Україні вкоренилися в окремих колах такі американізми, як: *boss* – розмовне звертання до хазяїна (шефа), *creator* – автор гасел, слоганів, що запам'ятовуються; *stalker* – мисливець, вживається в переносному значенні для найменування осіб, що займаються вербуванням людей в угруповання, союз, партію; *driver* – комерційний розвідник (водій) і інші. Усього по цій групі нараховано 30 англіцизмів, з них широко відомі і часто вживаються в сучасній Україні – близько 10: *boyscout, girlscout, leader, lady, miss, president, radical, speaker, mayor, boss* – інші ж зустрічаються лише в літературі про англійську дійсність. 27 слів із 30 у словнику

Мельничука О.С. зафіксовані. Відсутні в ньому лише ті, що з'явилися недавно, перераховані в попередньому абзаці слова: бос, крійтор, сталкер.

До суспільно-політичної діяльності, безсумнівно, належить також слова «дипломатія» і «юриспруденція». У наш час у зв'язку з наміром України створити правову державу міжнародна і юридична термінологія, у тому числі із запозичених слів, значною мірою стала більш уживаною навіть у повсякденному спілкуванні й на побутовому рівні. Так, особи, що займаються міжнародно-правовою діяльністю чи пов'язані з нею, називаються в основному запозиченими словами [10]:

consul – представник країни в іншій державі, що займається захистом прав і інтересів своїх громадян у цій державі;

vice consul – помічник (заступник) консула;

international person – суб'єкт міжнародного права;

immigrant – іноземець, що переселився в іншу країну;

neutral – громадянин нейтральної держави;

non-resident – особа, що має зареєстровану ділову адресу в іншій країні;

resident – особа, що постійно знаходиться в даній країні і не вважається іноземцем;

repatriate – особа, переселена з іншої країни у свою [6].

Більшість цих слів запозичена віддавна, однак у наші дні стали більш частотними. При цьому доцільність використання цих слів безсумнівно тому, що інакше довелося б вимовляти цілі фрази при назві тієї чи іншої особи. Цьому ж сприяє моносемічність цих термінів, функціонування їх у багатьох мовах. Отже, ці терміни є інтернаціональними і замінити їх іншими словами і шукати або створювати відповідники до них недоцільно. Стосовно назв осіб, що працюють в Україні в галузі права і юриспруденції, то найбільш відомими і розповсюдженими з них були слова «адвокат» – юрист, здатний допомагати громадянам у всіх цивільних і кримінальних справах, і «детектив» – у значенні сищик, в основному як літературний персонаж, а останнім часом усе частіше уживане для назви відповідних професіоналів: «Недарма боксерів охороняли детективи, а арену – поліція» (з газети).

В основному, ці слова називають літературних персонажів і героїв кінофільмів, вживаються найменування переважно при відображенні англійської й американської дійсності [9], наприклад, «констебль» і «шериф», у зв'язку з підвищенням ролі юриспруденції і права в житті суспільства, з'явилися і стали використовуватися в найменуванні відповідних осіб такі слова, як:

barister – звання адвоката в Англії;

baron – член скарбничого суду;

beneficiary – спадкоємець за заповітом;

benefice – благодіяння;

general solicitor – заступник генерального прокурора;

declarant – заявник;

dispatcheur – фахівець в галузі морського права;

corporative person – юридична особа;

principal – перший, головний протектор – охоронець;

recipient – одержувач; сприймаючий;

recorder – суддя з юрисдикцією по карних і цивільних справах;

certificate bankrupt – особа, оголошена банкрутом на суді;

felon – бунтівник, незгодний;

Усі названі слова є спеціальними термінами, через це рідко вживаються в широкому спілкуванні, але в даній групі немало слів, які відомі в українській мові. Наприклад, consultant, contrabandist, criminal, liquidator, criminologist, opponent, referee, person, censor [14]. Хоча більшість з них латинського походження, тільки увійшли вони в українську через французьку або англійську мови. Частіше почало вживатися в пресі слово «killer» (найманний убивця), хоча в словнику іншомовних слів його ще немає, а також слово «hacker» – комп'ютерний зламанник, також поки що відсутнє в словнику іншомовних слів загального призначення.

Для найменування посадових осіб з числа держслужбовців в Україні широко використовуються такі запозичення різного походження, як: administrator, deputy, inspector, chancellor, consultant, commission, minister, resident, president, senator – усього близько 11 лексичних одиниць. Усі вони належать до числа цілком засвоєних, не потребують перекладу і пояснень.

Окремо слід виділити інтернаціоналізми, тобто слова фонетично однотипні у всіх мовах: конгресмен, президент.

Відомо, що трудова і професійна діяльність для кожного народу є первинною і здавна основною. А це дає підставу вважати, що найменування осіб за їх трудовою діяльністю мають міцні корені і певну консервативність. Проте і тут проникнення іншомовних слів в українську мову з англійської відбувається постійно, у тому числі й останнім часом. Історія переконливо показує, що контакти між народами починалися з налагодження торгівлі між ними, а вже за цим установлювалися дипломатичні, політичні та культурні зв'язки.

Часто українська мова приймає багатозначне слово, таке, наприклад як «дизайнер» в одному з його вузьких значень, що склалося в мові-джерелі від більш широкого і загального призначення. У нас зараз цим словом називають професіонала художнього конструювання, технічної естетики, зокрема в оформленні службових приміщень (офісів) і житла. В українську мову воно ввійшло зовсім недавно, але, очевидно, надовго. «Раніш дизайнер працював з олівцем у руці» (з газети). Деякі найменування осіб за характером їхніх занять у мові-джерелі, в даному випадку англійській, були однозначні. Так, слово «tourist» означало англійця, що подорожує навколо світу. В інших мовах, також в українській, це слово, як відомо, застосовується як назва осіб, що подорожують будь-де різним транспортом.

Нині в широкий ужиток в українській мові ввійшло слово комп'ютер.

Комп'ютер – українська транскрипція англійського слова compute – рахувати. Дієслово compute з'явилося в 1961 році. Оксфордський словник [12, 48] наводить такі значення іменника computer:

- той, хто рахує;
- той, хто робить розрахунок в обсерваторії.

Сучасне значення слова computer – електронно-обчислювальна машина знайшло місце у всіх відповідних словниках. Computer в англійській мові – це, по-перше, людина, що вміє рахувати, і лише, по-друге, – механічний чи електронний апарат, здатний робити складні рахункові операції з високою швидкістю. В українській і англійській мовах воно означає ідентичну реалію – електронний пристрій для проведення складних обчислень. Українська мова дала свою назву новому поняттю – електронно-обчислювальна машина. Ці слова є абсолютними синонімами і рівноправно існують в українській мові [7]. У них, на перший погляд, відсутня семантична чи стилістична диференціація. У текстах взаємозамінність цих синонімів дозволяє уникнути повторень і тавтології, наприклад: «Комп'ютер прагне зайняти місце шофера в автобусі. Про те, що рахівники не витримують конкуренції з ЕОМ, говорити не доводиться» (з газети).

Незважаючи на порівняно недавню появу цього слова, лексема «комп'ютер» вільно ввійшла у парадигму українських іменників, швидко і легко утворила систему похідних: комп'ютер, комп'ютерна (техніка), комп'ютеризація, суперкомп'ютер, комп'ютеризований центр. Велика поширеність і частотність слова комп'ютер, його словотворча активність полегшують асиміляцію цього запозичення на українському ґрунті, дозволяють включити це слово в порівняльні звороти, уживати його в алегоричному значенні: «Він не людина, а комп'ютер якийсь!» (з газети).

Прикладом порівняно давніх запозичених назв осіб, зайнятих у мистецтві, може бути широко відомий англіцизм clown (клоун). Це слово у XIX столітті означало характерну роль блазня в староанглійських комедіях і трагедіях Шекспіра. Зараз цей англіцизм утратив свою екзотичність, міцно ввійшов у систему української мови: клоун, клоунський, клоунада [5]. Слово набуло також похідного оцінного значення як позначення циркового артиста, як назва легковажної, несерйозної людини, що блазнює.

У зв'язку з посиленням у мистецтві експансії американської й західної поп-культури в останні десятиліття в українську мову ввійшла і значна кількість англіцизмів (швидше американізмів) на позначення осіб, зайнятих у шоу-бізнесі. Порівняно недавно стали також широко відомими та часто вживаються в пресі й у житті слова: бард (кельт. bard) – народний поет-співак, producer – у значеннях організатор і керівник постановок кінофільмів, різних шоу, виступів естрадних зірок, а також – хазяїн, фінансовий спонсор кіностудій, творчих колективів, окремих виконавців, showman – ведучий (організатор) розважальних програм на телебаченні та естраді [13].

Спостереження показують, що використання засобами масової інформації в Україні запозичених з англійської мови слів і понять не тільки не зменшилося, але зросло.

Крім того, з часом, тобто на початку XXI століття, як і наприкінці XX століття, процес запозичення з англійської в Україні не слабшає, а посилюється, що, з одного боку, збагачує лексику, а з іншого – у ряді випадків негативно впливає на самобутність рідної мови. Проте в цілому цей процес носить об'єктивний характер і повинен оцінюватися позитивно, за винятком тих моментів, коли це не виправдано.

Список використаних джерел

1. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слов / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1953. – № 5. – С. 3 – 29.
2. Герасимович А. Німецькі запозичення в українській мові / А. Герасимович // Проблеми української термінології. – Львів. – 1998. – С. 123 – 125.
3. Кубрякова Е.С. Типы языковых значений: Семантика производного слова / Е.С. Кубрякова – М.: Наука, 1980. – С. 81 – 155.
4. Поповський А.М. Державність української мови: декларації і дійсність / А.М. Поповський // Зб. наук. праць. – Львів. – 2001. – С. 55 – 58.

5. Райст С.В. Из истории Англо-русских научных связей / С.В. Райст. – М. – Л.: Издательство АН СССР, 1961. – 216 с.
6. Словарь иностранных слов / Под ред. членкор. АН СССР Л.Г. Спиркина, проф. И.В. Лехина и др. – М.: «Русский язык», 1986. – 13 изд. – 420 с.
7. Словник української мови / В II т. – К.: Наукова думка, 1970-1980. – 360 с.
8. Шахрай О.Б. К проблеме классификации заимствованной лексики / О.Б. Шахрай // Вопросы языкознания. – 1961. – №2. – С. 53–58.
9. Щерба Л.В. Из лексикографического архива / Л.В. Щерба // Современная лексикография – Л.: Наука, 1983. – С. 154-159.
10. Baugh A.C. A history of the English language. 2nd ed. New York, 1987. – 506 p.
11. Bloomfield L. Language. New York, 1935. – 564 p.
12. Oxford English Dictionary – 5th edition, 1994. – 820 p.
13. The Randsome House Dictionary of the English Language/ – New York, 1986. – 277 p.
14. Anglo-American Dictionary. – New York: Swans, 1992. – 680 p.

Summary. The article considers the words borrowed from English into Ukrainian which are characterized by a semantic sign «person». The investigation proves that the use of borrowed English words by mass media in Ukraine is still growing.

Key words: semantic signs, special terms, English name for person, mass media, lexical and semantic processes.

Отримано: 15.06.2012 р.

УДК 81'37'367.622

М.І.Федорів

ВЗАЄМОДІЯ ДЕНОТАТИВНОГО ТА СИГНІФІКАТИВНОГО ЗНАЧЕНЬ У СЕМАНТИЧНІЙ СТРУКТУРІ ПОХІДНИХ ІМЕННИКІВ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ІМЕННИКІВ З ЛАТИНСЬКИМИ СУФІКСАМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ОСІБ)

У статті розглядаються денотативний та сигніфікативний компоненти лексичного значення похідних іменників з латинськими суфіксами на позначення осіб німецької та української мов. У процесі аналізу виділяються спільні та відмінні риси досліджуваних компонентів, визначається їх системний і індивідуальний характер.

Ключові слова: похідне, іменник, денотат, сигніфікат, структурні компоненти.

Постановка наукової проблеми та її значення. Слово як основна структурно-семантична одиниця мови слугує для найменування предметів та явищ об'єктивної дійсності. Лексичне значення слова тісно пов'язане із позначенням реальних предметів. Цей зв'язок опосередкований узагальненим відображенням у свідомості мовця реалій об'єктивної дійсності, що складає найважливішу частину лексичного значення слова, його ядро [1, 156].

Наявність у семантичній структурі похідних іменників досліджуваних мов денотативного і сигніфікативного компонентів викликає необхідність розкриття їх сутності і структури, у чому і полягає актуальність цієї статті.

Метою розвідки є визначення загальних та відмінних рис денотативного і сигніфікативного компонентів у семантичній структурі досліджуваних похідних іменників.

Матеріалом статті слугують похідні іменники із латинськими суфіксами німецької та української мов, що містять у своїй семантичній структурі лексико-категоріальне значення особи, відібрані методом суцільної вибірки.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Реалію зовнішнього світу, що відображена і закріплена мисленням в значення мовного знаку, називають денотатом [4,6; 1, 158]. Денотатами слова являються предмети, події, властивості, дії, почуття,

відчуття, пов'язані із внутрішнім світом людини, моральні та логічні поняття, що склалися в процесі духовного розвитку суспільства. Якщо мова в цілому відображає дійсність, то слово, зокрема, позначає предмет. Причому предмет тут розуміється максимально широко. Це не лише реальні речі, але й істоти (люди і тварини), якості істот і речей, дії і їх властивості [5, 27]. Крім цього, поняття «предмета» в лексикологічному значенні обіймає уявлювані та одиничні предмети. Тому, предметом або денотатом, що лежить в основі плану змісту мовної одиниці, є окрема реальність, що сприймається і відображається у свідомості людини [9, 9].

Усі денотати можна поділити на об'єкти мовного характеру та на об'єкти позамовної дійсності, куди відносяться й похідні іменники з латинськими суфіксами на позначення осіб [5, 28].

Як зазначається, слова співвідносяться із речами (денотатами), а не позначають їх [1, 11; 6, 428]. Процес співвіднесення словесного знаку із конкретним об'єктом номінації називається референцією. Іншими словами, референція – це мисленнева операція співвіднесення слова з предметом зовнішнього світу, або поєднання думки та реальності за посередництвом мови [1, 5; 8, 38]. Референт, таким чином, – це конкретний предмет, що виділяється в результаті актуалізації поняття і позначається в висловлюванні мовленнєвим знаком [3, 494; 10, 106]. На відміну від денотата чи сигніфіката, референт відноситься не до імені як дискретної одиниці мови, а до імені в мовленні, точніше у складі речення.

Залежно від характеру референції, тобто співвідношення слова із його денотатом, розрізняють два різновиди предметної віднесеності слова: загальна віднесеність і конкретна віднесеність. Загальна предметна віднесеність – це віднесеність поняття слова до цілого класу предметів (денотатів), яким притаманні спільні ознаки. Конкретна предметна віднесеність – віднесеність поняття слова до окремого одиничного денотата, до окремого індивідуального предмета, конкретного прояву властивості, дії і т. д. Виходячи з цього, денотат можна розглядати як:

- узагальнений образ декількох однорідних предметів;
- узагальнений образ предметів, що належать до одної тематичної групи за одною з ознак;
- узагальнений образ раніше зроблених узагальнень [1, 159].

Розглядаючи денотативний компонент лексичного значення похідних іменників з латинськими суфіксами на позначення осіб німецької та української мов, можна виділити наступні класи денотатів, що співвідносяться із категорією особи:

- **професія або вид діяльності**, наприклад: нім. – *Athletiker, Cellist, Chorist, Dekan, Eroberer*; укр. – *адвокат, баяніст, директор, комерсант, лінгвіст*;
- **якості та властивості**, наприклад: нім. – *Abstinent, Bedlamit, Betrüger, Donnerer, Dummiann*; укр. – *акуратист, галант, ерудит, холерик*;
- **місце проживання**, наприклад: нім. – *Albaner, Adjazent, Byzantiner, Einheimischer, Engländer*;
- **ідеологічні течії та напрями**, наприклад: нім. – *Abolitionist, Adventist, Bernhardiner, Dadaist, Expressionist*; укр. – *анархіст, баніст, імажиніст, інтуїтивіст, клерикал, макіавелліст, паніст*;
- **вік**, наприклад: нім. – *Ächter, Achtzehner, Bocher*;
- **хвороби**, наприклад: нім. – *Arthritiker, Astheniker, Bluter, Choleriker, Chroniker*;
- **родинні зв'язки**, наприклад: нім. – *Agnat, Aszendent, Bruder, Vater*.

Як відомо, предмет і поняття – два взаємодіючих фактора, що визначають лексичне значення слова, оскільки, з одного боку, сумісні ознаки, які утворюють поняття, відштовхуються від предмета, з іншого – будь-які логічні операції над предметами неможливі без тих узагальнень, що містяться в сигніфікатах [5, 30]. Тому, денотативний та сигніфікативний компоненти лексичного значення безпосередньо пов'язані між собою, так як слова є не лише знаками певних предметів, ознак і дій, а й засобом вираження понять, які лежать в основі лексичного значення і через які слова відображають дійсність. Однак, аналізовані компоненти потребують певного уточнення.

Поняття – категорія мислення. Воно виникає в свідомості (процесі відображення дійсності мозком людини) як узагальнення об'єктивно існуючих однорідних предметів. Поняття являє собою результат узагальнення і виділення предметів чи явищ певного класу за визначеними загальними і водночас специфічними для них ознаками. Узагальнення здійснюється завдяки абстрагуванню від конкретних особливостей окремих предметів чи груп предметів у межах певного їх класу. Тому, поняття, виражене словом, відповідає не окремому денотату, а цілому класу денотатів, що виділений за тою чи іншою ознакою, спільною для всіх денотатів цього класу.

З точки зору мовознавства, поняття – це елементарна мисленнева одиниця, яка в узагальненій формі відображає предмети і явища дійсності, шляхом фіксації їх властивостей та відношень [7, 383].

Лінгвістичні та логічні дослідження свідчать про відсутність паралелізму між словом як мовною одиницею та поняттям як мисленневою категорією, оскільки:

- слово може позначати кілька понять;

- одне поняття може виражатись кількома словами;
- одне поняття може виражатись сполученням слів;
- існують слова, що не виражають поняття, а також поняття, що не виражаються словами.

Виходячи з цього, складними являються і відношення між поняттям і значенням слова, які також не є тотожними. Значення слова ширше, ніж поняття, оскільки воно охоплює поняття або уявлення, або емоційне переживання, а також конотативний додаток, який може складатися з різних компонентів, становити різну частину обсягу значення, мати різне співвідношення об'єктивного і суб'єктивного розуміння.

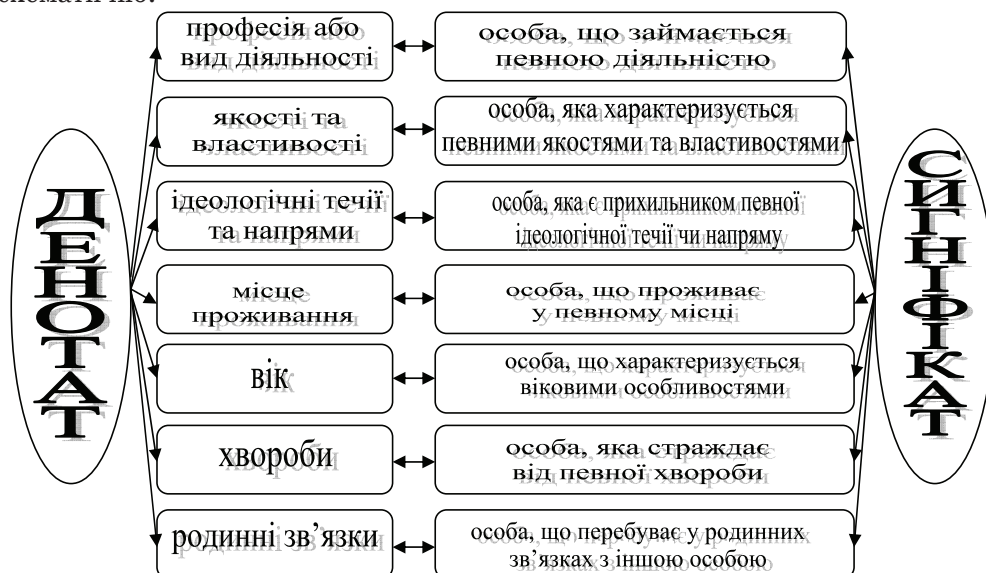
Проте, між поняттям і значенням слова простежується певний взаємозв'язок. Поняття лежить в основі лексичного значення, хоча його межі можуть бути нечіткими. А лексичне значення, в свою чергу, об'єднує в собі два тісно пов'язаних між собою значення: денотативне та сигніфікативне, останнє з яких визначається співвідношенням слова із поняттям.

Сигніфікативне значення – це відношення словесного знаку до сигніфіката або поняття. Сигніфікативне значення є центральним типом значення слова, так як кожен знак повинен бути носієм відомого змісту. З точки зору логіки, сигніфікат являє собою сукупність оперативних одиниць сприйняття або тих найбільш суттєвих ознак, які необхідні для виділення і розпізнавання предмета [5, 25]. Таким чином, сигніфікативне та денотативне значення нерозривно між собою пов'язані, оскільки, з одного боку, сумісні ознаки, що утворюють поняття, відволікаються від предмета, з іншого – будь-які логічні операції над предметами неможливі без узагальнень, які містяться в сигніфікаті [5, 30].

У процесі аналізу семантичної структури похідних іменників з латинськими суфіксами на позначення осіб німецької та української мов, виділено наступні сигніфікативні групи останніх, які безпосередньо співвідносяться із класами денотатів досліджуваних похідних, а саме:

- особа, що займається певною діяльністю (нім. – *Ackerer, Jäger, Jurat, Kommissarius, Laborant*; укр. – *ліфтер, лінгвіст, оратор, пілот, поет*);
- особа, яка характеризується певними якостями та властивостями (нім. – *Aggressor, Bedlamit, Dummerjan, Zyniker*; укр. – *естет, ідіот, сангвінік*);
- особа, що проживає у певному місці (нім. – *Bolivier, Engländer, Gebirgler, Indianer*);
- особа, яка є прихильником певної ідеологічної течії чи напрямку (нім. – *Atheist, Bernhardiner, Bonapartist, Bürokrat*; укр. – *дисидент, екзистенціаліст, імажиніст*);
- особа, що характеризується віковими особливостями (нім. – *Ächter, Achtzehner, Bocher*);
- особа, яка страждає від певної хвороби (нім. – *Astheniker, Bluter, Choleriker*);
- особа, що перебуває у родинних зв'язках з іншою особою (нім. – *Mutter, Schwester, Geschwister*).

Проілюструємо взаємозв'язок денотативного і сигніфікативного компонентів досліджуваних іменників схематично:



Висновки. Отже, в денотативному компоненті лексичного значення слова закріплюються результати пізнавальної діяльності людини, пов'язані з перетворенням ознак реального предмета в ідеальну сутність. Якщо матеріальна сторона слова – це знак поняття, то значення слова – це основа поняття та знаряддя його формування, оскільки поняття створюються і опрацьовуються за допомогою слів і на базі їх.

У процесі дослідження похідних іменників із латинськими суфіксами на позначення осіб німецької та української мов було виділено денотативні класи і сигніфікативні групи,

співвідносні з ними. Як свідчить аналіз, у похідних іменниках обох мов є спільні денотативні класи, якими характеризуються особи – *професія або вид діяльності*, що є найпродуктивнішим, *якості та властивості* та *ідеологічні течії і напрями*. Однак, у похідних іменниках німецької мови виділяються ще три класи, які відсутні у відповідних похідних української мови, а саме *вік, хвороби та родинні зв'язки*.

Результати дослідження структурно-семантичних характеристик похідних іменників не є вичерпними і можуть прогнозувати подальші дослідження семантичної структури іменників з іншими категоріальними значеннями.

Список використаних джерел

15. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики: Монография / Николай Федорович Алефиренко. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.
16. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции / Нина Давыдовна Арутюнова // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Радуга, 1982. – Вып. 8. – С. 5-41
17. Кацнельсон С.Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия / С.Д. Кацнельсон. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
18. Копыленко М.М. Об употреблении термина денотат / М.М. Копыленко, З.Д. Попова // Семантические категории сопоставительного изучения русского языка. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1981. – С. 5-10
19. Косовский Б.И. Типы значения слова / Б.И. Косовский // Методы изучения лексики: Сб. науч. тр. – Минск: Изд-во БГУ, 1975. – С. 118-127.
20. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Джон Лайонз. – М.: Прогресс, 1978. – 544 с.
21. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой; Ин-т языкознания АН СССР. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.
22. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Либроком, 2009. – 176 с.
23. Плотников Б.А. Основы семасиологии / Б.А. Плотников. – Минск: Вышэйшая школа, 1984. – 223 с.
24. Уфимцева А.А. Лексическое значение (Принцип семиологического описания лексики) / А.А. Уфимцева. – М.: Наука, 1986. – 240 с.

Summary. The article considers the denotative and significant components of lexical meaning of derivative nouns with the Latin suffixes of German and Ukrainian. In the process of research different and similarity features of analyzed components are identified and their systemic and individual character is defined.

Key words: *derivate, noun, denotation, significant, structural component.*

Отримано: 12.07.2012 р.

УДК 830-3.18

T.N. Fedulenkova

ENGLISH VERBAL PHRASEOLOGICAL UNITS OF BIBLICAL ORIGIN: FREQUENT STRUCTURAL MODELS

Стаття присвячена одній з головних проблем сучасної лінгвістики і, зокрема, англійській фразеології, а саме: проблемі структурного моделювання фразеологічних одиниць. Об'єктом структурного аналізу стали дієслівні фразеологічні одиниці біблійного походження (БФО), які функціонують у сучасній англійській мові. Дослідження спрямоване на виявлення низки найбільш частотних структурних моделей вибраних фразеологічних одиниць.

Ключові слова: *англійська фразеологія, біблійні фразеологічні одиниці (БФО), структурний аналіз, моделювання.*

To begin with, in the introduction to the monograph *Idioms and Idiomaticity* Chitra Fernando gives a working definition of an idiom which reads as follows: «Idioms, or conventional multiword expressions, often but not always non-literal, are hardly marginal in English, though they have been relatively neglected in lexical studies of the language» [17, 5]. The paper presented is targeted to oppose that neglect and to draw the learners' attention to the abundance of verbal (or nominative-communicative, according to A. V. Kunin) biblical phraseological units that function in Modern English.

It is important to point out that structural studies are among the most urgent issues in modern phraseology as it is maintained to be impossible to perceive the meaning of the phraseological unit without knowing its structure [6, 105].

The theoretical foundation of the paper is the conception of the phraseological unit and the method of phraseological identification with its general rules of the procedure initiated by professor A.V. Kunin [4, 37]. To define the semantic role of the leading component in the formation of the meaning of the whole phraseological unit, the method of componential analysis, based on dictionary definitions, was used. To single out different classes of phraseological units and different types of dependence of their components, to analyze their morphological, lexical and syntactical peculiarities, the method of phraseological description was used [6, 43]. To analyze and distinguish phraseological models in verbal biblical phraseology, the theory of phraseological modeling introduced by A.I. Alekhina [1; 2] and developed by E.V. Mikhailova [8], D.O. Dobrovol'skij [3], V.M. Savitskij [9] and T.N. Fedulenkova [10; 12; 13; 16] was used.

The total data base for structural analysis embraces about five hundred modern English phraseological units of biblical origin (BPU) extracted from the Bible [19], and confirmed by different types of academic dictionaries, both defining [15] and two-language [5] and even three-language ones [14], and by discourse samples of common life communication such as letters, advertisements, messages, newspapers, etc. (see also [18]) and finally compiled into an authorised working booklet entitled *A Glossary of English-Russian Phraseological Units of Biblical Etymology*.

On having studied and analyzed the given bulk of phraseological units, we are enabled to state that the most widely spread verbal biblical idioms are those having two, three and four notional components. The following most frequent structural models of BPU under study were found out:

Model 1. V + (d) + N – a two-component non-prepositional phraseological model with the constant-variant dependence of components [4, 62]:

to darken council [Job XXXVIII, 2], to remove mountains [Corinthians XIII, 7], to cumber the ground [Luke XIII, 7], to spoil the Egyptians [Exodus XII, 36], to take thought [Matthew VI, 31], etc. The given structural-grammatical model allows variability of the verbal component: to bear/ carry the cross [Matthew X, 38; XVI, 24], to act/ play the fool [I Samuel XXVI, 21]. It has also a tendency to appear in discourse as a result of the reduction of the number of components in the phraseological unit, thus giving birth to a quantitative phraseological variant [11, 150]: to touch the ark of the covenant [2 Samuel VI, 6] > to touch the ark, to curse the day one was born [Job III, 1-3] > to curse the day, etc.

Model 2. V + Prep + (d) + N – a two-component prepositional phraseological model with the constant-variant dependence of components [4, 62]:

to walk in darkness [John XII, 35], to kick against the pricks [Acts IX, 5; XXVI, 14], to fall by the wayside [Luke VIII, 5; Matthew XIII, 4], to wrestle with an angel [Genesis XXXII, 24-25], to appeal to Caesar [Acts XXV, 11], etc. This structural-grammatical model serves as a base for phraseological units with the same structure but with new lexical components, thus allowing numerous lexical variants of the given phraseologisms. The lexical variability is first of all characteristic of verbal components of biblicisms: to trample under foot / to tread under foot [Isaiah XXV, 14], to cry/ declare/ proclaim/ shout from the house-tops [Luke XII, 3], prepositional variability is also inclusive: to proclaim upon the house-tops. The lexical variability of substantive components within the frame of the model is high as well: to rise from the dead / to rise from the grave [John II, XXII; Luke XVI, 31], to go to glory / to go to heaven / to go to kingdom-come / to go beyond the veil, etc.

Model 3. V + θ 's + N – a three-component non-prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to give one's life [John XV, 13], to search one's heart [Romans VIII, 27], to harden one's heart [Exodus VII, 3], to pitch one's tent [Genesis XII, 8], etc. This type of model easily produces verbal as well as structural variants: to bear/ carry one's cross [Matthew X, 38], to eat / swallow/ take back one's words [Jeremiah XV, 16], to strengthen somebody's hands / strengthen the hand of somebody [Samuel XXIII, 16], etc. The given model may appear as a result of quantitative change in the component structure of the phraseological unit: to sell one's birthright for a mess of pottage [Genesis XXV, 29-34] > to sell one's birthright, etc.

Model 4. V + Prep + θ 's + N – a three-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to spring from somebody's loins [Genesis XXXV, 2], to stink in somebody's nostrils [Amos IV, 10], to lie at somebody's door [Genesis IV, 10], etc. The biblical idioms obtaining this structural-grammatical model have a tendency to acquire morphological-syntactical variants [7, 184-185], e.g. correspondingly: to spring from the loins of somebody, to stink in the nostrils of somebody, to lie at the door of somebody.

Model 5. V + (d) + N + Prep + (d) + N – a three-component prepositional phraseological model with the constant-variant dependence of components:

to make bricks without straw [Exodus V], to eat the bread of idleness [Proverbs XXXI, 27], to grind the face of the poor [Isaiah III, 15], to beat swords into ploughshares [Isaiah II, 4], to cast pearls before swine [Matthew VII, 6], etc. Though verbal components may undergo variability here: to divide / to separate the sheep from the goats [Matthew XXV, 32-33], lexical variants are still more characteristic of the substantive component of the idiom: to sift the grain/ wheat from the chaff [Matthew III, 12], to eat the bread of affliction [Deuteronomy XVI, 3] / to eat the bread of sorrows/ humiliation [Psalms CXXVII, 2]. Quantitative-reduced variants [11, 150] are also observed within the frames of the model: to touch the ark of the covenant > to touch the ark [Samuel VI, 6], etc.

Model 6. V + (d) + N + Prep + θ – a three-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to break bread with somebody [Acts XX, 7], to be a law unto/ unto oneself [Romans II, 14], to make light of somebody/ something [Matthew XXII, 5], to dig a pit for somebody [Ecclesiastes X, 8], to open the door/ doors to something [Corinthians XV, 9], etc. Within the model the lexical variability is characteristic of substantive, prepositional and changeable components, the latter are symbolized by the Greek letter θ .

Model 7. V + θ + Prep + (d) + N – a three-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to pluck/ take something by the beard [I Samuel XVII, 35], to build something on a rock [Matthew VII, 24], to build something on the sand [Matthew VII, 26], to take/ lay something to heart [Ecclesiastes VII, 2], etc. This structural model proves to very easily cause developing verbal variants: to bring/ call/ put something in question [Acts XIX, 40], to pull/ snatch somebody/ something out of the fire [Jude I, 23], to hide/ keep/ lay/ wrap up something in a napkin [Luke XX, 7], etc. As to substantive variants, they are a rare occasion within the pattern under analysis: to chastise somebody with scorpions/ whips [I Kings XII, 11].

Model 8. V + θ 's + N + Prep + (d) + N – a four-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to build one's house upon a rock [Matthew VII, 25], to cast one's bread upon the waters [Ecclesiastes XI, 1], to build one's house upon the sand [Matthew VII, 26], to hide one's light under a bushel [Matthew V, 15], etc. The phraseological units embraced by this type of structural model cannot be characterized by a high degree of lexical variability, though from time to time there may be observed the interchange of the verbal components that perform the function of the predicate in the sentence: to put one's hand to the plough / to set one's hand to the plough.

Model 9. V + θ 's + N + Prep + θ – a four-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to set one's face against something [Leviticus XVII, 10], to wash one's hands of somebody/ something [Matthew XXVII, 24], to open one's ears to something [Proverbs IV, 20], etc. Within the frame of this model the lexical variability of the verbal component develops: to set/ to turn one's face to something, to close/ to shut one's ears to something. The mixed type of variability, combining verbal variants and quantitative-reduced variants or morphological variants, is also observed within the model: to seal one's ears, to stop one's ears, to incline one's ear/ ears to something, etc.

Model 10. V + Adv + θ 's + N + Prep + θ – a five-component prepositional phraseological model with the constant-variant-changeable dependence of components:

to bow down one's ear to somebody [Psalms XXXI, 2], throw in one's lot with somebody [Proverbs I, 14], to pour out one's wrath on somebody [Revelation XVI, 1], etc. The majority of the biblical phraseological units relating to this model are inclined to omit their adverbial component in speech, thus acquiring a quantitative-reduced variant: to cast in one's lot with somebody [Proverbs I, 14] > to cast one's lot with somebody. The quantitative-reduced variant often goes together with a verbal or some other lexical or lexical-grammatical variant: to lift up one's heel against somebody [John XIII, 18; Psalms XLI, 9] > to raise one's/ the heel against somebody, to lay down one's life for somebody [John XV, 13] > to give one's life for somebody.

The analysis undertaken drives the author to the conclusion that verbal / nominative-communicative phraseological units of biblical origin are widely spread in Modern English. This fact can be explained by the simplicity and naturalness of their grammatical structure that characterizes everyday speech of native speakers. The presence of prepositional components in the models demonstrates analytical character and flexibility of the phraseological units under study. The availability of alternative components and the abundance of different types of variants testifies to the fact that English phraseological units of biblical origin present a certain sub-class of phraseology, and being units with either full or partial semantic transference of components, their meaning is often explicit.

Bibliography (References)

1. Алехина А. И. Фразеологическая единица и слово: К исследованию фразеологической системы / А. И. Алехина. – Минск : Изд-во Белорус. ун-та им. В. И. Ленина, 1979. – 152 с.
2. Алехина А. И. Идиоматика современного английского языка / А. И. Алехина. – Минск : Высшейшая шк., 1982. – 279 с.
3. Добровольский Д. О. Основы структурно-типологического анализа фразеологии современных германских языков (на материале немецкого, английского и нидерландского языков): Автореф. дис. ...д-ра филол. наук / Д. О. Добровольский. – М., 1990. – 40 с.
4. Кунин А. В. Английская фразеология: Теоретический курс / А. В. Кунин. – М. : Высш. шк., 1970. – 344 с.
5. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин / Лит. ред. М. Д. Литвинова. – [4-е изд., перераб. и доп.] – М. : Рус. яз. – 1984. – 944 с.
6. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка: Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. / А. В. Кунин. – [2-е изд., перераб.] – М. : Высш. шк., Дубна : Изд. центр «Феникс», 1996. – 381 с.
7. Кунин А. В. Фразеология современного английского языка: Опыт систематизированного описания / А. В. Кунин. – М. : Изд-во «Международные отношения», 1972. – 288 с.
8. Михайлова Е. В. Фразеобразовательное моделирование в современных германских языках: (На материале глагольных фразеологизмов нем., англ. и нидерланд. языков): Дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Михайлова – М., 1989. – 262 с.
9. Савицкий В. М. Английская фразеология: проблема моделирования / В. М. Савицкий. – Самара : Самарский ун-т, 1992. – 172 с.
10. Федуленикова Т. Н. Двумерные модели в фразеологии (на материале английского, немецкого и шведского языков) / Т. Н. Федуленикова // Языки и межкультурная коммуникация: актуальные проблемы филологической науки: Материалы Международной науч.-практ. конф. – СПб : Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2006. – С. 117-120.
11. Федуленикова Т. Н. Квантитативные versus лексические варианты фразеологических единиц / Т. Н. Федуленикова // Язык, культура, общество: Материалы IV международ. конф. – М. : РАН, Российская Академия лингв. наук, научный журнал «Вопросы филологии», 2007. – С. 150.
12. Федуленикова Т. Н. Одномерные и двумерные модели в английской, немецкой и шведской фразеологии: Монография / Т. Н. Федуленикова. – Архангельск : Поморский гос. ун-т, 2006. – 196 с.
13. Федуленикова Т. Н. Фреймвые модели симилиативных фразеологизмов в германских языках (на материале английского, немецкого и шведского языков) / Т. Н. Федуленикова // Проблемы культуры, языка и воспитания / Отв. ред. Т. В. Симашко. – Вып. VII. – Архангельск : Поморский гос. ун-т, 2006.
14. Федуленикова Т. Н., Мартюшова Е. В., Боннемарк М. Англо-немецко-шведский словарь библейской фразеологии / Т. Н. Федуленикова, Е. В. Мартюшова, М. Боннемарк. Архангельск : Поморский ун-т, 2008. – 167 с.
15. Cowie A. P., Mackin R., McCaig I. R. Oxford Dictionary of Current Idiomatic English / A. P. Cowie, R. Mackin, I. R. McCaig. – Vol. 2 : Phrase, Clause and Sentence Idioms. – Oxford : Oxford University Press, 1984. – 685 p.
16. Fedulenkova T. A new approach to the clipping of communicative phraseological units / T. N. Fedulenkova // Ranam: European Society for the Study of English : ESSE 6 – Strasbourg 2002 / Ed. P. Frath & M. Rissanen. – Strasbourg : Universit Marc Bloch, 2003. – Vol. 36. – P. 11-22.
17. Fernando Ch. Idioms and Idiomaticity / Ch. Fernando. – Oxford, New York : Oxford University Press, 1996. – 265 p.
18. Jeffrey D. L. A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature / D. L. Jeffrey. – Michigan : William B. Eerdmans Publishing Company. – 960 p.
19. The Holy Bible: The old and New Testament: Authorized King James Version. 1991. – Iowa : World Bible Publishers. – 582 p., 179 p., 32 p.

Summary. The paper deals with one of the main problems of modern linguistics in general, and English phraseology in particular, i.e. the problem of structural modeling of phraseological units. The object under structural analysis are verbal phraseological units of biblical origin (BPU) that function in modern English. The study is aimed at singling out a set of the most frequent structural models of the selected phraseological units.

Key words: English phraseology, biblical phraseological units (BPU), structural analysis, modeling.

Отримано: 13.07.2012 р.

ВИДЫ СЕМАНТИЧЕСКОГО ПЕРЕНОСА В ГЕРМАНСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ: ОБЩЕЕ И СПЕЦИФИЧЕКОЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОМАТИЧЕСКИХ И ГЛАГОЛЬНЫХ ФЕ АНГЛИЙСКОГО, НЕМЕЦКОГО И ШВЕДСКОГО ЯЗЫКОВ)

Стаття присвячена порівняльному дослідженню основних видів глобальних семантичних перетворень компонентного складу соматичних та дієслівних фразеологічних одиниць трьох найбільш поширених сучасних германських мов: англійської, німецької та шведської, й з'ясуванню типів їх міжмовних фразеологічних відповідностей.

Ключові слова: *типологічна фразеологія, фразеологічна одиниця (ФО), семантична трансформація, компонент, германські мови.*

Проблема семантической трансформации компонентного состава фразеологической единицы является одной из наиболее актуальных проблем теории фразеологии, начиная с самого периода ее отделения от лексикологии и становления как самостоятельной лингвистической дисциплины [1, 4; 13, 109]. Особую актуальность приобретает данная проблема на современном этапе развития общей и специальной фразеологии и такого ее аспекта, как сравнительно-сопоставительная и типологическая фразеология генетически соотнесенных языков [6; 12]. В этой связи подчеркнем роль трудов по сопоставительной типологии В. Н. Ярцевой [16, 203; 17, 3] и В.Д. Аракина [2-4], которые оказали огромное влияние на формирование сопоставительно-типологической научной парадигмы в отечественной и мировой лингвистике.

Данное исследование проводилось на основе выборки из современных толковых словарей идиом и фразеологических словарей английского, немецкого и шведского языков, как дефиниционных, так и переводных: двуязычных и полиязычных [8; 15; 18; 20-23].

Практика исследования убеждает в том, что специфика фразеологической семантики и её глубинного языкового механизма не может быть адекватно раскрыта без учёта переосмысления как важнейшей семантической категории, определяющей во многих отношениях характер фразеологической номинации. Рассматривая семантический перенос как доминирующее свойство структуры значения фразеологизмов, принимаем в качестве основы наших рассуждений трактовку этой семантической категории, предложенную профессором А. В. Куниным: «Под переосмыслением понимается семантическое преобразование буквального значения речевого или языкового прототипа фразеологизма, создающее фразеологическую абстракцию. Переосмысление – один из способов отражения действительности в сознании человека – связан с воспроизведением особенностей отражаемых предметов на основе установления связи между ними» [9, 146-147]. Развивая эту мысль, А. М. Каплуненко указывает, что переосмысление характеризуется переходом смысловых функций от одного денотата языковой единицы к другому денотату, представляющему собою абстракцию от первого [7, 15].

В исследовании семантики избранных фразеологических единиц опираемся также на концепцию фразеологической абстракции, предложенную А. М. Мелерович в конце 70-х г.г. XX в. [10, 46-55] и дополненную трудами И. М. Гунченко [5] и Т. Н. Федуленковой [14, 146; 19, 42-54].

Семантический анализ сопоставляемого языкового материала показывает, что семантическая зашифровка денотата исследуемых фразеологических единиц английского, немецкого и шведского языков осуществляется, в основном, посредством четырёх видов глобальных семантических трансформаций компонентного состава ФЕ, а именно: посредством:

а) метафоризации: англ. cast the first stone at smb, bite off one's nose, нем. den ersten Stein auf j-n werfen, jemandem auf der Nase herumtanzen, швед. kasta första stenen på ngn, hålla sin tunga i styr,

б) метонимизации: англ. to fold one's hands, make (pull) a long face, нем. die Hände in den Schoß legen, ein langes Gesicht machen, швед. sitta med armarna i kors, bli lång i ansiktet,

в) синекдохизации: англ. hear with one's own ears, to an educated eye, нем. mit (seinen) eigenen Ohren hören, für deutsche Ohren, швед. höra med sina egna öron, för elak tunga,

г) гиперболизации: англ. din into smb's ears, can/ could be counted on the fingers of one hand, нем. j-m die Ohren volljammern/ vollheulen, an jeden Finger zeh'n bekommen, швед. tuta något i öronen på någon, ha tre på vart finger,

которые охватывают, соответственно, 17,4%, 36,2%, 23,2% и 23,2% эквивалентных фразеологизмов изучаемых германских языков.

Изучение способов семантической зашифровки денотата исследуемых ФЕ путём сопоставления значения той или иной фразеологической единицы со значением её генетического прототипа – переменного сочетания слов – позволяет определить характер глобальной мотивированности

ФЕ. Глобальная мотивированность, как показывает изучаемый материал, не противоречит компонентной мотивированности сопоставляемых фразеологических единиц, а формируется на её основе: англ. *turn up one's nose at something*, нем. *die Nase rümpfen*, швед. *rynka på näsan åt något*, и др.

Семантическое преобразование компонентного состава фразеологических единиц сопровождается чаще всего актуализацией функциональных сем соматических компонентов, что обуславливает высокую степень сходства образности соматических ФЕ сопоставляемых языков за счёт лингвистических факторов – аспектной и функционально-смысловой соотнесённости, а также за счёт таких экстралингвистических факторов, как функциональное единство органов чувств, универсальная значимость жестов и мимики, их сходная роль в социальной символической: англ. *wring one's hands*, нем. *die Hände ringen*, швед. *vrida sina händer*, и многие другие.

Абсолютное большинство сопоставляемых соматических и глагольных фразеологизмов демонстрирует единство образной основы: англ. *not to believe one's own eyes*, нем. *seinen Augen nicht trauen*, швед. *inte tro sina ögon*, и др. Наблюдаемые в редких случаях частичные расхождения в образности более характерны для метафорических и метонимических ФЕ, например: англ. *wash one's hands*, нем. *seine Hände in Unschuld waschen*, швед. *två sina händer*, англ. *to throw dust in one's eyes*, нем. *jemandem Sand in die Augen streuen*, швед. *slå blå dunster i någons ögon*. Такие расхождения, как правило, находят своё материальное выражение в характере глагольных, несоматических именных и предложных компонентов, что подтверждает вывод о ведущей роли соматического компонента в формировании значения фразеологической единицы.

В соответствии со специфическими характеристиками переосмысления компонентного состава ФЕ исследуемый материал позволяет выделить 6 групп метафорических соматических ФЕ, 5 групп метонимических соматических ФЕ, 5 групп синекдохических соматических ФЕ и 4 группы гиперболических соматических ФЕ, что свидетельствует о преобладании общих черт в структуре и семантике соматической подсистемы фразеологических единиц изучаемых германских языков.

Способность гиперболических соматических ФЕ исследуемых языков выражать полярные крайние степени проявления признака тех или иных действий и явлений (например, англ. *be all eyes – if you had half an eye*, нем. *ganz Auge sein – beide Augen zudrücken*, швед. *vara idel öga – stänga någon's ögon*) даёт возможность выдвинуть имплицативную универсалию: если в языке есть средства выражения крайней степени проявления признака, маркированной положительно, то в нём есть и средства выражения противоположной крайней степени проявления признака, маркированной отрицательно.

Во всех основных видах семантических трансформаций компонентного состава ФЕ наблюдаются случаи со сходной в сопоставляемых языках линией фразеологической деривации, ведущей к образованию эквивалентных ФЕ третичной фразеологической номинации. Так, например, перенные сочетания англ. *hand in hand*, нем. *Hand in Hand*, швед. *hand i hand* со значением «рука в руке», претерпевая первичную фразеологизацию, получают значение «рядом», а в результате вторичной фразеологизации, вызванной преимущественной сочетаемостью указанных ФЕ с глаголом движения *go – gehen – gå*, они приобретают значение «протекать одновременно, согласованно».

В процессе исследования выявлено 10 типов межъязыковых соответствий сопоставляемых соматических фразеологических единиц трёх германских языков: английского, немецкого и шведского:

- тождественные ФЕ – 1,6 % (от общего количества всех эквивалентных
- ФЕ четырёх видов семантической трансформации компонентного состава),
- межъязыковые лексические варианты – 2%,
- межъязыковые морфологические варианты – 22,4%,
- межъязыковые лексико-морфологические варианты – 38,4%,
- межъязыковые лексико-морфолого-квантитативные варианты – 9,6%,
- межъязыковые морфолого-квантитативные варианты – 1,2%,
- межъязыковые морфолого-синтаксические варианты – 2,8%,
- межъязыковые лексико-морфолого-синтаксические варианты – 13,6%,
- межъязыковые лексико-квантитативные варианты – 0,8%,
- межъязыковые синонимы – 7,6%.

Полученное в результате исследования процентное соотношение указанных типов межъязыковых соответствий соматических ФЕ свидетельствует о том, что наименьшие различия изучаемых ФЕ в сопоставляемых языках наблюдаются в области их структурной организации и наибольшие различия – в области морфологического оформления компонентов. Что касается лексических различий, то они, в основном, заключаются в наличии разнокоренных глагольных и предложных компонентов в составе сопоставляемых фразеологических оборотов.

Наряду с выраженной у отдельных фразеологических единиц асимметрией плана выражения и плана содержания выделяются и некоторые группы ФЕ с повышенной детерминирован-

ностью фразеологического значения прямым значением соответствующего генетического прототипа – переменного сочетания слов, лежащего в основе фразеологизма: англ. *not to believe one's ears*, нем. *seinen Ohren nicht trauen*, швед. *inte tro sina öron* и др. Такая детерминированность особенно характерна для метонимических и, прежде всего, синекдохических фразеологических единиц трех сопоставляемых языков.

Высокая степень общности семантики ФЕ сопоставляемых языков объясняется тем, что большинство исследуемых ФЕ принадлежит к «натуральным», по терминологии А.Д. Райхштейна, оборотам, основанным на общих для всех людей ситуациях и, следовательно, способным возникать независимо друг от друга в разных языках с одинаковым значением и аналогичной деривационной базой, в отличие от «конвенциональных» ФЕ [11, 44-45], которые связаны с культурно-историческими, социальными и другими особенностями развития конкретной общности людей и поэтому не имеют аналогов в дальнородственных языках.

Проведенное исследование показывает, что пространство соматической и глагольной фразеологии в английском, немецком и шведском языках характеризуется в межъязыковом плане преобладанием общих черт над специфическими как в их структуре, так и в семантике.

Список использованных источников

1. Авалиани Ю. Ю. Семантическая структура слов-компонентов и семантическая структура фразеологических единиц (на материале индоевропейских языков) / Ю. Ю. Авалиани // Бюллетень по фразеологии № 1: Труды СамГУ им. А. Навои. – Самарканд, 1972. – Вып. 234. – С. 4-12.
2. Аракин В. Д. Сопоставительная типология скандинавских языков / В. Д. Аракин. – М. : Высш. шк., 1984. – 172 с.
3. Аракин В. Д. Сравнительная типология английского и русского языков / В. Д. Аракин. – Л. : Просвещение, 1979. – 259 с.
4. Аракин В. Д. Структурная типология русского и некоторых германских языков (единицы сопоставительно-типологического анализа языков): автореф. дис. ...д-ра филол. наук в форме науч. докл. / В. Д. Аракин. – М., 1983. – 38 с.
5. Гунченко И. М. Имплицитный компонент фразеологической семантики в современном английском языке: (На материале субстантив. фразеологических единиц): Дис. ... канд. филол. наук / И. М. Гунченко. – М., 1994. – 175 с.
6. Добровольский Д. О. Основы структурно-типологического анализа фразеологии современных германских языков (на материале немецкого, английского и нидерландского языков): автореф. дис. ...д-ра филол. наук / Д. О. Добровольский. – М., 1990. – 40 с.
7. Каплуненко А. М. Семантические параметры фразеологических единиц (фразеологические единицы с переменными компонентами в современном английском языке): автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. М. Каплуненко. – М., 1977. – 22 с.
8. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин; [Лит. ред. М. Д. Литвинова]. – 5-е изд. – М. : Рус. яз. – 1999. – 944 с.
9. Кунин А. В. Фразеологизация и источники фразеологических единиц / А. В. Кунин // Словообразование и фразеобразование: Тез. докл. науч. конф. – М., 1979. – С. 146-149.
10. Мелерович А. М. К вопросу о языковых формах выражения фразеологической абстракции / А. М. Мелерович // Вопросы русского языка: Проблемы лексики и синтаксиса. – Ярославль, 1976. – Вып. XI. – С. 46-55.
11. Райхштейн А. Д. Сопоставительный анализ немецкой и русской фразеологии / А. Д. Райхштейн. – М. : Высшая школа, 1980. – 143 с.
12. Федуленикова Т. Н. Изоморфизм и алломорфизм в германской фразеологии (на материале английского, немецкого и шведского языков): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Т. Н. Федуленикова. – Северодвинск, 2006. – 35 с.
13. Федуленикова Т. Н. Универсальное и уникальное в семантической кодировке фразеологического денотата (на материале английского, немецкого и шведского языков) / Т. Н. Федуленикова // *Res Philologica: Ученые зап. Северодвинского филиала Поморского гос. ун-та им. М. В. Ломоносова*. – Вып. 4 / Отв. ред., сост. Э. Я. Фесенко. – Архангельск, 2004. – С. 109-114.
14. Федуленикова Т. Н. Фразеологическая метафора: двойная дихотомия содержания и смысла / Т. Н. Федуленикова // *Когнитивная семантика: Сб. материалов второй международной школы-семинара*. – Ч. 2. – Тамбов : РАН, Ин-т языкознания, 2000. – С. 146-148.
15. Федуленикова Т. Н., Мартюшова Е. В., Боннемарк М. Англо-немецко-шведский словарь библейской фразеологии / Т. Н. Федуленикова, Е. В. Мартюшова, М. Боннемарк. – Архангельск : Поморский ун-т, 2008. – 167 с.
16. Ярцева В. Н. Принципы типологического исследования родственных и неродственных языков / В. Н. Ярцева // *Проблемы языкознания: Докл. и сообщения сов. ученых на X Международном конгрессе лингвистов*. – М., 1967. – С. 203-207.

17. Ярцева В. Н. Сопоставительно-контрастивная лингвистика в СССР: Итоги и перспективы развития / В. Н. Ярцева // Филологические науки. – 1987. – № 5. – С. 3-12.
18. Cowie A. P., Mackin R., McCaig I. R. Oxford Dictionary of Current Idiomatic English / A. P. Cowie, R. Mackin, I. R. McCaig. – Vol. 2: Phrase, Clause and Sentence Idioms. – Oxford : Oxford University Press, 1984. – 685 p.
19. Fedulenkova T. N. Phraseological Abstraction / T. N. Fedulenkova // Cross-Linguistic and Cross-Cultural Approaches to Phraseology: ESSE-9, Aarhus, 22-26 August 2008 / T. N. Fedulenkova (ed.). – Arkhangelsk; Aarhus, 2009. – P. 42-54.
20. Friederich W. Moderne deutsche Idiomatik: Systematisches Wörterbuch mit Definitionen und Beispielen / W. Friederich. – München : Hueben, 1966. – 823 S.
21. Görner H. Redensarten: Kleine Idiomatik der deutsche Sprache / H. Görner. – Leipzig : Bibliogr. Inst., 1982. – 262 S.
22. Malmström S., Györki I. Bonniers svenska ordbok / S. Malmström, I. Györki. – Stockholm : Sjögren, 1980. – 408 s.
23. Ordbok över svenska språket utgiven av Svenska Akademien – I 28 bd. –Lund : Gleerup, 1898-1981.

Summary. The paper deals with the comparative study of the main types of global semantic transformation of the component structure of the somatic and verbal phraseological units. The analysis is made on the basis of the three most spread modern Germanic languages – English, German and Swedish – and is targeted at finding out their interlingual phraseological co-relations.

Key words: typological phraseology, phraseological unit (PU), semantic transformation, component, Germanic languages.

Отримано: 25.07.2012 р.

УДК 821. 112. 2 – 343. 09

Г.В. Фоміна

НОВИЙ ПОГЛЯД НА ОБРАЗ МІФОЛОГІЧНОЇ ПАНДОРИ У ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ П. ХАКСА)

У статті розглядаються особливості інтерпретації традиційних образів та сюжетів у п'єсі П. Хакса. Аналізуються тенденції трансформації міфологічної Пандори. Досліджується співвідношення ідеалу та дійсності, а також мистецьке розуміння міфу у сучасній літературі.

Ключові слова: міф, легенда, традиційний образ, міфологізм.

Історія розвитку людства пронизана численними катаклізмами та кризовими моментами. Неоднозначним із цієї точки зору, звичайно, є і ХХ століття. Знаковим для фомування світосприйняття та духовності є цей період для німецької нації. Великий вплив на її моральне становлення у цю епоху спричинили світові війни, а також категорія каяття визначена ними. Тому і не дивним є активне функціонування традиційних образів легендарно-міфологічних жінок у німецькій літературі. Оскільки, «у всіх глобальних і «приватних» конфліктах та протистояннях, що приголомшують людський світ, саме жінка, як правило, є потерпаючою стороною» [10, 81]. До неї звертаються як до уособлення споконвічної духовності, мудрості світу. Провідною тенденцією визначається руйнація усталеного схематизму поведінки традиційних образів жінок. Інакше кажучи, як підкреслює А.Є. Нямцу, «розробляючи традиційні структури, письменники намагаються наповнити початкову одномірність соціально-ідеологічними протиріччями людських характерів з їх декларативною різноманітністю, а іноді і полярністю мотиваційно-ціннісних спонукань» [9, 30], що визначає принципове вільнодумство світової літератури по відношенню до загальновідомих образів. Ці тенденції простежуються і в трансформації образу міфологічної спокусниці Пандори.

Суперечливість сприйняття жінки-звabниці і її скрині у світовій літературі пояснюється тим, що Пандора пов'язувалась, в першу чергу, з феноменом «обдарування», яке могло виступити як носієм добра, так і зла. Із розвитком образу Зевса в епоху патріархату до творця всіх речей семантичне забарвлення образу набуває негативного відтінку демонічної спокусниці та джерела усіх загальнолюдських нещастя («настільки ж нерозумної, злої та лінивої, наскільки

гарної» [4, 107]). У подальшому в історії поетичної думки Пандора зберігала семантику істоти, що асоціюється з неоднозначним оціночним забарвленням [12, 587]. Домінуючою для літературної інтерпретації довгий час була церковна версія, яка проводила язичницьку паралель між античним міфом і мотивом гріхопадіння людства.

Відгомін інтерпретацій цього міфу можна знайти у творчості Гете. Думка про самозречення, яка пов'язана із зникненням Пандори, звучить в рядках його «Елегії» (1823): «Я счастлив был, с прекрасной обрученной, отвергнут ею – гибну обреченный» [3, 720]. Гете неодноразово звертається до постатей Прометея та Пандори у своїх творах, зокрема, в драматичному уривку «Прометей» (1773). Переоцінення позицій та ролей цих образів відбувається у фєстшпілі німецького письменника – «Пандорі», що і стає підґрунтям для п'єси драматурга ХХ ст. П. Хакса.

Символіка міфу набуває у фєстшпілі Гете нетрадиційного звучання. Особливості інтерпретації демонструють слова П. Хакса, який зауважив: «...Якщо всі сценічні твори Гете мають між собою те спільне, що їх рідко читають і ще рідше грають, то «Пандора» – п'єса, яку за витонченістю мови і піднесеністю задуму можна поставити хіба що в один ряд з «Фаустом», – майже не читається і ніколи не ставиться на сцені. Цю п'єсу можна вважати зовсім невідомою» [11, 9]. Неоднозначність п'єси зумовлюється, в першу чергу, періодом написання (1807) – це проміжок часу після семилітнього мовчання великого митця, після його неприйняття Французької революції, популярності Наполеона, після кризи класицизму та утвердження нового літературного напрямку – романтизму. Саме «Пандора» є результатом переосмислення Гете дійсності, вона являє собою спробу дати відповідь на питання про можливість порятунку світу.

До особливостей твору можна віднести і вибір митцем жанру, який визначається як «Festspiel», тобто не драма, а «святкове дійство», «святкова вистава», «тріумф». Характерними ознаками цього жанру є відсутність фабули, наявність «зовнішніх доповнень». Гете прагнув «підвести змістовий фундамент під символічний рух масок» [11, 40] у малому жанрі, а його «Фєстшпіль» – це нагромадження, взаємопроникнення діалектики ідей, при чому утвердження головної ідеї (перемоги ідеального над прагматичним, матеріальним) відбувається в кінці твору. Сама ж трансформація міфу призводить до створення діаметрально протилежного варіанту оповіді – «антиміфу».

Гете переосмислює міф про давньогрецьку спокусницю Пандору (в гєсїодівській версії і дописує його. Узагальнено тему «Пандори» можна визначити як встановлення шляхів здобуття втраченого раю. Ключовою фігурою фєстшпілю є Пандора, що само по собі є феноменальним, оскільки цей персонаж жодного разу не з'являється на сцені. Але вона панує в розмовах, суперечках, надіях. Пандору можна порівняти з біблійною Євою. Подібність цих міфологічних жінок пояснюється неоднозначністю оцінки їх ролі в історії людства. Так, Єву розглядають як особу, що принесла людству перший гріх і перше пізнання, свідомість. Відповідно двоїстість оцінки Пандори простежується і в Гете: для Епіметея вона – ідеал, зразок, для Прометея – носій зла. Один із заголовків твору («Повернення Пандори») свідчить про те, як ця дилема була вирішена Гете: Пандора виступає алегорією гуманістичних ідеалів, надії, істини і краси.

Прометей втрачає у тріумфальному дійстві привабливість міфологічного образу періоду «Бурі і натиску», він уже обділений колишнім бунтарським священним духом, властивим попереднім інтерпретаціям, стає лише звичайним ремісником, який закликає свій народ до корисної, але позбавленої краси та радощів діяльності. Відповідно, Гете не дописує створений ним у трагедії «Прометей» образ, а «звужує» та «переосмислює» [10, 98-99] його. Прометей втілює у цьому творі персоніфікований розум, діяльне життя, прагматизм і домінуючою його рисою є утилітаризм на противагу ідеалізму Епіметея. За П. Хаксом, в образі Прометея представлено Наполеона. Завдяки цій фігурі, автор вирішує уявне протиставлення себе і Наполеона – «погляди щодо того, кому з них двох буде належати майбутнє – революції чи гуманності, імператору чи йому» [11, 35]. Проте, не можна однозначно трактувати цей образ як «антигероя». Він наділений виключно позитивними рисами (цілеспрямованістю, працьовитістю), які втрачають піднесену семантику внаслідок своєї абсурдної абстрактності та одномірності. Принцип титанізму стає вихолощеним через втрату відчуття краси.

Історія пошуку Пандори є темою написаної П. Хаксом драми в 2-х діях «Пандора», що за формою становить собою обробку фєстшпілю Гете. Сучасний драматург дописує твір Гете, виходячи з ключових позицій сучасної літератури і створюючи «оригінальні сюжетні ходи і мотивування, які враховують морально-ідеологічну специфіку епохи» [8, 83]. Однією з причин звернення П. Хакса до цього матеріалу можна вважати прагнення довести сюжет до «логічного завершення з точки зору сучасності» [8, 84]. Традиційний матеріал використовується ним як зручна форма для втілення актуальної проблематики. Характерним для драми є те, що автору вдалося об'єднати в ньому інтерес до творчості Гете та захоплення античним матеріалом. Знаковість власне особистості Гете для П. Хакса є незаперечною. Про авторитетність для П. Хакса німецького

класика свідчить його п'єса «Ярмарка в Плюндерсвейлерні. За Й.В. Гете» (1973), за допомогою якої сучасний драматург освоює техніку веймарського класицизму. У «Розмові в сімействі Штейн про відсутнього пана фон Гете» (1976) драматургом ХХ ст. робиться спроба усвідомити, критично осмислити особистість Гете, відобразивши один із епізодів його життя – відносини з веймарською придворною дамою пані фон Штейн. Отже, постать Гете постійно привертає увагу Хакса і не лише як видатного драматурга, але й як звичайну людину.

Зацікавленість П. Хакса міфологічним матеріалом не є випадковою. Німецький драматург звертався у своїй творчості до міфу про Амфітріона («Амфітріон»), Геракла («Омфала»), біблійних мотивів («Адам і Єва»). Він прагне переосмислити їх, психологізувати, трансформувати з сучасної точки зору. Але з впевненістю можна сказати, що «Пандору» відносять до найскладніших текстів, з якими він працював [11, 5]. П. Хакс прагне відтворити та адаптувати твір Гете для сцени. Сам так він пояснює свою обробку «Пандори»: «Звичайно, було б розумнішим відмовитись від Гете і створити собі нову «Пандору». Але, з іншого боку, імпульсом звернення до «Пандори» було захоплення духом і словом Гете... «Пандора» містить найкращі місця, які зустрічаються в будь-якій з п'єс Гете – тобто взагалі в німецькій п'єсі. Те, що можливо зберегти у «Пандорі», повинно бути збереженим...» [11, 44].

Сучасний драматург прагне зберегти всю довершеність твору німецького класика, він не руйнує його побудови, а лише вносить деякі нові цеглини, щоб укріпити його фундамент, а також, щоб створити фасад, що відповідав би архітектурі ХХ ст. П. Хакс дає визначення своїй «Пандорі» як обробці, тобто він свідомо хоче наповнити твір Гете актуальною проблематикою та семантично наблизити до сучасного глядача, драматизувати його (зробити можливою його театральну постановку). Обробка П. Хаксом фестшпілю Гете свідчить також про неабияку художню сміливість. Драматург вносить зміни у структуру твору, залишаючи лише п'ять дійових осіб: Прометея, Епіметея, Філероса, Епімелею та Ельпору. Кількість хорів (ковалів, пастухів, воїнів) він зливає в один «Хор чоловіків, яких створив Прометей», пояснюючи це тим, що «драми з хорами неохоче ставляться театрами» [11, 43]. Орієнтацію на сучасність п'єси П. Хакса втілюють предметно-змістові анахронізми. Так, його Прометей будує заводи («Да. Новые заводы я планирую построить вскоре ниже по течению...» [11, 99]); дочка Епіметея підслуховує розмову Філероса з коханкою по телефону; Філерос називає себе політиком, він їде до Епіметея, щоб вирішити проблему з електростанцією; вихід з любовного трикутника Епімелея вбачає у розлученні («Ослабнув, кандалы не кандалы уже. Я сбрасываю их. Пусть не звенят. Развод» [11, 111]); Філерос палить сигару. Ці слова дають змогу досягнути певної хронологічної інверсії. Відповідно, семантика «Пандори» ХІХ ст. співвідноситься з «Пандорою» ХХ ст. Осучаснення твору Гете дає змогу П. Хаксу ввести у простір «фестшпілю» актуальні питання.

Як і для більшості п'єс П. Хакса, так і для цієї обробки, характерною є певна хронотопна невизначеність. Автор таким чином встановлює змістові координати подій: «Первое действие разыгрывается в доисторические времена, другое – позже» [11, 47]. Ця нечіткість дає змогу переплітати міфологічні часи з сьогоденням. Створення «містифікованого часу і простору надає свободу авторській уяві, дозволяє при формальному збереженні відомої традиції об'єднувати в одному творі різночасові пласти» [8, 67]. Драматург загострює відносини героїв молодого покоління, вводячи в сюжет любовний трикутник «Епімелея – Філерос – Ельпора», одночасно він знижує звучання цих образів, ставлячи тавро деградації на проблему кохання у драмі.

Ключові тенденції сучасності втілюють слова Епіметея, які відображають суть новітньої літератури з її пошуками істини, де визначальним стає питання «Чому?», а не «Як?», а саме: «Зачем все было? Что это все значило?» [11, 78]. І можливо саме Епіметей знаходить вихід із усіх актуальних проблем, сказавши про себе: «Он ждет и верует» [11, 79]. Тобто есхатологічні мотиви, характерні для ХХ ст., які лунають у трансформації ситуації зникнення Пандори, компенсуються вірою Епіметея в біблійну істину «Дар вернется к вам» [11, 80]. Відлуння часів Радянського Союзу та революції звучать у словах хору «награбленное грабим у грабителей» [11, 83]. Прибічники Прометея нагадують інтерпретацію людства в сучасній літературі, тобто втілюють руйнівника, який прагне знищити своє коріння, забути уроки історії (можна порівняти з образом Колумба у п'єсі «Відкриття індійської ери»), а ідея прогресу розглядається як неоднозначний процес. Віддзеркалення актуальних для ХХ ст. проблем вбачається у суперечках Прометея та Епіметея, які переростають у закономірне питання про правомірність науково-технічного прогресу. «Жінка і суспільство», «роль жінки у суспільстві» – ці тенденції пов'язуються з образом Епімелеї, яка своїми репліками звинувачує сучасних чоловіків. Філерос – це звичайний політик ХХ ст., який зображується П. Хаксом з певною долею іронії (у політичних розрахунках, лицемірстві). У Філеросі, Епімелеї та Ельпорі автор обробки спробував виділити окремі складові щастя, мрії, що становили Пандору. Однак, П. Хакс демонструє недосконалість кожної складової як провідної риси:

«Она ушла, оставив трех детей взамен,

Но то была замена только к худшему.
Полунадежда, почувство, полувласть
Годны для жесточайшего безвременья,
Как мост висячий над глубокой пропастью» [11, 126].

Ці рядки дають змогу провести паралель з кризою німецького суспільства після Другої світової війни, коли перед людством постала проблема моральної відповідальності за трагедії минулого. Це простежується і в першій дії обробки, де ми бачимо, як автор у лінії «Прометей – Філерос» втілює риси фашизму, зокрема його Прометей виголошує право сильнішого на володіння світом, а Філерос готовий «терзати, пытати» [11, 65] жінок. Прометей П. Хакса є уособленням матеріалістичних ідей, мета якого – пошук себе у світі людей, це «людина-вогонь», принципом його життя є боротьба. Формально йому вдається досягнути бажаного, хоча прагнення титану і втрачають колишню піднесеність, стають більш практичними та спрощеними. Ця постать має примітивізовані риси тирана ХХ ст., в ньому кризь призму міфу вимальовуються недовіра до всього і всіх (презирливе ставлення до Пандори). За допомогою образу Епіметея втілено проблему взаємовідносин між індивідом та суспільством, з точки зору суб'єкта.

Показовою є кінцівка обробки, де П. Хакс дарує людству надію на відродження, вбачаючи це відродження в «обретении самих себя» [11, 125]. Зміст дарів Пандори відкривається в красі земного існування. Циклічність розвитку людства відтворено в понятті «робота», що поєднає в собі «необходимость и свободу» [11, 125]. Німецький драматург створює у своїй п'єсі храм Пандори, який є відкритим для земних людей; він проголошує кінець епохи грізних війн, кінець патріархату. Його Пандора примирює протиставлені у п'єсі «труд» і «любов» [11, 127], «прошлое» і «будущее» [11, 127]. П. Хакс поєднав у своїй Пандорі землю і небеса («Земнонебесная» [11, 127]), зобразивши у цьому образі земне колосся і багатство перлів та малахіту. Антагоністичні у Гете образи Епіметея та Прометея трансформуються автором ХХ ст. у два типи людських цінностей – матеріальні та духовні, що з'єднуються у Пандорі. П. Хакс дає шанс людству не у пошуках чогось нового, що характеризується недовершеністю (а у творі подається з частиною «полу»), а у зверненні до споконвічних істин (яке символізує примирення Прометей і Епіметей). Відсутність у п'єсі образу Пандори не заважає П. Хаксу відобразити характерні для сучасності тенденції щодо зміни соціального статусу жінки та розширення кордонів її особистісної свободи (оскільки його жінка є діяльною, незалежною від волі чоловіків). Репліки інших персонажів відображають трансформацію Пандори із лукавого, недалекого створіння у жінку (ідеал краси), здатну обирати та реалізовувати свою долю, яка тісно пов'язується з долею всього людства. Уособлення в жінці загальнолюдських ідеалів несе на собі віддзеркалення характерних для ХХ ст. феміністичних поглядів, що втілено і в інших героїнях П. Хакса (Сві, Алкмені, Омфалі).

Таким чином, актуальна проблематика втілюється П. Хаксом на основі традиційного сюжету. Сучасна обробка викристалізовує століття людського розвитку, досвіду та становлення. «Пандора» німецького драматурга відображає вічне прагнення до прекрасного, зв'язок між минулим та майбутнім, смерть та відродження, мистецтво та ремесло, відповідь на питання «Чому?» А власне образ символізує вічне примирення протилежних сторін, рівновагу між світовими «так» і «ні». Це постать, яка не терпить будь-яких заміників, тобто літературне втілення характерних для ХХ ст. пошуків Мессії, уособлення надії. Тому знаменним є дописування П. Хаксом другої дії твору Гете, оскільки сучасний драматург вбачає основну концепцію не в протиставленні, а в поєднанні антагоністичних ідей, і його Прометей та Епіметей зустрічають свою Пандору, а звернення сучасника до творчого доробку класика підтверджує думку, що Гете є для нього «прототипом геніального індивідуума» [5, 280]. Відповідно, форма обробки дозволяє відобразити характерні для сучасності тенденції у сфері літератури, поглибити проблематику, дати свою відповідь на запитання людства «Що ж буде далі?», відтворити надію покоління, що балансує на краю прірви, на краще майбутнє, поглянути новими очима на жінку як споконвічного носія духовності. П. Хакс використовує закладені у міфі та фєстшпілі Гете можливості для подальшого узагальнення, універсалізації матеріалу і створює загальнозначимі моделі дійсності, поведінки людей, їх морального дорослішання.

Список використаних джерел

1. Азимов А. Занимательная мифология. Новая жизнь древних слов / А. Азимов. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2003. – 206 с.
2. Вернер Г.-Г. Раздумья об отношениях личности и общества в пьесах Петера Хакса / Г.-Г. Вернер // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: [сб. статей критиков ГДР, предисл. К. Беттхер; пер. с нем]. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 329-371.
3. Гете И.В. Фауст. Лирика / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1986. – 767 с.
4. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Пер. с англ. Под ред. и с послесл. А.А. Тахо-Годи. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.

5. Калугина Т.П. Образ Гете в пьесах Петера Хакса / Т.П. Калугина // Гетевские чтения 1984. – М.: Наука, 1986. – С. 273-285.
6. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т.2. – 720 с.
7. Нусинов И.М. История литературного героя / И.М. Нусинов. – М.: ГИХЛ, 1958. – 551 с.
8. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
9. Нямцу А.Е. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2005. – 80 с.
10. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
11. Хакс П. Пандора. Драма по И.-В. фон Гете / П. Хакс. – М.: Искусство, 1986. – 128 с.
12. Frenzel Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur: Lexikon dichtungsgeschichtl. Längsschnitte / E. Frenzel. – Stuttgart: Kröner, 1983. – 886 S.
13. Trilse Christoph. Mythos und Realismus. Drei Stücke von Peter Hacks / C. Trilse // Neue deutsche Literatur. – 1974. – № 5. – S. 161-176.

Summary. The article deals with the peculiarities of interpreting traditional figures and plots in the play by P. Haks. Tendency to transform the myth of Pandora have been analysed. In the article is also investigated the correlation between reality and ideal, and artistic understanding of the myth in the modern literature.

Key words: myth, legend, traditional figure, mythologism.

Отримано: 8.07.2012 р.

УДК 811.111-13

Н.І. Фрасинюк

ТИПОЛОГІЯ КОНЦЕПТІВ ЯК ОДИНИЦЬ КОГНІТИВНОЇ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Концепт – складна оперативна одиниця пам'яті, яка утворюється у свідомості мовця, відображаючи основні національні уявлення про навколишній світ. Розрізняють багато типів концептів, проте немає єдиної типології, оскільки типологізація концептів може здійснюватися за різними параметрами.

Ключові слова: мова, когнітивний концепт, лінгвокультурний концепт, типологізація.

На новому витку спіралі, по якій рухається у своєму розвитку гуманітарна наука, українська та російська лінгвістична думка, вченими було створено новий термін для адекватного позначення змістової сторони мовного знака, який зняв би функціональну обмеженість традиційних значень і смислу, і в якому б органічно злилися логіко-психологічні та мовознавчі категорії. Великого значення дослідники надали природі *концепту*.

У лінгвістичній літературі концепт розглядається як універсальна сутність, що формується у свідомості на базі безпосередньо чуттєвого досвіду, безпосередніх операцій людини з предметами (З. Попова, Й. Стернін), як логічна категорія, через яку культура входить у ментальний світ людини (Ю.С. Степанов, та ін.), і як основна експресивна одиниця національного менталітету (В.В. Колесов), і як поняття практичної філософії (Н.Д. Арутюнова), і як багатомірне утворення (В.І. Карасик, С.Х. Ляпін та ін.) тощо.

Зокрема представники лінгвокогнітивного напрямку (О. Кубрякова, З. Попова, Й. Стернін, О. Бабушкін, Н. Дорофєєва, О. Селіванова, Л. Лисиченко та ін.) розглядають концепт як ментальну одиницю оперативної свідомості, як глобальну мисленнєву одиницю, що представляє предмет реального чи ідеального світу та вербально зберігається у пам'яті носіїв мови. Як зазначає О. Кубрякова, концепт – це «оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку (*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної у психіці людини» [КДПЛ, 90], яка може розвиватися, «піддаватися подальшому уточненню і модифікаціям», а також «зберігати знання про світ»[14, 91],

Представники лінгвокультурологічного підходу (Д. Лихачов, Ю. Степанов, Н. Арутюнова, С. Воркачов, С. Нікітіна, М. Алефіренко, В. Карасик, Г. Слишкін) інтерпретують концепт як

певну сполучну ланку між людиною і культурою [2, 3]; як «багатомірне смислове утворення, в якому виділяються ціннісна, образна й поняттєва сторони» [12, 109]; як лексему, значення якої є змістом національної мовної свідомості [8, 18-23]; як ментальна одиниця і елемент пізнання. Саме людське пізнання і з'єднує культуру з мовою. У пізнання надходить інформація про культуру, в ньому вона опрацьовується, систематизується. Пізнання відповідає за вибір мовних засобів. Концепт – спеціальна одиниця, яка поєднує культуру, пізнання і мову, оскільки саме концепт належить пізнанню, детермінується культурою і визначається у мові» [21, 8].

Типологія концептів є одним із дискусійних питань у сучасній лінгвоконцептології. Зазвичай у наукових роботах поділ концептів за типами відбувається безвідносно «до їхньої системної організації в типологічній ієрархії» [6, 63].

Спираючись на лінгвокультурологічні дослідження, вчені розглядають концепти у широкому й вузькому значенні і розмежовують терміни «когнітивний концепт» і «лінгвокультурний концепт». Вважаючи концепт одиницею когнітивної лінгвістики, багато дослідників не акцентують на зазначеному аспекті. Оскільки «когнітивна лінгвістика оперує не мовними елементами (це поняття структурної лінгвістики), що є провідниками найрізноманітнішої інформації, повністю або частково матеріалізованими у мові, для називання яких закріпився термін концепти» [16, 23].

Проте питання типології лінгвокультурних концептів широко подається у лінгвістиці, зокрема у працях С.Воркачова, Ю.Степанова, А.Вежбицької, В.Карасика, Г. Сlišкіна та інших.

Оскільки лінгвокультурні концепти можна розглядати як певні абстракції ментальної природи, С. Воркачов розрізняє концепти-автохтони, які є абстрагованими значеннями своїх конкретних мовних реалізацій і характеризуються етнокультурними семами; протоконцепти – «універсальні концепти» – абстраговані від мовних реалізацій ментальні одиниці; метафізичні (з великим ступенем абстракції та потенційні концепти – ментальні структури без відповідного лексичного вираження, що не є ціннісно значущими для мовної спільноти [7, 38].

Зауважимо, що термін «універсальні концепти» досить поширений у лінгвокультурології і характеризується багатим синонімічним рядом: «концепти універсалії» (М. Алефіренко), «семантичні примітиви» (А. Вежбицька), «фундаментальні загальнолюдські концепти» (І. Мещаніков). Універсальні концепти – «базові когнітивні категорії, що відображають єдиний для всіх когнітивний процес» [18, 52], або це «мегаконцепти, співвідносні із структурами відповідних універсалій» [5, 134].

Етнокультурні концепти – «специфічні константи соціуму, які вирізняють національні культури і мови [16, 24] або ментальні одиниці, виражені «словом, за яким стоїть не лише реалія, а образ і символ що постають у тому чи іншому етнокультурному просторі» [9, 10] – деякі науковці називають унікальними, бо «відображають соціально-психічне світобачення, представлене різкими емотивними співтовариствами» [1, 70]. Існування універсальних концептів сприяє взаєморозумінню між національними спільнотами. Але це не заперечує наявності етнокультурних концептів, які описують культуру окремої нації.

С.Аскольдов поділяє концепти на пізнавальні і художні. Автор звертає увагу на відмінність цих концептів, яка полягає у невизначеності можливостей: «у концептах знання ці можливості підпорядковані або вимогам відповідності реальній дійсності, або законам логіки. Зв'язок елементів художнього концепту базується на абстрактно невластивій логіці і реальній прагматиці художній асоціативності» [3, 275]. Поєднуючи поняття уявлення, почуття, емоції, художній концепт дає значно більше інформації ніж пізнавальний [3, 275 – 279]. «Художні концепти функцію заміщення реалізують у знаці-символі» [13, 153].

Розвиваючи думку С. Аскольдова, В. Маслова виділяє основні ознаки художнього концепту, які не є характерними для пізнавального: асоціативність, розкриття образів та різних емотивних смислів тяжіння до образів, здатність включати їх у себе [18, 34-35]. Разом з тим, дослідниця вказує на існування трьох груп концептів культури: 1) «космічні», універсальні категорії культури («час», «рух»); 2) соціальні та культурні («свобода», «право»); 3) національні («воля», «доля»), які є різними для різних націй [17, 50-51].

Тлумачачи концепт «як родове ім'я, що відзначається вищим ступенем узагальненості порівняно з його видовими розгалуженнями», О. Бабушкін типологізує концепти відповідно до подібності їх зі структурами репрезентацій знань. Дослідник виділяє такі типи: мисленнєві картинки, схеми, гіпероніми, фрейми, сценарії, скрипти, інсайти та «калейдоскопічні концепти» [4, 25-95]. Подібну типологію концептів подає й М. Аліференко [1, 75].

За характером концептуалізованої інформації З. Попова та І.Стернін поділяють концепти на:

1) Уявлення – узагальнені чуттєво-наочні образи предметів чи явищ. Ці концепти об'єднуються в мові лексичними одиницями конкретної семантики. Уявлення статичні і є віддзеркаленням сукупності найсуттєвіших ознак окремого предмета чи явища;

2) Схеми – концепт, представлений узагальненою контурною схемою. Це гіперонім з послабленим образом;

3) Поняття – концепт, який складається із загальних, суттєвих ознак предмета чи явища, що є результатом їх раціонального відображення та осмислення. Наприклад: квадрат – прямокутник з рівними сторонами.

Поняття вербалізується термінологічною лексикою, а також лексемами раціональної семантики типу клієнт, відповідач, суддя. Воно формується у мисленні як відображення наукової та виробничої сфер дійсності (термінологія);

4) Фрейми – багатокомпонентний концепт, об'ємне уявлення, певна сукупність стандартних знань про предмет чи явище. Прикладами фреймів є: ресторан, кіно, лікарня;

5) Сценарій (скрипт) – стереотипні епізоди з ознаками руху, розвитку. Фактично це фрейми, які розвиваються у просторі у вигляді окремих епізодів, етапів, елементів. Наприклад: стадіон – це фрейм, а відвідування стадіону, реконструкція і т. ін. – сценарій;

6) Гештальт – комплексна функціональна мисленнева структура, яка упорядковує різні окремі явища у пізнанні. Гештальт – образ, який об'єднує динамічні і статистичні аспекти відображеного об'єкта чи явища [20, 78- 86].

А. Вежицька трактує «концепт» як ідеальний об'єкт, який існує у психіці людини. Вона вважає, що те саме слово може мати різні концепти у пізнанні різних людей. Тому дослідниця вводить термін «концепт-мінімум» і «концепт-максимум» [24].

Концепт-мінімум – неповне володіння змістом слова носієм мови (зміст – відомий, але є периферійним у життєвій практиці). Концепт-максимум – повне володіння змістом слова (носій мови розуміє значення слова і живає його у мовленні). Концепт-мінімум обов'язковий для всіх мовців; це необхідний для успішної комунікації в межах мовокультури набір ознак. Концепт-максимум – якнайбільший набір ідей, спільний для представників мовної спільноти. Якщо людина не володіє концептом-мінімум, вона взагалі не знає концепту.

Серед українських лінгвістів заслуговує на увагу типологія, запропонована В. Іващенко, яка, беручи до уваги такий параметр, як «локалізація у конкретній сфері людської свідомості», вважає, що доцільно поділити концепти на: наукові, ненаукові, логічні, науково-логічні, філософські, історіософічні, моральні, художні, ономатопоетичні, естетичні, міфологічні, наївно-побутові, політичні, суспільно-політичні, лінгвістичні тощо [10, 392-393]. Як і інші лінгвісти, дослідниця за основу своєї типології бере три функціональні концептосфери – наївно-побутову, художню і наукову, і відповідно до них виділяє три основні групи концептів.

Широко відомим є поділ концептів, запропонований Г. Слишкіним. Він розбиває концепти на шість основних типів: 1) індивідуальні; 2) мікрогрупові (сім'я, друзі), 3) макрогрупові (соціальні), 4) національні; 5) цивілізаційні; 6) загальнолюдські [21, 14]. Хоча згідно з іншою класифікацією їх лише чотири: універсальні, етнічні, групові, індивідуальні [15, 284-285].

Загалом, як стверджує В. Іващенко, типологізація концептів може здійснюватися за різними параметрами, але основними є: походження, статусний вияв ментальності щодо форми й змісту відображення, параметри ментального простору, компонентний склад, характер об'єкта суб'єкта відображення, способи відображення дійсності та критерії цінності в культурі [10, 61].

Як бачимо, вчені постійно намагаються створити загальну типологію концептів, систематизувати їх. Однак у лінгвістиці немає єдиної класифікації концептів, на яку можна було б орієнтуватися. Крім того, слід зауважити, що для культурно-специфічних концептів завжди існує загроза неспівпадання між рівнями їх смислів у різних носіїв мови [23, 44-45].

Список використаних джерел

1. Алефиренко Н.Ф. Методологические основания исследования проблемы вербализации концепта / Н.Ф. Алефиренко // Вестник ВГУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2004. – № 2. – С. 60 – 66.
2. Арутюнова Н.Д. Введение / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Ментальные действия. – М., 1993. – С. 3-7.
3. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев / Русская словесность. Антология. // Под ред. В.П. Нерознака. – М.: Академия, 1997. – С. 267 – 280.
4. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин.– Воронеж: Изд-во Воронеж, гос. ун-та, 1996. – 104 с.
5. Варинська А. Репрезентація мегаконцепту «Україна «у творчості Миколи Хвильового/ А. Варинська // Науковий вісник ХДУ. Сер. Лінгвістика: Зб. наук. праць. – Вип. IV. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2006. – С.134-137.
6. Вільчинська Т. Концептуалізація сакрального в українській поетичній мові XVII-XVIII ст. / [Монографія] / Тетяна Вільчинська. – Тернопіль: Джура, 2008. – 424 с.
7. Воркочев С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа / С.Г. Воркочев. – Краснодар: Изд-во Кубан. гос. техн. ун-та, 2002. – 142 с.

8. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация / С.Г. Воркачев // Язык. Культура. Коммуникация. Текст: Мат-лы междунар. научн. конф.: в 3-х ч. – Волгоград: Волгоградское научн. изд-во, 2006. Ч.1. – С. 18 – 23.
9. Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика: Нариси / В.В. Жайворонок – К. : Довіра, 2007. – 262 с.
10. Іващенко В. Л. Функціональна топологія концептів як одиниць культури / В.Л. Іващенко // Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол.. – 2004. – Вип. 34. – Ч. 1. – С. 390-397.
11. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И.Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Науч. издание под ред. И.А. Стернина. – Воронеж, 2001. – С. 75-80.
12. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И.Карасик. – Москва: Гнозис, 2004. – 390 с. – [Библиогр.: с. 365-390].
13. Космеда Т. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки /Т. Космеда – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 350 с. – [Бібліогр.: с 312-336].
14. КДПЛ – Кубрякова Е. С, Демьянков В.В., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред.Е, С. Кубряковой. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. – 246 с.
15. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность. Антология. – М., 1997. – С. 280-287.
16. Манакин В.Н. Сопоставительная лексикология / В.Н.Манакин. – К.: Знання, 2004. – 326 с.
17. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие. / В.А. Маслова // – М.: Изд.центр «Академия», 2001. – 208 с. – [Библиогр.: с. 196-203].
18. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: [Учебное пособие] / В.А. Маслова. – Минск: Тетра Системс, 2004. – 256 с.
19. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах / М.В. Никитин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – №1(001). – С. 53-64.
20. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. /З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2002. – 192 с.
21. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознание и дискурсе / Г.Г.Слышкин. – М.:Academia 2000. – 128 с.
22. Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г.Г.Слышкин // Вестник ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – № 1. – С. 29-34.
23. Степанов Ю.С. Семиотика концептов / Ю.С.Степанов // Семиотика: [Антология]. – М. – 2001. – С. 603-612.
24. Wierzbicka A. Lexicography and Conceptual Analysis. / A. Wierzbicka // – Ann Arbor:Karoma Publishers, Inc., 1985. – 368 p.

Summary. Concept is a mental unit which is formed in the speaker's perception and expresses the main national views about the world. There are a lot of thoughts about typology of the concepts, but they are different.

Key words: linguistic concept, language, cultural concept, typology of the concepts.

Отримано: 6.08.2012 р.

УДК 82.0

Л.А. Харьковская

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ. ЧАСТЬ 1

У статті надані та охарактеризовані деякі літературознавчі дослідження творчої спадщини одного з найяскравіших представників «першої хвилі» російської еміграції В.Ф. Ходасевича. Авторка пропонує аналітичний огляд критичної літератури та констатує необхідність подальшого поглибленого вивчення художньої своєрідності поезій, прози та літературно-критичних праць митця.

Ключові слова: огляд, критика, література російської еміграції, творчаспадіщина.

Эпоха развития модернистской литературы оставила после себя не только целый пласт художественных текстов, но и значительный массив литературно-критических работ, знаменующих собой активное углубление творческих поисков на рубеже XIX-XX веков. В критике русских модернистов нашли отражение актуальные вопросы литературной жизни того периода, оценки литературных явлений, рассуждения художников словесного искусства о судьбах развития мировой культуры. Целостное представление о своеобразии русского модернизма невозможно составить без учёта путей развития литературно-критической мысли. Особенный интерес, на наш взгляд, вызывают работы не профессиональных критиков, а представителей художественного творчества – писателей, создававших произведения в различных родах и жанрах и великолепно знавших тайны творческого процесса. Писательская критика является своего рода окном в творческую лабораторию мастеров художественного слова, знающих, понимающих и способных пояснить малейшие движения мысли словесника.

Предметом изучения литературная критика отдельных авторов становилась неоднократно. Однако не всегда эти исследования проводились последовательно. Многие работы замечательных учёных-литературоведов до сих пор представляют собой «подступы к теме». Иногда мы имеем дело с предисловиями и послесловиями к публикации литературно-критических работ писателей – сборников статей и рецензий. Иногда – с фрагментарными научными разработками, посвящёнными отдельным литературно-критическим работам писателей. Огромный вклад в исследование писательской критики внесли такие учёные как Г. Фридендер, Е. Андрущенко, Л. Фризман, М. Поляков, А. Николукин, Д. Максимов, В. Купченко, В. Мануйлов, Н. Рикова и многие другие. В их работах, как правило, рассматриваются мотивы обращения писателей к собственно литературно-критической практике, выделяется круг тем и проблем, интересующих художников слова, определяется актуальность изложенных в статьях и рецензиях оценок творчества предшественников и современников.

Одним из первых монографических исследований особенностей развития и бытования русской эмигрантской литературы является, безусловно, книга Г.П. Струве «Русская литература в изгнании: опыт исторического обзора зарубежной литературы» [24], впервые опубликованная в 1956 г. В данной книге охарактеризованы печатные издания русской эмиграции, выходившие в ведущих центрах пребывания русских эмигрантов. Автор задал тон многим последующим исследованиям русской эмигрантской литературы, поскольку он не только представил взгляды представителей писательской среды эмигрантов, «классифицировал» художников слова по направлениям и поколениям, но и определил роль творчества отдельных авторов-эмигрантов в развитии целостного, по сути своей, литературного процесса русской диаспоры.

За последние десятилетия в отечественном и зарубежном литературоведении появилось немало интересных исследований, в которых значительное внимание уделяется «первой волне» русской эмиграции. Так, стремление представить литературно-художественный процесс «русского Парижа» в общем культурном контексте эпохи характерно для работы Е. Менегальдо «Русские в Париже. 1919-1939» [21] или, например, книги А. Зверева «Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920-1940» [17]. В 1970-1980-е гг. основным вкладом эмигрантской науки в изучение литературы русского зарубежья явилась подготовка серии библиографий и указателей журнальных публикаций, относящихся к литературе «первой волны» русской эмиграции. В ряду работ общего характера находится монография М. Раева «Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919-1938» [22], вышедшая в Нью-Йорке в 1990 г., в которой рассматривается журнально-издательская активность русского зарубежья.

В современной науке распространена мысль о том, что социальный кризис в русском обществе рубежа XIX-XX веков отразился на всех сферах духовной жизни, и нашёл своё отражение во всех видах искусства. В частности, литература, и писательская критика в том числе, воплотила в себе все проблемы, характерные для развития общества в обозначенный период. Существующие на сегодняшний день наблюдения исследователей, несомненно, способствуют формированию целостного представления о наследии многих писателей, создававших литературно-критические работы. Эти наблюдения являются важной составляющей для понимания мировосприятия художника, основных положений его эстетики, адекватной интерпретации системы поэтических средств, характерных для индивидуального стиля писателя, который отражён во всём корпусе произведений мастера-словесника. Но, к сожалению, определённая фрагментарность предпринятых исследований не даёт оснований утверждать о целостно представленном процессе развития писательской критики русских модернистов, во-первых. И не демонстрирует характерную для писательской критики любого художника связь стиля литературно-критических работ с его собственно художественными произведениями. Эта крайне сложная, на наш взгляд, задача изучения органической связи специфики критического слова и художественного слова писателя может быть осуществима поэтапно – сначала на материале творчества отдельных писателей, а затем, на основе сделанных наблюдений станут возможны-

ми некие обобщения, которые позволят выявить закономерности развития писательской критики в целом.

Именно в представленном ракурсе нас интересует творчество замечательного русского писателя XX столетия В.Ф. Ходасевича. Анализ существующих работ о творчестве художника демонстрирует недостаточную изученность различных проявлений его творческого таланта: от поэтического наследия до его многочисленных и хорошо известных литературно-критических работ. Действительно, несмотря на то, что в последние десятилетия появилось немало исследовательских разработок, посвящённых его творчеству, мы, тем не менее, не имеем целостного представления о своеобразии его творческого мышления.

Как правило, в работах о творчестве В.Ф. Ходасевича рассматривается проблематика и тематика его поэтических произведений и критической прозы. Отдельные работы охватывают спектр поэтических средств в стихотворениях мастера художественного слова. Целый пласт публикаций представляет собой материалы мемуарного характера, безусловно, способствующие созданию наших представлений о своеобразии Ходасевича-художника. В то же время мы считаем недостаточно изученным именно литературно-критическое наследие в интересующем нас аспекте – своеобразии поэтики данных текстов, обусловленное художественной природой «магистральной» деятельности писателя, то есть его собственно художественным творчеством.

Отечественные литературоведы и представители стран ближнего зарубежья до середины 1990-х годов специальным исследованием литературно-критических работ В.Ф. Ходасевича не занимались. Время от времени появлялись, не претендующие на целостное осмысление литературной критики писателя, статьи, представляющие отдельные аспекты темы «В.Ф. Ходасевич как литературный критик».

Определённый интерес в связи с изучением творчества В.Ф. Ходасевича представляет собой сборник научных статей под редакцией американского ученого-слависта Н.П. Полторацкого «Русская литература в эмиграции» (1972) [23], в котором помещена статья В. Ильина «Литературоведение и литературная критика до и после революции» [18]. Автор статьи отстаивает идею превосходства писательской критики эмигрантских кругов в XX в. над отечественными критиками-профессионалами XIX в. По убеждению В. Ильина наивысшей похвалы заслуживают критические работы одного из представителей русской диаспорной литературы В.Ф. Ходасевича.

Составной частью целого исследования являются наблюдения А.И. Горбуновой о своеобразии литературно-эстетической позиции В.Ф. Ходасевича, представленные в диссертационном исследовании «Литературная критика на страницах журналов и газет «Русского Парижа 1920-1930-х годов» (2004) [16]. В исследовании, наряду с изучением специфики литературной критики «русского Парижа» в культурно-художественном контексте 192-1930-х годов, автор предлагает своё видение осмысления В.Ф. Ходасевичем, Г.В. Адамовичем и «младшим поколением» русскоязычных критиков основных этапов в развитии русской литературы прошлого и настоящего [16, 95-169]. Автор исследования, поставив перед собой задачу «воссоздания объективной картины становления и развития литературной критики «русского Парижа» двух предвоенных десятилетий» [16, 9], дискретно очерчивает весомость критических наблюдений В.Ф. Ходасевича для формирования целостной картины литературного «русского Парижа».

Значительным вкладом в изучение творчества В.Ф. Ходасевича вообще является работа Д. Бетеа «Владислав Ходасевич: его жизнь и творчество» [29], в которой исследователь стержневой для формирования Ходасевича-писателя считает идею житнетворчества. Избранный исследователем «стереоскопический» подход при анализе творческого пути писателя позволил целостно представить процесс зарождения и формирования личности, стремящейся усовершенствовать свою внутреннюю структуру, выявить, выкристаллизовать и развить лучшие потенции творческой натуры. Обобщающий характер исследования позволяет, что называется, войти в тему, ознакомиться со своеобразной фигурой одного из представителей русской литературы XX века, приблизиться к осознанию сложности понимания Ходасевича-художника.

Творчеству В.Ф. Ходасевича посвящены некоторые работы известного исследователя русской литературной критики Н.А. Богомолова [3;4; 5; 6; 7 и др.]. Некоторые из них знакомят читателей с основными вехами жизненного и творческого пути писателя [5], в некоторых публикациях охарактеризованы отношения, сложившиеся между В.Ф. Ходасевичем и другими художниками слова [8]. Историко-литературный и философско-эстетический контекст творческих поисков В.Ф. Ходасевича представлен в работах Дж. Мальмстада. В отдельных случаях литературовед рассматривает творческие отношения между писателем и Б. Пастернаком [19], в другой работе мы встречаем анализ экспериментов представителей русского формализма, воспринятый и индивидуально реализованный в творческой практике художника [20].

Для всеобъемлющего критического взгляда на творчество В.Ф. Ходасевича необходимо, безусловно, учитывать статьи И.П. Андреевой [1] и её комментарии к переписке писателя с М. Гершензоном, Б. Садовским, Муни [2].

В отдельном монографическом исследовании И. Сураг «Пушкинист Владислав Ходасевич» [25] рассматривается вопрос о неизменном мировоззренческом приоритете всех творческих поисков писателя – наследии А.С. Пушкина. Эта работа могла бы стать объёмным исследованием развития пушкинских традиций в поэтических, например, произведениях В.Ф. Ходасевича. Однако, в основном в монографии освещаются этапы творческого пути писателя в контексте перипетий биографии художника. Перед нами очевидной является назревшая необходимость изучения особенностей поэтического языка мастера, и не только стихотворных его произведений, но и его прозы, и его литературно-критических текстов.

Некоторые литературоведческие работы посвящены исключительно своеобразию поэтических произведений писателя, в которых охарактеризованы доминанты поэтики его стихотворений, рассмотрены отдельные аспекты его мировосприятия, эстетической концепции, образной структуры поэтических текстов. Анализ отдельных произведений Ходасевича-поэта представлен в статьях В. Багно, Д. Бетя, И. Роднянской, О. Ронена, Р. Тименчика, Р. Хьюза. Кроме того, отметим, что в некоторых рецензиях Г. Чулкова [26], В. Шершеневича [27], В. Вейдле [15] на сборники поэта также содержатся критические рассуждения о поэтическом своеобразии произведений автора.

Исследователь Н.В. Штейникова защитила диссертацию «Жанр литературного портрета в творчестве В. Ходасевича» (2006), в которой предприняла попытку «установить закономерности, которые определяют своеобразие книги Ходасевича «Некрополь, особенности ее жанровой структуры, жанровую доминанту литературного портрета, различные формы авторского присутствия в тексте, внутривидовые модификации жанровой формы литературного портрета в книге «Некрополь» [28, 7]. Н.В. Штейникова выявляет жанровую специфику литературного портрета в мемуарной прозе, характеризует жанровую доминанту литературного портрета, разрабатывает типологию жанровых разновидностей литературного портрета. Существенным преимуществом исследования, на наш взгляд, является стремление исследовать приемы создания образа портретируемого и принципы построения системы образов в книге В.Ф. Ходасевича «Некрополь», а также изучить сюжетно-композиционную организацию указанной книги. Исследователь стремится определить своеобразие индивидуального стиля, посредством выявления циклообразующих связей в «Некрополе» и изучением вариантов проявления авторской позиции в тексте книги В.Ф. Ходасевича. Кроме историко-литературного значения предложенное исследование имеет и ярко выраженный теоретико-литературный характер, а научное значение определяется «разработкой принципов жанровой идентификации литературного портрета и классификации его типологических форм, разграничением таких понятий, как литературный портрет и литературные воспоминания, литературный портрет и биография, литературный портрет и критическое эссе» [28, 7].

Итак, даже при неполном обзоре литературно-критических работ о В.Ф. Ходасевича, мы можем констатировать, что изучение творчества писателя имеет «точечный характер» – ряд вопросов, касающихся общей типологии его творчества, остаётся не до конца рассмотренным. Вне пристального внимания и даже практически неизученной по-прежнему остаётся проза поэта. Значительная часть творческого наследия словесника, в частности, его литературно-критические опыты, отдельные аспекты его идиостиля до сих пор остаются мало изученными.

Список использованных источников

1. Андреева И. «На перекрестке двух дорог» / И. Андреева // Ходасевич В.Ф. Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. – М., 1996. – С. 431-458.
2. Андреева И. «Огромной рифмой связало нас»: К истории отношений Ходасевича и Муни / И. Андреева // DeVisu. 1993. – № 2. – С. 24-41.
3. Богомолов Н.А. История одного замысла / Н.А. Богомолов // Русская речь. – 1989. – № 5. – С. 38-47.
4. Богомолов Н.А. От поэзии к прозе / Н.А. Богомолов // Литературная газета. – 1989. – 23 августа.
5. Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича / Н.А. Богомолов // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С. 23-61.
6. Богомолов Н.А. Необходимое уточнение / Н.А. Богомолов // Литературное обозрение. – 1987. – № 1. – С. 68-69.
7. Богомолов Н.А. Выбор путей / Н.А. Богомолов // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 60-64.
8. Богомолов Н.А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич / Н.А. Богомолов // Русская литература. – 1990. – № 3. – С. 48-57.
9. Богомолов Н.А. Об одной литературно-политической полемике 1927 г. / Н.А. Богомолов // Культурное наследие русской эмиграции: 1917-1940: в 2-х кн. – Кн. 1. – М.: Наследие, 1994. – С. 25-33.

10. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560 с.
11. Богомолов Н.А. Понятие «конца века» в культуре русского символизма / Н.А. Богомолов // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания: в 2 ч. – Ч. I. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 270-281.
12. Богомолов Н.А. У истоков символистской критики / Н.А. Богомолов // Критика русского символизма: в 2 т. – М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – Т. 1. – С. 3-15.
13. Богомолов Н.А. Литературная критика младших символистов / Н.А. Богомолов // Критика русского символизма: в 2 т. – М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – Т. 2. – С. 3-11.
14. Богомолов Н.А. Читая брюсовскую переписку (несколько заметок) / Н.А. Богомолов // В.Я. Брюсов и русский модернизм: [Сборник статей]. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 51-64.
15. Вейдле В. В. Ходасевич. «Некрополь» / В. Вейдле // Современные записки. – 1939. – С. 393-394.
16. Горбунова А.И. Литературная критика на страницах журналов и газет «Русского Парижа» 1920-1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / А.И. Горбунова. – Саранск, 2004. – 208 с.
17. Зверев А. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920-1940 / А. Зверев. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 371 с.
18. Ильин В. Литературоведение и критика до и после революции / В. Ильин // Русская литература в эмиграции = Russianemigreliterature: [Сб. ст.] / Под ред. Полторацкого Н.П. – Питтсбург: Отд. слав, языков и литератур Питтсбургского ун-та, 1972. – С. 393-409.
19. Малмстад Дж. Единство противоположностей. История взаимоотношений Ходасевича и Пастернака / Дж. Малмстад // Литературное обозрение. – 1990. – № 2. – С. 51-59.
20. Малмстад Дж. Ходасевич и формализм: несогласие поэта / Дж. Малмстад // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб.: СПб.: Петро-РИФ, 1993. – С. 284-301.
21. Менегальдо Е. Русские в Париже. 1919-1939 / Е. Менегальдо. – М.: Наталья Попова: «Кстати», 2001. – 247 с.
22. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919-1938: [Пер. с англ.; предисл. О. Казниной]. – М. Раев. – М.: Прогресс-Академия, 1994. – 296 с.
23. Русская литература в эмиграции = Russianemigreliterature: [Сб. ст.; под ред. Полторацкого Н.П.] – Питтсбург: Отд. слав, языков и литератур Питтсбургского ун-та, 1972.
24. Струве Г.П. Русская литература в изгнании / Г.П. Струве. – Paris: YMCA-Press, 1984. – 427 с.
25. Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич / И. Сурат. – М., 1994.
26. Чулков Г. В. Ходасевич. Счастливый домик / Г.В. Чулков // Современник. – 1914. – № 7. – С. 122-123.
27. Шершневич В. В. Ходасевич. Счастливый домик / В. Шершневич // Свободный журнал. – 1914. – № 11. – С. 135.
28. Штейникова Н.В. Жанр литературного портрета в творчестве В. Ходасевича: автореф. ... к. филол.н.: 10.01.01 – русская литература / Н.В. Штейникова. – Астрахань, 2006. – 20 с.
29. Bethea David M. VladislavKhodasevich: His Life and Art / David M. Bethea – Princeton, 1983.

Summary. The article is devoted to the analysis of certain critical investigations of literary works by one of the most prominent representatives of the «first wave» of Russian emigration, V. F. Hodasevich. The author presents the survey of the critical works and claims the necessity to proceed with the detailed analysis of artistic specificity of poetry, prose and critical essays of the writer.

Key words: survey, critical essays, Russian emigration literature, artistic heritage.

Отримано: 23.07.2012 р.

БАЗОВІ КОНЦЕПТИ ХРИСТІЯНСТВА У РОМАНАХ Д. БРАУНА

Статтю присвячено проблемі ментального змісту романів Д. Брауна та аналізу інтерпретації автором християнських концепцій, релігійних та культурних реалій.

Ключові слова: християнство, християнський концепт, культурна свідомість, окультизм.

Актуальність обраної теми визначається тим, що романи Д. Брауна, а особливо надзвичайно популярний нині «Код да Вінчі», стали справжніми бестселерами кінця ХХ – початку ХХІ століть. Цьому безумовно є підстави: письменник зачіпає справді гострі теми, які є актуальними для нашої культури, в першу ж чергу і найбільш охоче, теми дуже давні, але водночас такі, до яких інтерес не згасає вже багато століть: яким, наприклад, було «справжнє» життя Ісуса Христа та які таємниці «приховує від нас Церква» (основа «Коду да Вінчі»), що являє собою така втаємничена організація, як масони, що їм приписують таємну владу над світом («Втрачений символ») і т.д.

Усе вищезазначене змушує дослідника зосередитися першочергово на проблемі ментального змісту романістики Д. Брауна, чи, краще сказати, на претензіях автора сказати якесь нове слово в області духовного пошуку людства, тим більше при всій увазі літературної критики до цього змісту. Тому ми спробуємо розглянути базові концепти християнства в інтерпретації Д. Брауна, що вимагає, звичайно, активної мобілізації значного філософського й теологічного компендіуму.

Безперечна заслуга Д. Брауна як письменника полягає, якщо говорити об'єктивно, в тому, що він зробив доступнішою для широкого загалу справді важливу для культурної самосвідомості суспільства складну інформацію зі сфери релігійного досвіду людства, багато кого хоча б у першому наближенні зацікавив, і, як каже один з критиків, ця інформація перестала бути власністю лише богословів [7, 13].

Але виникає питання: що власне можна розглядати літературознавцеві в романах Д. Брауна, аби мати хоч якийсь серйозний предмет розмови? Адже, наприклад, Н. Гранцева пише, що роман «Код да Вінчі» не сприймається літературними експертами [6]. І тут ми стикаємося з такою ситуацією: у своїх творах Д. Браун претендує на вирішення серйозних, глобальних екзистенціальних питань, і в якості об'єкта інтенсивної критичної атаки ним береться в основному християнство, якому протиставляється світ окультичних вчень. Але твори Д. Брауна – «літературна пустушка», як їх називають І. Понкін та Є. Єлізаров, яка «використовує прийом десакралізації та криміналізації сакрального, експлуатує цікавість сучасного читача до таємниць, сенсацій та псевдосенсацій» [8].

На думку А. Горбунової, один з визначальних чинників популярності «Кода да Вінчі» є національна своєрідність роману, який є «яскравим прикладом відображення національно-культурної своєрідності Франції протягом усього сюжету» [5, 127; 131]. Не вдаючись зараз до полеміки із зазначеною точкою зору (хоча варто відмітити принаймні факт численних викривлень письменником реалій Франції), на наш погляд, все ж таки один з основних секретів успіху цього твору лежить в експлуатації епатажного релігійного сюжету (про релігійний Ренесанс рубежу ХХ – ХХІ століть та пов'язану з ним цікавість до таємниць тієї чи іншої релігії писалося багато, і тут, нам здається, немає потреби повторюватися).

Дійсно, ницість художніх аспектів творів Д. Брауна очевидна. Фабула різних романів повторюється: наприклад, у «Коді да Вінчі» зав'язкою виступає вбивство куратора Лувру, на якому знаходять символи Пріорату Сіону, після чого викликають Роберта Ленгдона, що має з'ясувати вбивцю. Розслідування відбувається разом із Софі, до якої основний персонаж явно відчуває романтичний потяг. Тепер порівняємо це з фабулою «Янголів і демонів»: виявляється, доволі замінити куратора Лувру на знаменитого фізика, Пріорат Сіону на секту ілюмінатів, Софі на Вікторію – і ми отримуємо новий роман.

Як неодноразово відзначалося критикою, характери у Д. Брауна ледве намічені; для читача, як вважає автор, доволі узяти якусь одну найзагальнішу рису типу «худорлява дівчина»; зовнішність персонажа уявити просто неможливо; психологія його будується, як в коміксі, на одні-єдиній рисі: Ленгдон, наприклад, виключно проголошує викладені мовою напівосвіченої людини «глибинні» істини, Сайлас функціонує виключно як тупий й жорстокий виконавець «страшних» таємних наказів церковників тощо.

Проте твори Д. Брауна достатньо цікаві, якщо оцінювати їх з точки зору явища прецедентності та засобів його створення, і тому в багатьох випадках ми будемо орієнтуватися на численні історичні, релігійні та культурні реалії його романів.

Якщо говорити про якусь ідейну позицію Д. Брауна, якою вона вимальовується на сторінках його романів, то можна твердити, що найвірнішим поглядом на світ для письменника є погляд навіть не «неоязичницький», але просто атеїстичний, і резонером цієї позиції виступає вчений Роберт Ленгдон, наскрізний персонаж розглянутих романів Д. Брауна, який у кожному романі безупинно й агресивно «викриває таємниці та брехню християнства». Християнство ж подається як фантазмагорична й безглузда духовна система, що буцімто виключно складається з різномірних – переважно язичницьких – елементів й не терпить присутності раціонального начала.

Та агностицизм, який, в принципі, є поважною філософською позицією – за умови, що мислитель пройшов складний шлях духовних випробувань і глибоко знає релігійний досвід людства, – набуває у Д. Брауна характеру дзвінкої, але пустої декларації, за якою стоїть відсутність справжнього духовного досвіду й «міщанська» агресивність особи, яку «високі матерії» насправді просто втомлюють. Нам здається, що правомірно ввести поняття «людина Д. Брауна», яким обіймається й авторська позиція, і улюблені герої письменника: це особистість, яка не звикла по-справжньому думати й шукати істину, цілком задоволена своїм «простим» буттям і «безпосередньою» свідомістю й відкидає усе, що не входить в рамки «здорового» наївно-гедоністичного світосприйняття, хоча при цьому безупинно підозрює весь навколишній світ у якійсь «змові», в тому, що від неї щось постійно й злочинно приховують. Така «людина маси» є водночас і характерним читачем Д. Брауна, готовим вірити в усе, що викладається на сторінках його творів. Характерно, що найбільш знаменитий з його романів – «Код да Вінчі» – є парадоксальним прикладом белетристики, який, при очевидній слабкості побудови, явних митецьких провалах та незліченних прикладах помилок і відвертого невігластва автора, тим не менше, став одним з найретинговіших творів кінця ХХ ст. і перекладений більш ніж сорока мовами.

У вуста свого наскрізного alter ego Ленгдона Д. Браун вкладає начебто типово вільнодумну сентенцію, яка відкидає одним махом усі релігії: «Усі релігії вимагають здебільшого того самого – і обіцяють однакову кару за недотримання вимог. Тобто якщо я не житиму за певними правилами, то потраплю до пекла. Не уявляю Бога, який би керував саме так» [4, 113]. Утім, сентенція, при всій своїй показовій глибокодумності, є типовим простеньким узагальненням людини малокомпетентної і поверхової. По-перше, далеко не «усі релігії» шанують Бога, якого Д. Браун пише з великої літери, слідуючи християнській традиції. Таких релігій (ревелюціоністських) лише три: іудаїзм, християнство та іслам; всі інші належать до кола релігій політеїстичних, прихильники яких шанують численних і різнофункціональних божеств, що зовсім не обов'язково дають ті моральні «вимоги», які так утискають героя та його автора. Таке «компетентне» змішування всіх релігій в одну купу й трактування їх виключно як однаково примітивного репресивного апарату за «недотримання вимог» свідчить не лише про цілком удавану, розраховану на простаки, ерудованість, а й про граничну легковажність і моральну нерозвиненість улюбленого героя Д. Брауна і його, власне, двійника-резонера.

З такою само поверховою легковажністю судить Ленгдон про таке небезпечне і непросте поняття, як «окультний». Так, дійсно, він знає, що воно означає «прихований», «неясний», але тлумачення цього поняття, яке знаменує цікавість саме до сфери темних магічних сил, ворожих цивілізованам релігіям, трактується в цьому монолозі вкрай схвально, з виразною симпатією персонажа та його автора до «гнаних носіїв істини»: «В часи релігійного гноблення ті знання, що суперечили офіційним доктринам, потрібно було тримати в секреті або ж «зашифровувати». Через загрозу, яку Церква вбачала у цих знаннях, вона визначала все, що мало стосунок до «окультного», як лихе, пов'язане зі злом, і це сприяло розквітові всіляких забобонів» [3, 43]. Д. Браун грубо й вульгарно пересмикує суть справи й розставляє, як бачимо, акценти так, як йому подобається. При цьому, схоже, симпатії автора та його героїв цілком визначені. Так, скажімо, зацікавленість у реставрації язичницько-окультних систем у Д. Брауна має цілком конкретний характер і дещо зловісну спрямованість: адже саме людські жертви, як він обережно натякає, дуже важливі і потрібні: «Колись древній ритуал «священнодійства» був звичаєвим законом багатьох країн. Від давніх юдеїв, що спалювали пожертви в храмі, до індіанців майя, що обезголовлювали людей на вершечках пірамід Чічен-Іца, і до Христа, який приніс себе у жертву на хресті, древні люди добре розуміли потребу Бога в жертвах» [3, 352]. Як бачимо, в світі Д. Брауна немає принципової різниці між формами й змістом стародавніх жертвоприношень, а за все несе відповідальність не хто інший, як сам Бог – вочевидь, біблійний (інших з великої літери не пишуть). Даремно, що «давні юдеї», рішуче відмовившись від людського жертвоприношення як від богопротивної й огидної справи, приносили в жертву виключно тварин, а самопожертва Христа у Біблії, який добровільно йде на хрест за гріхи світу, взагалі трактується як остання, що припиняє назавжди будь-які криваві жертви.

Цілком, таким чином, справедливо, що Д. Браун, говорячи про джерела християнства, «пропонує нам свою, особисту трактовку подій, позбавлену історичного ґрунту» [1, 193], але

близьку туманним уявленням звичайної не дуже освіченої людини, яка ніколи не заглиблювала-ся в історію, а тим більше – релігієзнавство чи теологію.

Про ставлення Д. Брауна до християнства та його історико-культурної ролі можна суди-ти також і з його міркувань про церкву. Позитивні аспекти її діяльності окреслено буквально декількома словами, проголошеними Ленгдоном: «Ніхто б не наважився знецінювати те вели-чезне добро, яке чинить Християнська Церква в сучасному неспокійному світі, однак в історії Церкви було немало облуди й насилля» [2, 136–137]. Далі на декілька сторінках йде детальний розбір жорстокості, агресії та аморальності, які персонаж прагне викрити в служителях церкви, трактуючи як квінтесенцію ситуації «Відьомський молот» та інквізицію. Письменникові бай-дуже, що інквізитори виступали виключно як експерти щодо духовного стану підозрюваних у вже згаданих «чорних месах» і тому подібних речах, а вершили жорстоку розправу над тими, хто, скажімо, приносив у жертву немовля й пив його кров, світська влада й професійні кати, без яких в ту пору судочинство не мислилося. Зате охоче й зі смаком змальовуються малоприємні персонажі – служителі християнського культу, наприклад, Сайлас, ченець-альбінос, – «втілення репресивних, безрадінних й мученицьких аспектів християнства» [9, 28]. Отже, просто дивно, чому Ленгдон вважається таким фахівцем з питань християнства, що його запрошують, з волі автора, аж до Ватикану, аби з'ясувати чергову порцію таємниць (там їх, зрозуміло, сила-си-ленна!) – в той час як цей персонаж часто необізнаний з доволі-таки елементарними фактами з історії християнства. І це знову повертає нас до питання про художню цінність роману, в якому, як ми ще неодноразово побачимо, криється немало суперечностей навіть на рівні логіки побудови сюжету.

Як бачимо, джерело духовного імпульсу «людини Д. Брауна», такого собі «простого хлоп-ця», який, тим не менш, дуже хоче панувати над світом, – це упередженість, тенденційність, визначена майже підлітковим негативізмом щодо загальноприйнятих цінностей. Саме тому, ви-дається необхідним подальший розгляд базових концептів християнства у творчості Брауна, де-тального уточнення концепції письменника та засобів створення ним власної картини світу.

Список використаних джерел

1. Бедю Ж.-Ж. Тайные источники «Кода да Винчи»: [пер. с франц. И.А. Эгипти] / Жан-Жак Бедю. – СПб: Евразия, 2006. – 319 с.
2. Браун Д. Код да Винчи: [пер. з англ. А. Кам'янець] / Ден Браун. – Харків: Книжковий клуб, 2006. – 480 с.
3. Браун Д. Втрачений символ: [пер. з англ. В. Горбатська] / Ден Браун. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 608 с.
4. Браун Д. Янголи і демони: [пер. з англ. А. Кам'янець] / Ден Браун. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 544 с.
5. Горбунова А. М. Лексические способы отражения национально-культурного колорита Фран-ции в современном англоязычном романе и особенности их перевода на русский язык (на ма-териале романа Дена Брауна «Код да Винчи») / Анастасия Михайловна Горбунова // Вестник Московского государственного областного университета. – Серия: лингвистика. – М.: Изд-во МГОУ, 2009. – С. 126–133.
6. Гранцева Н. Прервалась связь времен / Н. Гранцева // Нева. – 2005. – № 6. – С. 243–247.
7. Кокс С. Титаны Возрождения и секреты тамплиеров и иллюминатов: [пер. с англ. А. Бушуе-ва] / Саймон Кокс. – М.: АСТ Москва: Хранитель, 2007. – 285 с.
8. Понкин И. В., Елизаров В. Г. Инфернальный экстаз ненависти в книге Д. Брауна «Ангелы и демоны» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://moral-law.ru/publ/47-1-0-115>.
9. Хааг М., Хааг В. Путеводитель по «Коду да Винчи»: [пер. с англ. Е.Е. Сырневой] / Майкл Хааг, Вероника Хааг. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 288 с.

Summary. This article is devoted to the problem of mental concept of D. Brown's novels and to the interpretation analyzes of Christian concept by the author, religious and cultural realities.

Key words: Christianity, the Christian concept, cultural consciousness, occultism.

Отримано: 16.08.2012 р.

СКЛАДНІ ЕПІТЕТИ В РОМАНІ Г. ПАГУТЯК «СЛУГА З ДОБРОМИЛЯ» ТА КНИЗІ С. КЛАРК «МІСТЕР НОРРЕЛЛ»

У статті розглядається роль та специфіка функціонування складних епітетів у зазначених текстах Г. Пагутяк та С. Кларк, порівнюються тематичні поля, до яких вони належать, та їх структурні особливості.

Ключові слова: складний епітет, Г. Пагутяк, С. Кларк, модель.

Складні епітети є менш частотними, ніж прості та складені, але завдяки своїм особливостям активно досліджуються у літературознавстві та лінгвістиці. Проблемою складного епітету займались В. Краснянський [2], А. Куксіна [3], Т. Гусєва [1], Н. Пелтола [10], Т. Фадєєва [6; 7; 8], Т. Онопрієнко [4] та ін.

Специфіці функціонування складних епітетів у фентезі не приділялась окрема увага, тому метою статті є розгляд специфіки та ролі складних епітетів у романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» та книзі С. Кларк «Містер Норрелл».

Складними вважаємо епітети «виражені складними прикметниками або складними іменниками-ад'юнктами» [4, 10]. Особливостям складного епітету в англійській літературі XVII-XIX ст. присвячена монографія Н. Пелтоли, в якій виділено 10 структурних типів найбільш розповсюджених в англійському тексті складних епітетів, які розподілено на дві групи. Першу формують епітети, до складу яких входять форми дієслова, другу – ті, що складаються з іменних частин мови. Усі виділені Н. Пелтолою типи складних епітетів створені стандартними для англійської мови способами словотворення, але окремо виділено такий тип, як «особливі випадки» [10, 275], який зустрічається у письменників XIX ст.

Дослідження складних епітетів на матеріалі російської літератури провела Т. Фадєєва. Її структурна класифікація складних епітетів включає три групи: узуальні, оказіональні та змішані способи словотворення. Узуальні моделі охоплюють традиційні способи словотворення, а «одиниці, створювані на їх основі, не порушують схем, що склались у мові» [8, 680]. Власне оказіональні моделі, до яких віднесено «міжслівне наскладення, зміну фонемного складу мотивуючого слова та використання афіксів як самостійних слів» [7, 682] не є, на думку Т. Фадєєвої, продуктивними, як і змішані моделі, які сполучають обидва вищезгадані типи [8, 683]. Ці моделі є основою поодиноких складних епітетів, хоча статистично ці дані не продемонстровано. Вони особливо активізувались з кінця XIX – початку XX ст., «коли пошуки нового смисла почали виходити за межі узуальних словотворчих моделей» [7, 683]. При порівнянні цих двох класифікацій зазначимо, що класифікації традиційних способів словотворення відбивають лінгвістичні особливості кожної з мов, а оказіональні та змішані способи словотворення Т. Фадєєвої відповідають «особливим випадкам» Н. Пелтоли. Їх активізація є продуктом уваги до форми в літературі XX ст. Проте, в досліджуваних текстах фентезі вони неактивні, що свідчить про орієнтованість творів на фольклорний матеріал та класичну літературну традицію.

У «Слугі з Добромиля» виділяємо 46 (1 % від загальної кількості) складних епітетів, а в «Містері Норреллі» – 181 (3 % від загальної кількості). У тексті С. Кларк відчутно більше складних епітетів, ніж у Г. Пагутяк, як у кількісному (4:1), так і в процентному (3:1) співвідношенні. Більша розповсюдженість складного епітету в англійській прозі порівняно з українською спричинена особливостями мови – аналітичність системи англійської мови дозволяє вільно утворювати складні слова. Н. Пелтола зазначає, що в класичній англійській прозі в середньому зустрічається 1,5 складних епітети на 1000 слів, рідко менше одного чи більше двох [9, 23]. У «Містері Норреллі» на 1000 слів припадає приблизно 2, що відповідає верхній межі зазначеного Н. Пелтолою діапазону. В «Слугі з Добромиля» їх 0,7, тобто менше нижнього показника, але зауважимо, що для україномовного тексту таких обчислень не проводилось. Частотність вживання складних епітетів в англійському тексті вища.

Н. Пелтола стверджує, що основні функції складного епітету зводяться до того, щоб «конденсовано виражати ідеї та створювати відчуття новизни» [10, 7]. У їх використанні письменник може піти двома шляхами – взяти існуючий у мові складний прикметник чи створити нове слово за існуючими в мові зразками. У «Слугі з Добромиля» та «Містері Норреллі» немає жодного складного епітета, утвореного за оказіональною чи змішаною моделями. Також в україномовному тексті не виявлено оказіоналізмів, утворених за традиційними моделями, а в англійському вони є поодинокими.

Як стверджує Т. Фадєєва, складний епітет «як самостійний засіб художньої виразності стає ядерною одиницею мови ще в ранній період його розвитку, свідчення чому можна знайти в ряді

текстів усної народної творчості» [7, 47]. Складні епітети, вживані в фольклорі, в тексті «Слуги з Добромиля» підсилюють виявлений на основі інших тематичних та формальних вибірок епітетів зв'язок цього твору з національним міфологічним матеріалом. Проте доцільним є дослідження частотності вживання таких епітетів у фентезі на широкій текстовій базі, яке дозволить підтвердити чи спростувати гіпотезу про їх взаємозв'язок з жанровими особливостями творів. В «Містері Норреллі» активні у відповідному національному фольклорі епітети також присутні, наприклад «*coral-pink lips*» [9, 138]. Проте, якщо в «Слузі з Добромиля» вони належать до традиційних означуваних, то тут цей зв'язок порушено. Епітетна структура як єдність за таких умов розглядається нами як гра з традицією. Наприклад, уривок «*an odd, far-away sound like the bells of another country*» [9, 35] описує сприйняття персонажами звуків у Йоркському соборі перед магічним експериментом. У міфах присутня епітетна структура «*far-away land*». Проте завдяки тому, що «*far-away*» є компонентом парного означення до означуваного «*sound*», яке порівнюється далі з «*the bells of another country*», асоціація чарівності переноситься на Йоркський собор за допомогою звукового ефекту. Іншим зразком є епітетна структура «*kind-hearted soul*» [9, 44] – порушення не тільки звичного сполучення означуваного і означення, але й логіки, оскільки душа не має серця.

Серед виявлених у «Слузі з Добромиля» складних епітетів 9 є колористичними, які характеризують відтінки. В українському тексті лише вони належать до типу, про який Н. Пелтола пише: «Завдяки складним епітетам «прикметник + прикметник» досягається найповніше злиття двох ознак. Їх взаємозалежність утворює новий чуттєвий зміст» [10, 21]. За їхнього поєднання отримуємо нове спільне значення – в цьому випадку «відтіночний комплексний колір» [7, 41]. Зауважимо, що єдиний епітет цього типу не пов'язаний з фантастичною складовою художнього світу – «*брудно-біла стіна*» [5, 68], який відображає занепад, в якому перебуває колишній монастир, перетворений на психіатричну лікарню. Білий колір символізує чистоту, а в наведеному складному епітеті його поєднано з протилежним за смыслом словом «брудний». Магія Слуги з Добромиля описується такими складними колористичними епітетами: «*Моя колискова була ніжно-рожева*» [5, 127], «*Пісня смерті, що я взяв із собою, була кольору глини, жовто-коричнева*» [5, 127]. Складні епітети «*ніжно-рожева*» та «*жовто-коричнева*» є синестетичними, оскільки характеризують звук за кольором. Вживання складних епітетів є, на нашу думку, свідченням актуалізації колористичного аспекту магії в творі. Магія його супротивника, Воеводи, описується такими епітетними структурами: «*темно-сіра валка*» [5, 318], «*сіро-чорну смугу, що повзла до них*» [5, 320]. Колорит магії Воеводи – темний, але не чорний – протиставляється різноманіттю барв магії Слуги, яка свідчить про універсальність його сили. Близьким за колоритом до магії Воеводи є опис магічних подій, які пророкують прихід «*лихих часів*» [5, 241] – страти Мирона Многогрішного: «*Небо потемніло і стало темно-сірим у чорні крапки*» [5, 241], що дозволяє стверджувати про спільну природу темної магії, яка спричиняє описувану бурю і є джерелом сили Воеводи.

Решта складних колористичних епітетів вжито в описах подій далекого минулого: «*ніжно-зеленою травом*» [5, 170], «*очі мої стали світло-карими*» [5, 190], «*темно-синє небо, всіяне зірками*» [5, 327]. Ці яскраві «відтіночні комплексні кольори» [7] протиставлено тьмяному колориту психіатричної лікарні 1949 року.

У «Містері Норреллі» таких епітетів 26. Зокрема три епітетні структури мають одне й те саме означення: «*the pitch-black, rainy night*» [9, 164], «*some pitch-black alleyway*» [9, 17] та «*the pitch-black street*» [9, 232]. Всі вони описують простір, в якому знаходиться вночі персонаж. Така частотність звернення до цього означення демонструє зв'язок колориту тексту С. Кларк з традиційними барвами британських готичних романів.

Виділяється група складних колористичних епітетів, утворених з основ двох прикметників та сполучника: «*a blue-and-white china plate*» [9, 30], «*a pretty blue-and-white china chocolate-pot*» [9, 197], «*a white-and-silver gown*» [9, 58]. Всі згадані епітети втілюють не поєднання кольорів для створення нового відтінку, а їх окрему присутність у забарвленні речей. Реалізація цієї характеристики не парним означенням, а складним епітетом дозволяє розглядати забарвлення цих речей як єдиний візерунок. Відмінним від них є наступний уривок: «*this queer, black-and-bloody dissolution of the London streets*» [9, 208]. Незважаючи на тотожну модель організації, цей складний епітет втілює цілісний образ кольору та атмосфери готичного жаху. Складнішим за структурою й образністю є наступний епітет: «*his hair was the colour of a coal-smoke-and-ashes London sky*» [9, 149]. Для опису кольору волосся використовується образ кольору неба Лондону XIX ст., коли будинки опалювались камінами. Цей епітет одночасно служить для посилення зв'язку художньої реальності тексту з образом історичної доби. Складним епітетам притаманна багатофункціональність, як доводить на матеріалі творів Буніна Т. Гусева [1], і в «Містері Норреллі» в повній мірі використовуються ці можливості. Такі моделі не включено до базових типів, досліджуваних Н. Пелтолою, вони знаходяться на межі складного та фразового епітетів. Ми вважаємо доцільнішим віднести згадані зразки до типу складних епітетів, оскільки за роллю в тексті вони

близькі та не несуть предикативного значення; вони втілюють цілісний інтегрований образ. Таких випадків у тексті Г. Пагутяк немає.

Поодинокі складні епітети, орієнтовані на історичну тематику, є в обох текстах. «*своїми енкаведистськими мізками*» [5, 52], «*ясновельможного Гербурта*» [5, 283], «*бозна-скільки літ*» [5, 248] та «*a three-hundred-year reign*» [9, 71], «*two sixteenth-century magicians*» [9, 145]. Їх присутність в обох текстах зумовлена постійною підтримкою зв'язків з образами відповідних історичних епох.

Для тексту «Слуги з Добромиля» є специфічною група складних епітетів, пов'язана із сакаральними мотивами твору (9). Складний епітет рідко знаходиться в постпозиції, тому уваги потребують наступні епітетні структури: «*писарю многогрішний*» [5, 231] та «*Мирон Многогрішний*» [5, 280]. У них одне і те ж означення поєднано з двома різними означуваними. У другому випадку йдеться про традиційне ім'я ченця-писаря, а в першому – його епітетну характеристику. Їх семантичне співпадіння та місце в сильній позиції дозволяють стверджувати, що ім'я ченця відображає його сутність.

Специфічною рисою складних епітетів у «Містері Норреллі» є їх сполучуваність, яка порушує очікування читача. В описі людини присутнє означення, притаманне каменю: «*a man – a grey, gaunt, weather-worn man – a man remarkably like a hedge-root, but a man nevertheless*» [9, 249]. Воно є центральним у формуванні образу, оскільки складніше за структурою за інші та завдяки зміні валентності його образність багатша (зв'язок з першим означенням «grey» імплікує крім власне характеристики «потерпілий від негоди» певну монументальність, асоціацію з текстурою та кольором каменю).

На відміну від тексту «Слуги з Добромиля», в «Містері Норреллі» є ряд оказіональних епітетів, утворених за традиційними моделями. Більшість їх стосується описів фантастичного компонента художнього світу твору, зокрема до них належить епітетна структура «*the wind-shook rain*» [9, 36], вжита як порівняння в описі Феїрі. Шляхом сполучення образів найбільш мінливих проявів стихій води та повітря, вона увиразнює хисткість чарівної країни.

Під час гадання на саморобних картах Таро аркан Імператор замінює всі інші і поступово змінює свій вигляд. З кожним наступним відкритим Імператором великий птах на карті поступово втрачає первинний вигляд у спосіб, що деталізується складним епітетом «*its eagle-like aspects*» [9, 239] і перетворюється на ворона. Зображення власне Імператора також відходить від початкового малюнку і набуває вигляду, описаного складним епітетом: «*his Raven-Kingish look*» [9, 242]. Означуване «*Raven-Kingish*» формує думку, що існує канонічний вигляд Короля-Ворона, з яким можна порівнювати зображення на карті Таро; таким чином, фантастичний персонаж переходить у нову якість в реальності художнього тексту – стає складовою його, первинного знання. Конструювання оказіональних складних епітетів у цих описах покликане акцентувати їх завдяки унікальності створюваних образів.

У «Служі з Добромиля» для характеристики персонажів вжиті 15 складних епітетів, як «*протих марновірних ченців*» [5, 123], «*душевнхвора людина*» [5, 315], але всі вони взяті з лексичного запасу мови, їх образність не посилюється формальними засобами. У «Містері Норреллі» 83 складних епітети належать до цієї тематичної групи. Серед них виокремимо низку випадків, коли для увиразнення образу функціонують парні складні епітети та пари епітетних структур. Вони часто виконують роль коротких емких характеристик епізодичних персонажів. Уривок «*a pink-faced, gold-haired overgrown cherub of a man*» [9, 137] характеризує видіння родича міністра, капітана королівських морських сил. Обидві характеристики не відповідають образу «морського вовка», тому їх неочікуваність акцентує цей образ. Лакей Роберт описаний так: «*a solid-looking, dark-haired man of forty or so*» [9, 180], а покійний крамар містер Бренді наступним чином: «*a short-tempered, pinchedfaced, cross little old man*» [9, 193]. Обидва описи є лубочними, підкреслено відповідають традиційним образам представників цих професій. Невідомого, який повідомляє Вінкулусу, що йому висунуто звинувачення в бродяжництві, описано так: «*an official-looking person in an important-looking hat*» [9, 254]. Обидва складні епітети другим компонентом включають основу «*-looking*», яка одночасно означає «мати вигляд» та «здаватися». Таким чином, офіційні функції цього персонажа піддаються сумніву, особливо зважаючи на те, що саме цей вигляд є єдиним доказом його позиції. Тобто функціонування емких характеристик епізодичних персонажів відбувається за принципом неочікуваності – гра може викликати закріпленій у традиції образ чи суперечити йому.

При гаданні на Таро аркан «*The Knight of Wands*» [9, 237] ретельно описується, оскільки має відповідати епізоду, який відбуватиметься пізніше з Джонатаном Стейнджем. Тому вживання парного складного епітету «*His clothes were well-made and expensive-looking*» [9, 237] направлене на надання образу максимальної точності.

У тексті практично відсутня лайлива лексика, тому коли в розмові Чайлдермес характеризує свого співбесідника Вінкулуса наступним чином: «*one yellow-curtained, ragged-arsed sorcerer*»

[9, 233] парний складний епітет грубо, але чітко конкретизує образ вуличного чарівника та виражає ставлення мовця до нього.

Центральний фантастичний персонаж твору – фейрі, якого викликав містер Норрелл – у тексті названий «*gentleman with thistle-down hair*» [9, 104], оскільки його виділяє зовнішній вигляд (сріблясте волосся та зелене вбрання). Тому коли йдеться про неочікувані появи фейрі коротка характеристика як то «*your green-coated, silverheaded person*» [9, 180] чи «*a strange green-coated person with thistle-down hair*» [9, 202] визначає, хто є винуватцем подій.

Чотири останні наведені уривки виявляють особливості функціонування складних епітетів в описах головних персонажів книги – вони коротко і містко описують їх з метою впізнання.

Низка епітетних структур, до якої звертається автор для характеристики бачення людей Стівеном Блеком ранком після балу в Феїрі, варта уваги: «*I see people with cold-peas-porridge faces and cold-peas-porridge hands walking down cold-peas-porridge streets*» [9, 215]. Оказіональний складний епітет «*cold-peas-porridge*» вжито тричі підряд у сполученні з різними означуваними. Ми вважаємо його синестетичним, оскільки він поєднує характеристики температури, кольору та текстури. Двічі він поєднується з частинами тіла людей, які видно з-під одягу, третій раз – вулиць. Оскільки йдеться про Лондон, епітет описує практично весь видимий простір. Ця низка епітетів створює цілісний синестетичний образ бачення навколишнього світу людиною, яка відвідала чарівну країну.

Отже, в обох текстах складні епітети належать здебільшого до двох основних тематичних груп – характеристики персонажа та кольорів. Зауважимо, що наявність в обох текстах складних епітетів, орієнтованих на історичну тематику, зумовлене зв'язками художніх світів творів з образами відповідних історичних епох. Оскільки фентезі, зазвичай, звертається до образів минулого, ми вважаємо цю групу пов'язаною з жанровими особливостями досліджуваних текстів. «Служі з Добромиля» притаманне вживання складних епітетів, пов'язаних з сакральною тематикою, які відсутні в англійському тексті. У жодному з текстів немає складних епітетів, утворених за оказіональною чи змішаною моделями і лише в тексті С. Кларк виявлено оказіоналізми, утворені за традиційними моделями. Особливостями функціонування складних епітетів у «Містері Норреллі» є їх неочікувана сполучуваність з означуваним, вживання парних складних епітетів для деталізації образу. Більшість складних епітетів пов'язано з описами фантастичних подій та персонажів. Їх головною роллю у текстах є конструювання коротких містких характеристик шляхом злиття двох ознак, завдяки чому утворюється новий чуттєвий зміст.

Подальше дослідження ролі складних епітетів у текстах фентезі на більш широкому матеріалі дозволить визначити, які з виявлених тенденцій притаманні ідіостилям досліджуваних письменниць, а які обумовлені особливостями жанру.

Список використаних джерел

1. Гусева Т.М. Сложный эпитет как стилиобразующая единица художественного пространства И.А. Бунина : дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Татьяна Михайловна Гусева. – М., 2001. – 178 с.
2. Краснянский В.В. Сложный эпитет в русской литературной речи : [учеб. пособие к спецкурсу] / В.В. Краснянский. – Владимир : Орехово-Зуев. пед. ин-т, 1991. – 70 с.
3. Куксина А.Е. Структурно-семантические типы сложных эпитетов в языковой картине мира писателя: на материале художественной прозы Ю. Нагибина : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Альбина Евгеньевна Куксина. – М., 2008. – 22 с.
4. Онопрієнко Т. М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика) : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Онопрієнко Тетяна Миколаївна ; [Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна]. – Х., 2002. – 19 с.
5. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля / Галина Пагутяк. – К. : ПП «Дуліби», 2010. – 336 с.
6. Фадеева Т. М. Взаимодействие сложного эпитета в художественном тексте с другими средствами выразительности / Т. М. Фадеева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – М.: МГОУ, 2011. – № 4. – С. 46–51.
7. Фадеева Т. М. Структурно-семантическое своеобразие колоративных сложных эпитетов / Т. М. Фадеева // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». – М.: МГОУ, 2011. – № 5. – С. 40–45.
8. Фадеева Т. М. Структурные особенности окказиональных сложных эпитетов / Т. М. Фадеева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний новгород, 2011. – № 6(2). – С. 680–683.
9. Clarke S. Jonathan Strange and Mr. Norrell / Susanna Clarke. – London : Bloomsbury, 2009. – 1007 p.

10. Peltola N. The Compound Epithet and its Use in American Poetry from Bradstreet through Whitman / N. Peltola. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1989. – 299 p.

Summary. The role and functioning peculiarities of compound epithets in the abovementioned works by H. Pagutiak and S. Clarke and their structural peculiarities are envisaged in this article.

Key words: compound epithet, S. Clarke, H. Pagutiak, model.

Отримано: 15.07.2012 р.

УДК 821.111–31.09

О.В. Чайковська

СПЕЦИФІКА ДЕТАЛІ В РОМАНАХ В.С. МОЕМА

У статті досліджуються основні види художньої деталі в творах В.С. Моема. На основі системного аналізу встановлено закономірності використання зовнішніх та внутрішніх деталей та їх вплив на підсилення драматизації в творах письменника.

Ключові слова: деталь, портрет, пейзаж, екзотичний пейзаж, світ речей, характер, індивідуальність, психологізм, внутрішній світ, драматизація.

Відтворюючи структуру оточуючого світу, письменник відбирає лише ті художні деталі, які становитимуть цінність та допоможуть створити потрібний ефект. Отже, часте використання одних деталей і навмисне ігнорування других є авторською інтерпретацією життєвого матеріалу і, відповідно, особливістю поетики художнього твору. Саме тому дослідження художньої деталі в романах В.С. Моема допоможе у з'ясуванні особливостей поетики драматизації прози письменника. Дослідження здійснювалось на матеріалах романів «Тягар людських пристрастей», «Місяць і мідяки», «Барвисте покривало», «На лезі бритви», «Театр», «Пряники і пиво». Сучасні літературознавці Є.С. Добін та А.Б. Єсін пропонують для зручності аналізу текстового матеріалу розрізняти зовнішні деталі, які, в свою чергу, поділяються на портретні, пейзажні, речові, та психологічні деталі, що зображують внутрішній світ людини.

У досліджуваних романах більшості портретів, з яких починається безпосереднє знайомство читача з персонажем, властива характерологічність. Окрім того, портрети супроводжуються авторськими коментарями, де встановлюються зв'язки та відповідність зовнішності характеру. Здебільшого це стосується другорядних персонажів. Наприклад, лаконічністю та зосередженням на суттєвому вирізняється портрет міс Феллоус («Пряники і пиво») – хатньої господині: «Якщо хто-небудь уявляє куховарку товстою, червонопикою і неохайною жінкою, то міс Феллоус – худорлява, дуже пряма, чисто і модно вдягнена дама середнього віку з рішучими рисами; вона фарбує губи і носить окуляри. Вона – практична, спокійно цинічна і править за пансіон немалі гроші» [7, 36]. Як бачимо, протиріччя між загальноприйнятим образом і існуючим не є прихованим, ця деталь є помітною і, завдяки авторському наголосу, не губиться у художньому тексті. Наступним прикладом є портрет Грегори Барбазона з роману «На лезі бритви»: «Такий собі натоптаний, ситенький чоловічок, із лисою, мов яйце, головою, отороченою лише віночком чорного кучерявого волосся поза вухами і на потилиці; червоне голене обличчя ніби ось-ось мало пролитися зливою рясного поту; меткі сірі очиці, чутливі губи й масивне підборіддя» [6, 243]. Далі йде авторський коментар з приводу характеру персонажа: «Він мав веселу, товариську вдачу, багато сміявся, але не треба було особливого знання людської природи, аби розпізнати, що його галаслива приязнь – то лише машкара хитрого ділка. Говорив він розкотистим басом. А рухи маленьких пухких ручок були напрочуд виразні. Промовистими жестами, потоками схвильованих слів він умів так розпалити уяву клієнта, що той просто не міг відкинути сумнівів та не дати йому замовлення, а вже прийме він те замовлення з таким виглядом, ніби сам робить клієнтові послугу» [6, 244]. Вміння архітектора заволодіти увагою слухача і дар переконувати вносять певний дисонанс у «відштовхуючий» образ персонажа. Виявляється, В.С. Моем вірив у пряму відповідність деталей зовнішності рисам характеру людини. Як відомо, власники маленьких очей є люди обережні та хитрі, а сірий колір очей знаного дизайнера є не що інше, як інформація про рішучість та розум; таким людям все цікаво, а тому – це очі щасливчиків: їм щастить в кар'єрі та в коханні. Письменник обрав для персонажа квадратне підборіддя, яке є характерним для завзятих матеріалістів. Згадка про чутливі губи не є випадковою, ймовірно, Грегори Барбазон надає перевагу радощам життя. Натомість, кругле обличчя Дірка Струве («Місяць і мідяки») говорить читачеві про його

доброчливість і миролюбство. Голубі очі Дірка є ознакою спокійного характеру їхнього власника, а білясті брови видають його вразливу натуру.

Як бачимо, портрети змальовані за допомогою влучних деталей із підтекстом; окрім того, для надання вичерпної характеристики персонажа його портрет супроводжується авторськими коментарями, а також спостерігається пряма відповідність портретних деталей рисам характеру. Пояснюється це переконанням письменника, що «фізичний вигляд людини відображається на його характері, а, з іншого боку, характер, хоча б і в самих загальних рисах, має своє відображення у зовнішності» [4, 501].

На відміну від другорядних персонажів, художні портрети головних героїв потребують уповільненого читання та додаткового напруження уваги, оскільки позбавлені авторських приміток. Прикладом можуть бути портретні замальовки головного героя роману «Місяць і мідяки»: «Він був дебелиший, ніж я сподівався. Сам не знаю чому, думав побачити щось непоказне і щупленьке, а він виявився міцної важкуватої статури з великими ногами і руками. Незграбний у вечірньому костюмі, він навіював думку, що так виглядав би тут перевдягнений візник. Такий собі чолов'яга років сорока, не гарний з себе, але й не бридкий, бо з правильними, лише завеликими і від того незугарними рисами обличчя, до яких не пасували маленькі сірі чи то голубі очі; рудувате волосся обстриг коротко; не носив ні бороди, ні вусів, і його велике обличчя здавалося неприємно оголеним. Він справляв враження людини пересічної» [6, 38]. Нейтрально забарвлений портрет біржового маклера під час паризької зустрічі набуває відштовхуючого враження: «Сидить собі чолов'яга в мішкуватій куртці й нечищеному капелюхові; штани пообдувались, руки немиті; на підборідді їжачиться руда щетина; з-між маленьких очиць неоковирно грубо вистромився агресивно-м'ясистий ніс; великий рот, товсті чуттєві губи» [6, 63]. Наведені вище приклади мають на меті, насамперед, показати портрет у динаміці, а також, заінтригувати читача: яким чином такий нечепура та людина, яка справляє негативне враження, зможе перетворитися на генія. Контраст огидного і чудового в портреті Стрікленда надає опису підвищеної інтенсивності та внутрішньої напруги, які, в свою чергу, свідчать про наявність драматичного елемента в портретних деталях.

Наступною характерною рисою моемівських портретів є їх глибока індивідуалізація. Неповторність персонажів досягається в романах закріпленням індивідуалізованих деталей або знаків за певним героєм. Наприклад, тонкі губи Майкла («Театр»), що переростають у індивідуалізовану портретну деталь, набувають властивості змінюватись: «тепер вона все частіше дивилася на його прямиий тонкогубий рот. В міру того, як Майкл старішав, губи його вужчали, і видно було, що ось-ось рот його перетвориться на холодну бездушну щілину» [5, 54]; дитяча пустотлива посмішка Розі («Пряники і пиво»); чорні очі, ваблива усмішка, витончені і, водночас, сильні руки Ларрі («На лезі бритви»); руда борода, сардонічна посмішка, чуттєві губи та сильні і красиві руки Стрікленда («Місяць і мідяки»). Повторюючись та набуваючи певного змісту в різних ситуаціях, ці деталі набувають статусу символу. Тонкі губи Майкла Госселіна – символ скупості, і, в тому числі, на почуття та емоції. Дитяча пустотлива посмішка Розі не відповідає стилю життя та поведінці героїні і саме тому концентрує на собі увагу та набуває підвищеного смислового навантаження. Витончені руки Стрікленда, на яких постійно робиться акцент, є символом чуттєвої, творчої та імпульсивної натури.

Маючи на меті передати читачу внутрішній світ героїв через фізичний вигляд саме таким, яким його сприймав та відчував сам письменник, поєднав різні форми портретної характеристики: в опис включив елементи порівняння та враження: «кучеряве біле волосся місіс Бартон Трефффорд, зачесане, як у Венери Мілоської», «вона справляла дивне враження: здавалося, що тіло в неї зовсім без кісток. Коли ви брали її за руку, можна було подумати, що ви берете кусок рибного філе» [7, 154].

Портрети-порівняння здебільшого носять або натуралістичний характер: Ізабелла з роману «На лезі бритви» порівнюється з золотавою та соковитою грушею, тіло лікаря Кутра з «Місяця і мідяків» нагадує качине яйце, груди Тіаре Джонсон — рекордні голови капусти; або мають орієнтацію на мистецтво: «обличчям він нагадував портрет Ван Дейка, в якому благородство підмінювалось хорошим настроєм» [7, 164]. Одразу уява малює людину з витонченими рисами обличчя, замріяну й, водночас, сповнену впевненості та почуття незалежності. Джиммі Ленгтон асоціювався з квітучим бургером з картини Рубенса, Бланш Струве навіювала автору миловидну домогосподарочку в очіпку й фартушку, котру обезсмертив великий художник. Ймовірніше, мова йде про шарденівські портрети «Повернення з ринку», «Працьовита мати», «Молитва перед обідом», глибоко посаджені, навидовижу темні очі Ларрі, високі вилиці, бліда шкіра нагадували один портрет пензля Ботічеллі.

Стислому та лаконічному авторському стилю відповідають пейзажні замальовки в романах В.С. Моема. Можна здійснити їх тематичний поділ таким чином: пейзаж Блекстейбла, лондонські та паризькі замальовки і екзотична природа Сходу.

Природа рідної провінційної Англії присутня майже у всіх романах, і тому є доцільним говорити про метатекстуальний характер пейзажу. Замальовки Блекстейбла виконують роль не тільки місця дії – мальовничої кентської землі, але і є своєрідним мікрокліматом, присмаком дитинства, який залишається на все життя, та ілюзією юності головних героїв: Філіпа Кері та Едуарда Дріффілда. Саме Блекстейблу, яким його змалював і доніс до читача автор, з «вкритим галькою морським узбережжям», «крученими дорогами, що вилися між широкими родючими ланами і групами височених в'язів, могутніх, сповнених своєрідної величі, ніби ставні дружини кентських фермерів – рожевощокі і сильні, які виростили на свіжому маслі і домашньому хлібі, вершках і курячих яйцях» [7, 125] та маленькими і затишними тавернами, а біля ганків яких росла жимолость, назви яких були звичайні і прості: «П'янений моряк», «Веселий хлібороб», «Корона і якір», потрібно завдячувати появі видатного письменника Едуарда Дріффілда. Його описи моря, весни в кентських лісах і заходу сонця у пониззі Темзи ввійшли до всіх антологій англійської прози та здобули йому визнання. Своєрідність цього краю зумовила ексцентричність письменника, його дивні смаки, звички (витирати шматочком хліба тарілку та вкрай рідко митися і мінати білизну, годинами сидіти у шинку і заходити у розмову з першим ліпшим відвідувачем) і захоплення. Слід зауважити, що пейзаж Блекстейбла має властивість змінюватись в залежності від характеру подій і настрою героїв. Замальовки рідного краю через двадцять років втрачають багатство райдужних відтінків та чарівність дитинства, що є цілком природним. За допомогою пейзажних деталей співставляється те, що було, з тим, що є, і, таким чином, досягається відчуття ретроспекції.

Читач поринає у світ лондонських та паризьких вулиць, їх описи стислі, влучні та тяжіють до літературних порівнянь. Франція у В.С. Моема – це емоційна Авеню де Кліші, де «сновиґали дрібні службовці і продавщиці, тупали старигани, що, здавалося походили із сторінок бальзакових творів; никали особи обох статей, чия професія – наживатися на людських слабощах; хлюпала через край притаманна паризькій голоті енергія, що розбурхує кров і пориває душу до незвіданого» [6, 57], парки Люксембурзького палацу, привітний Лувр, що спонукає до роздумів, надбережжя Сени, огорнутий спокоєм провінційного містечка бульвар Монпарнас. Лондон в романах – це жвава Джермін-стріт, де мешкають веселі, з трохи зіпсованою репутацією любителі скачок і нічного життя, та поважна і тиха Хаф-Мун-стріт.

Екзотична природа є особливим художнім простором, і цілком ймовірно, що йдеться про опозицію різного типу: Париж – Таїті («Місяць і мідяки»), Лондон – Індія («На лезі бритви»), Гонконг – провінція в Китаї («Барвисте покривало»). Рухливість та трансформація просторової форми в романах сприяє всебічному та глибокому розкриттю духовного становлення героїв. У романі «Розмальована вуаль» картини природи зустрічаються вкрай рідко, оскільки події розвиваються у межах замкненого простору, що неминуче веде до обмеженості або неможливості виходу за рамки певного речового та соціального світу. Відкритий простір, навпаки, створює необмежені можливості. Вперше детальний пейзажний опис присвячений «місту мертвих» Мей-дань-фу і виконаний виключно у темній кольоровій гамі, що відповідає темі смерті, та є символом прірви, яка виникла між подружжям. Зосередження на темних відтінках та обмеженість простору викликають відчуття трагічної неминучості. Пейзажний опис набуває драматизації. Вихід із «темних кольорів» і тиші, яка панувала навколо, зумовлені появою церкви як духовного порятунку у житті головної героїні.

Світ речей у романах виконує не лише аксесуарну функцію і забезпечує необхідним контекстом речей людей в залежності від їх соціального статусу та матеріального положення, але і є засобом вираження індивідуальності. «Їдальня теж була прибраною з найвишуканішим смаком. На чиппендейльському буфеті стояли срібні свічки. Ми посідали на чиппендейльських стільцях навколо чиппендейльського столу. Посередині у срібній вазі стояли троянди; довкола в срібних тарілочках – шоколадні цукерки і м'ятні помадки; сільниці, певно, георгіанської доби, теж були срібні і начищені до блиску. На світлих стінах висіло кілька літографованих жіночих портретів роботи сера Пітера Лелі, а на камінній полиці стояв голубий сервіз дельфтської порцеляни... Сніданок був саме такий, якого вимагали обставини, – смачний, але не розкішний: рибне філе під білим соусом, смажене курча з молодою картоплею і зеленим горошком, спаржа і агрусовий кисіль з вершками. Їдальня, сніданок і навколишня обстановка – все відповідало становищу великого письменника з помірним достатком» [7, 53] Теж саме спостерігалось й у кабінеті Едуарда Дріффілда: скрізь панував зразковий порядок, й у одязі письменника: новий добре зшитий костюм з синього сержу, низький комірець на два або навіть на три номери більший та чорна краватка з великою перлиною. Наведені вище речові деталі викривають штучність життя письменника і, власне, «маску», за якою ховалася допитлива натура Дріффілда. Кожна деталь інтер'єру скоріше нагадувала музей і не випромінювала життя. Єдиним натяком на те, що Дріффілд не змінився, є підшивки «Садівничої хроніки» та «Морської газети», які, вірогідніше за все, читав головний герой, а не видання англійської класики в розкішних оправах. Як бачимо, світ речових деталей

не просто констатує зміни, які відбулися у зовнішності (раніше письменник досить крикливо вдягався: короткі вузькі штани, блакитні панчохи, капелюх з широкими крисами) та інтер'єри (порцелянові вироби, фігурки, вирізьблені з слонової кістки та дерева, вироби з індійської бронзи, а на стінах висіли великі картини з краєвидами шотландських долин, оленями та гірськими струмками, одним словом предмети, що нагадують мадам де Помпадур), а поступово досліджує їх на очах у читача.

Досить часто в романах спостерігається зміна якості індивідуалізованих деталей з метою вираження певного психологічного стану героя. Так, старий поважний письменник Дріффлді, що веде «мудро лагідне» життя, двічі нишком підморгнув містеру Ешендену і подивився на нього таким іронічним поглядом, «що, коли б тут нікого не було, він показав би йому язика» [7, 55]. Ця психологічна деталь викриває «маску», за якою письменник існує вже багато років в оточенні чиппендельських меблів та дружини-наглядача.

«Чудні одсвіти» у погляді Стрікленда, сардонічна посмішка, в якій були «первісні, ще людські, радощі сатира», та незграбний стиль розмови, коли прикметники підмінялися жестами, – є свідченням розмаїття емоцій та почуттів, що вирували у душі головного героя. Швидкоплинність мімічних вражень, які констатують зміни у психологічних станах героїв, створюють у читача відчуття присутності: опис заміщується показом, що, в свою чергу, призводить до посилення драматизації у романі.

За результатами дослідження специфіки художньої деталі в романах В.С. Моєма можна зробити висновок, що авторському стилю письменника притаманна особлива увага до портретних та речових деталей. У створенні портретів героїв задіяні елементи порівняння та враження натуралістично-мистецького спрямування. Портретним деталям властиві індивідуалізація, характерологічність та символізм. Речові деталі лаконічні і, водночас, строкаті. Письменник не зловживає описами природи, але натуралістичність та влучність деталей допомагає створити необхідний ефект: Блекстейбл – своєрідного, але від цього не менш привабливого рідного краю, Лондону – милих серцю вулиць з різними, як у людей, характерами, Франції – метушливому центру богемного життя, Таїті – раю на землі, Індії – духовних пошуків. Психологічні деталі представлені зміною у погляді, манері говорити та жестикуляції.

Інтенсивність та напруженість моємівської деталі впливають на посилення драматизації в романах письменника. Здатність художньої деталі до трансформації у часі та набування ознак наочності дають нам право говорити про деталь як драматичний елемент, що входить до складу загальної драматичної концепції прози В.С. Моєма.

Список використаних джерел

1. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: [учеб. пособие] / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Чернец Л.В. – М. : Высш. шк.; Академия, 1999. – 556 с.
2. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали: [учебное пособие] / Евгений Добин. – Л. : Советский писатель, 1981. – 364 с.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: [учебное пособие] / Андрей Борисович Есин. – М. : Флинта; Наука, 2000. – 248 с.
4. Моэм Сомерсет. Избранные произведения: в 2 т. / С. Моэм. – М. : Радуга, 1985. – Т. 1: Подводя итоги. – 1985. – 560 с.
5. Моэм Сомерсет. Лицедії / Сомерсет Моэм; [пер. з англ. М. Пінчевський]. – К. : Дніпро, 1967. – 223 с.
6. Моэм Сомерсет. Місяць і мідяки; На жалі бритви / Сомерсет Моэм; [пер. з англ. О. Жомнір]. – К. : Дніпро, 1989. – 574 с.
7. Сомерсет Моэм. Радощі життя, або Сімейна таємниця / Моэм Сомерсет; [пер. з англ. В. Легкоступ]. – К. : Радянський письменник, 1963. – 251 с.
8. Трикозенко И.В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX – начала XX века: дис. ...канд. филол. наук: спец.: 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» / И.В. Трикозенко. – Тамбов, 2003. – 164 с.
9. Хутыз Ф.А. Концепция художественной прозы в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании: дис. ... канд. филол. наук: спец.: 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» / Ф.А. Хутыз. – Майкоп, 2007. – 195 с.

Summary. The main types of literary detail in Maugham's novels are described in this article. The systematic analysis allowed to point out the peculiarities of outer and inner literary details.

Key words: detail, portrait, scenery, exotic scenery, world of things, characteristic, individuality, psychology, inner world, dramatization.

Отримано: 19.07.2012 р.

«ЖИТІЄ СВ. КИПРІЯНА»: ІДЕЯ, ОБРАЗНІСТЬ, СТРУКТУРА

У статті розглядається «Житіє св. Кипріяна» як знаковий твір епохи переходу від язичницької античності, що героїзує постать мага-богоборця, до християнського розуміння особистості та її духовних надзавдань.

Ключові слова: житіє, магія, героїка, жанрове завдання.

Героїка здавна вабила читачів, й свідоцтвом можуть бути життєописи великих людей античності, створені Плутархом. Та пізня античність мріяла вже не лише про підкорення світу земного: поширилася т. зв. ареталогія, описи сходження небожителів у світ людей [1, 42] і, відповідно, стала оспівуватися постать язичницького мага, що начебто підкоряє своїй волі демонів і навіть богів.

Та на рубежі античності й Середньовіччя, в річищі широкого воцерковлення, суспільства виникає й укріплюється протилежний духовний рух, спрямований на розрив з язичницькою концепцією людини й уявленнями про «богоборство» як про героїзм.

Ситуація була об'єктом уваги провідних письменників епохи – достатньо пригадати такі прикметні твори, як «Апологія» Апулея, «Життя Аполлонія Тіанського» Флавія Філострата тощо. Характерний сюжет про Перегринна («Смерть Перегринна» Лукіана), якого потрактовано одночасно як християнина і мага, марнославного шарлатана. Цікаво, що Лукіан, як учень античних філософів, змальовує цю постать з виразною огидою. У той само час характерний для античної літератури опис філософа, який творить чудеса, часто зустрічається у платоніків (Апулея, Плутарха, Цельса, Плотіна, Ямвліха та ін.), а також християнських письменників [10].

Та новонароджене християнство філософію не шанувало, і, за свідченням св. Климента Александрійського, мало її за страхопуд, хоча водночас воно увібрало в себе язичницький світ, «який зовнішньо й неповно до нього приєднався <...> Воно не заперечує язичницьких богів і демонів, але, викриваючи їх бісівську природу, кличе світ до святих і янголів, до Боголюдини і Троїчного Божества <...> І щоби зрозуміти епоху, слід зрозуміти християнство у його зв'язку з виявленими вище рисами культурного життя» [7, 17].

З цього погляду варто проаналізувати видатний для своєї епохи твір «Житіє св. Кипріяна»¹. Постать Кипріяна-мага, язичника-чаклуна античної епохи, який став християнином, вперше зафіксована в агіографії – церквою Кипріяна канонізований².

Він здається постаттю в душі творинь романтиків, хоча його особистість насправді внутрішньо протилежна романтичній концепції людини: «З романтичної точки зору, зусилля волі, напруга діянь потрібні, щоб надати людині індивідуальну поведінку. З середньовічної позиції, різноманітне – уявне і тлінне, єдине ж – вічне і справжнє. Найбільші зусилля потрібні для того, щоб наблизитися до вічних зразків поведінки. Але в обох випадках мова йде про зусилля, про вибір вчинку там, де, з позиції загальної норми, вибору немає. Саме це виділяє людину і робить її «носієм біографії». Так, Франциск Ассизький підкреслював, що справжню сутність людини становить не те, що вона отримує, а те, чого вона набуває в результаті вільного вибору. «... З усіх дарів Божих ми жодним не можемо пишатися, бо вони не нам належать (курсив мій. – Ю. Л.), але Богові <...> Чому ж ти пишаєшся цим, як ніби сам створив це? Але хрещеними муками своїми і скорботами ми в праві пишатися, бо вони наші власні» – тобто вибрані добровільно, хоча і була можливість їх уникнути» [8, 805–806].

І, хоча агіографія природно, відноситься до того «традиціоналістського або нормативного типу художньої свідомості», який виділив С. Аверинцев [2, 3], житіє святого за жанровим завданням являє собою усе ж таки не стільки підтягування непростой і протирічливої особистості під трафарет святості, скільки, навпроти, змалювання шляху боротьби з собою, подолання власної недосконалої індивідуальності. І даремно В. Жирмунський, виділяючи в якості провідних жанрів середньовічної літератури «народний героїчний епос дофеодальної та ранньої феодальної епохи; куртуазний роман і куртуазну лірику розвиненого феодального суспільства; побутову новелістику середньовічного міста» [4, 185], уникає питання про роль агіографії – він знаходиться в полоні секуляризаційної концепції культури, відповідно до якої церковна література начебто й взагалі не існувала, коли насправді вона мала домінуючу позицію, а світська література розвивалася на маргінесі. Житія, які замінили собою напівпласку, мов барельєф, античну біографію героя, стали фундаментом для подальшого розвитку біографічного жанру, передавши йому психологічну насиченість і цікавість до процесу духовного зростання особистості.

Отож, Кипріян виступає як особистість, що зламала власну гордовитість в ім'я набуття справжньої свободи в Бозі. Він – ключова постать у культурному дистанціюванні християнства

від магії, яке відбулося в епоху становлення цієї релігії на руїнах античної культури. Адже у Біблії магія розглядається як вияв людської сваволі та служіння силам зла: «Бо непокірливість – як гріх ворожбитства, а свавільство – як провина та служба бовванам» (I Сам. 15:22, 23). Кипріянове життя стало в середні віки пересторогою для тих, кого манили «магічні» спокуси маргінальної народної напівязичницької культури, зачаровував ореол всемогутності, яким були тут оточені відьми й відьмаки. До Кипріяна звертаються в молитвах ті, хто почувається облуканим нечистою силою.

Але симптоматично, що і в нашій сьогоденній культурі, яку ще донедавна вважали культурою виключно секуляризаційною, що в ній домінує науковий світогляд, і яку дослідники нині справедливо визначають як «конгломератну» [9, 312], житійний образ Кипріяна починає користуватися особливо значною популярністю. Його ім'я не сходить зі сторінок православних видань, Кипріян фігурує у вільнодумній дискусії про релігію та магію на сайті Інтернету. Ситуація являє собою певний феномен нашої суспільної свідомості, яка сьогодні, не відкидаючи звичних навичок критичного аналізу, прагне водночас і «християнського відродження», і занурення в «язичницькі глибини» культури. Мабуть, в умовах сьогоденнього агресивного спалаху окультизму, варто більш уважно звернутися до «Життя Кипріяна...», філософське підґрунтя якого стало яскравим виразом змін у свідомості та аксіології середньовічної людини.

Тому важлива кропітка реконструкція ідейної концепції цього твору. Як писав видатний медієвіст П. Зюмтор: «Я виходжу з двох конкретних даностей: є окремий текст і є сучасний читач (медієвіст), який тримає цей текст в руках <...> В ідеалі метою подібного дослідження було б дати читачеві нашого століття можливість декодувати середньовічний текст у відповідності зі своєю власною системою, не впадаючи при цьому в анахронізм <...> Проблема полягає не стільки в перекладі тексту з одного культурного коду в інший, скільки в тому, щоб дати можливість зрозуміти його в рамках сьогоденнього досвіду» [6, 10].

Канонічний варіант життя Кипріяна поданий у «Життях святих» св. Димітрія Ростовського (Туптала). Варіант Туптала включає численні «антикізуючі» алюзії, які розгорнуто передають боротьбу християнської контркультури проти греко-римського язичництва: «Коли йому виповнилося п'ятнадцять років, він почав слухати уроки семи великих жерців, від яких спостеріг численні бісівські таємниці <далі розповідається про навчання героя у жерців Гери в Аргосі та Артеміді в Таврополі; у Лакедемоні він навчився волхвуванням викликати мерців з могил і примушувати їх розмовляти> у м. Мемфісі двадцятилітній Кипріян навчався ще більшим чародійствам і волшебствам, а у халдеїв – астрології» після чого повернувся до Антіохії, будучи досконалим у всякому злодійстві. Так він перетворився на великого волхвователя, чародія і душегубця, великого друга і вірного раба пекельного князя <...> з яким бесідував обличчя в обличчя, удостоївшись від нього великої честі, як про те сам відкрито свідчив» [5, 23].

Автор цього «Життя» розлого й психологізовано передає боротьбу Кипріяна, що запродав був душу князеві п'ятери, проти непохитної віри й волі Юстини, яка не піддається на витончені чарівництва, спокуси й провокації, що ними її облутав хитрий і досвідчений чарівник. У цій боротьбі отримує повну перемогу чиста діва; посоромлений Кипріян зрікається своїх темних вмій і переходить в християнство. Якщо врахувати, що цей образ цілком побудовано на «діалектиці душі», то Кипріян врешті-решт сигніфікує людину, яка за власною волею обрала замість влади над матеріальними речами і темним світом демонів мученицький вінець, досягла Небесного Царства. Так на житійному матеріалі реалізується основоположна філософська категорія свободи волі людини. І вибір, зроблений індивідом, підказується йому тим, що М. Гартман влучно назвав «ціннісною свідомістю» [3, 261]. Водночас даний текст є начебто відповіддю на дискусію між Августином та Пелагієм про свободу волі (Пелагій, як відомо, заперечував божественну визначеність наперед людської долі і стверджував безмежну свободу волі, що викликало жорстку критику з боку Августина). «Життя Кипріяна», як бачимо, не зовсім схиляється на бік Августина, будучи, по суті, однією з перших спроб семіпелагіанства (адаптація вчення Пелагія до ортодоксії у пом'якшеній формі).

Цікавий також розвиток образу Кипріяна в церковній гімнографії. Якщо узяти відповідний комплекс текстів, покликаний уславити подвиг святого, то тут спостерігається певна градація.

Так, «Акафіст священномученику Кипріяну та святій мучениці Юстині»³ змальовує ситуацію напруженого духовного протистояння злу, що прагне опанувати людиною, але цю боротьбу з усіма її труднощами, вже винесено за межі тексту. Тут панує інтонація екстазу, величання людини, яка стала в рівень з учнями Христа:

Кондак 6

«Проповедник истины Христовой явился еси, славный священномучениче Киприане, поревновавый боговидцам Апостолом, просвещая люди Христовым учением, они же познавше Господа Иисуса Христа поют Богу: Аллилуиа».

Икос 6

«Возсия в сердце твоём свет Божественных благодати, Киприане, вознесе ты на высоту духовного совершенства, сана священнического достигший, а послежде во епископа посвященный. Сего ради молитвами твоими ко Господу просвети и наша сердца тепле молящихся ти:

Радуйся, во епископа посвященный!

Радуйся, на высоту орла вознесенный!

Радуйся, граде, верху горы стоящий!

Радуйся, светильниче пред Богом горящий!

Радуйся, молитвенниче к Богу неустанный!

Радуйся, учителю, Богом дарованный!

Радуйся, священномучениче Киприане, скорый помощниче и молитвенниче о душах наших!»

Такий само панегіричний пафос проникає й «Тропар священномученику Кипріяну»: про помилки Кипріяна-мага вже не йдеться – акцентуються лише його мучеництво й стратотерпіння:

Глас 4:

«И нравом причастник, и престолом наместник апостолом быв, деяние обрел еси, Богодухновенне, в видения восход: сего ради слово Истины исправляя, и веры ради пострадал еси даже до крове, священномучениче Киприане, моли Христа Бога спастися душам нашим».

Та усі сліди психологічної конфліктності повністю щезають в такому творі, як «Молитва священномученику Кипріяну». Адже тут перед нами – звертання до святого, який вже перебуває поблизу Бога на небесах; Кипріян мислиться вже виключно як громадянин Небесного Граду:

«О, святой угодниче Божий, священномучениче Киприане, скорый помощниче и молитвенниче о всех к тебе прибегающих. Приими от нас недостойных хваление наше, и испроси нам у Господа Бога в немощех укрепление, в болезнях исцеление, в печалех утешение и всем вся полезная в жизни нашей. Вознеси ко Господу благомошную, твою молитву, да оградит нас от падений наших греховных, да научит нас истинному покаянию, да избавит нас от пленения дьявольскаго и всякаго действия духов нечистых, и избавит от обидящих нас. Буди нам крепкий поборник на вся враги видимыя и невидимыя, во искушении подаждь нам терпение и в час кончины нашей яви нам заступление от истязателей на воздушных мытарствах наших, да водимыя тобою достигнем Горняго Иерусалима и сподобимся в Небесном Царствии со всеми святыми славити и воспевати Всесвятое имя Отца и Сына и Святаго Духа во веки веков. Аминь».

Колишній маг тепер є заступником перед Богом за таких само облуканих, яким був колись він сам у земному житті, і ось тепер він творить справжні чудеса – як провідник волі Бога.

Отож, церковне слово сумарно змальовує досить різноплановий і психологічно багатий характер героя, який свідомо «звужує» свою натуру і свій людський досвід, аби увійти в простір Царства Божого «тісними воротами».

Примітки

- ¹ До речі, починаючи від св. Григорія Богослова, склалася традиція ототожнювати двох свв. Кипріянів – Карфагенського та Антіохійського, з яких магом був, власне, останній. Але ця контамінація утвердилася у церковній літературі, зокрема – в аналізованому «Житті». Отож, ми не будемо виходити за рамки даного алгоритму.
- ² За Св. Переданням, Кипріян та його співподвижниця Юстина були страчені під час Діоклетіанового гоніння на християн (III ст.). Їм присвячено спільне «Житіє», в якому саме цнотливій Юстині належить заслуга навернення Кипріяна, що прагнув «на замовлення» втягти її своїми чарами в гріх. Образ Юстини заслуговує на окрему увагу як втілення ідеалу обоженої людини. Але ми зосереджуємось тут виключно на складному характері Кипріяна як репрезентативному для нашої теми.
- ³ Гімнографічні тексти наводяться в церковнослов'янському варіанті, як їх уживає Російська Православна Церква.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Ареталогія / Семен Дмитрович Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 42.
2. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: [Сб. ст.] / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.
3. Гартман Н. Систематическая философия в собственном изложении / Н. Гартман // Фауст и Заратустра. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 270–272.

4. Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения / Виктор Максимович Жирмунский // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXX. – Вып. 3. – М., 1971. – С. 185–197.
5. Житие и страдание святого священномученика Киприана и святой мученицы Иустины // Жития святых по изложению святителя Димитрия, митрополита Ростовского. Месяц октябрь. – Барнаул : Изд-во преп. Максима Исповедника, 2003–2004. – С. 23–31.
6. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Поль Зюмтор; [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб.: Алетейя, 2003. – 544 с.
7. Карсавин Л. П. Культура средних веков / Л. П. Карсавин. – К. : Символ @ AirLand, 1995. – 208 с.
8. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте / Юрий Михайлович Лотман // О русской литературе. – СПб: Искусство-СПб, 1997. – 848 с.
9. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури : [навч. посіб.] / В. С. Полікарпов. – К. : Знання, 2000. – 359 с.
10. Струкова А. С. Концепция философа-чудотворца в произведении Флавия Филострата «Жизнь Аполлония Тианского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : //http://www.centant.pu.ru/sno/publ/Struck1.htm. – Загл. с экрана.

Summary. The article deals with «The Life of St. Cyprian» as a landmark product of the era of transition from pagan antiquity, glorify the absurd figure of the magician, to the Christian understanding of spiritual beings and their important task.

Key words: hagiography, magic, heroism, genre assignment.

Отримано: 12.06.2012 р.

УДК 821.111-31.09

О.Г. Шаповал

РОМАН В. ГОЛДІНГА «ЗЛОДЮЖКА МАРТИН»: ОСОБЛИВОСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ І ПОЕТИКИ

У статті досліджується своєрідність проблематики та особливості поетики роману В. Голдінга «Злодюжка Мартін». Особлива увага приділяється проблемам композиції, хронологу, мотивній організації тексту.

Ключові слова: композиція, хронолон, мотив, притча.

Творчість Вільяма Джеральда Голдінга, лауреата Нобелівської премії з літератури 1983 року, з повним правом може бути віднесена до найбільш яскравих, складних і неоднозначних явищ світової культури другої половини ХХ ст. Третій роман письменника, «Злодюжка Мартін», є одним з найскладніших для інтерпретації у творчому доробку автора. Опублікований у 1956 році, він і досі не отримав достатнього висвітлення у літературознавчих розвідках. І у західному, і у вітчизняному літературознавстві роман здебільшого вивчається у контексті загального аналізу творчої спадщини письменника (С. Бойд, А. Грегор, Дж. Бейкер, В. Івашова, Г. Анікін, В. Тимофеев, М. Кечерукова та ін.). Між тим, дослідження своєрідності проблематики і поетики даного твору значно розширює уявлення про жанрову еволюцію творчості Голдінга, що спонукає поставити питання про окреме його вивчення і обумовлює актуальність нашої статті.

Роман «Злодюжка Мартін» підтвердив та закріпив за Голдінгом славу письменника, що поєднує «алегоричну манеру оповіді з психологічним аналізом» та ставить своїх героїв «у виняткові обставини, які виявляють корінні проблеми людського буття» [1, 189]. Головний герой роману опиняється у ситуації вимушеної ізоляції на рифі, і все, що відбувається, передається його точкою зору, що відразу ж створює певні труднощі у сприйнятті тексту, оскільки перед нами свідомість помираючої людини, яка періодично втрачає зв'язок з реальністю і неадекватно її оцінює. Використовуючи джойсівський метод «потoku свідомості», автор виразно відтворює судорожні зусилля згасаючого розуму зберегти свою цілісність та ідентичність, фіксує химерність думок і відчуттів, найдрібніші деталі його поступового перетворення на клубок сліпих інстинктів, які живуть у приреченій плоті [5, 19].

Слід зауважити, що традиційний сюжет «робінзонади» дозволяє змоделювати зовнішній рівень оповіді, що якнайкраще відповідає задуму письменника. Екстримальна ситуація, ізоляція на безлюдному острові, необхідність самостійно створювати хоча б мінімум умов, гарантуючих виживання, створює той специфічний буттєвий, емоціонально-психологічний стан індивідуума, який проявляє все найкраще і найгірше, його здатність, чи, навпаки, нездатність, продемонструвати духовність свого світосприйняття [4, 352–354]. У «Злодюжці Мартіні» традиційна сюжетна модель зазнає значної трансформації. На відміну від Робінзона, який своїми руками змінює навколишній світ, повторює процес підкорення природи і виникнення матеріальної, раціональної цивілізації, Крістофер створює рятівне буття своєю свідомістю, адже риф посеред океану – відчайдушна спроба втримати життя, а сім днів боротьби за виживання насправді виявляються шляхом очищення від усіх нашарувань цивілізації до глибинного «центру», пошуком істинної сутності природи людини.

На наш погляд, зовнішній, «робінзонадний» вимір оповіді, який можна назвати «нарративним теперішнім», показує боротьбу раціональної свідомості задля збереження ідентичності, пристосування розумом фізичного світу для потреб власного існування. Але в романі існує й інший вид нарративного часу, який ми вважаємо «нарративним минулим», що порушує лінійну будову оповіді, розгойдуючи і знищуючи той раціональний зв'язок із фізичним світом, який Мартін неспроможний утримати. Існування двох вимірів часу у романі передбачає сприйняття «двох стихій часу» Семюелом Маунтджоєм, героєм «Вільного падіння»: «Одна – пасивне споглядання, природне людині ... Інша – пам'ять, розуміння нерівнозначності наших минутих днів, ... того, що цей день займає інше місце, ніж той, тому що важливіший, що ця подія лише відображає ту, а оті три стоять осторонь, не вміщуючись на проведену нами пряму» [2, 6]. Спалахи пам'яті з'являються у час, коли Мартін спить, або марить, тобто коли контроль раціональної свідомості найслабший. Ці спогади (які Мартін називає «моментальними знімками» та «кіноанонсами») проникають у нарративне теперішнє зі зростаючою частотністю і настільки заважають розвитку оповіді-виживання, що при першому прочитанні «Злодюжка Мартін» може здатися хаотично побудованим і навіть незрозумілим.

Спогади про минулі вчинки та людей, через яких Крістофер Мартін переступав у реальному житті, викривають справжню його природу, що ховається за «героїчними» спробами вижити на скелястому рифі. Він спить з коханою Альфреда і отримує втіху, повідомляючи про це, розігрує відданість і покірність, щоб отримати офіцерське звання на флоті; шахрує у велосипедній гонці; гвалтує Мері, отримавши від неї відмову. Кожен з цих епізодів викриває хіть Мартіна та жаду захапувати якнайбільше. Деякі з'являються як блискавичні спалахи і змінюються як моментальні знімки (госпіталь, розмова з коханкою, спогади дитинства); інші – як коротенькі кіноанонси нагадують про огидні вчинки в реальному житті (шахрайство у велосипедній гонці, співбесіда з капітаном, розмова з Альфредом, гвалтування Мері), проте всі вони пов'язані єдиним мотивом «пожирання». Мартін жив за принципом «їсти» все, що трапляється на його шляху, і не випадково Піт, обманутий чоловік і його театральний продюсер, обирає для нього маску Жадібності, оскільки той: «загарбує найкращу роль, найкраще місце в театрі, найбільший заробіток, найкращу афішу, найкращу жінку. Він народився на світ із роззявленим ротом, розкритою ширінкою і розставленими руками – щоб зручніше хапати. Космічний тип мерзотника, що завжди зуміє і гріш зберегти і чужий кусень зжерти» [7, 66].

Найважливішим серед епізодів даного ряду ми вважаємо сцену в барі, де Піт пропонує всім приєднатися до «Клубу брудних личинок» і роз'яснює суть мотиву «пожирання» у притчеподібній фантазії про приготування китайцем вишуканої страви з однієї личинки: у скриньку кладеться риба, яку поїдають личинки, потім вони знищують одна одну і залишається «єдина величезна щаслива личинка» [7, 76]. Мартін завжди жив за цими правилами, тому беззастережно приймає аналогію Піта як «універсальний процес»: «з'їсти ближнього можна не лише ротом. З'їсти можна застосувавши і фалос, і кулаки, і голос. Навіть підбиті цвяхами черевики. Купуючи і продаючи, одружуючись і народжуючи потомство, або наставляючи комусь роги» [7, 79].

За такими принципами існує не лише Мартін, «їдять» один одного майже всі у сучасному світі. Слова дружини продюсера підтверджують це правило виживання: «Я би тебе з'їла. Я з радістю дала б тобі роль. Як я можу тобі щось дати, поки тебе не з'їла» [7, 85]. Мартін, відповідно, теж вбачає в ній об'єкт «пожирання»: «... вона дружина продюсера. Товста. Біла. Як личинка з малесенькими чорними очами. Я би тебе з'їв» [7, 80].

Метафора «пожирання» у різних формах лейтмотивом проходить через роман і об'єднує всі рівні оповіді. Скеля, на якій Мартін знайшов притулок, і сусідні рифи здаються йому зубами у роззявленій пащі всесвіту. Місце спасіння набуває парадоксальних рис хижака, космічного шлунку, готового поглинути людину. Крістофер все життя «з'їдав» ворогів або просто людей, що стояли на його шляху, і тепер чекає аналогічної поведінки від скелі, що сильніша за нього. Йому залишається лише «думати про жінок і про те, як і кого з'їв. Як поїдав жінок, чоловіків, як з

хрускотом згриз Альфреда, і ту дівчину, і того хлопчину» [7, 80]. Він став заручником «тунелю пройденого життя, де залишилися лише недоїдки» [7, 80]. «Тунель життя» перетворився тепер в щілину невеликої скелі, а Мартін – з сильного хижака – на «істоту, втиснуту у щілину, легку закуску для зубів, що сточилися за довге життя від створення світу» [7, 80].

Все життя жадаючи ролі єдиної личинки, Мартін на острові отримує її – і в цьому його кара і сам гріх. Виникає усвідомлення себе як личинки у скриньці, а ударів грому – як наближення смерті: «Часом розпадина ставала більша за скелю, більша за всю Землю, перетворювалась у бляшанку, таку величезну, що удари клинка по стінкам видавались розкатами віддаленого грому» [7, 75]. Цей же грім і дощ породжують нові ірреальні спогади: обличчя, що плачуть – і ними Мартін, як сходами, підіймається вгору, ламаючи їх на своєму шляху. Пінчер, який все життя виживав за рахунок «пожирання» інших людей, опиняється в ізоляції, і це прирікає його на загибель: «Якби в цій проклятій коробці можна було б ще кого-небудь зжерти, я би вижив» [7, 91].

Варто відзначити, що хижачька особистість Мартіна в реальному житті (і на скелі) підкреслюється постійним рухом вгору, в той час як спогади дитинства показують протилежний напрямок. Відкинута Крісом духовна частина свідомості непізнаною темрявою підвалу постійно слідує за ним: «Ти йшла за мною з підвалу по всім машинам, ліжкам, пивним, а я біг, біг від тебе все життя!» [7, 110]. Спогади не лише допомагають пізнати природу особистості Мартіна, а й повертають його обличчям до втраченої духовності: «двері підвалу розчахнулися за спиною маленького хлопчика, якому потрібно зійти вниз – вниз і заснути, щоб зустрітися з тим, від чого він відвернувся в момент народження» [7, 108].

Раціоналістичний розум все ще відмовляється сприйняти неминуче наближення цієї зустрічі, і схильний розглядати вторгнення ірреального скоріше як «божевілля», ніж як невідомі глибини власної свідомості: «Завжди залишається божевілля – як рятівна щілина у скелі. Залишившись без захисту, людина може заховатись у божевіллі, як ці, у панцирах, які відразу ж пірнають у водорості ...» [7, 107].

Гра Мартіна у божевілля – це зміна ще однієї акторської маски, за якими він намагається заховатись від наближення неминучої зустрічі зі своїм alter ego. Актор у житті, він стає на острові і режисером, і сценаристом. Від ролі Робінзона (непохитна віра у всемогутність розуму) він переходить до ролі прикутого до скелі богоборця Прометея (боротьба за власну ідентичність), а пізніше – до божевілля шекспірівських Бідного Тома та Ліра (перехід від світу реального в ірреальний). Ми ж вважаємо, що головна роль Мартіна на острові – це роль Творця, адже, на думку багатьох дослідників, семиденне перебування на скелі безумовно викликає паралель з біблійним Тиждем Творіння [8, 135–153]. Рятуючись від смерті, Мартін послідовно створює себе, повітря і воду, скелю, і, нарешті, самого Бога. Але ця ілюзія реального світу поступово зникає, наративне минуле, ірреальне займає його місце і справжнім виявляється неосяжний Всесвіт, де панують Чорна блискавка, Баба-скеля, Омари-руки, галюцинація-Бог.

Втративши все набуте у фізичному світі, Кріс постає перед тим, чого він так старанно уникав все життя – своєю духовністю. Темрява підвалу наздогнала його і матеріалізувалась у галюцинацію-тінь, «проекцію свідомості» [7, 111], Бога, його alter ego. Духовне й фізичне стоять одне проти одного, і Мартін повинен знову зробити вибір. Він визнає свою гріховність і звинувачує в ній Бога, парадоксально ним самим і створеного: «... я викараскався з підвалу тілами тих, кого використав і згубив, щоб створити собі сходи і втекти від тебе, але за що ти мучиш мене? Хай я їх зжер, але ж хто дав мені рот?» [7, 113]. Крістофер знову відкидає духовний світ, відстоюючи власний шлях: «Ти сам дав мені право вибору, і все життя скрупульозно вів мене до цих страждань, тому що це і є мій вибір» [7, 113].

Отже, якщо (за переконанням Мартіна) існує тільки фізичний світ, то смерть, – лише «чорна блискавка, що руйнує все, що ми називаємо життям» [7, 35], і після неї залишається тільки вічне Ніщо. Все, що створила свідомість Мартіна, поступово щезає, світ розвалюється: «Не залишилось нічого, крім центра і клішень. Вони були величезні, сильні, вогняно-червоні. Вони з'єдналися» [7, 116]. Чорна блискавка, приготувавшись знищити центр раціональної свідомості і покласти край фізичному пеклу, опустила на молитовно складені руки – «клешні» «... з тим співчуттям, яке не знає ні часу, ні жалю» [7, 116], тим самим залишаючи відкинутій духовній сутності Мартіна шанс на спасіння.

За трактуванням англійських дослідників Марка Кінкед-Вікса та Яна Грегора, Мартін на острові – це друга, домінуюча частина його душі – Пінчер, а в фіналі роману «Божественна любов, яка може проявитися лише як безжальна, чекає, щоб повернути Мартіна собі, знищивши Пінчера» [8, 135]. Ми ж вважаємо, що єдиною абсолютною силою, здатною творити і знищувати, постає сам Мартін, поєднуючи в собі риси Творця і творіння, героя і антигероя, ката і жертви, створюючи пекло і небеса, самотійно вирішуючи свою долю. Двоїстість природи людини постає її мукою і спасінням водночас: існування лише в одному зі світів і заперечення іншого є «не просто пеклом, а єдиним можливим прокляттям; дією людини, що проклинає сама себе» [7, 201].

Інтерпретація існування Мартіна на острові як спокутування гріхів у чистилищі дозволяє розглядати роман або як теологічну притчу [8, 47], або як «алегорію боротьби душі з богом» [3, 309]. Проте, за словами самого письменника, його метою було дослідити «людину в граничній ситуації, що потопає як у справжньому морі, так і в морі власного невігластва» [6, 199]. Крістофер Мартін – перший серед героїв Голдінга, яким доводиться долати шлях від «невігластва» до самопізнання, але, на відміну від Семюела Маунтджоя («Вільне падіння») та Джосліна («Шпиль»), він не зазнає ніяких змін – це сталий «портрет» свідомості людини, чия раціоналістичність помилково приймає фізичний світ за єдино існуючий.

Образ Мартіна створюється за законами притчової поетики: він позбавлений портретної характеристики, складного внутрішнього світу, духовного розвитку, в його основі – авторська концепція буття та особистості. На нашу думку, власне спогади і стають тим засобом психологічного аналізу, який, збагачуючи притчу, дозволяє простежити діалектичний взаємозв'язок між раціональним фізичним світом і пригніченим духовним. Традиційний для ранніх творів Голдінга «gimmick» – «трюковий фінал» – значно ускладнюється в даному романі й перетворюється на художній прийом, який не лише має ключове значення для втілення філософського задуму письменника, а й виступає своєрідним «перемикачем» жанрового реєстру твору, змушуючи читача ретроспективно переосмислити приватну історію з життя Крістофера Мартіна як універсальну притчу-викриття природи людини й суспільства ХХ століття.

Отже, проведене дослідження вказує на те, що, зберігаючи всі ознаки притчового твору, роман «Злодюжка Мартін» відзначається наявністю досить розвинутого психологічного елемента, співзвучного ідеї, проблематиці та авторській концепції дійсності. Своєрідність і вагомість цього психологічного елемента збагачує жанрову структуру роману, розширюючи можливості сучасної притчі.

Список використаних джерел

1. Аникин Г. В. Философско-аллегорический роман У. Голдинга / Г. В. Аникин // Современный английский роман (пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета). – Свердловск : УрГУ, 1971. – 310 с.
2. Голдинг У. Свободное падение : [пер. с англ.] / Уильям Голдинг. – СПб.: Азбука, 2000. – 320 с.
3. Ивашева В. В. Английская литература. XX век / В. В. Ивашева. – М. : Просвещение, 1967. – 476 с.
4. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : [монография] / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
5. Чамеев А. А. Уильям Голдинг – сочинитель притч / А. А. Чамеев // Бог-скорпион. Клонк-клонк. Чрезвычайный посол : [пер. с англ.] / У. Голдинг. – СПб. : Азбука, 2001. – С. 5–30.
6. Golding W. A Moving Target / W. Golding. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 202 p.
7. Golding W. Pincher Martin / William Golding. – L.–Boston, 1984. – 208 p.
8. Kinkead-Weeks M., Gregor I. William Golding: A Critical Study / M. Kinkead-Weeks, I. Gregor. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 292 p.

Summary. The article studies the peculiarities in range of problems and poetics of W. Golding's «Pincher Martin». The problems of composition, chronotope and motive organization of the text are being analyzed here.

Key words: composition, chronotope, motive, parable.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 83.0; 82.09

И.М. Шлапак

ИМПЛИЦИТНЫЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ АНТРОПОЭТОНИМОВ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Увага акцентується увага на інтертекстуальній природі антропоетоніма, який виводить за межі художнього твору, до світової літературної або національної традиції. Як явище з високим ступенем інформативності, антропоетонім являє собою «згорнутий» текст. Виявлення імпліцитної семантики ІС дозволяє відкрити нові грані в давно відомих текстах.

Ключові слова: традиція, текст, смисл, комунікація.

Отличительной чертой современной гуманитаристики в целом является диалогическая система восприятия. Концепция диалогизма лежит в основе многих положений рецептивной эстетики, филологической герменевтики, языкознания, литературоведения, а также явления интертекстуальности как составной части диалога. Наиболее полное воплощение идеи диалогичности нашли в работах М.М. Бахтина, который рассматривает каждый текст как звено в цепи, как диалог не только между автором и читателем, но и между эпохами и культурами. В этом научном контексте рассматривается и антропонимика, как научная дисциплина, функционирующая на границе нескольких наук, изучающих художественный текст в связи с единственным способом ее существования – языком. Пограничность художественной ономастики предполагает многовекторность научных поисков. Исследования интертекстуальности в рамках ономопэтики прежде всего связано с вопросами интерпретации и понимания текста, диалога сознаний автора и читателя, теории импликационала (С.Д. Кацнельсон, Г.В. Колшанский, М.В. Никитин, А.А. Потебня), теории интертекстуальности (И.В. Арнольд, М.М. Бахтин, Ю. Кристева, Ю.М. Лотман, И.В. Толочин), вертикального контекста (И.В. Гюббенет), видам скрытого смысла (И.В. Арнольд, К.А. Долинин, В.А. Кухаренко, А.А. Масленникова, Т.И. Сильман), теории имени собственно (О.А. Вартанова, А. Гардинер, Ю.А. Карпенко, В.М. Калинин, Дж.Серль, А.В. Суперанская, Л.Г. Шеремет).

Являясь средством создания вертикального контекста, антропоэтонимы, заключают в себе большой объем ассоциаций с различными элементами предшествующей созданию текста культуры и выполняет при этом важные смысловые, идейно-эстетические и коммуникативные функции. Не случайно многие ИС устойчиво связываются в сознании общества с персонажами литературных произведений, и поэтому «включают» их фамилии, прозвища и характеристики (эндоцентрические прозвища): Dorian (Grey), Scarlet (O'Hara), Robin (Hood), Peter (Pan), Harry (Potter), Winnie (the Pooh), Lolita, Desdemona, Iago. Антропоэтонимы ассоциируются с эпитетами, парафразами, закрепленными за персоналиями: Alice (из Страны чудес), Jack (который построил дом), Игорь (князь), Олег (Вещий).

Являясь своеобразным текстом в тексте, антропоэтонимы обладают важной особенностью: концентрируют значительный объем информации на незначительном отрезке текста художественного произведения, подчас отражая основную тему произведения. В качестве «текста» этот класс поэтонимов выполняет ряд функций: передачу и хранение информации, порождение новых смыслов, а также функцию памяти, «конденсатора культурной памяти» (Ю.М. Лотман). Поэтонимы, как порождение внутри- и межкультурной коммуникации, как культуризмы (в терминологии С.В. Моташкова), обладают «маркированным характером», в силу чего несут на себе «печать мотивированного употребления».

Имена действующих лиц предшествующего художественного произведения привносятся в хронотоп нового текста. В этом случае антропоэтоним функционирует в новом контексте в качестве текстовой единицы второго плана, своеобразного интертекста, включая механизм аллюзии. Происходит своего рода «второе означивание» имен (Э. Бенвенист). В центре внимания оказывается не столько традиционная проблема семантической имен собственных, сколько их характеризующая функция, представляющая комплекс информации. Становится важной их психологическая значимость, приобретаемая в лингвокультурном сообществе. ИС воспринимаются как готовое слово из фонда традиции, становятся той «формой», в которую отливается мысль и единство смысла, порождая собственное семантическое поле. Обладая компактностью хранения информации, связанной с хронотопом другого текста, такой антропоэтоним-аллюзия является маркером интертекстуальности. Приобретая различные формы проявления, он способен модифицироваться под влиянием иного контекста в новом тексте. К примеру, Ричард Глостер у Шекспира и Дик Глостер у Киплинга; Дон Кихот у Сервантеса и Монсиньор Кихот у Грэма Грина; Гамлет и леди Макбет у Шекспира и «Гамлет Щигровского уезда» и «Лели Макбет Мценского уезда» у Тургенева.

Антропоэтонимы с «литературной историей» становятся своеобразными символами, они, по сути, маркируют литературные архетипы. Вероятно, не случайно одна из типологий образов литературных героев в мировой литературе, предложенная И.С. Тургеневым, – «лишние люди» – обозначена именами-символами Гамлет и Дон Кихот (статья И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот»). Сам Тургенев активно использует антропоэтонимы с «говорящей» литературной историей: «Гамлет Щигровского уезда», «Степной король Лир», «Фауст». Имя героя становится знаком определённого литературного типа. Подобные образы попадают в структуру литературного сюжета, «будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой», на что указывал в свое время Ю.М. Лотман. Они не являются нейтральными, поскольку «несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции» [2, 715].

Как порождение культуры, антропоэтонимы обладают знаковой природой и содержат определённую характерологическую и эстетическую коннотацию, которая особенно очевидна в про-

странстве художественного текста в рамках вертикального контекста. Являясь своеобразным «транспортным средством» (В.М. Калинин), и, одновременно, формой текстовых включений-интекстов, видом скрытого смысла, антропоэтонимы создают глубинный контекст произведения. Их следует рассматривать как маркеры интертекстуальности, как «структурные узлы», участвующих в формировании целостности произведения. Попадая в художественный текст как в эстетически релевантную разновидность высказывания, антропоним «включает» уже сформированный у него мощный «семантический ореол» (термин М.Л. Гаспарова), понятный автору и читателю. Речь идёт не только об ИС с прозрачной внутренней формой или известной литературной историей, но и об антропонимах личных, которые на первый взгляд не несут в себе мощный семантический заряд. Их семантическое поле становится понятным только в интертекстуальном аспекте. К примеру, для русского писателя и читателя таким одновременно «обыкновенным» и знаковым именем был антропоним Лиза.

Популярным этот антропоэтоним становится после выхода в свет веховой для русской литературы повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792 г.). В.Н. Топоров отмечает, что год выхода повести Карамзина становится годом литературного освоения имени Лиза, оказавшегося своего рода знаком эпохи сентиментализма [6, 423–424]. Антропоним маркировал лиричный образ чистой, светлой, девушки, не знатного происхождения, способной на высокие чувства. «Бедная» Лиза стает своеобразным кодом, парадигмой для десятков литературных произведений XIX-XX века от А.С. Грибоедова и А.С. Пушкина до Ф.К. Сологуба и А. Белого.

А.С. Пушкин вносит своеобразные коррективы в освоение «текста» антропоэтонима «Лиза». Как отмечает Е.Г. Николаева, в «Пиковой даме» поэт открывает «код» сиротства в контексте триады «тиран» – «освободитель» – «сиротка-воспитанница» [4, 31]. Все эти «элементы» являются составляющими мотива «сиротства» -- одного из наиболее распространённых архетипических мотивов в мировой литературе. При всём разнообразии образов сирот в мировой литературе, семантическое ядро образа «сироты» всегда одинаково: сирота беззащитна, одинока, подвергается унижениям и оскорблениям, нуждается в помощи со стороны, вместе с тем, сирота способна на поступок, что говорит о ее избранности. Как правило, с мотивом сироты связана триада «тиран – освободитель – сиротка-воспитанница». Своеобразным носителем этого архетипического кода в русском литературном сознании является антропоним Лиза – «бедная» Лиза.

На архетипичность мотива «сироты», равно как и на отмеченную триаду, указывает тот факт, что эти явления наблюдаются и в других культурных эпохах, в других национальных литературах. Например, в известной пьесе Б. Шоу «Пигмалион», «воспитанница» Элиза является, по-сути, сиротой при живом отце. Обратим внимание, что образ «воспитанницы» в пьесе английского драматурга маркирован антропонимом Лиза (Элиза). Профессор Генри Хиггинс одновременно является и освободителем, и тираном Лизы.

В контексте «униженных и оскорблённых» наиболее ярко антропоним Лиза («Лиза» как текст) наблюдается в творчестве Ф.М. Достоевского. Многочисленные персонажи писателя, именованные Лизами, всегда – невинные жертвы обстоятельств, терпящие унижения и оскорбления от «сильных мира сего». Это невинно убиенная Лизавета, сестра старухи-проценщицы («Преступление и наказание»), Лизавета Смердящая, мать Смердякова («Братья Карамазовы»), влюблённая в Ставрогина Лиза («Бесы»), Лизавета Прокофьева («Идиот») и т.д. Вслед за Достоевским женские образы, маркированные именем Лиза, встречаются в творчестве И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, Ф.К. Сологуба, А. Белого. Не случайно А.Н. Архангельский отмечает, что в русском понимании антропоним Лиза «само по себе уже неотделимо от идеи социального страдания, мотива неразделенной любви, темы косвенной вины, пафоса искренности и сердечности» [1, 59].

Образные ассоциации этого имени складывались на протяжении долгого времени. Обращение Карамзина к антропониму Лиза, вероятно, объясняется влиянием западноевропейского культурного текста, в котором прослеживаются мифологический, сакральный, исторический и литературный контексты.

Одним из источников попадания антропонима Лиза (Elissa) в мировой культурный контекст, по-видимому, мифологического происхождения. Элисса в римской мифологии – основательница и царица Карфагена, дочь царя Тира (отсюда – «тиран»), сестра Пигмалиона. Элисса была переименована в Дидону («мужественная дева») пунийцами после своей смерти (во всех версиях римских мифов, взошла на костёр, потеряв любимого). Галерею литературных образов, маркированных этим ИС, ставшим первообразом для многих поколений писателей и поэтов, открывает Вергилий своей поэмой «Энеида», переработав поэму Невия (3-2 вв. до н.э.) о Пунической войне [3, 188].

Другой источник сакрального происхождения – древнееврейские тексты – свидетельствуют, что это имя (Елисавета. – И.Ш.) «жены первосвященника Аарона, брата Моисеева» [5, 201]. В Новом Завете это имя матери Иоанна Крестителя.

Антропоним Лиза, Елисавета (Elisa, Elisheba) подвергся последующей греколатинской адаптации и прочно вошёл в историю Европы как ИС царственных особ и представительниц знати

(возможно со времён Элиссы-Дидоны в имплицитную семантику антропонима «закладывается» понимание имени как «царственный образ и сила духа»): Елизавета I, королева английская; Елизавета Валуа, Елизавета Португальская; Елизавета Петровна; Елизавета Алексеевна; Елизавета Федоровна, сестра жены Николая II. др.

Вергилиевский образ Лизы (Элизы) – царственной, мужественной, самоотверженной женщины – дополняется Пьером Абелем в его автобиографической книге «История моих бедствий» (1132–1136). В семантическом поле антропонима, со времён Абеляра включается тема любви ученицы к учителю. Возлюбленная и подруга Пьера Абеляра Элоиза (Heloise) обладает не только красотой, но и душевными и интеллектуальными достоинствами, преданностью, самопожертвенностью. Переписка Абеляра и Элоизы увековечила образ героини, ставший парадигмой для писателей эпохи Просвещения и сентиментализма. Не случайно одна из известнейших книг XVIII века – роман Ж.Ж. Руссо – названа «Юлия, или новая Элоиза» (1761), а главную героиню Ф. Шиллера драмы «Коварство и любовь» зовут Луиза (Loise Miller). Немецкий поэт создает образ сильной, независимой героини, представительницы народа. Таким образом, до эпохи Просвещения и в эпоху Просвещения коннотация антропонима Лиза всегда положительная.

Резюмируя вышесказанное, мы предлагаем следующие контуры семантического поля данного антропонима: благородная, мужественная, преданная, умная, нравственная, сильная духом, способная на искреннюю дружбу и беззаветную любовь, самоотверженная и страдающая, но всегда «бедная» Лиза.

В XX веке семантика антропонима не меняется. Синтезируя все «значения» антропонима Лиза, создается образ «бедной», но независимой Лизы, девушки «с характером» и высокими достоинствами. Таким классическим вариантом становится Лиза (Элиза) в упомянутой пьесе Б. Шоу «Пигмалион». Интертекстуальный характер этого антропонима, со всеми его составляющими культурными «элементами» европейского контекста не вызывает сомнения. Профессор Хиггинс не просто «творит» свою Галатею из «бедной» Лизы, он творит её при помощи Слова. Ибо «Вначале было Слово», – гласит Библия. Словом Бог творит мир, а затем, согласно библейскому сюжету, наделяет даром соединения имени и тварного бытия (Быт.2;19-20) Адама, позволяет ему дать имя любому индивидуальному существу в сотворенном мире. То есть, само познание протекает как языковой поиск именуемого, поиск Слова.

Элиза Дулитл словом не владеет, а значит, она как личность еще не существует. Не случайна её оговорка: «I take my Bible I never said a word» [8, 11] («Клянусь на Библии, я ни слова не сказала»).

Профессор фонетики Генри Хиггинс ставит перед собой сложную задачу: при помощи языка сделать из Элизы настоящую леди, настоящего человека, пытаясь внушить ей библейскую истину, что человек обладает божественным даром речи, а кто им не пользуется, тот уподобляется животному: «Remember that you are a human being with a soul and the divine gift of articulate speech; that your native language is the language of Shakespeare and Milton and The Bible; and don't sit crooning like a bilious pigeon» [8, 17]. «Ты же человек, у тебя есть душа и божественный дар членораздельной речи: твой родной язык – это язык Шекспира, Мильтона и Библии, а ты тут гундосишь, как больной голубь» [7, 140]. Научив неграмотную Лизу правильной речи, герой тем самым пробудил в ней божественный дар и вернул человеческий облик. Обратим внимание на ещё одну «переключку» с древними текстами. Известно, что в античном мифе о царице Элиссе впервые возникает образ Пигмалиона, брата Элиссы (вероломного царя Тира). Возможно, это свидетельство мифа могло быть литературным источником дуэта пьесы Б. Шоу Элизы и современного Пигмалиона – профессора Генри Хиггинса. Обе героини обладают сильным характером, непреклонны, решительны, «противостоят» «тиранам». Элиза буквально обвиняет Хиггинса в тирании: «Oh, you are a cruel tyrant. I can't talk to you: you turn everything against me» [8, 121]. «Вы жестокий тиран. Я не могу с вами говорить: вы выворачиваете мои слова наизнанку» [7, 232].

Обратим внимание, что в русской ономастической традиции (в том числе переводческой) все «варианты» этого антропонима (Элиза, Элоиза, Луиза, Лизетта, Элизабет и т.п.), воспринимаются как Лиза. В.Н. Топоров отмечает особенную семиотическую чуткость, интерсемиотизм, (переключение культурных кодов) как одну из особенностей культуры XVIII века, вследствие чего имя Лиза воспринималось в том же семантическом поле, что и в западной Европе. Сущность «Лизы», согласно В.Н. Топорову, «в сочетании неполной «социальной» самостоятельности с «активностью» в романтической сфере» (дочь, сестра, наперсница, служанка, confidentка, горничная: М. Попов «Притворный комедиант» (переводная комедия, Лиза, служанка Ольгина), Г. Рен-Ярд «Нечаянное возвращение» (переводная комедия, Лизета служанка Люсиллина), Ф. Кони «Петербургские квартиры» (Лизанька, дочь Щекотинина), Д. Ленский «Лев Гурыч» (Лиза, дочь провинциального актера), Д. Ленский «Стряпчий под столом» (перевод с французского, Луиза горничная). Несомненно, шедевром многочисленных Лиз считается служанка Лизанька при барышне Софье из «Горе от ума» [6, 439].

Таким образом, антропоэтоним всегда выводит за пределы художественного произведения: к литературной или национальной традиции. Обладая имплицитной семантикой, являются носителем скрытого смысла и маркером интертекстуальности. Как явление с высокой степенью информативности, представляет собой «свёрнутый» текст, несущий в себе определённый смысл. Выявление имплицитной семантики ИС позволяет открыть новые грани в давно известных текстах, проследить конкретные линии преемственности в развитии мировой литературы от античности до наших дней.

Список использованных источников

9. Архангельский А.Н. Герои Пушкина. Очерки литературной характерологии / А.Н. Архангельский. – М.: Высшая школа, 1999. – 162 с.
10. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – С. 712-729
11. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклоп., 1998. – 736 с.
12. Николаева Е.Г. Элементы кода повести Пушкина «Пиковая дама» в творчестве Достоевского: Дис. ... канд. филол. Наук / Е.Г. Николаева. – Новосибирск.: Новосиб. гос. пед. ун-т, 2007. – 207 с..
13. Полная популярная иллюстрированная библейская энциклопедия. – М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 720 с.
14. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. К двухсотлетию со дня выхода в свет / В.Н. Топоров. – М.: Российский государственный университет, 1995. – 512 с.
15. Шоу Б. Пигмалион / Б. Шоу / Пер. с англ. В. Бабкова. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 447 с.
16. Shaw B. Selected plays. Избранные пьесы на английском языке / B. Shaw. – М.: Менеджер, 2002. – 256 с.

Summary. The article investigates the potential of the antropoetonyms' implicit semantic in the crosscultural communication field. Attention focuses on the intertextual nature of the antropoetonym that leads outside of the literary work to the world's artistic and national tradition. As a phenomenon with a high degree of informational content antropoetonym is «folded» text. Identification of implicit semantics of a proper name opens new dimensions in the long-known texts.

Key words: tradition, text, meaning, communication.

Отримано: 11.08.2012 р.

УДК 821.411.16'06.09

П.Л. Шульк

«МАТЕРИНСКОЕ ИМАГО» ЦРУЙИ ШАЛЕВ (ТЕМА МАТЕРИНСТВА В РОМАНЕ ЦРУЙИ ШАЛЕВ «Я ТАНЦЕВАЛА, Я СТОЯЛА»)

Дослідження теми материнства у романі ізраїльської письменниці Цруйї Шалев дозволяє автору статті зробити висновки про своєрідність її трактування у сучасній жіночій прозі Ізраїлю. Незважаючи на орієнтацію на західні зразки і широке використання психоаналітичних моделей, роман утверджує непорушність національної традиції, в якій і для сучасної єврейської жінки, душа і свідомість якої не витримують випробувань спотвореним коханням, зрадою, байдужістю та ізраїльською дійсністю, завжди на першому місці залишаються її дитина і сім'я.

Ключові слова: традиція, психоаналіз, імаго, фемінізм, Біблія, Талмуд.

Женская литература Израиля разрывается между фрейдистскими комплексами и талмудической Галахой, феминистскими штампами и женской природой, гендерными построениями и библейской мудростью. Но именно это позволяет воспринимать ее как оригинальное явление, в котором национальная (библейская и талмудическая) традиция уживается с различными теоретико-методологическими новациями, связанными с «общими парадигмальными изменениями в мировой науке, культуре, искусстве второй половины XX века» [1], и с прочной ориентацией на определенные западные концепты. Поэтому в произведениях израильских писательниц, где центральной становится одна из важнейших тем женской литературы – тема материнства, ощущается, с одной стороны, уважительно-критическое отношение к прошлому, а с другой – попытка приспособить современные модели к национальному менталитету. К такому выводу приводит ис-

следование романа израильской писательницы Цруйи Шалев «Я танцевала, я стояла» [9], представленное в данной статье.

В самой еврейской традиции присутствует неоднозначное отношение к женщине-матери. В статье Реувена Кипервассера «Женщина, которая зачнет, и мужчины, которые о ней рассказывают» [3], где рассматривается недельная глава¹ Торы *Тазрия* (Левит, 12–13), приводится феминистский комментарий стиха, давшего название этой главе: «Скажи сынам Израилевым: если женщина зачнет и родит *младенца* мужского пола ...»², согласно которому в нем находит свое выражение поэтизация женственности, введенная в строгий контекст ее полезности обществу мужчин³, для которых главная функция женщины связана с продолжением рода. Но национальная еврейская традиция шире талмудической культуры, по своей природе «андроцентричной, созданной мужчинами и для мужчин» [3]. В Библии первая женщина Хава сразу же удостоилась права называться «матерью всего живого», Матерью всех своих потомков до скончания мира, про Адама же не сказано, что он – «Отец всего живого», он называется просто Человек, «Адам», или – Первый человек. Этим главный текст еврейской литературы подчеркивает, что влияние матери на потомство сильнее, чем влияние отца, которое перестает ощущаться спустя несколько поколений. Женщина не только рождает, она дает основу воспитания. Для младенца воспитание – это любовь, которую мать щедро изливает на него, кормя его грудью. Мать для ребенка – это «тот источник, который дает ему заряд жизненной энергии на всю жизнь – одновременно и для тела, и для души» [10, 328]. Так, основываясь на библейских и талмудических текстах, говорит о роли матери еврейская национальная традиция.

Но образ матери в женской израильской литературе – это, как уже было отмечено, не только результат развития библейской и талмудической традиции.

Некоторые произведения израильских писательниц можно было бы даже рассматривать как художественное руководство по психоанализу, если бы они четко следовали моделям, созданным в психоаналитических теориях. И роман Цруйи Шалев – яркое подтверждение этому.

Ее героиня – феминистка с полным фрейдистским набором, в который входят: муж (в скором времени бывший), любовник (бывший), возлюбленный (впоследствии бывший), ребенок, которого она потеряла, родители, неожиданно появляющиеся и так же неожиданно исчезающие. Отношения с ними выламываются и из традиционных и нетрадиционных моделей. Ведь в основе тех и других лежит любовь/нелюбовь. С любовью у героини не получается: «это правда, что говорят, будто я взяла любовь и выбросила ее в мусорное ведро» [9, 122]. И кого любить? Кто есть в ее жизни?

Мужчины. О своих мужчинах она говорит презрительно-цинично: «Про возлюбленного я говорила: «Дай бог мне увидеть его с ножом в спине и морковкой в жопе». Про мужа я говорила: «Дай бог, чтобы из него сделали пуховое одеяло, в самый жаркий день года, и каждый, кто будет исходить под ним потом, тогда меня поймет». Бывшего любовника я жалела. Я говорила: «Этот свое наказание уже схлопотал, и кто я такая, чтобы решать, полагается ему сверх того или нет» [9, 117]. Отношения в семье далеки от созданной в еврейской традиции модели гармоничного брака: «Я была присоединена к нему специальным устройством. Не душой, а руками. Оно было сделано из гвоздей и железной проволоки. Это было больно, но удобно... Может статься, железная проволока ослабла, а может, из моей руки выпал гвоздь, но я вдруг обнаружила, что его со мной нет» [9, 113]. Развод становится логичным концом этих отношений.

Ребенок. Какая мать не «любит свое дитя» (Гоголь)? Героиня с первой же страницы хочет освободиться не только от своей любви к ребенку, но и от своего природного предназначения. Вместе с мужем она приходит к врачу и... «когда мы оттуда вышли мой муж был беременным, а у меня не было матки» [9, 13]. И какими бы нелепыми не казались слова мужа: «Я всегда хотел кормить грудью, а еще больше – родить» [9, 13], они вписываются и в еврейскую (талмудическую и собственно литературную)⁴ традицию, и в психоаналитическую модель⁵. В другом произведении Цруйи Шалев, рассказе «Медвежонок» [8], героиня «всегда хотела знать, что чувствуют, когда кормят грудью» [8, 76], но мечтает кормить грудью... медвежонок, игрушку, за которой она со своим партнером ухаживает как за ребенком: стрижет, купает, меняет памперсы. Писательница провоцирует читателя на вопрос: почему женщина противится соответствовать своему предназначению? – и с иронией отправляет его искать ответ в детстве героини, подбрасывая ему для под- сказки еще один персонаж из психоанализа – родителей.

Родители. В рассказе «Медвежонок» читаем: «На самом деле я всегда задавалась вопросом, – сказала моя мать, – зачем нужно производить на свет детей, если есть игрушки. Ухаживать за игрушками намного легче. И они так преданны» [8, 77] – и понимаем: без психоанализа здесь не обойтись. В романе материнские имаго плавно переходят в эдипов комплекс и наоборот.

Психоаналитические модели – материнские имаго⁶ у последователей Фрейда⁷, на первый взгляд, разные. Так, например, Мелани Кляйн, подчеркивая экзистенциальную зависимость ребенка от матери, расщепляет ее образ на «имаго «доброй» матери как объект любви ребенка и

как гарантия его выживания и имаго «злой» матери как плоскость проекций детской агрессии» [6, 82]. У Жанин Шагсе Смиржель раздвоение образа матери смещается в плоскость противопоставления «силы» и «бессилия», где силу и власть представляет мать, а беспомощность и бессилие – ребенок [6, 86–89]. Бела Грунбергер, отмечая, что имаго матери берут начало в предыстории человека обозначает их термином «двойственное праимаго», в котором в единстве присутствуют два полюса: нарциссический, который «олицетворяет собой идеальный опыт, связанный с изначальным единством матери и ребенка» [6, 90], и полюс влечения к смерти, названный ученым анубическим, который содержит в себе архаическую агрессию – реакцию «каждого человека на утрату первоначального счастливого нарциссического состояния» [6, 90]. Всех исследователей объединяет описание материнской власти, той самой власти, которая внушает страх и желание избежать столкновения с ней, хотя от нее и исходит некоторая притягательная сила.

В романе – две матери, две дочери, два отца. Материнские имаго проливают свет на отношения в схеме мать – дочь-мать – дочь. Напускное равнодушие матери героини, постоянно и нарочито забывающей имя дочери, программирует желание уже самой героини отгородиться от своей дочери, которая, желая «избежать столкновения с ней», ищет поддержку, защиту у отца, по-прежнему ощущая потребность в материнской любви («Она слишком меня любила. В этом была ее беда» [9, 29]). Потому так пронзительно звучит ее фраза, повторяющаяся как рефрен: «Каждый день девочка мне говорила: “Я видела женщину, у нее волосы были, как у тебя, у нее брюки были, как у тебя, у нее свитер был, как у тебя, у нее чулки были, как у тебя, и я решила, что это ты, но это была другая женщина”» [9, 26].

В отношении с отцами две схемы-пары: отец героини – дочь; муж героини – дочь. Отношения первой пары в затянувшийся *постэдипальный* период приходят к логическому концу, когда от детской близости с отцом у героини остается только обида, сожаление, душевная боль, которая в произведении материализуются в странные фантазии (виртуальная беременность от отца) и абсурдные решения (подача в суд иска на отца). Нежные отношения второй пары застывают из-за невозможности развития: пройдя *доэдипальный* период («темный континент») и так и не испытав разрушительных последствий *эдипового комплекса*, дочь исчезает.

И все как будто в соответствии с феминистскими установками и психоаналитическими теориями разложено по полочкам. Но перед нами современный роман израильской писательницы, а «израильская женщина по определению не феминистка: у нее на первом месте должны быть дом, дети» [2]. Уже с первой страницы совершенно очевидно, что в произведении есть два ключевых слова: *девочка* и *дом*, которые позволяют увидеть в романе не феминистскую «убежденность женщины», что «мир настроен против нее» [2], а трагедию матери, потерявшей дочь, а с ней – семью, дом, смысл и жизнь. В рассказе «Медвежонок» совместная жизнь молодых людей также не складывается из-за попытки заменить живого ребенка игрушкой, хотя трогательная забота о медвежонке подчеркивает извечную тягу человечества к продолжению рода.

Есть в этом романе что-то, что заставляет воспринимать тему материнства еще острее. Это израильская действительность. Израиль Цруйи Шалев кажется растворился (или потерялся?) в пространстве и времени. А израильская действительность, загнанная во внутрь и спрятавшаяся на уровне подсознания героини, начинает моделировать свои-ее (или его – подсознания?) образы пространства и времени, в которых героиня с успехом потерялась:

– *во времени*: «...я и будущее – это две абсолютно несовместимые вещи...Я и прошлое – это две взаимодополняющие вещи... Я бросила его, а оно бросило меня. Я всадила ему нож в спину, и оно всадило мне нож в спину, и тем не менее никто никогда не слышал, чтобы я говорила, будто я и прошлое друг с другом борются. С будущим я боролась, пока у меня не иссякли силы, настоящее боролось со мной, пока у него не иссякли силы, а прошлое всегда понимало меня, и я понимала его» [9, 111–112]. Наверное, потому что в прошлом была ее девочка, которую она боялась окружить заботой и любовью: «...твердила я себе, ее ты не будешь любить» [9, 14]. «Я обязана себя защищать» [9, 14], – несколько раз повторяет героиня. От чего? От любви, которая несет в этот мир страдания, которую она «выбросила в мусорное ведро», но без которой не может жить;

– *в пространстве*, так и оставшемся в бессознательных образах мусорных баков, странных деревьев, клумб из игрушек, уже не существующего старого дома, где она надеется найти свою дочь и возможность заглушить свою боль и тоску, и нового, которого никогда не будет, как не будет и новой девочки, придуманной ею, чтобы спасти себя, потому что только ребенок может вернуть главную опору в жизни.

Все выдержанно в духе классического сюрреализма, который неожиданно превращается в жесткий реализм, граничащий с натурализмом.

И это опять израильская действительность, которая живет на страницах романа в образах понятных, к сожалению (или счастью?), только израильскому читателю: тающие и обжигающие руки детей свинцовые савионы⁸ (осколки взорванной террористами бомбы), сгоревший дом продавца савионов, ставших причиной трагедии (дом – родные, погибшие в терактах), автобусы,

внушающие страх (это взрывающиеся автобусы), клумбы из игрушек – места терактов, унесших детские жизни, без которых не будет дома, ничего не будет. Личная трагедия матери, потерявшей дочь, накладывается на трагедию народа.

Трагедия еврейского народа началась с потери Храма, потеря каждой семьи начинается с утраты дома. В романе Шалев архетипы Дома и Храма сливаются воедино. На иврите это одно-коренные слова, точнее одно слово שַׁרְיָה לַבַּיִת (бейт микдаш) Храм – לַבַּיִת (байт) дом. Для героини Дом и Храм – это одно и то же: «как же можно бросить Храм, в котором есть яблоня?» [9, 147]; «Дом с яблоней не бросают» [9, 148], хотя сначала она называет *дом – склад*. Из цепочки *склад – дом – Храм* первое слово выпадает, благодаря дочери, которая однажды сказала: «“Берегите Храм”. Мы ее спросили: “Где Храм?”»

Она сказала: “Наш дом – это Храм» [9, 44].

Храм становится спасением от безумного смешения в сознании временных и пространственных пластов, от безумия современности: «А вы знаете, почему я вернулась в Храм?.. Я вдруг увидела, как мое расчлененное тело превращается в тело памяти, и этого я стерпеть не смогла. Я сказала: лучше вернуться в Храм, чем видеть, как мое тело само превращается в Храм» [9, 147]. Только потеря дочки помогла героине осознать, что она сама уже не маленькая девочка, убежавшая от «всесильной матери» в поисках защиты сначала к отцу, а потом к многочисленным мужчинам. Она – женщина-мать, мечтающая о том, что у нее уже было, – о девочке, которую она будет любить, не страшась страданий и не пытаясь переложить ответственность за нее на плечи отца или другой женщины (как раньше: «Я подумала: может отдать ее другой матери, чтобы та спрятала ее» [9, 64]), о доме, который она будет оберегать («Как же я могу спать, когда горит Дом?» [9, 120], «и том, что у нее будет только один мужчина, и когда он будет к ней приходить, она будет распрямляться ему навстречу, уставшая и больная. Еда будет горячей и сытной» [9, 64].

Все на свои места ставит затерявшаяся среди нагромождения разных слов фраза: «Все вокруг новое, и только мы – древние, как Стены Храма» [9, 136]. Героиня наконец-то понимает истину, известную каждой женщине, которая становится матерью – «счастье и боль сделались равны» [9, 65]. Так открывается новое «материнское имаго», выламывающееся из психоаналитических моделей, которые строятся на описании материнской власти. Героиня олицетворяет не власть, от которой она сознательно отказалась, и не силу, которую растеряла, а беспомощность и бессилие перед своим предназначением, любовью дочери (и к дочери), страданием, перед действительностью и перед бессознательным. Она меняется местами со своей маленькой, хрупкой девочкой, которая оказывается сильнее матери⁹. И тут бы говорить уже об «имаго дочери». Детская сила исчезнувшей дочери, отвергающая агрессию и уничтожение, возвращает героине желание любить, иметь свой дом, семью, единственного мужчину и ребенка, желание, естественное для женщины. Но это уже не «имаго», а осознанная позиция.

В романе Цруйи Шалев каждая фраза несет смысловую нагрузку, связанную или с женским предназначением («единственную руку, которую я в своей жизни любила, – огромную руку врача-акушера» [9, 65]), или с тоской по нему («Может быть, вы научите меня всему заново, пока мы будем сидеть здесь взаперти, теряя сознание от тоски по девочке» [9, 169]). Но бессмысленно пытаться расшифровать странные, напоминающие порой бред, монологи и диалоги героев, как будто вырвавшиеся из-под власти преграждающего путь сознания. Ясно только одно: несмотря на «фрейдистский набор», феминистские выпады героини и ужасающие реалии израильской действительности, роман не создает новой модели женщины-матери, а пытается вернуть «женщине, которая зачнет» ее предназначение, извращенное действительностью и ею самой. Израильской литературе это сделать легче в силу того, что, несмотря на существование в стране феминистской литературы и феминистского движения и благодаря сильной еврейской традиции, «любая феминистская идея в Израиле становится маргинальной» [2], а тем более, если она отвергает материнство.

Примечания

- ¹ Первая часть ТаНаХа Тора состоит из пяти книг, которые делятся на недельные главы. Каждую субботу в синагоге читается одна глава. Так, в течение года евреи прочитывают всю Тору. В новом году чтение глав начинается снова.
- ² Далее речь идет о ритуальном очищении родившей, продолжительность которого в случае рождения мальчика вдвое меньше, чем при рождении девочки.
- ³ Реувен Кипервассер имеет ввиду позицию «одной иерусалимской профессорши», «поэта по совместительству», Галит Хазан-Рокем, назвавшей этот текст «эмбриологической поэмой», и известной американской поэтессы Ширли Кауфман, переложившей «некоторые пассажи этой главы ритмической английской прозой» [3].
- ⁴ Образ кормящего мужчины появляется еще в Талмуде: «История об одном человеке, у которого умерла жена и оставила ему грудного младенца-сына, а у него не было средств нанять

кормилицу, и случилось с ним чудо – у него появились груди, подобные двум женским грудям, и он вскормил ими своего отпрыска» (Шабат, 53б) [Цит. по: 4]. Эта история подсказала израильскому писателю Ашеру Райху сюжет рассказа «Кормилица Йона» [11]. Убогая внешность, убогое жалованье, убогое положение могильщика Йоны в семье и в общине вдруг меняются после смерти его жены, которая оставляет отчаявшемуся завести наследника престарелому мужчине двух новорожденных сыновей. С ним происходит такая же метаморфоза, что и с персонажем из Талмуда. И кормящий отец стает статным приятным мужчиной, чудотворцем, приобретшим значительный вес в хасидской общине. Но как только сыновья перестают нуждаться в грудном вскармливании, Йона, теряет не только опору в жизни, но и саму жизнь.

⁵ Сразу вспоминается Карен Хорни, которая говорит о «зависти мужчин к деторождению», противопоставляя ее «зависти женщины к пенису», которую трактует как защитный симптом, «который развивается у женщин в связи с ее ущемленным положением в обществе» [5, 25]. Кстати, этот симптом присущ и героини Цруйи Шалев, которая во время посещения умирающего любовника демонстративно подчеркивает, что пришла попрощаться не с ним, а с его членом.

⁶ Криста Роде-Даскер в статье «Образ матери в психоанализе», обосновывая существование различных материнских имаго, отмечает: «...образы Матери свидетельствуют не только о чувствах любви и благодарности, они являются выражением экзистенциальных конфликтов человека. Зачастую это неосознанные конфликты и поэтому человеку бывает нелегко рассказать о них. Это конфликты, вызванные яростью и отчаянием из-за невозможности удовлетворить те или иные желания и вытекающими из этого обидами, а также конфликты, которые в основе своей связаны с ранними (доэдипальными) образами Матери...» [6, 77–78].

⁷ Взгляды Фрейда по данному вопросу не рассматриваем, во-первых, потому что у «Фрейда <...> по сути нет различий по признаку пола: под «человеком» подразумевается мужчина, а женщина является «неполноценным» человеком [5, с. 23], а, во-вторых, материнские имаго, как было сказано, формируются в ранний «доэдипальный период» отношений матери и ребенка, который оставался «для Фрейда, по его собственному признанию, «темным континентом»» [6, 79].

⁸ Савивон – детская игрушка, юла. Используется детьми во время еврейского праздника Ханука.

⁹ Дети в произведениях израильских писательниц часто мудрее, старше и ответственнее своих родителей. Героиня рассказа «Лунное затмение» Алоны Кимхи, еще подросток, после смерти отца берет на себя ответственность за мать, сначала разбитую горем, растерявшуюся, а потом заново влюбленную, боящуюся потерять нового мужа и новую семью: «...сказала себе, что теперь буду заботиться о ней всю жизнь, изо всех сил, чтобы у нее больше никогда не было горя, и что теперь это моя ответственность» [7, 161].

Список использованных источников

1. Аннотация к статье Г. И. Зверевой «Чужое, свое, другое...»: феминистские и гендерные концепты в интеллектуальной культуре постсоветской России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/articles/16000349/>
2. Интервью с Зоей Копельман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://shaareinashim.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=105:l-----r&catid=30:2012-06-18-11-19-23&Itemid=44
3. Кипервассер Реувен. «Женщина, которая зачнет, и мужчины, которые о ней расскажут» [Электронный ресурс] / Реувен Кипервассер. – Режим доступа: <http://booknik.ru/tora/jenschchina-kotoraya-zachnet-i-mujchiny-kotorye-o-neyi-rasskajut/>
4. Копельман Зоя. «Мое детство было религиозной медитацией» [Электронный ресурс] / Зоя Копельман // Лехаим. – Сентябрь 2011 Элул 5771 – 9(233). – Режим доступа: http://www.lechaim.ru/ARCHIV/233/kopelman_lit.htm
5. Лидхоф Лена. Феминизм и психоанализ / Лена Лидхоф // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования: [Сб. статей] / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. Вып.3. – М. : РГГУ, 2003. – С. 17–32
6. Плоды смоковницы. Современный израильский рассказ. Антология / Составитель Хая Хофман ; [пер. с иврита]. – Иерусалим, 2002. – 344 с.
7. Роде-Даскер Криста. Образ матери в психоанализе / Криста Роде-Даскер // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. статей / Под ред. Элизабет Шоре, Каролин Хайдер. Вып.3. – М. : РГГУ, 2003. – С. 77–100.
8. Шалев Цруйя. Медвежонок / Цруйя Шалев // Еврейский Книгоноша. – 2005. – № 8. – С. 75–78.

9. Шалев Цруйя. Я танцевала, я стояла / Цруйя Шалев. – Иерусалим : Гешарим; М. : Мосты культуры, 5761 – 2000. – 176 с.
10. Элиягу Ки-Тов. Ты и твой дом / Элиягу Ки-Тов / Пер. с иврита Йегуда Вексер. – Иерусалим : «Шамир», 2002 (5762). – 365 с.
11. 115-97. עמ' - 2004, המאחד, הוצ' הקיבוץ המאוחד, סיפורים. א'יש עם דלת. א'שר ר'יך // א'שר ר'יך יונה המינקת

Summary. Researching the topic of motherhood in the novel by an Israeli writer Zeruya Shalev enabled the author of this article to make a conclusion regarding the peculiarity of its interpretation in modern Israeli prose. Despite being western examples-oriented and making an extensive use of psychoanalytic models, the novel demonstrates the strength of national traditions where a modern Jewish woman, whose soul and consciousness fail to withstand the challenges created by love, betrayal, indifference and the reality of life in Israel, still gives priority to her child and family.

Key words: tradition, psychoanalysis, imago, feminism, the Bible, the Talmud.

Отримано: 25.07.2012 р.

УДК 82: 821.131.1 Данте

О.А. Юдін

АВТОРСЬКА ІНТЕНЦІЯ ТА ІНСТИТУТ АВТОРСТВА В АВТОКОМЕНТАРІ ДАНТЕ («НОВЕ ЖИТТЯ», «БЕНКЕТ»)

У статті розглядається проблема авторської інтенції на прикладі творів-автокоментарів Данте «Нове життя» і «Бенкет». Показується, що розуміння авторської інтенції опосередковане інститутом авторства, самовизначенням поета у полі літературних відносин. «Нове життя» написано у полі вузької спільноти поетів вольгаре, і в ньому простежується мета утвердження себе в цій спільноті. «Бенкет» написаний в рамках загальнокультурного середньовічного інституту авторства, що базується на понятті *auctoritas* з позиції коментатора за принципами біблійної екзегези.

Ключові слова: авторська інтенція, інститут авторства, *auctoritas*, автокоментар, риторична настанова, екзегеза, герменевтика, смисл.

Проблематизація поняття автора в літературознавстві у другій половині ХХ століття набула певної хвильової динаміки. Хитнувшись у 60-х рр. у бік повного заперечення потреби в авторі як понятійній величині для аналізу літературного твору, у 90-х літературознавство знову звертається до теорії автора та утвердженні необхідності автороцентричного аналізу тексту. Автор статті про теорії автора, вміщеній в енциклопедії «Зарубіжне літературознавство ХХ століття» А.Ю. Большакова впевнено відзначає повернення до вивчення «процесу створення літературного твору, де автор – найважливіша ланка» [2, 24]. Цю ж думку висловлює М.О. Зубрицька, однак уникаючи ствердження закономірності цього розвитку подій [7, 121]. Проте в американській критиці суперечка навколо проблеми автора, конкретизованої як проблема авторської інтенції, триває, і, як зауважує один із помітних її учасників, естетик і літературний критик Дж. Левінсон, ці проблеми «не виявляють ознак того, що в найближчому майбутньому вони знайдуть своє остаточне рішення» [22, 175].

Позитивні наслідки дискусії навколо «смерті автора» А. Компаньон вбачає у звільненні літературознавства від некритичного біографізму [9, 111-112]. Утверджується принципове розрізнення між біографічним автором та автором як суб'єктом естетичної діяльності на основі теорій М.М. Бахтіна та Б.О. Кормана [4; 11]. Однак уточнене розуміння автора, що відбивається у вже традиційному розрізненні автора як реальної особи, як образа автора і як автора-творця [12, 68-69; 8, 108-110], обмежується рамками свідомості й абстрагується від такого важливого зовнішньо-внутрішнього моменту як інститут авторства, поняття, що не виходить за межі соціології літератури й не запитуване літературною герменевтикою.

Поміж тим розуміння літературної комунікації є неповним без врахування інституту авторства, тобто певної мережі відносин в літературному полі [5]. Суб'єкт творчих вчинків (само)визначається як такий в рамках цих відносин, що опосередковують будь-яке спілкування автора з читачем і будь-які авторські інтенції.

Ключовою постаттю у формуванні сучасного інституту авторства є Данте. Саме в його творчості як такої, що відбиває перехідний характер доби і водночас його обумовлює, виразно виявляє себе опосередкованість творчих задумів наявним інститутом авторства. Не випадково таке вагомe місце в його творчому доробку займає автокоментар як жанр, за цим фактом вочевидь стоїть потреба самопояснення і легітимізації своєї творчості.

На початку свого творчого шляху Данте знаходиться між двома інститутами авторства: з одного боку, вузькою спільнотою поетів вольгаре, з іншого боку, загально культурним середньовічним, прив'язаним до поняття *auctoritas* (авторства-авторитету), що навіть не поширюється на поетичну й літературну творчість народними мовами [10, 74-75; 13, 3-12; 23, 3].

Увесь творчий шлях Данте можна розглядати як поступовий рух до присвоєння авторитету (*auctoritas*) і відтак здобуття статусу «автора» (*auctor*) і водночас як створення нового інституту авторства, – шляхом, завершенням якого стала «Божественна комедія». І вказаний перехід особливо чітко простежується у порівнянні двох великих, хронологічно послідовних, хоча й відділених одне від одного десятима роками, творів Данте – «Нове життя» і «Бенкет». Формально й тематично вони відрізняються за жанром. «Нове життя» – це сюжетний твір, який навіть називають першим в історії нової європейської літератури «психологічним романом» [6, 183]. «Бенкет» – це теоретичний трактат. Проте обидва твори жанрово подібні у тому аспекті, що являють собою автокоментар до власних поетичних творів. Тож їх порівняння наочно виявляє зсув у авторському самоусвідомленні Данте, зсув, що є важливим для всієї європейської літератури.

«Нове життя», на відміну від наступних творів, написана ще в рамках вузької, навіть езотерічної [2, 32] спільноти *dicitori d'amore* (поетів про кохання на вольгаре). Смилова єдність «Нового життя» обумовлена образом Беатріче. Тема почуття до Беатріче і ідея вірності їй тут є панівною. «Нове життя» написане найвним у певному сенсі поетом. Тут виразно присутній момент поетичного самоусвідомлення, а саме, самовизначення й самоутвердження в рамках спільноти *dicitori d'amore*. Текст твору пронизує інша *риторична за походженням і смыслом настанова* – демонстрація відповідності своїх творів правилам риторичної побудови, і звідси – доведення цілковитого контролю над своїм текстом, відповідності тексту своїм намірам, тобто власної поетичної майстерності.

Основними способами пояснення своїх віршів, що його використовує Данте у «малій книзі», є розширений переказ подій, які відбулися у віршах, а також поділ віршів на частини, котрий є нічим іншим, як просто планом вірша, тобто показує внутрішню структурованість твору і виявляють логіку викладу.

При цьому поділ на частини є суто логічним і зазвичай ніяк не координується з віршовим членуванням поетичної мови. Така процедура є доволі механічною і не має нічого спільного з тлумаченням як герменевтичною діяльністю. Отже, домінує *риторичний підхід*: членування канцони (та інших віршів) відбувається суто за принципом риторичної побудови промови. Не випадково існувала навіть певна практика видання текстів Дантової «книжечки», коли редактори друкували ці відповідні абзаци іншим шрифтом – курсивом або дрібним [див., напр.: ; 16; 17; 18; 19; 24], – виносили в кінець книги [див.: 15] або просто їх опускали [14], що явно свідчить про сприйняття їх як рутинного додатку [21, XI]. На нашу думку, аналіз структури віршів за принципами *divisione* демонструє знову ж таки володіння принципами риторики і раціональний контроль поета над своїм твором, а отже, професійну спроможність їхнього творця як поетичного майстра.

Другим, окрім логічного членування, і основним проявом риторичного мислення, а також поетичного самоусвідомлення є *вимога точного прозаїчного переказу* того, про що йдеться у вірші. Ключовим для розуміння поетичного самоусвідомлення і поетичних далекоглядних амбіцій Данте є двадцять п'ятий (XXV) розділ «Нового життя». Цей розділ є, сказати б, суто теоретичним, оскільки повністю присвячений темі обґрунтування поетичної практики Данте і поетів його кола і ніяк не торкається головної сюжетної лінії твору. У певному сенсі його можна назвати поетичним маніфестом, тобто у сенсі викладу й захисту поетичних принципів. Данте обговорює в цьому розділі використання поетами поетичної фігури прозопопеї (уособлення), тобто представлення кохання як особи – Амора, тобто поетичну свободу. Проте право на більш вільне, не обмежене вимогами істини (*secondo la veritate*), тобто правдоподібності, вираження своїх думок накладає на поета, на думку Данте, обов'язок раціонального контролю над своєю мовою та образністю: «Отже, оскільки поетам дозволено більша свободи мови, ніж тим, хто пише прозою... тому, хто пише вірші з римами, личить робити подібне, проте не забуваючи про розум, а керуючись розумом так, щоб потім можна було все пояснити за допомогою прози» (VN, XXV).

Другий аргумент, висунутий для обґрунтування прозопопеї, – перелік античних поетів, що також писали про кохання. Данте посилається спочатку на півторастолітню історію ліричної поезії народними мовами (провансальською та італійською), а потім іде далі у класичну давнину і порівнює поетичну практику сучасних йому «*dicitori d'amore in lingua volgare*» (співців кохання

народною мовою) з творчістю класичних «поетів» (poete) – Вергілія, Лукана, Горація, Гомера та Овідія. При цьому Данте недвозначно обмежує компетенцію поезії народною мовою темою кохання і прямо засуджує тих, хто, римуючи на вольгаре, виходить за ці тематичні рамки: «...перший, хто почав віршувати як народний поет, вчинив так, оскільки хотів, щоб його слова були зрозумілі для донни, якій було б складно розуміти латинські вірші. І це говорить проти тих, котрі віршують на іншу тему, крім любовної, *оскільки такий спосіб писати був від самого початку вигаданий для того, аби говорити про кохання*» (VN, XXV) [переклад і курсив скрізь мій. – О. Ю.].

Тож Данте намагається виступати в ролі, так би мовити, законодавця смаку, намагаючись унормувати поетичну практику певної спільноти. При цьому нормотворчі намагання Данте не є абстрактними, спрямованими проти якихось абстрактних вад, а загострені проти певної частини спільноти. Не випадково Данте вдається до різких виразів стосовно тих, хто не поділяє його принципи. Він називає їх «alquanti grossi» («деякими недолугими/ тупоголовими»), вони «rimano stoltamente» («римують безглуздо»).

Принципова позиція Данте полягає у вимозі того, щоб поет сам чітко розумів те, що він пише, тобто раціонального контролю на своєю творчістю і водночас чіткості намірів, задуму. Декларація про підпорядкованість твору задуму, ототожнення смислу твору з намірами поета постає головним критерієм якості поетичної творчості. Тема наміру (задуму) є, імовірно, ключовою темою «малої книги». Одне із основних понять книг – поняття «intendimento» (інколи «intento» та «proposito»), що водночас означає як «намір», так і «смысл». Данте неодноразово говорить про свої наміри і необхідність дотримуватися початкових намірів без подальшої аргументації, наче йдеться про дотримання закону. Сама книжка починається з декларації намірів (VN, I).

Намір (intendimento) у «Новому житті» постає майже цілковито як *самостійна і самодостатня цінність, як фундамент поетичної самосвідомості, або ж поетичної ідентичності, і як орієнтир, вірність якому гарантує доброякісність смислу*. У світлі цієї вимоги можна сказати, що сама книга «Нове життя» являє собою її масштабне втілення, *укрупнений переказ цілої поетичної збірки як демонстрацію цілковитої відповідності поетичної творчості Данте власним теоретичним принципам*. Від першого сонета розказана історія є не тільки історією кохання та його поетичного закріплення, а й також історією утвердження поетом свого місця й статусу в літературній спільноті, змагання за літературну першість.

«Бенкет» є твором принципово відмінним від «Нового життя». Відмінність полягає насамперед у тому, що «Бенкет» написаний у значно розширеному літературному полі, тобто у полі літературної комунікації із значно більшою спільнотою, і, відповідно, з зовсім іншими, значно більшими літературними домаганнями. У «Бенкеті» Данте виходить із домагань статусу autore, і, відповідно, трактат є розгорнутим доказом правомірності цього домагання, відповідності своїх текстів (а також свого людської постаті) цьому статусу. Якщо у «Новому житті» слово autore не зустрічається жодного разу, то у «Бенкеті» слова autore та autoritate зустрічаються загалом тридцять разів (відповідно, вісім і двадцять два). Більше того, в деяких випадках Данте прямо або опосередковано застосовує це поняття до себе або ставить себе як мовця у позицію, що уможливує чи навіть підказує їх застосування.

Як і в «Новому житті» все починається з декларації наміру, причому задум стосується колишнього наміру і має на меті його прояснення: «Ту попередню мою книгу я писав на початку моєї молодості, а цю – коли вона вже минула. І оскільки істинний мій намір (la vera intenzione mia) був іншим, ніж це зовні показують вищезгадані канцони, тепер я хочу показати його за допомогою алегоричного тлумачення, після розгляду їх буквального смислу» (Convivio, 1.I). Однак тут відправним пунктом є можливість хибного розуміння наміру. Більше того, воно навіть виступає як неминуче: «Страва на цьому бенкеті буде розподілена на чотирнадцять чотирнадцять частин, тобто чотирнадцять канцон, присвячених як кохання, так і добродетності, *котрі без цього хлібу лишилися б до певної міри темними*, так що багато хто оцінив би радше їхню красу, аніж їхнє добро. Однак цей хліб, тобто це тлумачення, буде тим світлом, що виявить кожний відтінок їхнього смислу» (Convivio, 1, I).

Інакше кажучи, ситуація неправильного розуміння є радше нормою, а те, що хтось може зрозуміти його канцони правильно і не потребувати алегоричного тлумачення, постає як виняток. Відтак твір не існує як самостійний феномен, не може, так би мовити, відповісти сам за себе, тож *алегоричне тлумачення-коментар стає практично частиною твору*.

Процедурою легітимізації у «Новому житті», тобто процедурою фіксації, засвідчення інтенції, виступає переказ і частково поділ на частини. У «Бенкеті» такою процедурою постає тлумачення, причому в ідеальному випадку – тлумачення за чотирма смислами (буквальний, алегоричний, моральний, анагогічний), або тлумачення за моделлю біблійної екзегези (Convivio, 2, I). Іntenція ж автора моделюється за принципами тлумачення. І оскільки, на відміну від «Нового життя», де автор і коментатор принципово збігаються, знаходяться на одній точці зору (можна сказати, є одним ціннісним центром) – різниця між ними полягає лише в часі та відмінності за-

собів, тобто користуванні віршами або прозою як засобом, – у «Бенкеті» автор і коментатор принципово розходяться, виходять з різних контекстів, проте за фактичної тотожності особи автора і коментатора інтенція автора моделюється за принципами коментаря. Інакше кажучи, інтенція тепер засвідчується не через вірність собі, а через відповідність правилам тлумачення.

Отже, «Бенкеті» поет стає на точку зору lector (*lettore*), тобто читача-коментатора, або, можна сказати, читацької спільноти, що виходить далеко за межі аудиторії *dicatori d'amore*, поезії про кохання народною мовою, і намагається тлумачити свій твір за моделлю Біблії. Смысл постає не як інтенція, а як тлумачення, а джерелом легітимізації смислу і тексту виступає *auctoritas*, або джерело авторитету, врешті-решт, *auctor auctores*, автор авторів, тобто Бог. Тут у Данте вперше з'являються поняття автора й авторитету (*autore, autoritate*). Але справа, звісно, не у словах як таких, а саме у поняттях і в тому, що вони привносять із собою уявлення про інший авторський інститут, відсутнє у «Новому житті» і вимальовується завдання присвоєння собі статусу *auctoris*, а своїм творам – *auctoritas*.

Оновлюється також герменевтичний понятійний апарат Данте. Якщо в «Новому житті» предметом тлумачення був *intendimento* (намір), то основними поняттями у «Бенкеті» виступають *senso* та *sentenza* (смысл), що зустрічаються тут відповідно 24 і 68 разів (у «Новому житті» *sentenza* вживається лише двічі). Це не випадково, оскільки ці поняття є основними інструментами біблійної герменевтики, наприклад, у «Християнській доктрині» Августина або «Сумі теології» Томи Аквінського, автори і тексти, на яких Данте часто посилається (а останній був, імовірно, безпосереднім джерелом, з якого Данте запозичив вчення про чотири смысли). Однак доктрина про чотири смысли лишається без застосування, оскільки Данте обмежується лише алегоричним тлумаченням, хоча на початку обіцяє торкнутися морального та аналогічного смислів (*Convivio*, 2, I).

Отже, вчення про чотири смысли для Данте має не практичний, а радше символічний характер. Вона виступає як засіб *translatio auctoritas* (перенесення авторитету/авторства). Поет опиняється в ролі *auctor*'а, подібно до авторів біблійних текстів, які отримують свою *auctoritas* від Бога. І ця мета досягається круглим шляхом – через коментування. Без коментаря немає автора. Данте, створюючи коментар до власних творів, виконує умови авторства. Можна сказати, що якщо авторство – це двостороннє відношення, то Данте намагається виконати роль обох сторін.

Як бачимо, Авторська інтенція не є самототожним фактом свідомості, що є прозорим і безпосередньо доступним для свідомості поета. Інтенція є складним відношенням, що формується у полі літературної комунікації й літературної конкуренції.

Іншою формою легітимізації своїх домагань *auctoritas* виступає реабілітація себе як особи й моделювання відносин між поетом і твором відносином між Богом і Святим Письмом. Якщо у «Новому житті» намір розглядався суто у рефлексивному плані, то у «Бенкеті» він підлягає моральній оцінці: «...прошу всіх, якщо цей бенкет виявиться не таким розкішним, як личить цій назві, приписувати кожний недолік не моему бажанню, а моїм здібностям...» (*Convivio*, 1, I) Данте експлікує засадничий християнський за своєю суттю принцип, що лежить в основі цього: людина має оцінюватися за намірами, за спрямування своєї волі. Моральний вибір людини – її визначальна характеристика. В основі автоінтерпретації лежить турбота про морально позитивну оцінку: «Я боюся безчестя (*infamia*) внаслідок такої пристрасті, що панувала наді мною, як подумає той, хто прочитає вищеназвані канцони; цьому безчестю буде покладено край цією моєю бесідою з самим собою, яка показує, що не пристрасть, а добродішність була їх рушійною причиною» (*Convivio*, 1, II).

Страх перед «*infamia*» означає не просто страх морального засудження. «*Infamia*» означає «безслав'я» (від латинського «*fama*», тобто «поголос», «слава»). В античній культурі функція *fama*, себто увічнення, пов'язана саме з поезією. Сучасні дослідники говорять про *fama*-культуру [1, 46]. Отже, побоювання Данте щодо уникнення моральної *infamia* включає в себе також турботу про свою майбутню *fama* як поета. Мотив *fama* розвивається через мотив порівняння поета з пророком («кожного пророка менше поважають у своїй батьківщині» (*Convivio*, 1, IV)). Отже, якщо у «Новому житті» оповідь обмежена сучасністю і ніде не виходить за часовий горизонт вузької поетичної спільноти, то в «Бенкеті», де спільнота, до якої звернений текст, значно розширилася, вже намічається вихід за часові рамки сучасної аудиторії, і врешті-решт ця позиція, ця профетична якість як складова поетичного самоусвідомлення, звернення до майбутніх поколінь як основного адресата поетичної комунікації, протиставлення свого фізичного життя і увічнення свого імені з усією чіткістю у завершеному вигляді явить себе вже в «Божественній комедії» (Рай, XVII, 118-120).

Від реабілітації себе Данте переходить до уподібнення своїх авторських намірів намірам Бога. За його словами, він керувався «меткою щедрістю» (*la pronta liberalitate*), яка виявляє себе в тому, щоб «дарувати багатом і приносити користь багатом – це метке добро, через що воно уподібнюється добродішності Бога, котрий є найбільшим добродійником» (*Convivio*, 1, VIII). І

кінцева мета Данте як поета і коментатора також наслідуює дієвості Божого слова: «Насправді дар цього коментаря – смисл канцон, до яких він написаний, смисл, який має на меті спонукати людей до науки та доброчесності» (*Convivio*, 1, VIII).

Коментар постає як дарувальник, а смисл як риса двоїстої цілісності відношення «текст – коментар», подібно до Святого Письма, що береться у зв'язці з екзегезою. Смисл твору не існує сам по собі, а лише у творі або у формі його тлумачення, коментаря. Так само, як застосування доктрини про тлумачення за чотирма смислами, теза про смисл як добро недвозначно уподібнює твір і коментар, канцони і «Бенкет», до Біблії і тлумачення Біблії, а автора відповідно до Автора авторів.

Отже, у «Бенкеті» моделлю розуміння відносин між автором і твором слугують відносини між Богом і Святим Письмом. Задум Бога як Автора стає моделлю для розуміння задуму автора-людини. У такий спосіб Данте розв'язує завдання прилучення творчої поетичної діяльності до кінцевого джерела *auctoritas* в християнській культурі, в ідеології якої від початку відсутній зв'язок між вищими цінностями та поезією і таке (приховане) уподібнення слугує, зрештою, легітимізації поезії у світлі цих вищих цінностей.

Список використаних джерел

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – К.: Ніка-центр, 2012. – 440 с.
2. Ауэрбах Э. Данте – поэт земного мира. – М.: РОССПЭН, 2004. – 2008 с.
3. Большакова А.Ю. Автора теории // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 23-24.
4. Большакова А.Ю. «В защиту автора»: из русско-западного опыта 1960-1970-х гг. // Південний архів : [збірник наукових праць. Філологічні науки] / Міністерство освіти і науки України. Херсонський державний університет. – Херсон, 2010. – Випуск XLIX. – С. 33-40.
5. Бурдые П. Поле литературы // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 365-472.
6. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М.: Наука, 1971. – 552 с.
7. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 121-128.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.
9. Компаньон А. Демон теории. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
10. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика // Богословие в культуре Средневековья. – К.: Христианское братство «Путь к истине», 1992. – С. 49-78.
11. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 262 с.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
13. Ascoli A.R. Dante and the Making of a Modern Author. – New York: Cambridge University Press, 2008. – 480 p.
14. Dante Alighieri. Vita nuova / trans. R.W.Emerson. – Chapel Hill: University of North Carolina, 1960. – 146 p.
15. La vita nuova e le Rime di Dante Alighieri / riscontrate coi migliori esemplari e rivedute da G.G. Keil. – Chemnitz: Appresso Carlo Maucke, 1810. – 300 p.
16. La vita nuova di Dante Alighieri / con traduzione italiana e note illustrazioni di Pietro Fraticelli (Opere minori di Dante Alighieri, Vol. 2). – Firenze: G. Barbèra, 1861. – 454 p.
17. La Vita nuova e Il Canzoniere di Dante Alighieri / commentati di G.-B. Giulliani. – Firenze: G. Barbera, 1863. – 477 p.
18. La vita nuova di Dante Alighieri. – Venezia: Tip. Antonelli, 1865. – 164 p.
19. La Vita nuova e Il Canzoniere di Dante Alighieri / commentati di Giambattista Giulliani. – Firenze: Successori Le Monnier, 1868. – 412 p.
20. La vita nuova di Dante Alighieri / con introduzione, commento e glossario di T. Casini. – Firenze: G. C. Sansoni, 1885. – 229 p.
21. La vita nuova di Dante Alighieri / ed. with introduction, notes, and vocabulary by K. McKenzie. – Boston – New York – Chicago: D.C. Heath & Co., 1922. – 172 p.
22. Levinson J. The pleasures of aesthetics: philosophical essays. – N.Y.: Cornell University Press, 1996. – 312 p.
23. Minnis A. Translations of authority. – Cambridge University Press, 2009. – 272 p.
24. The Early Italian poets from Ciullo d'Alcomo to Dante Alighieri (1100-1200-1300) in the original metres, together with Dante's Vita nuova / translated by D.G.Rosetti. – London: G. Routledge, 1911. – 384 p.

Summary. The article deals with the problem of authorial intention at the example of autocommentaries of Dante Vita Nuova and Convivio. The understanding of author's intention is mediated by the institute of authorship, the self-definition in the field of literary relations. Vita Nuova is written in the field of narrow community of volgare poets with the aim of self-affirmation in it. Convivio is written within the medieval institute of authorship which is based on the notion of auctoritas from the point of view of lector on the principles of biblical exegesis.

Key-words: authorial intention, institute of authorship, auctoritas, autocommentary, rhetorical attitude, exegesis, hermeneutics, meaning.

Отримано: 2.07.2012 р.

УДК 821.111-31.09

Н.М.Яковлева

ФОКАЛІЗАЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ РОЗПОВІДІ У РОМАНАХ ДЖ. КОНРАДА

У статті аналізується принцип фокалізації (переключення фокусів бачення) як основа наративної структури романів Джозефа Конрада. Вказується на його значення у розгортанні екзистенціальної проблематики творів і формуванні авторської позиції.

Ключові слова: наратологія, фокалізація, наратор, персонаж, екзистенціальна проблематика, авторська позиція.

Серед категорій сучасного наратологічного дискурсу поняттю фокалізації належить ключове значення. Воно було введено в науковий обіг французьким ученим Ж. Женеттом, який поклав в його основу теорію точки зору, поширену в англо-американській літературній критиці. Женетт розвинув і уточнив цю теорію за рахунок включення до наратологічного аналізу відношень «розповіді» й «історії» (подій – реальних чи вимислених – що логічно передують розповіді), «розповіді» й «акту розповідного висловлювання» (нарації), яким ця розповідь породжується, а також відношень «часу подій» і «часу розповіді» (коли розповідь забігає вперед або повертається, прискорюється чи уповільнюється, події подаються в різних сюжетних лініях як одночасні чи хронологічно послідовні). Цими чинниками зумовлюється чергування, суміщення, накладання і переплетення різних фокалізацій. На думку Женетта, введення терміну «фокалізація» дає можливість уникнути специфічних візуальних конотацій, властивих термінам «погляд», «поле», «точка зору». Крім того, вчений зазначає, що цей термін в точності відповідає виразу «focus of narration» відомих американських літературознавців Клінта Брукса і Роберта Пенна Воррена [2, 203-206].

Продуктивність запровадження поняття фокалізації до аналізу романів Дж. Конрада зумовлюється складністю його художньої структури загалом і наративної зокрема. У творах письменника часто-густо присутні декілька нараторів, хоча майже завжди присутній Я-розповідач першого рівня, який розпочинає розповідь, нібито ототожнюючись із емпіричним автором, чиє ім'я зазначено на обкладинці книжки. Час розповіді постійно коливається, насичуючись ретроспективними елементами і забіганнями вперед, до викладу розгорнутими історіями та коментарями до основного сюжету підключаються різні персонажі. Внаслідок таких наративних ускладнень авторська позиція попри численні експліцитні декларації в тексті з приводу тих чи інших проблем чи характеристик, потребує істотного прояснення. Ці чинники зумовлюють актуальність даного дослідження.

У конрадознавстві проблемам наративної організації його текстів досі не приділено належної уваги. Окремі аспекти розповідної структури Конрада на прикладі окремих творів розглядалися в працях Д. Урнова [6], А. Разинцевої [5], К. Ліндског [11]. Д. Урнов, зокрема, вказує на «складний контрапункт «точок зору»» [6, 474] у прозі Конрада, але вбачає в цьому, скоріше, митецьку невдачу письменника, оскільки ту моральну опору і віру в людину, що відкривається читачеві в певній точці зору, наступна точка зору «розхитує і знімає» [Там само]. Цікавий матеріал щодо місця й функцій різних голосів і фокусів бачення у романі «Лорд Джім» міститься у статті К. Ліндског «Змусити нас бачити: «Лорд Джім» і візуальна уява» [11]. Однак системні дослідження специфіки наративної організації творів Конрада з погляду відношення у них фокалізації до інших елементів художньої структури досі, наскільки нам відомо, не здійснювалися.

Метою нашої розвідки є з'ясування особливостей і співвідношення різних рівнів фокалізації у наративній структурі двох основних творів Дж. Конрада – «Серце п'їтьми» і «Лорд Джім», що

в свою чергу дозволить визначити доміную спрямованість проблематики твору і висвітлити зміст авторської позиції.

У повісті «Серце п'їтьми» специфіка нарративної організації зумовлюється насамперед тим фактом, що в ній є низка розповідачів. Насамперед, це «Я-розповідач» першого рівня (або первинний розповідач). Він розпочинає розповідь і виступає свого роду квазіавтором. Його в жодному разі не слід ототожнювати з самим Джозефом Конрадом як емпіричним автором. Останній створює в повісті «образ автора», який підлягає такому самому аналізу, як і будь-який інший художній образ. Виклад основної історії передоручено «Я-розповідачеві» другого рівня – капітанові Чарлі Марлоу (одному з постійних персонажів-розповідачів Конрада, якого можна зустріти й у інших його творах, наприклад, у романі «Лорд Джім», про який йтиметься нижче). Капітан Марлоу розпочинає свою історію на палубі яхти «Неллі», що розташувалася в гирлі Темзи. Слухачами його є п'ятеро друзів-моряків, добре знайомих один одному, однак лише один з них, а саме Я-розповідач першого рівня, постійно рефлексує щодо розповіді Марлоу.

Суттєво, що читачеві опосередковано вказується на час «біжучого моменту» – через «тисячу дев'ятсот років» після вторгнення римлян у Британію, тобто часом розповідання є межа XIX–XX століття. Коли саме відбулася подорож Марлоу, про яку він розповідає («час розповіді»), в тексті твору не зазначено; вочевидь, це не має істотного хронологічного значення, оскільки і час розповідання, і час розповіді належать «сучасності». Натомість підкреслено часову дистанцію стосовно «давно минулого». Вона надає масштабу розповіді більшої значущості, налаштовує на сприйняття подій у розрізі «великого» історичного часу. Водночас нібито несподівана поява прислівника «yesterday» (вчора) в міркуваннях Марлоу про давно минулі часи, по-перше, вказує на суб'єктивне сприйняття часу, по-друге, засвідчує відносність історичної дистанції. Людина як природно-духовний феномен, як можна висувати з твору, у своєму екзистенційному бутті не змінюється, залишаючись постійно в полоні своїх ілюзій і страхів, залежною від початково незмінного міфологічного світосприйняття.

Співвідношення двох розповідей значно ускладнює художню структуру твору і сприяє універсалізації його концептуального змісту. Якщо у «зовнішній нарративній ситуації» (Ф. Штанцель; див.: 8, 110-112), яку створює Я-розповідач першого рівня, експліцитно заявлено час подій, то у розповіді капітана Марлоу («внутрішня нарративна ситуація») час протікання подій залишається невизначеним. Функція такого моделювання полягає в тому, щоб вивести розповідь за межі конкретного соціально-історичного часу і локального місця дії у часопростір людської екзистенції і тим самим актуалізувати універсально-екзистенціальні виміри людського буття.

Конрад створює у повісті надзвичайні обставини, що різко загострює екзистенціальні проблеми. Марлоу закинутий не просто в «чужі краї», а в первісний стан людського існування, де людина перебуває в умовах «дикої природи» в стані хаосу й п'їтьми. Вираз «серце п'їтьми» є ключовим концептом твору і позначає не лише географічні координати – центр «чорного» континенту, береги могутньої річки, куди ще не дійшла цивілізація, але й відкриття «темного в душі» людини. Назва повісті стає психо-ментальною метафорою глибин і таємниць людської підсвідомості.

Містер Куртц, якого має віднайти Марлоу, перебуває на дальній станції, у самому «серці п'їтьми», і на шляху до нього капітан отримує інформацію про цю людину з різних джерел – спочатку від керівництва компанії, що відряджає його, потім мимоволі підслуховуючи розмову начальника торгової станції і його племінника, нарешті, від найпалкішого прибічника Куртца, російського мандрівника, якому Марлоу дає прізвище «Арлекін». Це заочне знайомство з містером Куртцом, людиною-легендою, переорієнтовує основну мету подорожі Марлоу; тепер він бачить її у тому, щоб «поговорити з містером Куртцом». Очевидно, саме розмова з ним могла б прояснити феномен цієї людини, і до зустрічі у верхів'ях африканської річки Марлоу не може уявити собі його інакше, ніж у процесі безпосереднього мовлення: «The man presented himself as a voice...» [10, 42] («Думаючи про цю людину, я думав про його голос...»). Це знову ж таки набуває принципового значення в контексті розповідного новаторства Конрада, що згодом у наратології отримало теоретичне осягнення як опозиція і синтез феноменів, які Ж. Женнетт сформулював як «хто бачить» і «хто говорить» [2, 202].

Мандрівка у часі, здійснювана розповідачем, аж до зустрічі і короткої розмови зі смертельно хворим на той момент Куртцом, дає Марлоу двоїсте відкриття: первісного за життєустроєм світу і вічно-первісних початків людини, прихованих в глибинах її внутрішнього світу. Він стає свідком доісторичного буття, де панують жорстокість й антигуманність, а створені цивілізацією стереотипи та усталені норми повністю втрачають сенс, демонструючи свою відносність, умовність і хисткість.

Марлоу відкриває «темний» бік життя і самої природи людини, і його мандрівка, збіднена на події, збагачується постійною рефлексією, що набуває метафізично-екзистенціального спрямування. Своєю чергою ця рефлексія зумовлюється рецепцією фігури містера Куртца. Спершу для

Марлоу він представляється свого роду символом сучасної цивілізації, світочем прогресу, на що прямо вказують слова Марлоу («All Europe contributed to the making of Kurtz»). Але надто скоро цей образ-символ розсипається. Марлоу розуміє, що його попередні уявлення про Куртца виявилися помилковими. «Кращий представник цивілізації» залякує тубільців, силою зброї забирає у них слонову кістку, оголошує себе для них «богом».

Особливо важливим у створенні багатогранної і водночас загадкової постаті Куртца є точка зору на нього «Арлекіна» – двадцятип'ятилітнього росіянина, сина архієрея. В його розповіді моделюється версія людини-бога. «Арлекін» зробив подорож змістом свого життя і волею долі виявився закинутим в Африку. Марлоу стикається з ним напередодні безпосереднього знайомства з Куртцом. Після захопленої розповіді росіянина про зустріч і спілкування з цією, як він каже, «великою людиною», Марлоу знову втрачає певність: для нього Куртц і просто божевільний, і геніальний містифікатор, і видатна особистість. Взаємовиключні судження розповідача про героя немов ведуть між собою напружений діалог, у якому поставлені вище питання і майбутні очікування стають ще більш розмитими і невизначеними.

Прикметно, що образ Куртца виникає в темряві й асоціюється з мороком, пільмою метафізичною: «Його огортав непроникний морок («darkness»); «Я лежу тут, у темряві («in the dark»), і чекаю смерті», – говорить Куртц. Навіть у пізніші спогади Марлоу про Куртца вторгається видіння, окутане мороком: «I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me; he lived as much as he had ever lived – a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence» [10, 68] (я побачив його на носилках; він прожерливо відкривав рот, наче хотів проковтнути всю землю і всіх людей. Він жив, жив, як і раніше – ненаситний привид, що прагнув блискучої видимості і страшної реальності; привид темніший за темряву ночі і шляхетно задрапірований у складки вишуканого красномовства...). Так крізь образ Куртца проступає інший, космічний образ – вічної й непереможної пільми («the conquering darkness», «an eternal darkness»), непізнаного хаосу, що прийняв у себе трагічного героя, який ризикнув змагатися з нею. Останні слова вмираючого Куртца звучать як містичне одкровення: «Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of somber pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, – he cried out twice, a cry that was no more than a breath – 'The horror! The horror!'» [10, 68]. Ці слова героя завершують шлях пізнання капітаном Марлоу загадки жажливої і водночас величної особистості.

Переплетення різних фокалізацій є вельми істотним для розуміння певної подібності життєвих позицій розповідача і героя: Марлоу підійшов до тієї самої межі, що й Куртц, розділивши з ним передсмертне видіння. Ще раніше, до зустрічі зі своїм неусвідомленим alter ego, одержавши неправдиві відомості про його смерть, Марлоу відчуває «безмежну скорботу», «зневіру й самотність, немов у мене відняли віру» (I couldn't have felt more of lonely desolation somehow, had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life...) [10, 78]. Після справжньої смерті Куртца Марлоу довелося буквально перехворіти своїм героєм, розставання з ним ледве не вартувало йому життя. Залишаючись у стані непевності щодо суті особистості Куртца, Марлоу переносить свою розгубленість на світ, життя і долю людини: «Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself – that comes too late – a crop of unextinguishable regrets» [10, 117] (Дивна річ життя, таємниче, безжалісно впорядковане переслідування марнотної мети. Найбільше, що може отримати від нього людина, – це пізнання самої себе, що приходить надто пізно і приносить вічні шкодування).

Принцип переключення фокусів бачення перетворює Марлоу з посередника між героєм і «аудиторією» на головного персонажа, що вимагає від читача максимуму уваги. Не випадково у моменти зупинки його розповіді первинний розповідач підкреслено фіксує ті зміни, що відбуваються з Марлоу. Відтак виявляється, що Куртц як герой історії, яку розповідає Марлоу, служить засобом виявлення внутрішніх протиріч у характері останнього, своєрідним екраном, на який той проєктує власні таємні ілюзії й сумніви. Тому цілком слушним виглядає міркування дослідника творчості Конрада А. Аствацатурова про те, що розповідач і Куртц є психологічними двійниками [1, 461]. План подій («what happened to me», як говорить Марлоу) не настільки важливий, як зміни, що відбуваються у свідомості розповідача паралельно з рухом «у напрямку» до Куртца («the effect of it on me»). Зустріч із героєм є головною віхою духовного становлення розповідача. У міру наближення до «серця пільми» фіксація найдрібніших деталей подорожі витісняється «метафізичними» міркуваннями Марлоу, який прагне засобами мови відобразити «нескінченність». Чим ближче він підходить до необхідності визначити поняття «пільми», тим невиразнішою стає його

мова: більш сугестивна, ніж та, що оперує буквральними смислами, вона перенасичена асоціаціями, які, за відчуттям самого Марлоу, не завжди зрозумілі слухачам (порівн.: «Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I am trying to tell you a dream...» — Чи бачите ви його? Чи розумієте цю історію? Чи бачите хоча б щось? Мені здається, що я намагаюся розповісти вам сон...» [10, 42-43]). Однак інакше не можна передати таїну «пільми» і страх людини перед її ірраціональною сутністю.

Постійне реверсування розповіді, метатекстуальні вставки і фокалізаційні переходи навіюють читачеві відчуття того, що первісна, древня, «безмірна» пільма («an immense darkness») обступає учасників історії, її розповідачів і слухачів (а значить, і самого читача); вона позбавляється часової і географічно-просторової конкретності і набуває ознак вічного й незбагненого феномена. У такий спосіб, через граничну універсалізацію, Конрад насичує «подорожню повість» філософсько-екзистенціальною проблематикою.

Новаторські відкриття у сфері багатопланової організації наратології за рахунок множинної фокалізації Конрад розвиває і доповнює у романі «Лорд Джім». На відміну від «Серця пільми» основний наратор не представлений тут першою особою – розповідь ведеться від імені безособового розповідача, який у певний момент передоручає її тому ж таки капітанові Марлоу. До цього читач отримує нібито достовірну, позбавлену суб'єктивності інформацію про дитинство й формування особистості Джіма, про те, що підштовхнуло його, сина священника, піти в море, до «хвилюючого життя у світі пригод», про «читання легкої белетристики» і про його романтичні фантазії, породжені прочитаними книжками: «He saw himself saving people from sinking ships, cutting away masts in a hurricane, swimming through a surf with a line; or as a lonely castaway, barefooted and half naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. He confronted savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men – always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book» [9, 6] (Йому ввижалося: то він рятує людей із потерпілих суден, то в шторм рубає щогли, то пливе з лінвою серед хвиль прибою чи, зазнавши аварії, самотньо бредє босий та напівголий по рифах у пошуках мушель, що врятували б його від голодної смерті. Він ставав на герць із людожерями в тропіках, втихомирював заколот під час шторму і на маленькій шлюпці далеко в океані підносив дух зневіреним людям – взірць відданості обов'язку і завжди такий стійкий, як герої з книжок) [3, с. 7].

Доленосною для Джіма стає подія, коли він в одну з перших своїх відповідальних поїздок виконував обов'язки штурмана на судні «Патна», яке мало перевезти близько 800 паломників з Індії у Перську затоку. В момент, що безпосередньо передував, здавалося б, неминучій катастрофі і загибелі судна, Джім інстинктивно, разом із іншими членами екіпажу, стрибнув у воду. Він безвідповідально покинув судно і пасажирів. Але, на відміну від інших членів екіпажу, Джім не втікає від суду, визнаючи свою вину і намагаючись чесно пояснити всі обставини того, що трапилось. Штурмана позбавляють професійної ліцензії, але для нього самого найгірше те, що для всіх він став людиною, позбавленою честі.

Подальше життя героя цілком і повністю зумовлене тією визначальною подією, що сталася на «Патні». Тут безпосередньо відбивається переконання Конрада в тому, що один-єдиний вчинок визначає всю долю людини. Такий вчинок і стає предметом рефлексії героя і тих людей, які небайдужі до його долі, в першу чергу для капітана Марлоу, який з моменту суду стає основним розповідачем.

Порівняно з «Серцем пільми» у цьому творі роль і значення Марлоу як персонажа-розповідача значно глибші і вагоміші. Це може здатися парадоксальним, адже цього разу у власне подієвому плані історії він практично не бере участі. Його функція майже повністю обмежена розповіданням. Але, як і в «Серці пільми», сам процес розповідання стає вивченням глибин і суперечностей не лише внутрішнього світу Джіма, а й власної душі, а відтак і людської екзистенції як такої. Тому можна вважати, що Марлоу є повноправним персонажем твору, який разом із головним героєм намагається не просто пояснити поведінку Джіма і виправдати його («знайти... бодай тіль виправдання» [3, 36]), а, по-перше, віднайти розгадку його особистої таємниці, і, по-друге, він шукає відповіді на кардинальні питання буття, можливо «заради себе самого», та й «кожного з нас» [3, 36].

Марлоу поставив собі за мету віднайти «хоч яке-небудь переконливе виправдання» провині Джіма, підшукати «милосердне пояснення» («a merciful explanation»). Складається враження, що йому так само важко визнати непоправність того, що трапилось, як і самому героєві. Марлоу поступово починає розуміти «таємні мотиви» свого інтересу до долі Джіма: в юнакові він бачить себе, молодого, повного ілюзій і романтичного запалу. Так розповідь про Джіма трансформується в поглиблений самоаналіз. Але й ним не обмежується. Особисте бачення капітаном Марлоу Джіма як «одного з нас» (повторювана з роману в роман формула Конрада, що має стійку позитивну конотацію), власні зізнання Джіма, погляди на нього інших людей виводять на осягнення глибинних основ людського існування.

У процесі розповіді Марлоу подія, що сталася на Патні, і позиція Джіма (як у тій ситуації, так і в житті загалом) постійно отримують оцінку і навіть опосередковано віддзеркалюються в долях інших людей. Автор не обмежується фокусами Джіма і Марлоу, а дає можливість почути голос і усвідомити точку зору інших персонажів, які, інтерпретуючи поведінку Джіма, самим характером, формою і змістом інтерпретації розкривають і власний внутрішній світ. У повісті поступово з'являються інші персонажі і в кожного з них, що дуже важливо для Конрада, є своє розуміння ситуації і характеру лорда Джіма. До характеристики поведінки й особистості Джіма долучаються французький лейтенант, який жорстко «міряє» вчинок Джіма категоріями морської честі; капітан Брайерлі, вражений гідністю підсудного; власники компанії Егштрем та Блек, які бачили в Джімі «дивака»; Шомберг, власник готелю, де жив Джім, залишивши по собі враження самітника й водночас «чудового хлопця», «видатної особистості»; торговець і ентомолог Штейн, який «надає у розпорядження» Джіма «далекій куточок землі»; розбійник Браун, що намагався захопити Патюзан і через якого фактично загинув Джім, — фактично всі персонажі роману. На перетині їхніх поглядів формується найважливіша наративна особливість роману — множинність фокалізацій. Хоча вся розповідь концентрується навколо Джіма і його нібито особистих проблем, центральна подія і фігура подаються крізь призму сприйняття іншими людьми, за допомогою ретельно продуманої системи точок зору-дзеркал, яка й створює ефект мультиперспективності. Сам Конрад трактував поняття «перспективи» в дусі Генрі Джеймса й уважав, що «групування» і «перспектива», інакше кажучи, композиція і фокус бачення, складають основу його мистецтва [4, 223].

Зрозуміло, що множинна фокалізація не є авторською самоціллю. Але навіть усвідомивши і переконавшись, що вона слугує розкриттю складності характеру головного героя твору і непересічної драми його життя, ми не можемо на цьому зупинитися. Надмета описаного прийому Конрада полягає в тому, щоб засвідчити неможливість існування абсолютної істини, «однієї правди», «останнього» слова про світ і людину. Така принципова письменницька позиція Конрада перетворює його твори на екзистенціальні драми людського буття.

Список використаних джерел

1. Аствацатуров А. А. Конрад / А. А. Аствацатуров // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия [Учеб. пос. для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений]. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ; М. : Издательский центр «Академия». — С. 452-469.
2. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. — Том 2 / Жерар Женетт. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 472 с.
3. Конрад Дж. Лорд Джім: Роман / Джозеф Конрад; [пер. з англ. Л. Гончар]. — К. : Молодь, 1985. — 240 с.
4. Конрад Дж. О литературе / Джозеф Конрад // Вопросы литературы. — М., 1978. — № 7. — С. 202 — 227.
5. Разинцева А. В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф. С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй : дис... канд. филол. наук: 10.01.05 / А. В. Разинцева / МГУ им. М.В. Ломоносова. — М.: 1996. — 201 с.
6. Урнов Д. М. Реальная и мнимая «объективность» в стиле Джозефа Конрада / Д. М. Урнов // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. — М. : Наука, 1977. — С. 465 — 481.
7. Успенский Б. А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. — М. : Искусство, 1970. — 224 с.
8. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
9. Conrad, J. Lord Jim : [novel] / Joseph Conrad. — London : Penguin Books, 1975. — 176 p.
10. Conrad, J Heart of Darkness : [novel] / Joseph Conrad — London : Penguin Books, 1973. — 111 p.
11. Lindskog C.E. Making Us See: Lord Jim and the Visual Imagination / Claes E. Lindskog // The Conradian. — 2011. — Vol.36. #1. — P. 31-45.

Summary. The article identifies the principle of focalization (switching of viewing focuses) as a basic peculiarity of the narrative structure of the Joseph Conrad's novels. It is mentioned that focalization influences on existential problems and author's artistic position.

Key words: narratology, focalization, narrator, author's position, character, existential problems in literature, author's artistic position.

Отримано: 4.07.2012 р.

КАТЕГОРІЯ ІМЕНІ/БЕЗІМЕННОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ НА МАТЕРІАЛІ ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРІВ СУЧАСНИХ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ)

У статті досліджується система онімної та безонімної номінації персонажів у різних за жанровою приналежністю художніх творах сучасних англійських письменників.. Особлива увага приділяється аналізу аспектів безіменності у омонімічному просторі тексту. Автор доходить висновку, що тенденція до безіменності персонажів у сучасному літературному процесі ХХ – ХХІ ст. не є випадковим явищем, а переслідує певну художньо-естетичну мету, відображаючи авторську концепцію світобачення.

Ключові слова: літературна ономастика, поетонім, референційна ідентифікація, текстова інтродукція, художні функції та метаморфози власних імен, безіменна номінація.

У межах антропологічної лінгвістики ХХІ століття актуальними залишаються проблеми дослідження специфіки літературної ономастики, її місця в ономастичному просторі мови, функціонування власних імен у художньому тексті / дискурсі.

Художній текст є функціонально замкненою системою естетично організованих мовленнєвих засобів, тому власне ім'я в ньому набуває багатьох смислових зв'язків, складних асоціацій і конотацій, які й утворюють його індивідуально-художню семантику, що значно відрізняється від власне мовної [6]. Поетонім охоплює власні імена усієї сукупності персонажів з урахуванням принципів їх утворення, стилю, ролі у тексті, сприйняття читачем, а також світогляду та естетичних установок автора. Сюди входять: 1) особові імена: гіпокористичні, квалітативні, основні – додаткові або first name – second name, 2) прізвища; 3) прізвиська (меліоративні, пейоративні), 4) дігнітоніми; 5) патроніми; 6) назви титулів; 7) псевдоніми; 8) тронні імена. Функція ідентифікації є провідною для усіх класів власних імен. Особливість поетонімів полягає у тому, що ідентифікація у художньому творі здійснюється за допомогою текстових засобів: особових займенників, іноді за допомогою лише однієї літери, цитацій та дескрипцій [3]. З функцією ідентифікації тісно пов'язані текстові ситуації інтродукції персонажа та його імені:

1) Персонаж та його ім'я вводяться одночасно, при цьому називається ознака об'єкту: «Mrs. Mooney sat in the straw arm-chair and watched the servant Mary remove the breakfast things. She made Mary collect the crusts and pieces of broken bread to help to make Tuesday's bread-pudding [13]. He stood a moment longer, head down, thinking (Cuthbert, his old friend, liked to say that the wheels inside Roland's head ground slow but exceedingly fine), and then retracted the bolt [15].

2) Спочатку вводиться ім'я, потім персонаж: «Bobby Garfield's father had been one of those fellows who start losing their hair in their twenties and are completely bald by the age of forty-five or so. Randall Garfield was spared this extremity by dying of a heart attack at thirty-six. He was a real-estate agent, and breathed his last on the kitchen floor of someone else's house. The potential buyer was in the living room, trying to call an ambulance on a disconnected phone, when Bobby's dad passed away. At this time Bobby was three. He had vague memories of a man tickling him and then kissing his cheeks and his forehead. He was pretty sure that man had been his dad. SADLY MISSED, it said on Randall Garfield's gravestone, but his mom never seemed all that sad, and as for Bobby himself ... well, how could you miss a guy you could hardly remember» [16].

3) Спочатку вводиться персонаж, потім ім'я :

«Daddy, I'm tired,' the little girl in the red pants and the green blouse said fretfully. 'Can't you stop?'

'Not yet, honey.'

He was a big, broad-shouldered man in a worn and scuffed corduroy jacket and plain brown twill slacks. He and the little girl were holding hands and walking up Third Avenue in New York City, walking fast, almost running. He looked back over his shoulder and the green car was still there, crawling along slowly in the curbside lane.

'Please, Daddy. Please.'

He looked at her and saw how pale her face was. There were dark circles under her eyes. He picked her up and sat her in the crook of his arm, but he didn't know how long he could go on like that. He was tired, too, and Charlie was no lightweight anymore.... Andy saw a vacant cab» [14].

4) Згадування імені без введення персонажу:

«A second honeymoon in the Florida Keys. What could be more relaxing?

FLOYD, what's that over there? Oh shit. The mans voice speaking these words was vaguely familiar, but the words themselves were just a disconnected snip of dialogue, the kind of thing you heard when you were channel-surfing with the remote. There was no one named Floyd in her life. Still,

that was the start. Even before she saw the little girl in the red pinafore, there were those disconnected words. ...

«Bill?»

«Do you know anyone named Floyd?»

«There was Floyd Denning. He and I ran the downstairs snack bar at Christ the Redeemer in our senior year. I told you about him, didn't I? He stole the Coke money one Friday and spent the weekend in New York with his girlfriend. They suspended him and expelled her. What made you think of him?»

«I don't know,» she said. Easier than telling him that the Floyd with whom Bill had gone to high school wasn't the Floyd the voice in her head was speaking to.

At least, she didn't think it was.... Who was Floyd? The only Floyd Bill knew was Floyd Doming (or maybe it was Darling), the kid he'd run the snack bar with, the one who'd run off to New York with his girlfriend. Carol couldn't remember when Bill had told her about that kid, but she knew he had. Just quit it, girl. There's nothing here for you. Slam the door on the whole train of thought....

She felt wide awake, but her voice sounded thick and muzzy.

«It's fast, huh?» he said, sounding pleased, as if he'd flown it himself instead of paying for it. «Floyd says we'll be on the ground in-»

«Who?» she asked. The cabin of the little plane was warm but her fingers were cold. «Who?»

«Floyd. You know, the pilot» He pointed his thumb toward the cockpit's left-hand seat. They were descending into a scrim of clouds. The plane began to shake. «He says we'll be on the ground in Fort Myers in twenty minutes. You took a hell of a jump, girl. And before that you were moaning».

Carol opened her mouth to say it was that feeling, the one you could only say what it was in French, something *vu* or *rous*, but it was fading and all she said was «I had a nightmare».

There was a beep as Floyd the pilot switched the seat-belt light on» [17].

Семантизація власних імен у художньому тексті виникає на трьох рівнях семантичної композиції: лінійно-мовленнєвому, сюжетно-образному та концептуальному. Власне ім'я є тим фактором, який об'єднує усі «складові» літературного персонажу. Ім'я є формальною ознакою героя як єдності. [9, 27] Проте у сучасному літературному процесі виникає поняття про деструкцію суб'єкта, постмодерну децентрованість, фрагментованість та розщепленість, іно-, полі-, і, нарешті, безсуб'єктність «непізнаного суб'єкта» епохи [4]. Це дозволило дослідникам виокремити ще одну функцію власного імені у тексті – функцію деструктивну [2]. Одним із проявів останньої в тексті є перейменування персонажа. У оповіданні «Crystal Blue Persuasion» сучасного американського автора «крутих» («hard boiled») детективів, Диксона Кінкейда (Dixon Kincaide), читач знайомиться з приватним детективом, прагматичним та аморально – цинічним Джеком Ділоном. Зрозуміти остаточно внутрішні мотиви його поведінки вдається лише в самому кінці, коли автор розкриває справжнє прізвище персонажа – Джек Сабастіані:

«That's right. Salvatory Sabastiani is my brother, but don't let it get around. That was the ace I had up my sleeve. It's the secret that I didn't want Dixon and Riley or anybody else to know. It's a secret that I buried a long time ago, when I changed my name to Jack Dylan. As I said, I'm the prodigal son and back sheep of the family. I wanted nothing to do with the family business» [22].

Те, що не зрозуміло у поведінці пересічного американця, Джека Ділона, є природнім для сина голови клану італійських мафіозі. Цікавим є і той факт, що ім'я іншого головного персонажу детективного оповідання, Crystal Riley, винесено у заголовок тексту «Crystal Blue Persuasion». Прикметник «Blue» є багатозначним і може означати «puritanical, severe» (суто пуританський) та «dealing with sex» (сексуальний, звабливий). Саме гарненька дівчина є причиною шляхетної поведінки детектива, а гра слів створює ефект цинічної іронії.

Роман іншого сучасного письменника Стивена Кінга «Rose Madder» присвячений темі побутового насильства. Головний персонаж Роза терпить знуцання свого чоловіка-поліцейського впродовж 14 років. Він відбиває їй нирки, зламує ребро. Внаслідок його садистської поведінки в жінки трапляється викидень, але вона не протестує. Це – безвольна і покірна жертва, яка навіть не має свого ім'я. «She sits in the corner, trying to draw air out of a room which seemed to have plenty just a few minutes ago and now she seems to have none» [19]. Психічний стан, у якому перебуває героїня, можна назвати маренням. Але настає час, коли в ній пробуджується усвідомлення своєї особистості – і тоді вперше на сторінках роману з'являється її ім'я. Автор застосовує прийом текстової ретардації:

«The concept of dreaming is known to the waking mind but to the dreamer there is no waking, no real world, no sanity; there is only the screaming bedlam of sleep. Rose McClendon Daniels slept within her husband's madness for nine more years.

She dated the beginning of her new life.... She would not be Rose Daniels any more? And therefore dangerous, but because she had cast him aside. She would be Rosie McClendon again, the girl who had disappeared into hell at the age of 18. I'm really Rosie, she thought. And I'm Rosie Real» [19].

Рішення героїні змінити заміжнє прізвище на дівоче символізує перехід від одного душевного стану особистості до іншого: від пасивного спостереження до активного опору. Чоловік фа-

натично продовжує переслідувати її та її нового чоловіка. І тут автор залучає інший, містичний світ, куди ,рятуючи своє життя, ховаються втікачі. Випадково Роза знаходить картину під назвою «Rose Madder». Фігура жінки у яскраво червоному вбранні, що стоїть на пагорбі спиною до глядачів і, здається, чекає на бурю, захоплює її. Роза купує картину за шлюбну каблучку, на якій її чоловік вирізав слова «Service. Loyalty. Community». У картині все символічно: і жінка, і руїни античного храму, що має назву «The Temple of the Bull» («Храм бика»). Роза переходить межу реального та містичного світу і опиняється всередині картини. А, може, у кутку свого підсвідомого «Я»:

‘The woman on the hill was her mirror image. ...’ You’re me, aren’t you?’ Rosie asked. ...’Don’t jump so fast, «Rose Madder said in a strange, patient tone.»

Символіка асоціативних зв’язків у романі побудована наступним чином. Rosie Real – жінка та Rose Madder – нелюдська істота, рослина, яка може мати вигляд дерева або кореня, на якійсь момент ототожнюються у містичному світі підсвідомого. Жінка – мати – мати – природа – дерево – дерево життя та смерті. Жінка – коріння – коріння добра й зла. Жінка – споконвічна сила природи, у якій органічно сплетені основні начала. Заради життя вона знаходить у собі сили і карає смертю свого чоловіка, робить зло заради добра. Непрозорість референції Rose сприяє деструктивній функції власного імені у романі.

Не менш значущими при аналізі деструктивної функції власного імені у тексті є феномен втрати імені персонажем, а з ним разом і індивідуального «его», набуття узагальнення, типізації. Подібне відбувається з персонажем на ім’я Ферінгтон в оповідання «Counterparts» (у російському перекладі «Личини») [13]:

«Joyce refers to Farrington both by his name and as «the man» throughout the story. In one sentence he is the familiar character of Farrington that the reader follows throughout the story, yet in another he is «the man» on the street, on the train, in an office. Farrington, in a sense, acts as an exchangeable or general type, both a specific man and everyman. Joyce’s fluid way of addressing him thus serves to weave Farrington into the Dublin streetscape and suggest that his brutality is nothing unusual» [12].

Наявність або втрата чи відсутність імені персонажа у художньому творі переслідує певну художньо-естетичну мету.

Дослідники констатують стримке зникнення імен в літературі ХХ століття. Протагоністи епічного оповідання стають анонімними. Значення імен у романі ХХ століття зникає [2]. У якості приклада можна навести апокаліптичний роман Кормака Маккарті (Cormac McCarthy) «The Road» («Дорога»). У романі два головних персонажа: Батько та Син. Герої, позбавлені власних імен, самотні та загублені, бредуть по дорозі смерті. Від цивілізації майже нічого не залишилося. Немає більше ні рослин, ні тварин, лише попіл повільно падає на мертву землю. Зустрітися з тими, хто вижив, небезпечно. Здичавілі люди перетворилися на канібалів. Яка мета цієї подорожі? Адже порятунок неможливий, і все безнадійно і безглуздо. Але дитина запитує:

«We’re going to be okay, aren’t we Papa?

Yes. We are.

And nothing bad is going to happen to us.

That’s right.

Because we’re carrying the fire.

Yes. Because we’re carrying the fire» [23].

Автор не дає відповіді на те, який вогонь несуть батько і син, чи слід це слово розуміти буквально. Можна припустити, що це вогонь їх сердець, те, що відрізняє їх від нелюдей, що втратили людську подобу та почуття. Вони, останні представники людства, несуть тою дорогою жертвний вогонь на вівтар вічності. Конкретні особистості, їх імена у цій ситуації втрачають значення, тому автор і залишає героїв безіменними.

Н.В. Васіл’єва розрізняє такі аспекти безіменності як : «безимьянность 1 ‘неимение имени’ (der Zustand des Nicht-Namen-Habens, Namenlosigkeit) (сп. безимьянная речка), безимьянность 2 ‘незнание имени’ (der Zustand des Nicht-Namen-Kennens, Namenunkenntnis) (сп. безимьянные герои) и безимьянность 3 = анонимность, т. е. ‘сокрытие имени’ (Namenverschweigung) (сп. анонимный звонок)» [2].

Проаналізуємо, які причини спричиняють ту чи іншу форми безіменності персонажа у творах Стівена Кінга:

Безіменність – 1. В оповіданні Стівена Кінга «The Woman in the Room» син приходиться відвідати смертельно хвору матір із заздалегідь прийнятим рішенням: дати випити снодійне, перебільшивши допустиму дозу, і тим самим покласти край її стражданям. Все має виглядати так, ніби це був нещасний випадок: « Suppose they catch me? I don’t want to go to court on a mercy-killing charge. Not even if I can beat it. I have no causes to grind. He thinks of newspaper headlines screaming MATUCIDE and grimaces » [20]. Впродовж всього оповідання референція

персонажів здійснюється за допомогою займенників «he» / «she». Початок оповідання звучить так: The question is. Can he do it? He doesn't know. He knows that she chews them sometimes, her face wrinkling at the awful orange taste ... [20]. В лікарні син розмовляє з лікарем:

«- Will she walk? ...

- I should say not. She's lost too much ground.

- She's going to be bedridden for the rest of her life?

- I think, that's a fair assumption, yes.

He begins to feel some admiration for this man who he hoped would be safely hated. Disgust follows the feeling; must he accord admiration for the simple truth?

- How long can she live like that?

- It's hard to say» [20].

Завершується оповідання словами:

«He feels no different, either good or bad.... He goes home and waits for the phone to ring and wishes he had given her another kiss. While he waits, he watches TV and drinks a lot of water» [20].

Читач так і не дізнається про ім'я жінки, що лежить у палаті. Вона просто мати. Стосунки між персонажами – природні стосунки між Матір'ю та Сином. Це типові люди у типовій життєвій ситуації. Але вчинок сина – екстраординарний: фактично він скоює вбивство. Контраст між типовою життєвою ситуацією і нетиповою поведінкою персонажа створює драматичну напругу. За задумом автора читачеві і не потрібно знати імена, «he» / «she» – це безіменні маски, які з легкістю кожен приміряє на себе. Автор залишає нам самим вирішувати моральну проблему: чи мав син право на евтаназію без згоди матері?

Безіменність – 2. Персонаж наступного оповідання Стівена Кінга «The Man Who Loved Flowers» молодий юнак, який йде по весняним вулицям міста, купує квіти для коханої дівчини: «On an early evening in May of 1963? A young man with his hand in his pocket walked briskly up New York's Third Avenue. The air was soft and beautiful. The sky was darkening by slow degrees from blue to the calm and lovely violet of dusk. There are people who love the city, and this was one of the nights that made them love it. standing in the doorways of the delicatessens and dry-cleaning shops and restaurants seemed to be smiling. An old lady pushing two bags of groceries in an old baby pram grinned at the young man and hailed him: Hey, beautiful» The young man gave her a half smile and raised his hand in a wave.

She passed on her way, thinking: He's in love. He had that look about him» [21].

В оповіданні подається детальний опис зовнішності юнака:

«He was dressed in a light grey suit, the narrow tie pulled down a little, his top collar button undone. His hair was dark and cut short, his eyes a little blue. Not an extraordinary face, but on this soft spring evening, on this avenue, in May of 1963, he was beautiful [21].

Ось він купує чайні троянди і вислуховує поради продавця:

«Okay, my friend. If the flowers are for your mother, you get her the bouquet. A few jonquils, a few crocuses, some lily of the valley. She don't spoil it by saying, 'Oh, Junior I love them how much did they cost oh that's too much don't you know enough not to throw your money around? ... But if it's your girl, that's a different thing, my son, and you know it. You bring her the tea roses and she don't turn into accountant, you take my meaning? Hey! She's gonna throw her arms around your neck.'

«I'll take the tea roses,' the young man said» [21].

Він прямує з букетом далі – і читач дізнається, що він має справу із божевільним ман'яком. В кишені він ховає молоток, яким десять років тому вбив дівчину на ім'я Норма. Впродовж усіх цих років він марно шукає її на вулицях міста та вбиває чимось схожих на неї дівчат.

«if there were bloodstains on his suit, not in the dark, they wouldn't show, not in the dark, and her name had not been Norma but he knew what his name was. It was ... was Love.

His name was love, and he walked these dark streets because Norma was waiting for him. And he would find her. Some day soon» [21].

Справжнє ім'я персонажа залишається невідомим тому, що люди навіть не здогадуються, хто поряд з ними, не ідентифікують його ім'я із вбивством. Зловісною іронією звучать слова маніяка, коли він у божевільному екстазі нарікає себе ім'ям Love (Кохання).

Безіменність – 3. Замовчування імені внаслідок табу.

Невеличке оповідання Стівена Кінга має назву «The Stranger» («Незнайомець»). Головний герой на ім'я Kelso Black щойно вбив охоронців й привласнив собі гроші. Він ховається у надійному місці і відчуває себе у цілковитій безпеці. Раптом він чує на сходах чийсь кроки, і у кімнату входить незнайомець. Автор ідентифікує нового персонажа за допомогою іменників «stranger», «man» та займенника «he»: The stranger wore a black coat and a hat pulled over his eyes. 'Hello, hello.' He said. The stranger laughed. The man laughed again. The stranger said softly». Без сумніву Келсо впізнає відвідувача. Про це свідчить його реакція: «it sent a thrill of horror through him. He screamed» [18]. Але читач ще не здогадується, хто цей гість:

«You know me. I know you. We made a pact about an hour ago, the moment you shot that guard» [18].
Розкриття тайни відбувається в останній строках:» But the stranger just laughed and in a moment the room was silent. And empty.

But it smelled strongly of brimstone» [18].

У західноєвропейських середньовічних легендах та у «Фаусті» Гете поява Сатани з пекла супроводжується сильним запахом сірки. Це культурно-фонове знання і допомагає остаточно ідентифікувати персонажа, не називаючи його імені.

Аналіз текстових функцій та метаморфоз власного імені у різних за жанровою приналежністю художніх творах (детективних, психологічних, містичних та фантастичних оповіданнях і романах) поряд із безіменною номінацією персонажів дозволяє зробити висновки, що категорія імені/безіменності є універсальною категорією художнього тексту, яка визначає його нарративну стратегію, бере участь у реалізації авторської концепції світобачення, створює історичний, культурний фон текстових подій, наповнює його різнохарактерним об'ємним змістом. Наявність або відсутність імені має ідейно-художню значущість і обумовлена художнім задумом автора.

Список використаних джерел

1. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста./ Наталья Владимировна Васильева. – М.: Академия гуманитарных исследований, 2005. – 224 с.
2. Васильева Н.В. Поэтика безымянности (по мотивам Милана Кундери) / Наталья Владимировна Васильева / Имя: Семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН. – М.: Языки славянских культур, 2007 – С.272 –288.
3. Вежбицкая А. Описание или цитация. Пер. с англ. С.А.Крылова / Анна Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. Логика и лингвистика: Проблемы референции. М.: Радуга, 1982. – С. 237 – 262.
4. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М.; Интрада, 1996. – 210 с.
5. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. – №4. – 1986. – С.34 – 40.
6. Литвин Л. В. Ономастична система художньої прози (на матеріалі французьких романів XIX–XX століть) : дис... канд. філол. наук: 10.02.05 / Людмила Василівна Литвин. – Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2006. – 242 арк. – [Бібліогр.: арк. 199-220]. – Електронні ресурси: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/266869.html>
7. Полякова Н. А. Топология поэтической ономастики (На материале английской литературы): автореф. дис. на соискание ученой степени канд.филол.наук: 10.02.04. Германские языки / Наталья Александровна Полякова : автореф. дис. на соискание ученой степени канд.филол. наук. – М.,2009. – 26 с.
8. Рубцова Елена Юрьевна. Прагматическое содержание антропонимов (На материале русского и английского языков) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Елена Юрьевна Рубцова, – Ростов н/Д, 2006, – 151 с. РГБ ОД, 61:06-10/530
9. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка: Статьи/ Юрий Николаевич Тынянов – М.: Советский писатель, 1965. – 301 с
10. Фоянкова О.И. Имя собственное в художественном тексте / Ольга Игоревна Фоянкова. – Л.: ЛГУ: 1990. – 103 с.
11. Campbell-Sposito Mary. Onomastics as a Defamiliarizing Device in Raymond Queneau's Novels/ Mary Campbell-Sposito // The French Review. – Vol. 61. – No. 5 (Apr., 1988), – P. 724-733
12. Dubliners Study Guide : Summary and Analysis of Counterparts. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.sparknotes.com/lit/dubliners/context.html>
13. Joyes James Dubliners. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://ebooksfreedownload.org/2011/04/dubliners-james-joyce.html>
14. King Steven Firestarter. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1428
15. King Stephen The Little Sisters of Eluria. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.4shared.com/get/8_t5njPq/Stephen_King_-_The_Little_Sist.html
16. King Stephen Hearts in Atlantis. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1438
17. King Stephen That feeling. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1503
18. King Stephen The Stranger . [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1453

19. King Stephen Rose Madder. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1519
20. King Stephen The Woman in the Room. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1518
21. King Stephen. The Man Who Loved Flowers. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.booklib.ru/book-cat/index.php?SECTION_ID=95&ELEMENT_ID=1513
22. Kinqade Dixon Crystal Blue Persuasion / Black Book Detectives Vol.1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dixon-kinqade.blogspot.com/2011/11/black-book-detective-tales-volume-1.htm>
23. McCarthy Cormac The Road. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://webreading.ru/prose_/prose_contemporary/cormac-mccarthy-the-road.html

Summary. The article deals with the problem of naming literary characters in modern English literature. The emphasis is laid on various aspects of nameless denomination, its role in the onomastic space of the literary text. The author claims that nameless denomination as a defamiliarizing device determines the narrative strategy of modern literary works and contributes to the realization of the author's outlook.

Key words: literary onomastics, poetonim, referential identification, nameless denomination, textual introduction, artistic functions and metamorphosis of proper names.

Отримано: 5.08.2012 р.

РОСІЙСЬКИЙ РОМАН ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ. У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Рецензія на монографію Кушнірової Т.В. Романні обрії російської літератури першої третини ХХ століття. – Полтава: Видавець Шевченко Р.В., 2012. – 348 с.

Типологічне зіставлення великих жанрових форм у російській літературі першої третини ХХ століття – таке завдання поставила у своїй монографії кандидат філологічних наук Т.В. Кушнірова. Поза сумнівом, таке завдання вписується в коло надто важливих і актуальних проблем сучасного літературознавства. Запропоноване дослідження зумовлене, на наш погляд, необхідністю нового осмислення російського літературного процесу цієї доби, а саме: системного дослідження великих романних форм з метою виокремлення загальних тенденцій розвитку російської літератури доби.

До розгляду запропоновано значний масив російських романів, що репрезентують літературний процес першої третини ХХ століття, як-от: «Дневник Сатаны», «Сашка Жегулев» Л. Андреева, «Жизнь Арсеньева» І. Буніна, «Детство», «В людях», «Мои университеты», «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Мелкий бес» Ф. Сологуба, «Петербург», «Крещеный китаец» А. Белого, «Санін» М. Арцибашева, «Христос и Антихрист (Петр и Алексей)» Д. Мережковського, «Шутка Мецената» А. Аверченка, «Человек-амфибия» О. Беляєва, «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Бегущая по волнам», «Блистающий мир» О. Гріна, «В тупике» В. Вересаєва, «Мы» Є. Замятіна, «Машенька», «Приглашение на казнь», «Дар» В. Набокова, «Чевенгур» А. Платонова, «Аэлита» О. Толстого, «Солнце мертвых», «Пути небесные» І. Шмельова та ін. Кожен твір піддано детальному аналізу: виокремлено жанрово-стильові доміанти, особливості хронотопу, охарактеризовано форми нарації. Видається слушним, що російська література першої третини ХХ століття у даному дослідженні розглядається без поділу на потоки: дореволюційну, радянську та «літературу вигнання», а репрезентується системно й у глибинних закономірних взаємозв'язках.

У першому розділі монографії, що має назву «Роман як категорія літературознавства», висвітлюються теоретико-методологічні засади дослідження. Тут систематизовано та підсумовано здобутки провідних теоретиків у галузі генології. Роман, що стає «головним героєм літературного процесу» (М. Бахтін) ХІХ століття, після певної кризи на межі століть, у наступні десятиліття починає активно розвиватися, демонструючи схильність до «поетики синтезу» (Д. Затонський), і розглянуті романи переконливо засвідчують цю тенденцію.

Монографія відкриває нові аспекти у дослідженні типології роману, що передбачає виокремлення типологічних різновидів російського роману доби в контексті історико-літературного процесу. Авторка доводить, що жанр роману визначається структурною організацією, у якій певні складники стають домінантними. Домінантність позиції кожної структурної одиниці визначає модифікацію романних форм. Спираючись на жанрово-стильові особливості роману, специфіку хронотопу та форми нарації, Т.В. Кушнірова виокремлює біографічний (автобіографічний), історичний, соціально-історичний, сатиричний роман, роман-міф, роман-антиутопію, фантастичний роман. Модифікацію роману визначають жанрово-стильові доміанти, притаманні кожній окремій жанровій формі. Вибудовану авторкою типологію великих жанрових форм, яку подано з урахуванням міжродової та міжжанрової дифузії, а також класичних традицій і новаторства митців, можна вважати оригінальним науковим рішенням.

Кожен розділ монографії містить розгляд певного типу роману, структурні складники якого детально аналізуються. Особливо скрупульозно охарактеризовано жанровий синтез у другому розділі монографії «Особливості втілення індивідуально-авторської свідомості в модифікаціях біографічного роману початку ХХ століття». Авторка досліджує романи, у яких біографічна складова є домінантною, виявляє специфічні жанрові модифікації. Зокрема, «История моего современника» В. Короленка подається як автобіографічно-історичний роман-ретроспекція, «Крещеный китаец» А. Белого – автобіографічно-психологічний роман-симфонія, «Санін» М. Арцибашева – філософсько-біографічний роман-ідея тощо. Звісно, дефініції дослідниці можна піддавати критиці й оспорювати, однак дібраний матеріал та проведений аналіз загалом підтверджують авторську концепцію.

Своєчасними видаються роздуми авторки щодо нарративних стратегій та їхнього впливу на ідентифікацію жанру в історичному, соціально-історичному і сатиричному романі в російській літературі першої третини ХХ століття. На думку Т.В. Кушнірової, нарративна структура історич-

ного, соціально-історичного і сатиричного роману визначається накладанням змістових шарів, які перебувають у тісному взаємозв'язку.

В історичному романі (Д. Мережковський «Христос и Антихрист (Петр и Алексей)», О. Толстой «Петр Первый») недієгетичний (В. Шмід) наратив має ретроспективну спрямованість та тяжіє до суб'єктивізованих форм. Ракурс бачення поєднується із фокусом численних героїв, актуалізуючи принцип «аксіологічної децентрації». При цьому наративна структура, згідно зі спостереженнями Т.В. Кушнірової, характеризується лабільністю, що проявляється у частій зміні фокалізації (Ж. Женетт).

Щодо соціально-історичного роману (І. Шмельов «Солнце мертвых», В. Вересаєв «В тупике», М. Булгаков «Белая гвардия») авторка стверджує, що «характер дійсності» у ньому «виписується крізь ракурс бачення автора-наратора, чий голос стає інваріантним та імплікується в текст». На наш погляд, перевантаженість новітньою термінологією в даному випадку дещо розмиває сутність того, про що йдеться. Крім того, поняття «автор-наратор», яке вживає Т.В. Кушнірова, не зовсім узгоджується із засадничими ідеями наратології, в якій принципово розмежовуються «конкретний автор» (емпірична особистість), «абстрактний автор» (надзвичайно хистке поняття, свого роду віртуальний «реконструкт» як наслідок рецепції твору на всіх його рівнях) і «наратор» (розповідна інстанція).

У соціальному романі авторка монографії головну роль відводить дієгетичному нараторові, який стає головним героєм і крізь призму бачення якого подаються сюжетні колізії. Змістова складова тут до певної міри звужується, поступаючись місцем суб'єктивізації оповіді, відтворенню внутрішніх переживань героя-наратора, який ховається за «жанровою маскою».

Сатиричний роман («Шутка Мецената» А. Аверченка, «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» І. Ільфа і Є. Петрова) характеризується перманентною змінністю нарації. «Ракурс автора» (точніше слід було б говорити про наратора), хоча й виноситься у домінуючу позицію, однак має нейтральний характер, поєднує наративні фокуси та забезпечує виконання дидактичної функції, що властива цьому різновиду роману.

Монографія відкриває нові аспекти у дослідженні метажанру, представленого романом-міфом (Ф. Сологуб «Мелкий бес», А. Бєлий «Петербург», Л. Андрєєв «Дневник Сатаны») та романом-антиутопією (С. Замятін «Мы», А. Платонов «Чевенгур», М. Булгаков «Мастер и Маргарита», В. Набоков «Приглашение на казнь»). Дослідниця доводить, що метажанри консолідується поверх звичних жанрових систем і складаються з творів, які не завжди перебувають у прямому діалогічному зв'язку, іноді стилістично різнопланові, однак за семантичною спрямованістю підпорядковані одній наджанровій матриці. У межах даної культурної доби такі твори мають макретажанровий характер. На жаль, у поле метажанру не потрапив «Дар» В. Набокова (його розглянуто в контексті біографічного жанру), між тим у цьому творі наявні всі ознаки метароману: персонаж-письменник, тематизація творчих процесів, «оголеність» літературних прийомів тощо.

Окрему увагу дослідниця приділяє ідентифікації фантастичного роману першої третини ХХ століття, що вибудовується з урахуванням структурного наповнення. Сталими для даного типу є фантастичний, екзотичний хронотопи, що почасти ґрунтуються на фольклорній основі. Недієгетичний наратор здатен впливати на часопросторову площину роману, «розсувати» фабульний час, ретардувати сюжетний за допомогою ліричних відступів, наукових дискусій тощо. Твори даного типу носять евристичний характер і характеризуються вільним наративом.

Здійснений у монографії багатоплановий аналіз значної кількості творів дає підстави для типологічних узагальнень, чітко сформульованих авторкою у завершальній частині праці.

Можна без перебільшення стверджувати, що українське наукове коло вже давно чекало на роботу подібного спрямування. Монографія Т.В. Кушнірової не лише підсумовує вивчення тенденцій розвитку російського роману першої третини ХХ століття та його типології, але й стимулює до подальших досліджень.

Отримано: 15.08.2012 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абабіна Наталія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Акоп'янц Нуну Михайлівна, аспірант Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Бажанова Олена Анатоліївна, аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету

Бежан Олена Анатоліївна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

Бєлий Олександр Андрійович, старший науковий співробітник, Пушкінська комісія ІМЛІ РАН (Москва, Росія)

Бітківська Галина Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Київського університету імені Бориса Грінченка

Боговін Ольга Володимирівна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

Бойницька Ольга Сергіївна, докторант кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Варик Людмила Онуфріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Вишнівський Роман Йосипович, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри практики англійської мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Волощук Марина Борисівна, аспірант кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гавловська Тетяна Анатоліївна, викладач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гайдук Світлана Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гільдебрант Катерина Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасних європейських мов Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету

Горенок Галина Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Горох Галина Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавчих дисциплін Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гурман Тетяна Леонідівна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гурська Дарія Володимирівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Дербеньова Лідія Вікторівна, доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Діяконович Інна Миколаївна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Долга Наталя Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Єременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка

Єсипенко Надія Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Запорожченко Юлія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Іванюк Борис Павлович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецького державного університету імені І.О. Буніна (Росія)

Івасишена Тетяна Володимирівна, асистент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Казимір Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Калашникова Анастасія Вікторівна, магістрантка Дніпропетровського національного університету

Калашникова Ольга Леонідівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету

Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кеба Тетяна Василівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Книш Олена Вікторівна, аспірант кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Ковальчук Лідія Всеволодівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Коршунова Світлана Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

Костенко Ганна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного технічного університету

Костецька Любов Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету

Котенко Юлія Валеріївна, аспірант Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Котович Антон Ігорович, аспірант Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

Крючкова Ольга Русланівна, викладач Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв

Кучера Анна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Кушка Беата Густавівна, викладач кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»

Куянцова Оксана Олександрівна, аспірант Запорізького національного університету

Кшевецький Володимир Сергійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Лавриненко Олена Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди

Лаврова Алла Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Литвинюк Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Маричева Катерина Павлівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов Володимирського державного університету (Росія)

Матковська Марія Василівна, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Мацапура Валентина Іванівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка

Мацапура Людмила Володимирівна, кандидат філологічних наук, докторант Херсонського державного університету

Миколайчук Аліса Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, декан факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Михед Тетяна Василівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Мітроусова Тетяна Валеріївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка

Насмінчук Галина Йосипівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Насмінчук Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Нечволод Аліна Юріївна, аспірант Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди

Остапенко Ірина Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри міжмовних комунікацій і журналістики Таврійського національного університету імені В.І.Вернадського

Перинець Катерина Юріївна, аспірант Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

Петрова Тетяна Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Поддубко Юлія Віталіївна, аспірант кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Почапська-Красуцька Оксана Іванівна, кандидат наук з соціальних комунікацій, доцент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Решетюк Тетяна Павлівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Романець Валентина Михайлівна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

Савкова Лідія Семенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Салтанова Інна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Сасаяма Хіросі, магістрант Токійського університету іноземних мов (Японія).

Сафарова Зера Аділь-Гарєєвна, викладач кафедри української філології Республіканського вищого навчального закладу «Кримський інженерно-педагогічний університет»

Свідер Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Семелюк Роман Миколайович, кандидат філологічних наук, асистент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Силаєв Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Силантьєва Валентина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Синявська Леся Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Ситник Андрій Петрович, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Ситник Наталя Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка

Сімаковська Анна Станіславівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Скуртул Ганна Сергіївна, викладач, аспірант Запорізького національного університету

Сосніна Тетяна Василівна, аспірант кафедри теорії і практики перекладу Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, старший викладач кафедри англійської філології Чорноморського державного університету ім. Петра Могили

Титянін Костянтин Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Федірко Світлана Михайлівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Федорів Микола Іванович, аспірант кафедри порівняльного мовознавства і перекладу Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова

Федуленкова Тетяна Миколаївна, доктор філологічних наук, член-кор. РАН; Північний (Арктичний) федеральний університет ім. М. В. Ломоносова (Росія).

Фоміна Галина Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Фрасинюк Наталія Іванівна, аспірант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Харьковська Лілія Олександрівна, аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов Донбаського державного педагогічного університету

Харюк Інна Романівна, викладач Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Хохель Дарія Юріївна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Чайковська Ольга Володимирівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чернявська Людмила Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та журналістики Запорізького національного університету

Чікарькова Марія Юріївна, доктор філософських наук, кандидат філологічних наук, професор кафедри філософських та соціальних наук Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету

Шаповал Ольга Григорівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Шлапак Ірина Мячеславівна, викладач кафедри теорії та практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Юдін Олександр Анатолійович, кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Яковлева Наталія Миколаївна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Яковлева Ольга В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ЗМІСТ

Н.В. Абабина Поэтика И. А. Бунина в аспекте теории переходности	3
С. Д. Абрамович Чеховская поэтика как преобразование реальности (Рассказ «На подводе»)	7
Н. М. Акопянц Поэтика женских образов в романе А. И. Солженицына «Раковый корпус»	11
Е.А. Бажанова Своеобразие построения финалов в романах Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники», «Влюбленные женщины» и «Любовник леди Чаттерли»	15
О.А. Бежан Жанрова варіативність літератури про Голокост (на матеріалі прози В. Гроссмана, В. Стайрона, А. Кузнецова)	19
А. А. Белый Два ореха в одной скорлупе	25
Г.В. Бітківська Поетика п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!»: до питання впливу мас-медіа на літературні жанри	31
О. В. Боговін Поняття «модель», «традиційна модель» та «вторинна моделююча система» як засоби інтерпретації художнього тексту	34
О.С. Бойніцька Історіографічний versus історичний: жанрові відмінності двох типів роману в англійській літературі	39
Л.О. Варик Концепт «мороз» в произведениях В.Г. Короленко	42
О.С. Волковинський Алітераційні епітети в ранній ліриці В. Кобилянського	47
М. Б. Волощук Эпитеты в сюжетно-композиционной системе народного рассказа Л. Толстого «Чем люди живы»	51
Т.А.Гавловська Мотивний діапазон роману Теодора Фонтане «Еффі Бріст»	55
С. Є. Гайдук Символічні сенси та функції образу тигра у творчості Вільяма Блейка	59
К. Й. Гільдебрант Особливості створення словесно-психологічного портрету у творах «Сердитих молодих людей»	64
Г.Ю. Горенок, Р.Й. Вишнівський Польські та українські Гамлети кінця ХІХ – початку ХХ століття	67
Г.В.Горох Робота з комунікативно-стилістичними вправами на заняттях зі стилістики української мови	72
Т.Л.Гурман Мовна особистість німця у сприйнятті Дж. К. Джерома	75
Д.В. Гурська Лінгвістичне осмислення номінатом «життя» і «смерть» у Біблії та в художній літературі	78
І. В. Девдюк, А. М. Кучера Концепція героя і дійсності у творчості А. Камю (на матеріалі повісті «Сторонній» та роману «Чума»)	81
Л.В. Дербенёва Парная дихотомия системы персонажей романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»	85
І.М. Діяконович Speech and an individual	90
Н.М. Долга Англійська неоромантична новела в контексті теорії перехідності (Р. Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, Дж. Конрад)	93

О.В.Єременко	Дихотомія духовного і побутового як поетикальний прийом творення образу Києва (на матеріалі повісті І.С. Нечуя-Левицького «Хмари»)	97
Н.Г. Єсипенко	Лінгвокогнітивні аспекти гендерного відтворення концепту в тексті	100
Ю.О. Запорожченко	Игра в «магический реализм» в современной немецкоязычной прозе (Д. Кельман «Измеряя мир»)	105
Б.П.Иванюк	Диалог и поэтические жанры	110
Т.В. Ивасишена	Традиции и новаторство архитектоники пятиактных пьес Л. Андреева	114
В.О. Казимір	Значення когнітивного підходу в дослідженні метафори	118
А.В. Калашникова	Иероглиф как основа художньої структури віршів Лі Цинчжао: проблеми перекладу	122
О. Л. Калашникова	Литературный код романа Ф. Бегбедера «Au secours pardon» («Идеаль»)	128
А.В. Кеба	Художественный мир Андрея Платонова: пространство и текст	133
Т.В. Кеба	Идея циклического развития художественных эпох в эстетической теории и творчестве Оскара Уайльда	136
О.В. Книш	Надмірність як засіб організації постмодерністського тексту	140
С.И. Коршунова	Русская критика 70-х годов XIX века о реализме: рефлексия и практика	143
Г.М.Костенко	Міжкультурні зв'язки з російською класикою у романі Дж. Конрада «Очима заходу»	147
Л.О.Костецька, Л.В.Чернявська	Поетика паліндрома в романі С.Бондаренка «От я вся – я свято, або віхола лохів»	151
Ю.В. Котенко	Концепт «смерть» в поэтическом творчестве Николая Минского	156
А.І. Котович	Пять лет прозы у поэта Мандельштама	160
О.Р. Крючкова	Власне «Я» Г. Нормінтона у романі «Корабель дурнів» (автопортрет автора в «маскарадному дійстві» роману)	164
Б.Г. Кушка	Традиция «Школы гармонической точности» в поэзии А. Сопровского	166
О.О.Куянцева	Своеобразие женской характерологии прозы А.Я. Панаевой	171
В.С. Кшевецький	Особливості поетики класичних метрів у поезії Сидора Твердохліба	175
Е.С. Лавриненко	Образы рая и анти-рая как репрезентаты концепции мира в зрелой лирике В.Ф. Ходасевича	179
А.А. Лаврова	Оскар Уайльд и категории суфийской философии, символики и поэтики	183
О.М. Литвинюк	Актуальні проблеми трансформації традиційного матеріалу у літературному контексті ХХ століття	188
М.В. Матковська	Способи реалізації інтенції боротьби за владу в англomовному політичному дискурсі	192
В. И. Мацапура	Приём остранения в произведениях Гоголя: функции использования и способы выражения	195
Л. В. Мацапура	Категория сверхъестественного в готической прозе: теоретический аспект	200
А.І. Миколайчук	Мотиви екзистенційності людського буття в творчості В.Фолкнера	203

Т.В. Михед	Жанрові трансформації вестерну в оповіданні Енні Пру «Горбата гора»	206
Т.В. Мітроусова	Символіка художнього простору в романі Дж. Джойса «Улісс»	211
Г.Й. Насмінчук	«Диво» П. Загребельного і «Хресна проща» Романа Іваничука у вимірах екзистенції нації: порівняльно-генетичне зіставлення	214
І.А. Насмінчук	Автобіографізм і сповідальність як вияв філософії екзистенціалізму у творах Марії Матіос	219
А. Ю. Нечволод	Своеобразие художественного времени в книге Надежды Тэффи «Воспоминания»	225
И.В. Остапенко	Пейзажный дискурс и картина мира в лирике.....	229
К.Ю. Перинець	Художня природа московського простору в романі Ю. Андруховича «Московіада»	234
Т.М. Петрова	Афіксальна деривація іменників давньоанглійської мови.....	238
Ю.В. Поддубко	Лирический цикл А. Кушнера «Римский узор».....	241
О.І. Почапська-Красуцька	Феномен національної самоідентифікації у публіцистичному мисленні Юрія Винничука (за матеріалами політичних коментарів у газеті «PostПоступ»)	244
Т.П. Решетюк	Архетип странника-скитальця в рассказах А.П. Чехова конца 1880- нач.1890-х годов.....	248
В.М. Романець	Жанрове новаторство та категорія трагічного в прозі В.Гюго («Знедолені», «Собор Паризької Богоматері»).....	251
Л. С. Савкова, Л. В. Ковальчук	Художественная биография в контексте жанровых модификаций биографической прозы	255
І.М. Салтанова	Деякі структурні ознаки творчої манери Ремарка	259
Х. Сасаяма	Образ «радужный поток» и монистическая мысль в сочинениях В. О. Пелевина	263
Зера Сафарова	«Портрет» и «Картина» в системе пространственной поэтики Генри Джеймса	269
І.А. Свідер	Особливості емотивної комунікації в оповіданні Мері Фланнері О'Коннор «Одкровення»	272
Р.М. Семелюк	Жанрові особливості оповідань збірки Дж. Джойса «Дублінці»	275
А.С. Силаев	«Большое видится на расстоянии...» (К 85-летию выхода статьи Н.И. Бухарина «Злые заметки»)	279
В. И. Силантьева	Рильке и Цветаева в контексте европейского модерна (литература и живопись).....	283
Л.І. Синявська	Гротескна умовність візії світу у трагікомедії Я. Мамонтова «Батальйон мертвих»	289
А.П. Ситник	X-phemisms and intentionality.....	294
Н.В. Ситник	The language behind Tolkien's mythology.....	297
А.С. Сімаковська	Особливості поетики хронотопу в оповіданнях Ред'ярда Кіплінга «Місто страшної ночі» та «Caic mic Йол»	300
Г.С. Скуртул	Перформатив в еволюції жанрів (за сучасною літературою еміграційного дискурсу).....	303
Т. В. Сосніна	Способи відтворення квазіреалій у перекладі роману Дж. Оруела «1984».....	308

К.А. Титянин	
О принципах реализма в статьях «Википедии»	312
С.М.Федірко	
Англійські назви осіб у лексичній системі української мови	316
М.І.Федорів	
Взаємодія денотативного та сигніфікативного значень у семантичній структурі похідних іменників (на матеріалі німецьких та українських іменників з латинськими суфіксами на позначення осіб)	321
Т.Н. Fedulenkova	
English verbal phraseological units of biblical origin: frequent structural models	324
Т. Н. Федуленкова, Е. П. Марычева	
Виды семантического переноса в германской фразеологии: общее и специфическое (на материале соматических и глагольных ФЕ английского, немецкого и шведского языков)	328
Г.В. Фоміна	
Новий погляд на образ міфологічної Пандори у літературі ХХ століття (на матеріалі п'єси П. Хакса)	331
Н.І. Фрасинюк	
Типологія концептів як одиниць когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології	335
Л.А. Харьковская	
Творческое наследие В.Ф. Ходасевича в литературно-критическом осмыслении. Часть 1	338
І.Р. Харюк	
Базові концепти християнства у романах Д. Брауна.....	343
Д.Ю. Хохель	
Складні епітети в романі Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» та книзі С. Кларк «Містер Норрелл»	346
О.В. Чайковська	
Специфіка деталі в романах В.С. Моема	350
М. Ю. Чікарькова	
«Житіє св. Кипріяна»: ідея, образність, структура	354
О.Г. Шаповал	
Роман В. Голдінга «Злодюжка Мартін»: особливості проблематики і поетики.....	357
И.М. Шлапак	
Имплицитный семантический потенциал антропоэтонимов в межкультурном коммуникативном пространстве	360
П.Л. Шулык	
«Материнское имаго» Цруйи Шалев (тема материнства в романе Цруйи Шалев «Я танцевала, я стояла»).....	364
О.А. Юдін	
Авторська інтенція та інститут авторства в автокоментарі Данте («Нове життя», «Бенкет»).....	369
Н.М.Яковлева	
Фокалізаційний принцип організації розповіді у романах Дж. Конрада	374
О.В. Яковлева	
Категорія імені/безіменності у художньому тексті (на матеріалі оригінальних творів сучасних англійських письменників)	379
О.В.Кеба	
Російський роман першої третини ХХ ст. у сучасному науковому дискурсі (Рецензія на монографію Кушнірової Т.В. Романні обрії російської літератури першої третини ХХ століття. – Полтава: Видавець Шевченко Р.В., 2012. – 348 с.).....	385
Відомості про авторів	387

Наукове видання

Наукові праці
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Філологічні науки
Випуск 30

Редактор
Комп'ютерна верстка

Н.Г.Пянковська
В.О.Фаріон

Підписано до друку 21.09.2012 р. Формат 60x84/8.
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 46,03. Обл. вид. арк. 44,97.
Тираж 300 пр. Зам. № 468.

Видавництво "Аксіома" (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)
м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300
Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП "Аксіома"
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300